

ІСТОРІЯ

- Ростислав Пилипчук** 3 Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) (*Продовження*)
- Михайло Захаревич** 19 Сценографія Йосипа Шпінеля на кону Театру ім. І. Франка. Моделювання “великого стилю” (1920–1921)
- Олександр Манишин** 24 Рудольф Лабан – видатний теоретик і практик хореографії XX ст.

АРХІВ

- Доміян Козачковський** 33 Театр ім. М. Заньковецької (1926–1928) (*Закінчення*)
- Галина Павленко** 43 Лідія-Маріанна (*Н. Ужвій та Є. Пономаренко у листуванні з Л. Мищенко*)
- Тарас Федорчак** 48 Перший український театр для дітей та юнацтва: архів починає говорити

СПОГАДИ

- Галина Бен** 61 Остап Дарчук – співак і педагог

КРИТИКА

- Марія Романюк** 67 Космогонічний дискурс в оперній сценографії Євгена Лисика
- Юлія Коваленко** 74 Катарсична повинь трагедії (“*Сойчине крило*” за І. Франком у театрі “P.S.”)
- Юлія Коваленко** 78 “Невже ж така наша доля?”
(“*Бурлака*” І. К. Карпенка-Карого у харківському “Березолі”)
- Вікторія Янівська** 81 Інвернес – Гниловоди: кризь минуле в майбутнє (“*Кравець з Інвернесу*”
М. Заяца на фестивалній афіші “Золото Лева” – 2010)
- Майя Гарбузюк** 88 Дивень – 2010: фестиваль і ювілей

ПЕДАГОГІКА

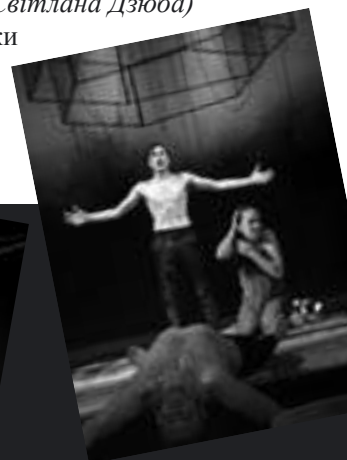
- Катерина Дяченко,** 99 Поділись своїм натхненням
Аліна Марченко (*II Міжнародний фестиваль театральних шкіл у Києві*)
- Марія Прєво** 104 Українські лялькари у Санкт-Петербурзі

ПРАКТИКА

- В'ячеслав Хім'як** 111 Діялог з часом, або Штрихи до портрета Казимира Сікорського
- Лариса Кадирова** 118 “Львів сформував мене...” (*Інтерв'ю. Розмовляла Світлана Максименко*)
- Атилла Виднянський** 125 “Довкола чого збудуєш своє життя...”
(*Інтерв'ю. Розмовляла Марія Ясінська*)
- Дарія Зав'ялова** 131 “Безнадійна оптимістка і неоромантик” (*Спроба автопортрета. Записав Тарас Федорчак*)

ШЕКСПІРІВСЬКІ СТУДІЇ

- Овлякулі Ходжакулі** 149 Хочу розчинити камінь... (*Інтерв'ю. Розмовляла Марія Ілюк*)
- Анатолій Кравчук** 158 “Правда без любови вбиває...” (*Інтерв'ю. Розмовляла Світлана Дзюба*)
- Майя Гарбузюк** 164 Шекспір: відкрите питання української гуманітаристики
- 168 “Весь світ – театр” (*Положення про конкурс студентських рецензій та досліджень*)



СВІТ

- Аделіна Єфіменко* 169 Грані жанрових та образних перевтілень на фестивалі Баварської національної опери – 2010
- Ірина Чужинова* 175 “За Чеховим, про Чехова, Чехову”
(*XI Московський Міжнародний театральний фестиваль*)

ПЕРШІ СТУДІЇ

- Ольга Генда* 179 Герасим Калитка – новий українець?
(*П. Бенюк у виставі “Сто тисяч” І. Карпенка-Карого*)
- Марія Кузнецова* 185 Давня казка на новий лад (“*Червона Шапочка*” Ш. Перро)

КНИГАРНЯ

- Олена Боньковська* 186 Театр у неволі (*Гайдабура В. Гулаг і світло театру. Листи із зони Сергія і Анни Радлових (1946–1953)*). – К., 2009)
- Ніна Бічуча* 188 Так вирішувала Історія – та насамперед люди
(*Poskuta-Włodek D. Codzień powtarza sie gra... Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 1893–1993*. – Kraków, 1993.)

ІНФОРМАЦІЯ

- 190 Ювілей визначних театрознавців (*До сторіччя Івана Піскуна та Валеріяна Ревуцького*) (*Записала й упорядкувала Ірина Мелешкіна*)
- Світлана Максименко* 208 “Мельпомена Таврії – 2010” – учасники і переможці
- Ірина Попівчак* 213 “Повернувся я з Сибіру”. Презентація книги спогадів
заньківчанина О. Гринька
- Ольга Генда* 214 Львів–Вроцлав. Студентські контакти тривають
- Надія Соколенко* 216 Заповнення лакун у театрознавчому просторі
- Віктор Собіянський* 217 Польський досвід – театральній молоді України

На першій сторінці обкладинки – ескізи костюмів до вистави “Хитрі поцілунки” (“Дуенья”) Р. Шерідана.

Режисер – Р. Валько, сценографія – М. Молчан, костюми – Д. Зав’ялова.

Львівський обласний музично-драматичний театр ім. Ю. Дрогобича, 2004 р.

Засновник: Львівський національний університет імені Івана Франка.

Видається з 2001 року. Реєстраційний номер КВ № 6029. УДК 7.072.2(051)

Головний редактор
Богдан Козак

**Концепція видання,
відповідальний редактор**
Майя Гарбузюк

Літературний редактор
Ніна Бічуча

Дизайн та верстка
Інна Шкльода

Набір і коректура
Ольга Козлова

Редакційна колегія:

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

Адреса редакції:

79008 м. Львів, вул. Валова, 18., к. 22, редакція журналу “Просцениум”.

Телефони: (032) 239–42–96, 239–41–97.

E-mail: prosaenium@franko.lviv.ua

Підписано до друку 21. 12. 2010.

Формат 60 x 84/8. Друк офсетний. Фіз. друк. арк. 27,5.

Умовн. друк. арк. 25,6. Наклад 400 прим.

Ростислав ПИЛИПЧУК

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

(Продовження, початок: “Просценіум”. – Ч. 1 (1). 2001 – 1 (14). 2006; Ч. 2–3 (18–19). 2007 – Ч. 3 (25)/2009 – 1 (26). 2010)

Хоч у галицькій пресі не раз лунали голоси на захист національної драматургії як основи національного театру, хоч багато хто радив надавати перевагу в репертуарі оригінальним українським п'єсам над перекладними, часом навіть малозначними творами, однак то була епоха, коли без найрізноманітніших перекладів не обходився жоден театр, а отже не обійшовся й український. Прагнення бачити на українській сцені передусім власну драматургію було цілком виправданим для того часу, коли йшов інтенсивний процес стабілізації національних форм мистецтва. До цього прагнула як галицька, так і національно свідома українська наддніпрянська громадськість. А протиставлення національної драматургії саме перекладним нісенітницям було, як і залишається досі, явищем прогресивним.

Однак репертуар української сцени, як, зрештою, усякого театру, не міг триматися лише на національній драматургії, нехай і найбагатшій. Це розуміли багато галицьких театральних опікунів. Навіть ті, хто спочатку виступав лише за національний репертуар, з часом стали змінювати свої погляди на цю справу, беручи, зокрема, до уваги недостатню кількість і якість українських оригінальних п'єс.

Василь Ільницький, наприклад, непокоячись станом театрального репертуару, пише майже через півтора року діяльності Руського народного театру: “Треба нам чимскорше постаратися о добрі переклади,

але з таких кавалків, щоб безпечно удержалися на руській сцені...” [1].

Ця ж думка утверджувалася й на сторінках “Мети”: “Якби обмежитись на саму Галицьку Русь, то треба б еще довго ждати на добрі драми оригінальні. Найлучшим доказом є те, що розписаних премій жодна з кільканадцяти штук конкурсних не отримала, хоч уже цілий рік від реченця минув. Отже, думаємо, що комітет театральний в недостатку штук оригінальних старатиметься обогачати репертуар народної сцени добрими перекладами досконалих штук з літератур сторонських, писаними чистонародною мовою...” [2].

Щоправда, в репертуарі були перекладні п'єси ще з першого року існування театру, але переважали серед них переробки не надто досконалих творів. Перекладали й переробляли ці п'єси письменники Павлин Свенціцький, Іван Наумович, Сильвестр Метеля, Єронім Калитовський, Ксенофонт Климович, [?] Корчинський та інші молоді письменники. Перекладами займалися навіть актори, як-от: сам О. Бачинський, І. Сероїчковський, А. Моленцький, Ю. Нижанковський та ін. Найбільше відзначився як перекладач письменник Остап Левицький.

Руський народний театр не міг скористатися із здійснених наддніпрянськими авторами готових перекладів, бо таких не існувало. Не було прецеденту виставлення перекладної п'єси українською мовою

в російсько-українських і польсько-українських трупках протягом першої половини і 50–60-х рр. XIX ст. у межах Російської імперії. Тим-то саме Руському народному театрові в Галичині, у межах конституційної Австрійської імперії, довелося продовжити започатковану ще аматорськими виставами 1848–1850 рр. у Коломиї, Львові й Перемишлі традицію виставлення перекладного репертуару, без якого немислимий розвиток жодного повнокровного національного театру.

Яким же був перекладний репертуар в українському театрі 60-х рр. XIX ст. у Галичині?

Поважне місце на афіші Руського народного театру посіла польська драматургія, оскільки цей театр в силу самих уже історичних обставин перебував у найближчому контакті з театром польським. Щоправда, орієнтуючись на демократичні кола української громадськості, ґрунтуючи свій репертуар на українській драмі з народного життя, Руський народний театр шукав у польській драматургії насамперед так званої народної драми і тому не випадково звернувся до найпопулярнішої польської народної драми – “Карпатські верховинці” Юзефа Коженювського.

Юзеф Коженювський (1797–1863) належав до тих письменників, які творили польську літературу, кажучи по-польському, на кресах, тобто на рубежах, поза польською етнічною територією, власне в Литві, Білорусії й Україні. Однак Коженювський, на відміну од багатьох польських письменників доби романтизму, довгий час не розробляв української теми в своїй творчості, хоч життя українського народу, безперечно, мусив знати. Родом з Галичини – народився у маленькому фільварку Коренівка в с. Стільне (тепер – Бродівській р-н Львівської обл.), він учився в гімназіях у Бродах і Збаражі (тепер – Тернопільщина) та в Чернівцях на Буковині, а в 1809–1819 рр. – у Волинській гімназії у м. Крем’янци (на Волині у межах Російської імперії), перетвореній 1819 р. на ліцей, де у 1823–1832 рр. працював також викладачем, зокрема, риторики, поезики й польської літератури. Після ліквідації ліцею 1833 р. був переведений на посаду професора-ад’юнкта кафедри латинської словесности до новоутвореного університету в Києві, а 1838 р. – на посаду директора губернської гімназії в Харкові, де прожив до 1846 р. Опісля переїхав до Варшави на посаду директора губернської гімназії.

Слід гадати, що звернення Коженювського до української, на той час ще екзотичної гуцульської теми, та ще в жанрі драматургії, якоюсь мірою стимулювали особисті контакти з українськими письменниками Харкова, тодішньої літературної столиці України.

Дворазове перебування Коженювського на Гуцульщині – у 1830 і 1840 рр. – настільки збагатило письменника враженнями, що він, пройнявшись глибокою симпатією до мужніх людей цього поетичного краю, на далекій відстані від нього, в Харкові, пише п’єсу з життя гуцулів. “За дивним велінням долі він (Коженювський. – Р. П.) не мав можливості пізнати польський народ, – писав згодом історик польської літератури й театру Віктор Ган у передмові до польського перевидання цієї п’єси. – Зате споріднений і близький йому народ український зобразив він з великою об’єктивністю, ба більше – навіть зі справжньою любов’ю. Цим він нагадає Ю. І. Крашевського, який майже одночасно в своїх народних повістях змалював український народ з надзвичайною симпатією до своїх героїв” [3].

Письменник приглядався до життя, праці, обрядів і звичаїв, народної архітектури, одягу гуцулів. Захоплювався їхніми піснями й танцями. Але не тільки милувався красою карпатської природи й гуцульського побуту польський письменник, він помітив там багато “турбот і горя”, яких зазнавали бідні гуцули від панщини, утисків австрійської бюрократії, зловживання влади: мандатора і його “стрільців”. Про все це письменник написав у нарисі “Про гуцулів” (1840). На Гуцульщині він і почув бувальщину про життєву подію, що трапилася в Жаб’ї (тепер Верховина в Косівському районі Івано-Франківської області) перед кількома літами і знайшла своє відображення в народній пісні про Антона Ревізорчука – історичну особу, скривджену й приречену на загибель, шляхетну в своєму характері і вчинках.

П’єса була готова уже в серпні 1840 р. під назвою “Рекрут”, і автор надіслав її до польського театру у Львові під дещо зміненою назвою: “Карпатські верховинці, або Рекрут”. Але нелегко було поставити цю п’єсу у Львові з цензурних міркувань. Постановникові довелося переробляти п’єсу, і в скаліченому вигляді вона з’явилася на польській сцені Львівського театру аж 1844 р.

Коженювський сподівався побачити свій твір на російській сцені: 1841 р. він надсилає власний російський переклад п’єси до Александринського театру в Петербурзі, але цензура не дозволила його виставляти, і ця заборона тривала до 1914 р.

Перше видання драми польською мовою з’явилося 1843 р. Тоді ж були надруковані в авторському перекладі російською мовою перша і друга картини першої дії і третя картина другої дії в українському літературному збірнику “Молодик на 1843 год” (частина I, Харків, 1843) – під назвою “Горец”.

“Карпатські верховинці” після прем’єри у львівському театрі йшли вряди-годи протягом 40–50-х рр. XIX ст. у Львові і в Кракові, але належного успіху не мали.

Не випадково цією п'єсою зацікавилися й діячі українського аматорського театального руху в Галичині у 1848–1850 рр. До неї звернувся й Руський народний театр одразу після свого заснування.

Оскільки переробка М. Устияновича “Верховинці Бєськідів”, здійснена 1848 р., виявилась для 60-х років XIX ст. недосконалою, застарілою, то письменник Ксенофонт Климкович взявся за новий переклад. Цей переклад під назвою “Верховинці” вийшов з друку 1864 р. як № 7 серії “Руська читальня” у Львові. Рукопис зберігся донині [4].

Переклад К. Климковича рясніє деякими скороченнями ремарок, заміною реплік, але все ж це переклад, а не переробка, бо структура п'єси не порушена. Як видно з рукопису, за яким ставилась п'єса, О. Бачинський поробив у тексті значні скорочення, вставив цілий ряд пісенно-танцювальних номерів, чим дещо порушив авторський задум. Але все ж зміст п'єси залишався автентичним.

Зміни, зроблені в українській виставі, не могли рівнятися зі змінами, зробленими під час прем'єри в польському театрі 1844 р. Тоді герої виступали під іншими іменами, стрільців перетворили на гайдуків тощо. Не буди на тій прем'єрі, але дізнавшись про зміни з надісланої афіші, Коженювський в листі до режисера А. Бензи від 30 червня 1844 р., зокрема, запитував: “І де було вміщене те нещасне *pas de lux*? Якщо в першій сцені, ну, то ще, але якщо десь далі, то протестую і не дозволяю жодних балетних вибриків там, де потрібна гра проста, селянська, але глибока й сильна” [5]. Проти надмірної кількості пісень і танців та мелодраматичної музики наприкінці першого акту виступив і рецензент прем'єри на сторінках “Gazety lwowskiej” [6].

Режисерські ж корективи Бачинського можна б пояснити його прагненням надати виставі етнографічного гуцульського забарвлення, на зразок народних п'єс наддніпрянських українських драматургів. Як для 60-х рр. XIX ст. – це був цілком виправданий хід. З іншого боку, можна виправдати й текстуальні скорочення, бо п'єса була заважною для молодої української сцени через свою композиційну розтягненість. Складена з трьох актів, вона ділиться на одинадцять картин, кожна з яких вимагає окремого декораційного оформлення. В умовах нерухомої сцени це означало, що виставу довелося б розбивати на одинадцять окремих актів, перерви між якими, можливо, дорівнювали б антрактам. Отже, вистава тривала б надто довго.

Дія п'єси відбувається в гуцульському селі Жаб'є. Легінь Антось Ревізорчук, красень і сміливець, має

загальну пошану й довіру серед сільської громади. Такій популярності заздрить урядовий стрілець Прокіп, якого одного разу під час гри в метання топірців образили Антось і його кохана Параня (в оригіналі – Пракседа). Задля помсти Прокіп зводить перед мандатором наклеп на Антося, звинувачує його в бунтарстві, контрабанді, образі чести мандатора. Мандатор велить, всупереч законові, віддати Антося, одинака вдови Марти, на багатолітню військову службу. Сам Прокіп зі стрільцями з'являється в хаті Марти й забирає Антося. Мати у відчай обороняє сина, але Прокіп жорстоко звалює її на землю. Антось погрожує Прокіпові помстою, а сам змушений іти зі стрільцями. З часом Параня, блукаючи селами в супроводі старого бувалого гуцула, колишнього вояка Максима Тихончука, в пошуках Антося, знаходить його на пості в одному з сіл біля Львова. Антось з огидою скидає австрійський мундир, переодягається в гуцульську ношу і дезертирує з війська. Повернувшись у рідне село на Черемоші, вбиває Прокопа, прощається з матір'ю та Паранею і йде в опришки. Незабаром, проте, австрійські вояки в одній з облав на опришків ловлять Антося з його ватагою. Перед стратою Антось просить дозволити йому побачення з матір'ю і Паранею, однак застає матір мертвою, а Параню – божевільною. Тепер же старий Максим Тихончук, що був у ватазі Антося, але не потрапив до рук облавників, з милосердя до Парані кидає її в Черемош, а сам добровільно зголошується до поліції. Антося ведуть на шибеницю.

Цілком зрозуміло, що п'єса на гуцульську тему, та ще й така, в якій поетизувалося опришківство як соціальне явище, в якій з глибокою симпатією змальовано простих селян-гуцулів, цілком відповідала тій демократичній програмі, з якою розпочинав свою діяльність Руський народний театр. Недарма п'єса пішла у першому львівському сезоні в суцільному потоці вистав на українську народну тему. Тим-то й у рецензії на прем'єру відзначалося, що ця польська п'єса в українському перекладі стала здобутком української літератури й українського театру.

Прем'єра “Верховинців” (29 травня 1864 р.) загальною сподобалася і публіці й критикам, однак їй не бракувало хиб. Передусім вистава тривала три з половиною години через оту велику кількість антрактів, про які мовилося вище. Не допомогли деякі скорочення і навіть вилучення однієї з картин. Одну з найтрудніших ролей – Марти, Антосевої матері – за браком актрис на ролі старих жінок грала недосвідчена молода артистка Анна Контецька, що не змогла передати того драматизму, яким сповнений цей образ.

Одну з найкращих сцен у п'єсі – сцену оборони сина перед стрільцями, які забирають Антося до війська (друга одміна першого акту) – А. Контецька просто зіпсувала, не змігши відтворити материнської розпуки. Дещо кращою була А. Контецька в третьому акті, в сцені зустрічі Марти з дружиною Прокопа, коли стара мати проклинає і самого Прокопа, і весь його рід. Тут артистка грала з невимушеним почуттям. Усі інші актори, за свідченням анонімного рецензента в “Слові”, доклали зусиль, щоб відіграти цю загальновідому з польського репертуару п'єсу на належному мистецькому рівні. Передусім О. Бачинський в головній ролі Антося добре відтворив пристрасну вдачу свого героя, його мужність і відвагу, за що здобував часті оплески публіки в багатьох сценах вистави, особливо в сцені другого акту, коли Антося, як цісарський вояк, стоїть на варті і згадує свої рідні гори, а також у сцені зустрічі з Паранею і Максимом, коли Бачинський, за словами рецензента, “виявив найкращий бік свого обдаровання як героїчний актор” [7]. Т. Бачинська в ролі Парані була протягом всієї вистави однаково привабливою, а в третьому акті, в сцені божевілья Парані – просто чарівною. “Ми бачили колись в цій ролі пані Ашпергеру і повинні визнати, що власне в даній ситуації пані Бачинська чесно витримує порівняння з тією найкращою польською артисткою” [8], – відзначав згадуваний анонімний рецензент. Інші ролі – Максим Тихончук (І. Сероїчковський), мандатор (Т. Юрчакевич), Прокіп (А. Буцацький), шинкар Гершко (М. Гарасимович), комісар поліції (Ю. Нижанковський) – були зіграні цілком вдало.

Вистава йшла з написаною ще для прем'єри 1844 р., в тому ж театрі, музикою диригента оркестру польського театру у Львові Я. Н. Новаковського та музикою диригента оркестру Волинського дворянського театру в Житомирі В. Квятковського. Інакше кажучи, Бачинський скомбінував музику двох різних авторів і застосував її на власний розсуд у виставі. На жаль, музика ця не збереглася, і про неї можна судити тільки з тогочасних критичних відгуків. Так, цитований вище рецензент констатував, що Бачинська дуже вдало виконала сумну думку божевільної Парані в третьому акті, але шкода, каже автор, що “нута тої думки більше штучна, ніж народному духу Русі природна” [9]. Польські композитори, очевидно, не могли створити музики гуцульського народного характеру. Дізнаємося також, що у виставі виконувались пісні “прекрасної нуди і в товариських кругах у нас доволі звисні і люблені”, а серед них названо лише “За чересом пістолі й ніж” та “Тей браття-опришки” (останню зустрічаємо ще у тексті переробки К. Устияновича 1848 р.). Можна припускати, що в

цій же виставі виконувалася написана М. Устияновичем як вставка до його переробки “Верховинців” пісня “Верховино, світку ти наш”, донині популярна в українському народі (автор музики невідомий, але, з нашого погляду, міг бути ним М. Вербицький, що писав музику до вистави 1849 р. в Перемишлі).

Друга вистава цієї драми, що відбулася 28 червня 1864 р., пройшла з іще більшим успіхом. Найцікавішими були сцени з участю обох Бачинських, Т. Юрчакевича та І. Сероїчковського [10]. Однак ближчих відомостей про цю виставу не збереглося.

Оскільки й ця друга вистава йшла надто довго через оті десять картин з різними декораціями, то протягом наступних п'яти місяців “Верховинців” не показували ні у Львові, ні тим більше на гастролях.

Аж 27 листопада 1864 р. з'являється третя вистава “Верховинців” у Львові. Ця вистава настільки перевершила дві попередні, що вони скидалися ніби на репетиції, на приготування до третього показу [11]. Цього разу завдяки технічному оснащенню сцени (“сценічна машинерія”) картина за картиною йшли без затримки. Роль Марти, засновану “на зразках істинно шекспірівських характерів” і таку, що вимагає неабиякого мистецького хисту від актриси, виконувала тепер “з блискучим успіхом” В. Лукасевич, “перейнявшись наскрізь її характером, ба можна сказати, прилягши повним серцем до того характеру, вона й була тією гуцулкою-матір'ю, яка з відчаю за сином б'є в кам'яні серця людей... і врешті з розпуки вмирає...” [12]. Особливо сильно провела В. Лукасевич трудну сцену біля криниці під скелею, де, зустрівши дружину Прокопа з дитиною на руках, проголошує страшне материнське прокляття родові Прокопа. За проникливу, правдиву гру публіка нагородила актрису бурхливими оплесками і двічі викликала її посеред цієї сцени та ще й після закінчення акту. Цього вечора дебютувала в Руському народному театрі А. Богдан, колишня актриса польсько-української трупи К. Лобойка, що виступила в епізодичній ролі Анни, Прокопової дружини, в якій виявила певний сценічний досвід і здібність до ролей матерів. А. Моленцький виконав роль мандатора загалом добре, але через перегравання в деяких місцях не дорівняв своєму попередникові Т. Юрчакевичу. Ще вправніше, аніж за перших двох разів, грала Т. Бачинська (Параня), І. Сероїчковський (Максим) й О. Бачинський (Антося Ревізорчук); цю (третю) виставу “Верховинців” львівський анонімний критик визнав як значне досягнення театру.

По-іншому підійшов до “Верховинців” рецензент з Перемишля, побачивши там виставу 5 березня 1865 р. Про саму п'єсу він писав як про слабкий твір,

РУСЬКИЙ ТЕАТРЪ НАРОДНИЙ

ВЪ ВТОРНИКЪ, 15 (28) ЧЕРВНЯ 1864

ВЪ САЛІ „НАРОДНЕГО ДОМУ“

Г. Г. ЛЮБИТЕЛЕВИ ТЕАТРУ,

під дирекцією ЕМІЛІЯНА КАЧІНСЬКОГО, організатора буди.

Верховинці

Методрамъ въ 3-хъ актѣхъ и 9 картинкахъ съ польскаго (Велика Королевскаго) перекладу Беставова Казимирова. — Музика съ Н. П. Волковскаго. Буди, Директора театру, Любительнаго Театру, а Виконана Казимирова, Дирек. Оркест. Волонтер. Дворянск. Театру.

АКТУВАТИ

Актъ Першій, картинка Перша	Г. Любитель	Казимиръ Казимировичъ	Г. Любитель Г.	Князь	Г. Любитель Г.
Князь, панъ Микола	Г. Любитель	Казимиръ Казимировичъ	Г. Любитель Б.	Князь	Г. Любитель Г.
Князь, панъ Микола	Г. Любитель	Казимиръ Казимировичъ	Г. Любитель Б.	Князь	Г. Любитель Г.
Князь, панъ Микола	Г. Любитель	Казимиръ Казимировичъ	Г. Любитель Б.	Князь	Г. Любитель Г.
Князь, панъ Микола	Г. Любитель	Казимиръ Казимировичъ	Г. Любитель Б.	Князь	Г. Любитель Г.
Князь, панъ Микола	Г. Любитель	Казимиръ Казимировичъ	Г. Любитель Б.	Князь	Г. Любитель Г.
Князь, панъ Микола	Г. Любитель	Казимиръ Казимировичъ	Г. Любитель Б.	Князь	Г. Любитель Г.
Князь, панъ Микола	Г. Любитель	Казимиръ Казимировичъ	Г. Любитель Б.	Князь	Г. Любитель Г.

Генералъ — Гурманъ — Князь — Оркестръ Волонтерскій.

Директоръ театру — Г. Г. Любитель — Виконана Казимирова — Виконана Казимирова — Виконана Казимирова — Виконана Казимирова

Межа діями оркестра підъ управліннямъ Г-на Любителя відіграє:

1. Фактори підъ опери „Ванда“ съ Дюклеръ.
2. Квартъ съ Г. Штрауса.
3. Увертюра (підъ редакціою автора) съ Н. Веріцанова.
4. Патриъ підъ опери „Варта“ съ Фальтова.

ЦІНА МІСЦЯМЪ:

Квитокъ 4 Зр. — місце на узвищенні або сканіи 1 Зр. — партера 10 зр. — галерія 20 зр. з. н.

Квитокъ 2 билетъ на театральній партіи звичайногъ зрочна на кожне представлення.

ПОЧАТОКЪ 8 1/2. ДО 8. ГОДИНИ ВЕЧЕРОМЪ.

Handwritten notes and signatures in the bottom right corner of the poster.

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

в якому, мовляв, усі частини укладені й оброблені так, щоби викликати якнайбільший ефект, а вчинки героїв неприродні, невмотивовані. Рецензент радив режисерові однаково виявляти увагу як до головних, так і до другорядних персонажів. Висловлював також важливе побажання й щодо іншого: “В трагедії не місце уживати надто низької коміки, як це трапилось у “Верховинцях”, бо через це псується трагічна ілюзія цілості. А втім, перебільшення ніколи не може подобатись поважній публіці...” [13].

Так само критично, але з інших позицій, підійшов до “Верховинців” і чернівецький критик – Ісидор Мартинович. У статті “Справоздане о руським

представленю “Верховинців”, надісланій до “Слова”, він схарактеризував виставу (показану в Чернівцях 10 вересня 1865 р.) під оглядом мови п’єси і гри акторів. На думку автора, ця драма, хоч і перекладена з польської мови, є чи повинна бути основою на тлі життя гуцулів. Але, мовляв, саме останнього й бракує цій п’єсі. “Яко драма, маючи бути живописію відрубного життя гуцульсько-гірського, не носить она на собі ціхи, живо виображаючої тоє життя, не робить на нас впечатління верховинщини, не овіває нас воздухом гірським, не вітає нас словом грімким, на далекий відголос привиклим – коротко, не чуєм в цілій тій драмі праві (майже. – Р. П.) жодного слова,

живо нам пригадує нашу *близьку* (курсив у першодруці. – *Р. П.*) гуцульську країну. А всьому тому причиною невластивий ані нашим гірнякам, ані нам самим, ані, здається, нашим братам-галичанам язик переводу. Тим язиком, праві, весь рок (чар. – *Р. П.*), котрий би на нас тая много хвалена, а відай-таки перехвалена штука вивергти (справити. – *Р. П.*) могла, затираєся” [14]. І. Мартинович підходив до “Верховинців” з міркою етнографічної достовірності. І найперше, що не задовольнило критика, – це мова п’єси, власне, її переклад.

Питання про переклад саме “Верховинців” було складне. Коженівський написав свою п’єсу польською літературною мовою, ужити народного діалекту не міг з тієї простої причини, що гуцульський говір не належить до польської мови, а замінювати гуцульський діалект мазурським чи якимсь іншим польським, як це траплялося в практиці польських перекладачів за пізніших часів, було б неправильним, суперечило б здоровому глуздові. Тоді вийшла б у Коженівського п’єса про мазурів, а не про гуцулів.

Перед перекладачем польської п’єси Коженівського українською мовою мусила виникнути дилема: чи перекладати п’єсу теж літературною українською, чи – гуцульським діалектом. Перекладач К. Климкович, що орієнтувався у своїй діяльності на Наддніпрянську Україну, що одним з перших у Галичині прагнув писати українською літературною мовою, спираючись на східноукраїнську мовну основу, обрав перший спосіб. Цей спосіб виправдується, зокрема, тим, що театр показував виставу “Верховинці” не лише в Коломиї, Станіславові й Чернівцях, де гуцульський говір могли зрозуміти, а й у інших місцевостях Галичини, строкатої у мовному відношенні, де б той говір справляв труднощі в сприйманні вистави.

І. Мартинович вважав, що герої драми “Верховинці” мусять на українській сцені говорити своєю природною мовою – гуцульським діалектом. Однак критик, не маючи виробленого, чіткого погляду на українську літературну мову взагалі, заблукавши між мовними доктринами москвофілів і народовців, заплутував питання, яке сам ставив. Він писав: “... В драмі, носячій на собі ціху трагедії, не можна уживати якоїсь повітовщини, kwasної і розтяглої, но треба якоїсь всеобщої “просвіщенної мови”... Но ми дуже еще сумніваємося, чи мова, мимо того, що нею співав Шевченко, єсть вже нашою “общепросвіщенною” мовою?!” [15]. Передусім, автор не вірив у силу народного слова в трагедійному жанрі. Через кілька років його земляк, буковинець Юрій Федькович, до-

веде на прикладі власної драми “Довбуш” (1867), що гуцульське народне слово має могутню силу не тільки в ліричних віршах, поемах, баладах і повістях, а й у трагедії. Г. Хоткевич 1911 р. перекладе цих же “Верховинців” на гуцульський діалект для керованого ним Гуцульського театру, і в такому вигляді драма дуже добре виконуватиме свою ідейно-естетичну функцію.

Що ж до неясних натяків І. Мартиновича на характер “общепросвіщенної” мови західних українців, то цілком очевидно, що за таку вважав він культивоване москвофілами “язичіє”, бо цю статтю писав у період власних ідейних хитань (десь через рік-два він перейшов на одверто москвофільські позиції), і через це він не піднявся до усвідомлення важливості вироблення загальноукраїнської літературної мови.

Майже услід за І. Мартиновичем, можливо, не без його впливу, про недосконалість перекладу “Верховинців” заговорив анонімний рецензент вистави, показаної в Коломиї 9 жовтня 1865 р. Але його позиція цілком виразна. “Ми, що знаємо ту життя гуцулів, цікаві булисьмо видіти, як артисти наші представляють нам образ з життя наших верховинців, – писав автор. – Признати мусимо, що завелисьмося в ожиданиях наших. Зараз не подобалася нам бесіда переводчика, котрий, уроджений на Підгір’ю, ачей не міг познакомитись з бесідою гуцулів наших, тому і старатись був повинен тую в переводі вірно віддати, і акторів, необзнакомлених з нею, при пробах в проізношенню слова виучити. Та ж то хороша бесіда солов’я нашого Федьковича! Та ж і переводчик сам так уперто боронив раз во Львові на касині (тобто на зібранні в “Руській бесіді”. – *Р. П.*) слово “брешеш”, часто уживане в штуках українських, а то тим, що нарід наш слово се уживає. Аби бути консеквентним (послідовним. – *Р. П.*), випадало перевести сію драму на гірське нарічіє, бо хотя в кусниках, з життя українського взятих, радо слушаємо вираження, як: “хазяйство”, “стільки”, “бачицьця” і т. д., то дивно звучать они в устах гуцула, виступаючого на сцену, а річ відома, що поляки в оперетках, з життя селян-мазурів взятих, напр. “KraKowiacy i górale”, нарічіє мазурів не то щоб до слів, но щодо проізношення і виговору точно наблидають, а в драматі, як “Sobkowa Zagroda” [16] або в “Podhalanach” [17] слова gazda, gazdzinia на верхах польського бескида уживані, не замінюють своїми книжними або на рівнинах употребляємими” [18].

Словом, до питання перекладу “Верховинців” критика прагнула підійти з тодішніх теоретичних засад реалістичного мистецтва. Мову – один із за-

собів правдивого відображення, типізації дійсності – цитовані вище галицькі й буковинські критики розглядали з позицій тодішнього розуміння реалізму, а для переважної більшості українських письменників і критиків 60-х років XIX ст. реалізм означав етнографічну достовірність.

З таких самих позицій і Мартинович, і коломиїський анонім критикували виставу “Верховинці” за режисерську інтерпретацію і за акторську гру. Мартинович вважав, що враження неприродности, спричинене невдалим перекладом, поглиблюється “хибним костюмуванням” і незнанням гуцульських звичаїв. Костюми, в яких виступали актори у цій виставі, скидалися більше на лемківські, ніж на гуцульські. Лише один актор мав гуцульського топірця, та й то якогось коротенького і покаліченого. А коломиїський автор навіть радив актрисам пройтися коли-небудь по коломиїському ярмарку, де б вони могли побачити “хороші завиття наших селянок” і взяти для себе “моделі для завиття молодичь на сцені, бо дотеперішні, ними уживані, не по нашому вкусу, та якось на Русі нашій невидані” [19].

Таке елементарне незнання гуцульського побуту, а можливо, й неспроможність через матеріальні нестатки відповідно відтворити його на сцені, знижували мистецьку цінність вистави. Мартинович зробив з цього приводу категоричний висновок: “Впрочих, най собі говорять хто що хоче, а драма вишпомянута, так переведена і так представлена і відограна, може caeteris paribus (за інших рівних умов. – *Р. П.*) будь-як називатися і до кожного народу австрійського, ба навіть європейського застосуватися.

Вам тая драма во Львові, може, в теперішнім виді до смаку, но нам, що на гори гуцульські і на гуцули майже щодень дивимся, такою пародією не можна удовлетворитись” [20].

До першого абзацу цієї цитати редакція газети “Слово” зробила примітку, в якій висунула антитезу. Якщо драма може бути сприйнята як своя будь-яким іншим народом, то це, на думку редакції, не погіршеність у ній, бо драма, мовляв, представляє характери і дії людей взагалі, всюди і в усякі часи близькі між собою. Місцевий колорит, на думку автора примітки, хоч і необхідний в усякій національній драмі, все ж є для неї елементом другорядним. І якщо цей колорит часом застосовується більше в комедії, особливо в так званих локальних водевілях, то лиш тому, що виступає він тут як згусток комічного. Брак такого комізму в “Верховинцях”, мовляв, не знижує мистецької цінності цієї драми, а “обставина, що драма тая може до кожного народу застосуватися, говорить, власне, в добру її сторону” [21].

Останнє твердження, безперечно, цілком правильне, однак уявлення про національний колорит тільки як засіб комічного відганяло рецидивом класицистичної поетики. В часи утвердження реалізму у театрі така теоретична “конклюдія” відкривала семафор для появи пустопорожніх фарсів, для примітивної стилізації під “народні” характери. На Наддніпрянській Україні це й вилилось у горезвісне “дражніння хохла” на сцені, що перейшло в погану традицію, відчутну подекуди й донині.

Перекладаючи “Верховинців”, К. Климкович, звичайно, орієнтувався на основного галицького глядача, на Львів, Тернопіль, Перемишль, на галицьке Поділля, а не саму Гуцульщину. Якби ж цю п’єсу довелось показувати на Наддніпрянській Україні, то й мову Климковича довелось би редагувати. Не випадково у 80–90-х рр. XIX ст. ця драма з’являється там під назвою “Гуцули” у переробці Софії Тобілевич. Мартинович же і коломиїський анонім, боронячи інтереси глядачів гуцульського регіону, мали рацію. Люди, що знали Гуцульщину, мали право вимагати достовірного відображення гуцульського говору у “Верховинцях”. Але погодити ці дві тенденції театр, звичайно, не міг.

Інша річ, коли всі інші етнографічні бутафорські атрибути не були у виставі дотримані, коли актори не передавали своєю грою гуцульських народних типів. Такий осуд був цілком справедливий.

І. Мартинович писав про головного героя – Антося Ревізорчука – у виконанні Бачинського: “Представте собі чоловіка тучного, підсадкуватого, з рухами зовсім негірськими, з стремлінням і дикцією зовсім не трагічними... В сій ролі видавався нам п. Бачинський від початку до кінця рекрутом тіго-ном, котрому не лиш тяжко карабін і мундир військовий двигати, але еще тяжче в своїй ролі достатньо втриматися. Іменно в посліднім акті, в акті критичнім, состояла його трагічність в безенергічнім, безвладнім, знуженім (втомленім. – *Р. П.*) зниженні голосу, заповідаючого цепеніє (заціпеніння? – *Р. П.*), вкортці наступити маюче, чоловіка зовсім змученого...” [22]. “Пан Бачинський, – вторив Мартиновичу коломиїський рецензент, – для ролі Антося зовсім невідповідний. Ми бо, бачите, привикші видіти легінів гуцульських, гибких і рослих, як ялиці карпатськії, аж надто мусилисьмося уводити ілюзією, щоби в поверховнім уже виді п. Бачинського легія собі представити. До того, пан директор не повторив добре ролі своєї, часто в декламації своїй, іногда ненатуральній, уставав (тобто зупинявся. – *Р. П.*), що псувало ефект. Маючи Антося при тім вус чорний, та не малий, дивно то якось виглядало, як Прокіп, відгражаючись на него, називав его голоусом...” [23].

Актрису В. Лукасевич рецензент І. Мартинович похвалив за “психологічно пряму і істинну, а ораз сильну ігру” в ролі Антосевої матері – Марти.

Роль Парані, на думку Мартиновича, була невдячною для такої видатної актриси, як Т. Бачинська, бо аж до передостанньої картини не давала їй матеріялу для розгортання того глибокого почуття, яке проступає аж у сцені божевілля Парані. А саме в тій сцені Бачинська піднялася “до своєї звиклої і незрівняної висоти артистичної; в ній бо пригадала нам шекспірівську Офелію, якою-сьмо собі ю (її. – *Р. П.*), читаючи Шекспіра, вообразили і якую-сьмо по великих театрах від великих артистів представлену видали...” [24].

Роль Максима Тихончука у чернівецькій виставі І. Сероїчковський провів недбало, як засвідчив Мартинович. Очевидно, актор, що через кілька днів назавжди покинув театр, просто не мав охоти добре грати. В Коломиї у цій ролі виступив уже Ю. Нижанковський, який спочатку грав несміливо, а опісля, особливо в сцені, коли Максим зустрічає причинну Параню на березі Черемоша, “перейнявся ситуацією, бо й жести і розвинена пізніше енергія були всякої похвали достойні” [25].

Правдивим у характерній ролі стрільця Прокопа був А. Бучацький.

Оскільки “Верховинці” – п’єса з багатьма дійовими особами, а труппа складалася з дванадцяти акторів, то деякі з них мусили грати по дві другорядних або епізодичних ролі. І було це виконання нерівноцінним. Так, А. Вітошинський свою коротку роль орендаря Гершка відіграв досить природно, хоч не зовсім добре знав текст. Другу роль – опришка “дуже недбало відіграв і відспівав”. Занадто поспішав, співаючи пісню “Гей браття-опришки”, і при цьому “без потреби по відспіваній строфі з другими опришками виправляв такі поголомнії (карколомнії? – *Р. П.*) скоки, яких би гуцули наші, – каже Мартинович, – не второпали, через що в послідних строфах ослаб ему голос і віддиху ему нестало”. “Впрочім, – додає рецензент, – в плясках часто охотники коломиїські тратили такт, і трафилось, що коли одні присідали, другі підскакували” [26]. Не відзначився й Ю. Нижанковський ні в ролі фельдфебеля, ні в ролі окружного комісаря у чернівецькій виставі. Він монотонно рецитивав свій текст без будь-яких нюансів, на рівні учня вищого класу гімназії. А. Моленцький в ролі мандатора не дотримав міри в гримі, довівши його до карикатури. Він вдався навіть до такого трюку, що одним духом випивав п’ять кварт пива, чим викликав задоволення певної частини публіки, але псував сцену, до якої не зовсім пасував цей трюк. У зв’язку з цим Мартино-

вич твердив про необхідність дотримання стильової єдності вистави, її жанрової визначеності.

Очевидно, ці закиди критики були надалі бодай частково враховані, бо в наступних рецензіях маємо позитивні відгуки, якщо ті рецензенти не керувалися іншими критеріями. Можливо, зважаючи на критику, О. Бачинський передав роль Антося акторові П. Свенціцькому, який уперше виступив у ній 12 грудня 1865 р. у Львові, за словами рецензента, “з хорошим поведінням в декламації, но з меншим – в рутині”, тобто в грі загалом [27].

Вистава “Верховинців”, що, подібно до “Наталки Полтавки”, стала для критики предметом розмови про необхідність дотримання принципу етнографічної достовірності, попри всі свої вади, ввійшла до числа найкращих з мистецького погляду й ідейно важливих вистав у репертуарі Руського народного театру.

Успіх прем’єри “Верховинців” спонукав дирекцію театру й Театральний віділ звернутися й до інших п’єс Ю. Коженювського. Щоправда, п’єси ці вже не мали нічого спільного з українською тематикою. Тому театр часом шукав можливості пристосування їх до українського життя.

У Львові 10 липня 1864 р. відбулася прем’єра популярної на польській сцені двоактної комедії Коженювського “Майстер і челядник” (написана 1851 р.) в переробці невідомого автора, що його в одній з рецензій згадують під криптонімом “Мод... Шм...”. З рецензій видно, що дійові особи носять українські прізвища, причому такі, що поширені на Наддніпрянській, головню Лівобережній Україні. З деяких реалій, згаданих у рецензіях, виходить, що сама дія п’єси відбувається на Наддніпрянській Україні. Отже, переробка (в чому ще вона полягала, здогадатись важко, бо текст її не зберігся) здійснена не в Галичині, а, можливо, привезена О. Бачинським з Житомира чи, може, П. Свенціцьким з Києва. Він теж міг бути автором цієї переробки.

Щоправда, в рецензії йде мова то про переробку, то про переклад. Істотної різниці між цими творчими актами деякі тодішні театральні критики, мабуть, не добачали. Важливо, що рецензент прем’єри у “Слові” наголосив: “Руський перевод тої комедії був дуже удачний”.

Зміст цієї переробки такий. Син якогось пана і невідомої молодиці, народжений у панському дворі, бездомний сирота Арко Познай працює челядником у шевця-п’яниці Вакули Дратвенка. Покохав Арко шевцеву доньку Тетяну, що відповіла йому взаємністю. Пріська, Тетянина мати, рада б видати доньку за доброго, роботяшого хлопця, який дні й ночі тяжко працює, щоб визволити сім’ю Дратвенка з боргу. Але

Дратвенко напідпитку вирішує видати Тетяну за свого співбрата по чарці, вдівця з п'ятьма дітьми, підстаркуватого відставного чиновника Кирченка. За це Кирченко зобов'язується сплатити корчмареві Морткові борг Дратвенка – п'ятсот карбованців асигнаціями. На допомогу Аркові приходять невідомий вельможа, що вже колись прислужився хлопцеві в трудну хвилину. Він надсилає через пошту тисячу карбованців і врешті з'являється особисто, представившись за Аркового батька. Морткові сплачують борг Дратвенка. Пріська й Невідомий благословляють Тетяну й Арка на шлюб, після чого невідомий зникає.

Рецензент у газеті “Слово” зазначав, що комедія ця не належить до найкращих творів Коженівського (незважаючи на переробку, її все ж трактують як твір Коженівського!). Хоч в окресленні характерів, каже критик, відчутне перо досвідченого драматурга (образи норавливого Дратвенка, добродушного Арка й ворохохобної Пріської), то все ж мотив, що підстаркуватий хитрун-чиновник, до того ж п'яниця і вдівець з п'ятьма дітьми, людина без вищого польоту фантазії, вирішує за руку доньки збанкрутованого шевця не взяти, а дати п'ятсот карбованців асигнаціями, – цей мотив виглядає неприродним і незрозумілим. Так само й поява невідомого вельможі – художній засіб “деус екс махіна” – справила на рецензента несерйозне враження [28].

З приводу цього образу В. Ільницький згодом плумливо напише: “Мораль, який пробиваєсь з шпуки – неабиякий!? Нема що й казати. Панок-батько, котрий сина не знав і, заяк здається, більше знати і не хоче, в комедії Коженівського таки чесний чоловік (!), бо... запмагає грішми і благословить. Що то ще за щира, за богобоязлива душа в тім прогнилім, зледащілім світі цивілізованім! Та, проте, сохрани нас, Боже, щоб мали ми в таких героях і собі любуватись” [29].

Хоч тодішня і пізніша польська критика писала, що, незважаючи на слабку інтригу, ця комедія мала добру драматичну будову, здоровий гумор, ледь приправлений сентиментальною сльозинкою, характерні образи, що можуть бути добрим матеріалом для акторів, простий, без зайвих сентенцій, діалог [30], українські критики, рецензуючи виставу Руського народного театру, водноголос заговорили про посередню літературну вартість п'єси, яку не могла врятувати навіть пристойна гра акторів. “Як на автора “Гуцулів” (Каграссу górale) комедія ся дуже слаба щодо основи, інтриги і акції”, – заявив В. Ільницький. – <...> Найлучше удавсь авторові тип гидкого п'яниці-майстра. Що ж, коли тим одним гидким типом не нагородив він ані недостатку кращої думки, як нею є тота, котру препровадив, ані недостатку забавних ситуацій” [31].

Рецензент “Ст.” [В. Стебельський. – Р. П.] з приводу вистави, побаченої 14 січня 1865 р. в Стрию, зазначив навіть, що в комедії “Майстер і челядник” “оказався талант славного польського писателя вже ув своїм пересиленню, внаслідок завеликої продукції на одному й тому самому полі” [32]. Тим-то не викликала ця п'єса особливого ентузіазму у публіки, хоч, на думку рецензента, виконання ролей само по собі було непогане. На прем'єрі в ролі майстра Дратвенка виступив Павлин Свенціцький, в ролі Пріської – Вікентія Лукасевич, в ролі Тетяни – Марія Контецька, в ролі Кирченка – Антон Бучацький, челядника Арка – Лонгин Бучацький, Мортка – Максим Гарасимович. Усі грали “симпатично”, “з правдою”, “достатнім зрозумінням”, “з правдою і гумором”, як атестував усіх їх рецензент. У безбарвній ролі Невідомого якийсь Іван Х не мав змоги будь-як відзначитися.

Наступна вистава (14 січня 1865 р.) мала вже майже зовсім іншу обсадку ролей: А. Моленцький – Дратвенко, В. Лукасевич – Пріська, К. Смолинська – Тетяна, А. Вітошинський – Арко, Ю. Нижанковський – Мортко. Грали теж “з живою правдою”.

Так само й В. Ільницький похвалив гру усіх інших акторів у виставі, показаній у Тернополі 27 червня 1865 р. Особливо А. Моленцькому “досконало удавсь... перехід зо стану тверезого в стан п'яний” [33].

Отож, вистава “Майстер і челядник” не була видатним явищем в діяльності Руського народного театру. Але вона цікава з огляду на той факт, що на матеріалі польської п'єси було зроблено виставу з українського життя.

Двадцятого жовтня 1864 р. театр показав ще одну п'єсу Ю. Коженівського – триактну драму “Вікно на першім поверсі” – один з найкращих творів польської драматургії, зразок тогочасної польської салонної мелодрами. Цього разу не була то переробка, а переклад пера П. Свенціцького. Оскільки в п'єсі головні особи – граф і офіцер, то їх не можна було зробити українськими, бо в тодішньому українському суспільстві не існувало таких соціальних станів. У мові перекладу зустрічалися полонізми.

Драматичний конфлікт п'єси заснований на суперечливих непорозуміннях між ревним графом і вірною йому графинею, до якої залицяється сусід-капітан.

Рецензент “Слова” закидав п'єсі деяку невмотивованість фіналу. Бо, мовляв, графиня просить прощення у свого чоловіка, не будши винною, отже й не реабілітує себе в очах графа, який, примирившись з нею, не зможе відтепер довіряти дружині.

Сама драма, каже рецензент, відзначається чіткою окресленістю характерів з бурхливими пристрастя-

ми, але в ній переважає декламація над дією, словесна характеристика – над інтригою. Дещо блідим і нейтральним вийшов у драматурга образ залицьяльника-капітана.

У ролі графа виступив О. Бачинський, графині – Т. Бачинська, капітана – І. Сероїчковський, старого пасічника – А. Моленцький, слуги Якова – А. Бучацький [34]. Вистава мала успіх у Львові й на гастролях по інших містах, зокрема в Самборі й Перемишлі. Перемиський рецензент висловив цікаву думку: “Драми, як “Вікно на першій поверсі”, ще не під силу нашій сцені – графа і графиню годі [знайти] між нами і в театрі...” [35]. Цей вислів із “Ниви” передрукувало й “Слово” [36]. Очевидно, громадськість, що вимагала від театру реалістичного народного репертуару, солідаризувалася з такою думкою. Річ не в тому навіть, що у драмі Коженювського виступають граф і графиня, а в тому, що ця салонна мелодрама не несла позитивних суспільних ідеалів.

Однак ця вистава і надалі залишається в репертуарі театру. 14 грудня 1865 р. її ще раз показали у Львові. Бачинська, як писав рецензент, підняла сентиментальний характер графині до виразу високої трагедійності. Замість О. Бачинського в ролі графа виступив П. Свенціцький, що, так само, як А. Моленцький в ролі пасічника, грав “з теплим почуттям і точним розумінням характерів” [37].

Серед кількох нових п’єс, що з’явилися в репертуарі Руського народного театру у весняному сезоні 1866 р., були ще дві п’єси Ю. Коженювського – “П’ятий акт” і “Цигани”.

Написана у Києві 1833 р., одноактна драма “П’ятий акт” (прем’єра – 20 березня 1866 р.) ґрунтується на інтризі між двома суперниками – чоловіком і коханцем. Образи обох їх окреслені майстерно, хоч дія в п’єсі майже відсутня. Як писав рецензент, обидві ролі потребують талановитих виконавців трагедійного плану. На його думку, ні О. Бачинський (чоловік), ні А. Бучацький (коханець) не були відповідними для цих ролей. Тому й ефект од вистави був невеликий. Найкраще враження справила Т. Бачинська в ролі дружини й коханки [38].

Протилежне свідчення про гру О. Бачинського в цій ролі залишив В. Кельсієв, що бачив “П’ятий акт” десь у другій половині вересня 1866 р. в Перемишлі: “Він (Бачинський. – *Р. П.*) грав Вацлава, якого зраджує люба дружина, і то грав відмінно. Це був справді люблячий і ображений чоловік, для якого все на світі загинуло, якого відчай настільки душить, що він пропонує своєму щасливому суперникові поєдинок трутизною: один з двох кубків отруєний. І всю цю страшну роль п. Бачинський зіграв без найменшої натяжки” [39].

Суперечливе враження справила на критиків вистава чотириактної драми Ю. Коженювського “Цигани” (написаної 1857 р.) в перекладі П. Свенціцького (прем’єра – 12 квітня 1866 р.). Рецензент у “Слові” небезпідставно назвав цю драму “утвором нудної сентиментальності”, “лекцією психологічною”, в якій відсутня драматична дія, а драматург прагне надолужити її брак самим тільки психологічним розвитком любовних пристрастей, які через те, що занадто сентиментальні, не впливають ні на розум, ні на серце; предмет, обраний для цієї п’єси, був би більш придатним для роману, як для драми, де, крім характерів, потрібна ще дія [40].

Такої ж думки про цю п’єсу був і В. Ільницький, що побачив виставу у Тернополі через рік, 18 червня 1867 р. “Ся драма похожа на образок, а не на драму в тіснім зміслі; бо вона через два акти, т. є. 2 і 3, лише малює життя циганів загальною і поодинокі ситуації в особенності, а не розвиває зав’язаної акції...” [41], – зазначив В. Ільницький.

За змістом своїм “Цигани” Ю. Коженювського нагадують повість “Хата за селом” Ю. І. Крашевського – твір, що ліг в основу п’єси М. Старицького “Лиха доля” (“Циганка Аза”).

В. Ільницький детально аналізує п’єсу “Цигани”, піддаючи її суворій критиці за непослідовність і нелогічність у розвитку дії, але все ж відає належне Ю. Коженювському, що виявив у цій п’єсі “немало красивого поетичного таланту”. “Характери його суть індивідуально відмальовані, консеквектно перепроваджені; сцени досить природно поступають по собі [...] До того стиль его прекрасний, повно чудних образків, блискавиць мислей, а слів красивих, малюючих, пребагато, що, як перли, силпляються з неприбраного скарбу. Отже, мож предсказати, що драма “Цигани” удержиться якийсь час на сцені” [42].

Головну роль – циганку Гульду – грала Т. Бачинська. Ця романтична роль містить в собі широкий діяпозон відтінків пристрасного чуття, головним тоном якого є кохання, до того ж кохання ображене, скривдене, бо її, Гульду, зрадив коханий Нанго. Вона сповнена ненависти до своєї суперниці Наї й потаємно виношує бажання помсти. Вирішивши вбити Наю, Гульда підкрадається до неї, коли та спить, але в останню мить, з жалю до суперниці, випускає з руки ножа. Мати Гульдина, Єрни, приносить отруту й радить отруїти Нанга, щоб відімести йому і Наї. Та коли Нанго п’є воду з отрутою, Гульда несподівано виходить з укриття й просить, щоб половину напою він залишив для неї. Гульда випиває решту отрути. Обоє гинуть. Ная з гітарою йде світ за очі.

“Слідили ми бачно ігру Бачинської в усіх її порушеннях, – писав В. Ільницький, – і признати мусимо її совершенно зрозуміння своєї ролі і великий артистизм. Деякі місця були справді пориваючі, наприклад, коли довідується о зраді Нанга; коли в пристрасності хватає за ніж; коли спізнає Наю, що вона молодша і краща від неї або коли слідить, як Нанго п’є отрую, а відтак сміється сміхом пекельним. Але в об’явах чуття любови, не тої м’якої, сердечної, солодкої, але тої натуральної, пекучої, демонічної, дається чути якась фебрична пристрасність. Слава тобі, артистко, і щира подяка за щирі труди” [43], – закінчує свою характеристику В. Ільницький.

Гідною суперницею Т. Бачинської – Гюльди виступила В. Лукасевич – Ная. Протилежна за характером, добра, м’яка, тиха, щиро і солодко любляча, як голубка, вона щаслива в коханні. Не лякається погроз Гюльди і щиро признається, що любить Нанга і що Нанго теж її любить, що вона не віддасть коханого нікому, бо хоче з ним бути завжди щасливою. Вона чудово грає, співає, виявляючи природне обдарування до мистецтва, взагалі поетичну свою натуру. Всі ці прикмети Наї В. Лукасевич відтворила дуже добре.

А. Моленцький рівно провів роль циганського проводиря старого Курми, хоч сама ця роль не давала достатнього матеріалу для актора.

Були у грі акторів і хиби. Ю. Нижанковський та О. Бачинський в якихось другорядних ролях виявили незнання тексту. Втім, вистава “Цигани” мала перспективу надовго затриматись в репертуарі, якби не близький розпад театру.

Коротко підсумовуючи огляд вистав за п’єсами Ю. Коженювського, слід сказати, що не всі вони посіли однакове місце в репертуарі театру, однак певним чином ферментували його лице, представляючи уперше в історії українського театру народну гуцульську й циганську теми, а також увівши саме на галицьку сцену зразки салонної мелодрами, без чого тодішній театр теж не міг обійтись. Ці п’єси певною мірою сприяли також утвердженню реалізму на українській сцені в Галичині.

П’єси іншого видатного польського драматурга та ще й львів’янина – Александра Фредра (1793 – 1876) – не знайшли належного собі місця в репертуарі Руського народного театру у 60-х рр. XIX ст., хоч користувалися загальною популярністю на польських сценах, передусім у Львові. Єдиною спробою ознайомити українську громадськість з цим комедіографом через українську мову була вистава одноактного фарсу “Лист” (22 листопада 1866 р., переклад П. Свенціцького). Але вистава успіху не мала. Рецензент “Слова” зауважив, що цей фарс заснований

на “перетрубленій темі”. Оргон, чоловік вродливої і романтичної Целіни, запідозрює в залицянні до своєї дружини молодого Здзіслава, що нібито кохає його сестру Софію. Підозра ґрунтується на листі, а власне на одній сторінці з рукопису роману, автором якого є Целіна. Далі з’ясовується, що підозра безпідставна. Рецензент каже, що цей фарс – один із найслабших творів талановитого драматурга. В п’єсі немає життя, плінної дії, тут багато нежиттєвих ситуацій, характери невиразні, гумор тривіальний.

Актори не змогли подолати слабкостей п’єси (А. Бучацький – Здзіслав, А. Моленцький – Оргон, Ю. Нижанковський – Радост, А. Богдан – Целіна) [44].

Комічна оперета А. Фредра “Нічліг в Апеннінах”, перекладена П. Свенціцьким і видана окремою книжкою на початку 1865 р., на сцені не з’явилася.

Знайшла собі місце в репертуарі Руського народного театру 60-х рр. XIX ст. одноактна комедія Владислава Анчиця (1823–1883) “Мужики-аристократи”, перекладена, а радше – пристосована до українського життя Остапом Левицьким. Цей переклад був схвалений критикою. О. Марковецький в “Ниві”, наприклад, висловився про нього: “Перевід єсть одним з найліпших до сего часу, які у репертуарі руського театру є, і послужити може всім переводячим за взір. Сердешне спасибі йому (перекладачеві. – *Р. П.*) за чисто народне діло!” [45].

Однак “народна” п’єса В. Анчиця не несла в собі народних ідеалів. На відміну від української народної драми, яка в своїй основі – демократична, а також на відміну від деяких польських тогочасних п’єс (зокрема “Гальки” В. Вольського, що лягла в основу славної опери С. Монюшка), в яких підкреслено соціальний антагонізм у польському селі, зі співчуттям говорилося про кривду, якої зазнавали селяни від шляхти, в “Мужиках-аристократах” В. Анчиця проповідувалась ідея соціального примирення, виражена в крилатому вислові Зигмунта Красінського: “З польською шляхтою польський народ”.

Написана 1849 р. і тоді ж виставлена в Кракові, комедія “Мужики-аристократи” відображала події в польському селі безпосередньо по свіжих слідах після скасування панщини. Основою для сюжету п’єси – послужила кореспонденція в газеті “Czas” про подію, що сталася взимку 1849 р. в Ясельському повіті неподалік від Кракова. На думку, висловлену Анчиць цієї кореспонденції, автор показав нібито погані наслідки реформи, що призвела до соціального розшарування на селі, до паразитичного способу життя селян; нібито реформа призвела і до нищення народних звичаїв, бо селяни, відчувши себе вільними, стали наслідувати панські звичаї; нібито селяни, по-

збувшись опіки панського двору, стали жертвою нових спритних “добродіїв” – так однобоко трактуючи соціальне становище селян після реформи, драматург утверджував ідею нерівності людей, ідею покори бідних і простих багатим і “шляхетним”, ідею вдосконалення не суспільних порядків, а самої людини, яку нібито слід виховувати й рятувати від деморалізації ідею шкідливості зовнішніх впливів на село. Тим-то й персонажі комедії – негативні, непривабливі, гідні осуду й зневаги.

Хибність такої ідеї помітив і констатував анонімний рецензент у “Слові”: “Комедія “Мужики-аристократи” представляє переверот соціальний, розумієся, по поняттю польського автора *in rebus*, случившийся в нас по знесенню панщини. Комедія та написана на потіху шляхти, котра тут в надгороду за свої утрати від знесення підданства доволно насміялись може над мужиками божими, маючими тоже охоту чи слабість серця побути хоч на часочок шляхтою, аристократами”[46]. Від цього головного мотиву й походять дуже кумедні ситуації, в яких виступають речниця “мужицької аристократії” Когутиха, проворний корчмар Мошко, зарозумілий вояк-відпускник Стефан та інші. Побіч комедійно-сатиричних негативних образів є у п’єсі й поважні, позитивні характери, як-от молода пара – Мартин і Маруся, що поводитья природно як закохані і врешті вінчаються, але ця пара поступається щодо художньої виразності згаданим вище персонажам.

У цій п’єсі автор викривав не лише “мужицьку пиху”, як він собі її уявляв, а й мовні навички, що їх виносили з австрійського війська сільські хлопці (мотив поширений і в українській літературі, зокрема й драматургії). Носієм цих мовних макаронізмів виступає вояк Стефан. А вистава цієї п’єси сприймалася по-різному, оскільки серед галицько-української публіки було немало таких, яким ідея п’єси припала до душі.

Прем’єру (30 березня 1865 р.) глядач сприйняв з великою увагою. На перше місце, як свідчать рецензенти, вибився А. Бучацький в ролі вояка Стефана: актор, за словами Олекси Марковецького, “характеризував вояцького пройдисвіта і баламута, котрий, повернувши до родини, нечувані басні і пригоди розповідає, у котрих, розуміється, і через окуляри правди недобачити. Співав, танцював і підсакував коло Марусі цілком по-вояцьки; те тільки мусимо закинути, щоб ролю не декламував, котрий то блуд найдужче обзивався у оповіданню приключок з вояцького життя, де більше на епічну форму повинен був вважати. Також бракувала му при оповіданню повільна безінтересовність, котра підносить індивідуальність і

достовір’я оповідаючого і вимагає тим дужчої уваги від прислухаючихся” [47]. Далі рецензент зауважив, що “по наступившій катастрофі, коли через фельдфебеля усі його брехні на яв виходять, повинен був хоть жестикуляцією честь свою рятувати, коли роля і гадки його не могли у тім лицарстві триматися, котре уперед заявляв” [48].

Рецензент “Слова” особливо відзначив гру В. Лукасевич в ролі старої Когутихи. Одначе радив їй зрівноважити дію під час виголошування тексту з дією під час мовчанки. О. Марковецький, відзначивши, що В. Лукасевич “відограла вірно матір”, зауважив: “Коли б лиш до сукмани та завою не брала... криноліни”.

Інші ролі – орендар Мошко (А. Моленцький), шляхтичі (А. Нижанковський, І. Сероїчковський), господар Панько Когут (Бобикевич), любовна пара Мартин і Маруся (А. Вітошинський і Т. Клітовська) та ін., як відзначали рецензенти, були відіграні добре, “з правдою” і т. п., “достроювались до цілости”, тобто, по-сучасному кажучи, рецензенти добачили в тій виставі ансамбль, наскільки його взагалі уявляли собі в той час хіба що, каже О. Марковецький, “... була п-на Клітовська (Маруся) застудена (тобто захолодна. – *Р. П.*). Треба знати, – додає рецензент, – що наші руські дівчата вміють любити”. Ця вистава пішла кілька разів з незначними змінами в обсаді ролей.

О. Гороцький після вистави, показаної 10 серпня 1865 р. в Станіславові, в оглядовій статті “О представленнях руського театру” на сторінках “Мети” схарактеризував деякі ролі в цій виставі. Його оцінка дещо суворіша за оцінки попередніх рецензентів. Про А. Моленцького сказано, що в ролі Мошка “випадав з типу” єврейської мови і через те “псував ілюзію”. А. Бучацький (вояк Стефан) “співав фальшиво”. А. Вітошинський (Мартин) виявляв “замало життя” і не надав своїй ролі належної уваги. Подібно до нього, губилася й Т. Клітовська (Маруся), хіба що відзначившись своїм приємним голосом; “плач удавала таки дуже незручно”. Ю. Нижанковський (халупник Осип) “пересадно був ухарактеризований і трудно було вираз лица його побачити”. В. Лукасевич в ролі Когутихи “зовсім відповідна була”, якби тільки мала “трохи відповідніший голос”. О. Бачинський, що на цей раз виступив у ролі Панька Когута, “був зовсім на своїм місці”. І. Сероїчковський в ролі фельдфебеля Стефана “грав трохи застудено, але проте вдачно”. Зате А. Богдан для комірниці Андріїхи – “нестосовна – ані з убрання, ані з рухів, ані з мови” [49].

З приводу показаної в Коломиї у жовтні 1865 р. вистави “Мужиків-аристократів” місцевий анонім в оглядовій статті у “Слові” подав ще деякі штри-

хи до характеристики ролі вояка-баламута Стефана у виконанні А. Бучацького. Актор перегравав, кидаючись на всі боки, моргаючи бровами, хоч, за словами рецензента, того вечора “забавив всю публіку і неперечно в коміці нижній хороший талант розвиває...” [50].

До сильних сторін комедії “Мужики-аристократи”, як свідчить польський дослідник Р. Гурський, належала зіндивідуалізована мова героїв, що оперують підкраківським говором, вихоплення істотних рис народних пісень у восьми “співках”, споріднених з народними піснями [51]. Не відомо тільки, як це передав по-українському перекладач Остап Левицький.

Слід згадати ще й так звану монодраму “Запечатаний Берко” Александра Ладновського (1815–1891), драматурга і актора Львівського польського театру С. Скарбка, на сцені якого ця п’єса мала постійний успіх. У монодрамі був введений дотепний образ міського торгівця.

У Руському народному театрі роль Берка під час прем’єри виконував Максим Гарасимович, але представляв він свого героя сільським корчмарем. Рецензент першої вистави (18 травня 1865 р. у Львові) вказував на перегравання виконавця і на перетворення реалістичного комедійного образу в карикатуру [52].

Зовсім протилежне враження справила ця роль у виконанні іншого актора, А. Моленцького, на коломийського рецензента (14 жовтня 1865 р.). Актор грав чудово, вдаючись подекуди й до імпровізації, яка, проте, не псувала цілості образу. Гарно співав єврейські пісеньки, що особливо сподобалось місцевій єврейській публіці [53].

І ще одна польська п’єса знайшла собі місце в репертуарі Руського народного театру. Це “Приблуда” Владислава Лозинського (1843–1913), теж львів’янина. Перекладач Подусівський пристосував її до українського життя, назвавши “Школяр на мандрівці”.

Щодо змісту ця п’єска нічим особливим не виділялася на тлі багатьох перекладних французьких водевілів. Може, єдина прикмета, що виправдовувала появу цього водевілю в репертуарі театру, – це те, що тема його взята з сільського життя, а мелодійну музику до українських текстів пісень написав М. Вербицький. Актори охоче грали в цьому водевілі. Публіці особливо сподобались дует закоханої пари у виконанні Т. Бачинської та А. Вітошинського і хор селян. Настільки сподобались, що були повторені. Добре грав роль дяка-п’яниці Ю. Нижанковський. Рецензент навіть вдався до порівняння цієї вистави з виставою на польській сцені С. Скарбка, де вона йшла з музикою іншого композитора, і визнав, що і гра акторів, і музика М. Вер-

бицького були на українській сцені кращими [54].

Польська драма не могла бути показаною на українській сцені в найкращих своїх зразках. Руський народний театр орієнтувався на сучасний польський репертуар і вибирав з нього для свого репертуару найлегші з технічного боку п’єси, переважно комедії, а також такі, в яких розробляється тематика народного життя. Ясна річ, філософська драматургія польських романтиків (Міцкевич, Словацький, Красінський та ін.) не була до снаги молодій, незміцнілій українській сцені. Та й, власне, на польській сцені ця драматургія з цензурних причин не могла знайти собі місця, отже й не могла з’явитися на сцені українській. Однак, не тільки цим пояснюється відсутність поважної польської драматичної класики в репертуарі Руського народного театру. Не можна скидати з рахунку й мистецько-естетичних принципів реалізму й народності, що їх сповідував український театр 60-х років XIX ст. Так, один з рецензентів, розглядаючи виставу “Наталки Полтавки”, писав: “Се (“Наталка Полтавка”. – Р. II.) гарний образ народного життя, кращий ба й правдивіший, як овії (оті. – Р. II.) мглавим містицизмом обняті “Кордіани”, “Тридіони”, “Мурделіони”...” [55].

Проте були критики (й, очевидно, ширші кола глядачів), які дивилися на український театр не лише як на інтерпретатора народної драми з сільського життя, вони хотіли бачити свій театр у колі театрів інших народів багатим на різноманітний репертуар, що складався б з творів, які б належали до різних мистецьких епох і різних літератур. “На часі тепер звернутися руським талантам поетичним насамперед до інтерпретації найкращих драматичних творів: Шекспіра, Кальдерона, Корнеля, Гете, Шиллера, Фредра й інших славних європейських драматургів” [56], – писав анонімний критик в “Слові”. Од цього він чекав подвійної користі: “По-перше, щоб тією інтерпретацією підтримати руську сцену, а по-друге, щоб себе й інших просвітити і приготувати до оригінальної обробки трагічних і комічних сцен з рідної історії, а іменно з козацького життя, багатого на героїчні і трагічні події. А давно вже чекає наша героїчна козаччина на поета, який би представив її як живу перед потомками в драмах так, як покійний наш співець Шевченко розкрив її в своїх епічних віршах” [57]. Автор сподівався, що початок виставам п’єс великих західноєвропейських драматургів дасть “Гамлет” Шекспіра, якраз тоді перекладений П. Свенціцьким і розпочатий друком у “Ниві” [58].

Однак становище Руського народного театру, як знаємо, було таке, що про Шекспіра й інших великих драматургів ще не йшлося.

Не знайшла належного собі місця в перекладному репертуарі галицького театру й російська драматургія.

Цікаві міркування про причини цього явища висловив М. Драгоманов. Він це пояснював як малим знайомством галичан з російською літературою, так і значною віддаленістю інтересів російської літератури від галицького життя. “Бо й справді: що, наприклад, може бути близьким галичанинові в “Горі з розуму”, яке є коштовною перлиною російського репертуару? Становище й особистість Чацького неможливі в Галичині”; “Фамусов, Наталія Дмитрівна, Загорецький – представники московського світу – не існують в галицько-руському суспільстві. Гоголь був би більше зрозумілий у Галичині, хоча форми австрійсько-польського чиновництва, знайомого галичанам, далеко не ті, що в “Ревізорі” чи “Одруженні”. Що ж до Островського, то найкращі його персонажі (самодури) так само чужі галицькому життю, найкраща ж жіноча особа (Катерина) була б, мабуть, визнана аморальною, і взагалі Островський міг би сподобатися хіба що з зовнішнього, сценічного боку. Немає сумніву, що, наприклад, Островський міг би становити значний етнографічний інтерес для галичан, але їхній театр має передусім політичне і дидактичне значення” [59].

Першим російським твором, показаним на сцені Руського народного театру, мала бути “драматична картина в одній відслоні, переведена із соч. Пушкіна” – “Безумна”, як було зазначено в газетному анонсі. Насправді такої п’єси в літературній спадщині Пушкіна немає. “Безумна” – це “драматическое происшествие в 1 д., взятое Д. А. Шепелевым из повести И. И. Козлова с сохранением стихов подлинника” [60], яка йшла в імператорських театрах Петербурга і Москви відповідно у 1834 і 1841 рр.

Зміст цієї “істинно прекрасної картини, достойного плоду великого поета”, як каже рецензент, такий. Через сільську місцевість, повз капличку біля кладовища, проїжджає пізньої зимової пори молодий офіцер, представник вищого стану, мрійник “з душею Пушкіна”. Тільки-но сів він у задумі відпочити під капличкою, як з’являється сільська дівчина, така ж чутлива мрійниця, з ніжним серцем, але з розладнаними почуттями, доведена нещасливим коханням до божевілля. Між ними обома відбувається діалог, сповнений високого ліризму; дівчина в незв’язних словах відкриває офіцерові тяжкий стан своєї душі і просить для себе тільки братнього співчуття. Шляхетний, добрий юнак-офіцер справді глибоко проймається нещасною долею дівчини. Але причинна не в стані змінитися, вона прощається з випадковим стрічним, “як прощається ніжно-чутлива душа з рідними істотами на відході в інше життя” [61].

Цю п’єсу привіз О. Бачинський з Житомира. Очевидно, там вона й виставлялася, якщо у Львові пішла з оригінальною музикою житомирського музиканта В. Квятковського, про що свідчить рецензент. Або ж принаймні її готували в Житомирі до вистави.

Спеціально для львівської вистави Ф. Польман виготовував декорацію. В одному з анонсів повідомлялося: “Сцена представляє сніжну околицю, на боці – цвинтар з каплицею” [62].

Про саму п’єсу рецензент ще писав: “Дія тут дуже проста, зате глибина почуттів у ситуаціях і характерах, овіяна ніжно-поетичним духом, полонить слух і око глядача” [63].

Головну роль виконувала Т. Бачинська, проїжджого офіцера – О. Бачинський, візника – І. Пожаковський, старої баби – Софія Я.[?]. Вистава, як свідчить рецензент, “повелася дуже добре” завдяки, зокрема, тому, що “вірш, сповнений барвистих висловів, впливав дуже успішно”. (Судячи з українського заголовка, п’єса йшла в українському перекладі).

Вистава мала й вразливе місце. Рецензент змушений був констатувати незнання акторами тексту. “Не приховаємо тієї думки, – писав він, – що такі поетичні картини, в яких усе засноване на ліризмі й плавній декламації, повинні б відтворюватись на сцені без суфлера, тобто виконавці мали б вивчити свої ролі настільки точно, щоб дія їхня на сцені йшла, чи радше – пливла, як пристрасний нестримний ліризм чудового поетичного вірша, а тоді й враження було б справді високим, гідним такого твору” [64].

Що О. Бачинський у ролі офіцера не був на рівні Т. Бачинської – причинної дівчини, свідчив рецензент вистави, показаної 7 березня 1865 р. в Перемишлі: “Декламація й рухи п. Бачинського виявились в багатьох місцях неприродними” [65].

Після цього вистава “Безумна” більше не з’являється.

У газеті “Слово” від 2 (14) березня 1866 р. було опубліковано анонс про те, що наступного дня, а саме 3 (15) березня відбудеться вистава, яка складається із трьох одноактних п’єс: 1) “Картинка з природи, або Цікавість” – образок з життя в 1 дії – з російського, “Котра з них”, забавка в 1 дії – з російського і “Взаїмне обученіє”, водевіль в 1 дії”. Прізвищ авторів у анонсі не було зазначено, як це було тоді, на жаль, майже загальноприйнято. А вже через два дні після вистави газета “Слово” вмістила анонімну рецензію, автором якої був, очевидно, сам редактор газети Б. Дідицький, який писав: “Дня 3 (15) с. м. дано на сцені нашій три одноактові комедійки, переведені з російського, а то: “Взаїмне обученіє” зі співаками, “Котра з них” і “Картинка з природи, або Цікавість”. Всі три комедійки суть

якби нарочно лиш для нашої молоді сцени написані, і для того всі вони повелися тут хорошо” [66]. Рецензент так само не пояснив, кому саме належали ці російські “комедійки”. Наше дослідження цієї загадки привело до висновку, що “Взаїмное обучение” і “Котра з них” – це переробки з французьких водевілів, про які піде мова у наступній публікації.

“Картинка з натури, або Цікавість” – це оригінальна одноактна комедія “Картинка с натуры” С. І. Турбіна, яка йшла так само на імператорських сценах у Петербурзі (прем’єра – 19 січня 1855 р.) та Москві (прем’єра – 26 вересня 1855 р.), а вперше опублікована була у журналі “Русская сцена” (1864, № 9) [67].

Про “Картинку з натури, або Цікавість” на сцені Руського народного театру у згаданій вище рецензії сказано, що вистава задовольнила публіку “пречудовою грою” Т. Бачинської, яка “вірно віддала нориви молоденької жінки з неповздержимою Евиною цікавістю”, і “вдалою грою” А. Моленцького, який “з великим гумором представив військового слугу, насміваючогося з норивів своєї молоді госпожі (жінки капітана)” [68].

Оце й усі вистави російської драматургії в репертуарі Руського народного театру 60-х років XIX ст. Є відомості, що М. Вербицький писав музику до водевілю Л. Ленського “В людях – ангел не жона, вдома з мужем – сатана”. Але вистава цієї п’єси не з’явилася.

Повертаючись до статті М. Драгоманова, слід навести дуже важливий уступ з неї, бо М. Драгоманов спеціально підкреслив ту роль, яку могла б і повинна б відіграти російська драматургія в розвитку українського театру Галичини.

“Російська драматична література, – писав М. Драгоманов, – не може прямо проникнути в маси галицької публіки, а тим більше – народу. Проте ця література могла би справити найвищою мірою корисний непрямий вплив на Галичину, якби була серйозно вивчена й зрозуміла там”.

“На новітніх і найнародніших російських письменниках (на зразок Островського, останніх п’єс Некрасова), галицькі письменники побачили б прагнення не напихати в літературну мову різноманітні, що мали б хоч історичне значення, елементи, а, навпаки, прагнення наблизитися до народної мови, на яку іноді дивляться з такою неповагою галицькі патріоти. А все це не могло б не відбитися благодійно на самих творах галицьких письменників, зробило б ці твори життєвішими, надало б їм справжнього народного інтересу і створило б основу для цілком народної і тому міцної сцени” [69].

Ці думки навряд чи дійшли до Галичини, а якщо й дійшли, то не могли належним чином вплинути на тодішній стан Руського народного театру, бо саме 1867 р. трупа на два роки припинила свою діяльність і лише починаючи з 70-80-х рр. деякі висловлені Драгомановим думки здобули відгук у статтях І. Франка, а окремі зразки російської драми (передусім “Ревізор” М. Гоголя) з’являються на сцені Руського народного театру.

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

2. Слово. – 1865. – 15.IX. – № 14. – С. 447.

3. Korzeniowski Józef. “Karpaccy górale”. – Kraków, 1928. – S. 7–8. (Переклад з пол. та рос. тут і далі – автора).

4. Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка АН УРСР. Відділ рукописів, фонд 79, од. зб. 13.

5. Цит. за вступною статтею С. Кавина в кн.: Korzeniowski Józef. Karpaccy Górale. – Wrocław–Warszawa–Kraków. – 1969. – С. XLIX.

6. Там само.

7. Слово. – 1864. – 20.V (1.VI). – Ч. 40. (Переклад з “язичія” – автора. Інформація про переклад з “язичія” – у кожному конкретному випадку.).

8. Там само.

9. Там само.

10. Слово. – 1864. – 17 (29).VI. – Ч. 48.

11. Там само. – 18 (30).XI. – Ч. 92.

12. Слово. – 1864. – 18 (30).XI. – Ч. 92.

13. Слово. – 1865. – 3 (15).III. – Ч. 18. (Переклад з “язичія” – автора.).

14. Там само. – 29.IX (11.X). – Ч. 77.

15. Слово. – 1865. – 29.IX (11.X). – Ч. 77.

16. Йдеться про п’єсу Едварда Блотницького “Zagroda Sobkowa”, що була переробкою мелодрами німецького драматурга В. Г. Мозенталя “Sonnenwendhof”.

17. У тритомній “Бібліографії польської драми” назва п’єси “Podhalanie” не зафіксована. Див.: Bibliografia dramatu polskiego: 1765 – 1964. – Opracowali i zredagowali Ewa Heise i Tadeusz Sivert. – Instytut sztuki PAN. – T.3. – Indeksy. – Warszawa: PIW, 1965.

18. Слово. – 1865. – 9 (21).X. – Ч. 80.

19. Слово. – 1865. – 9 (21).X. – Ч. 30.

20. Там само. – 29.IX (11.X). – Ч. 77.

21. Слово. – 1865. – 29.IX (11.X). – Ч. 77.

22. Слово. – 1865. – 29.IX (11.X). – Ч. 77.

23. Там само. – 9 (21).X. – Ч. 80.

24. Слово. – 1865. – 29.IX (II.X). – Ч. 77.
25. Там само.
26. Там само.
27. Слово. – 1865. – 1 (13). XII. – Ч. 95. Слід додати, повертаючись до питання про мову перекладу, що в анонсі вистави на 12 грудня 1865 р. газета “Слово” зазначила, ніби переклад цієї п’єси належить Лозовському (тобто П. Свенціцькому). Можна б припустити, що П. Свенціцький прагнув здійснити переклад гуцульською говіркою, за що ратувала критика. Але проти цього здогаду виступає важливий аргумент: Свенціцький, родом з Правобережної України, переселившись до Львова, не міг би освоїти за рік гуцульського діалекту.
28. Слово. – 1864. – 1 (13). VII. – Ч. 52.
29. Нива. – 1865. – 30.VI. – № 18. – С. 288.
30. Szachowski K. *Między romantyzmem i realizmem*. – Варшава, 1967. – С. 252.
31. Нива. – 1865. – 20.VI. – № 18. – С. 288.
32. Слово. – 1865. – 5 (17). I. – Ч. 2.
33. Нива. – 1865. – 30.VI. – № 18. – С. 288.
34. Слово. – 1864. – 10 (22). X. – Ч. 81.
35. Нива. – 1865. – 10.II. – Ч. 4. – С. 64.
36. Слово. – 1865. – 17.II (1.III). – Ч. 14. (Переклад з “язичія” – автора).
37. Там само. – 4 (16). XII. – Ч. 96.
38. Там само. – 1866. – 9 (21). III. – Ч. 20. (Переклад з “язичія” – автора).
39. Кельсиев В. *Галичина и Молдавия*. – С. 48.
40. Слово. – 1866. – 2 (14). V. – Ч. 26.
41. Русь. – 1867. – 13.VI. – Ч. 22.
42. Там само.
43. Русь. – 1867. – 13.VI. – Ч. 22.
44. Слово. – 1866. – 12 (24). XI. – Ч. 90.
45. Нива. – 1866. – 30.III. – № 9. – С. 143–144. – Пізніше, 1884 р., цю п’єсу переробить І. Карпенко-Карий п. н. “З Івана – пан, а з пана – Іван”.
46. Слово. – 1865. – 20.III (1.IV). – Ч. 23.
47. Нива. – 1865. – 30.III. – Ч. 9. – С. 143.
48. Там само.
49. Мета. – 1865. – 15.IX. – № 14. – С. 447.
50. Слово. – 1865. – 9 (21). X. – Ч. 80.
51. Там само. – 8 (20). V. – Ч. 36.
52. Ryszard Górski. *Dramat ludowy XIX wieku*. – PIW. – Warszawa. – 1969. – S. 110.
53. Слово. – 1865. – 13 (25). X. – Ч. 81.
54. Слово. – 1866. – 12 (24). III. – Ч. 21.
55. Слово. – 1865. – 2 (14). I. – Ч. 1. (“Кордіан”, 1833 – драма Ю. Словацького; “Іридїон”, 1835 – драма З. Красінського; “Мурделїон”, 1853 – насправді “Мурделїо”, повість Зитмунта Качковського. – прим. та переклад з “язичія” автора).
56. Там само.
57. Там само.
58. Надруковано було тільки перший акт (“Нива”. – 1865. – № 3–5, 7–9. – С. 36–42, 60–73, 100–104, 117–120, 132–138). Того ж року був готовий і переклад “Макбета”, але рукопис його разом з іншими рукописами П. Свенціцького “хтось украв 13 жовтня 1865 р.” (“Слово”. – 1865. – 6 (18). X. – Ч. 79).
59. Будянский В. [М. Драгоманов]. *Заметки о Галиции // Санкт-Петербургские ведомости*. – 1867. – 5 (17) августа. – № 214.
60. Ельницкая Т.М. *Репертуар драматических трупп Петербурга и Москвы (1826–1845) // История русского драматического театра. В 7 т. – Москва: “Искусство”, 1978. – Т. 3. – С. 224.*
61. Слово. – 1864. – 4 (16). XI. – Ч. 88. – Переклад з “язичія”.
62. Там само.
63. Там само.
64. Слово. – 1864. – 7 (19). XI. – Ч. 89. – Переклад з “язичія” – автора.
65. Там само. – 1865. – 3 (15). III. – Ч. 18.
66. Слово. – 1864. – 5 (17). III. – Ч. 19.
67. Ельницкая Т.М. *Репертуар петербургского Александринского и московского Малого театров // История русского драматического театра. В 7 т. – Т. 4: 1846–1861. – Москва: “Искусство”, 1979. – С. 336.*
68. Слово. – 1866. – 5 (17). III. – Ч. 19.
69. Будянский В. [М. Драгоманов]. *Заметки о Галиции // Санкт-Петербургские ведомости*. – 1867. – 5 (17) августа. – № 214.

Михайло ЗАХАРЕВИЧ

СЦЕНОГРАФІЯ ЙОСИПА ШПІНЕЛЯ НА КОНУ ТЕАТРУ ІМ. І. ФРАНКА. МОДЕЛЮВАННЯ “ВЕЛИКОГО СТИЛЮ” (1920–1921)

Ім'я Йосипа Шпінеля – автора цікавих сценографічних робіт – не зафіксувалося гідно на сторінках історії театру, і не збереглося розуміння вагомості його творчості для нашого театру. Це прізвисько відсутнє в інформаційних додатках до книги “XX років театру ім. І. Франка” (К., 1940). Годі його шукати у книжці “Записки суфлера” Л. Білоцерковського (К., 1963). Щодо дослідження О. Борщаговського “Путь театра” (М., 1948), то там у підписі під світлиною з вистави “Містечко Ладеню” замість прізвищ Й. Шпінеля і С. Манделя як сценографів стоїть прізвище... А. Петрицького. У репертуарному списку театру, вміщеному як додаток до тексту книги Р. Коломійця “Франківці” (К., 1995) переплутані вистави, які оформлювали окремо Й. Шпінель та Ю. Магнер. У жодній публікації про мистецтво франківців прізвище Й. Шпінеля не було розшифровано біографічно і творчо.

Наше завдання – реконструювати життєвий шлях художника та оцінити значення його таланту для стартового періоду франківців. Правда Й. Шпінель увійшов в історію мистецтва як особистість визначна передусім у царині кіно. Його заслуги перелічені у виданні “Кино. Энциклопедический словарь”: “Шпінель Йосип Аронович (7.10.1892 – 2.07.1980) – радянський художник. заслужений діяч мистецтв РРФСР (1940). З 1927 р., після закінчення Вхутемасу, працює в кіно. Для творчості Шпінеля характерне прагнення до монументальних образів. Його декорації виразні, лаконічні. Працював з режисерами О. Довженком, С. Ейзенштейном, М. Роммом, Г. Тасиним, Г. Рошалем, Ю. Райзманом, С. Юткевичем та ін. Серед його найзначніших фільмів: “Нічний візник”, “Арсенал”, “Пампушка”, “Олександр Невський”, “Машенька”, “Іван Грозний”, “Змова приречених” (Державна премія СРСР, 1951), “Сестри”,

“Вісімнадцятий рік”, “Похмурий ранок” та ін. Виступав і як театральний художник. З 1928 року вів педагогічну роботу. З 1940 року – у ВДІКу (з 1965 року – професор)” [1].

Монографія кінознавця Тамари Тарасової-Красіної про творчість Йосипа Шпінеля, що побачила світ у Москві 1979 р., дає нам можливість подати бодай коротку біографію митця та окремі відомості про його співпрацю з франківцями [2].

Йосип Аронович Шпінель народився 1892 р. в Білій Церкві в багатодітній родині вчителя (був восьмою дитиною). Рано помер батько. Мати і сестри заробляли шитвом. Старші брати давали уроки і вчилися самі: складали екзамени на атестат зрілості, щоб одержати в подальшому вищу освіту.

До гімназії Йосипові вступити не вдалося. Закінчивши заняття у приватній школі, він поїхав до Києва,



Сцена з вистави “Містечко Ладеню” Л. Первомайського. Художники – С. Мандель, Й. Шпінель. Київський театр ім. І. Франка. 1932 р.



Амвросій Бучма – Баренд у виставі “Загибель “Надії” Г. Гейерманса. Рисунок художника Й. Шпінеля. Київський театр ім. І. Франка, 1920 р.

і хоч мріяв вчитися живопису і малюнку, на наполягання рідних вступив на архітектурне відділення: воно забезпечувало певніше майбутнє. Викладання в училищі було на високому рівні.

У Києві, відвідуючи музеї, театри, юнак зробив для себе відкриття: в театральних декораціях поєднуються архітектурне й живописне начала, об’єднані у сплаві сценічної умовності.

У ті роки виявилися його тривкі художні симпатії – Петров-Водкін, Ель Греко. Філософська глибина змісту, суворість форми, масштабність рішення теми, поетичне бачення та узагальнення, свобода від зайвих деталей приваблювали майбутнього майстра ще з юности.

Молодий архітектор був рекомендований до Академії мистецтв. Але вступити до Академії не вдалося – почалася Перша світова війна. Шпінель працює у Києві помічником у свого недавнього педагога – архітектора Рикова, який підтримав його естетичні уподобання, розвинув творчу сміливість.

Потім – армія, муштра, повернення до Києва, де під час громадянської війни за завданнями ревкому він творить плакати, розмальовує агітаційні панно.

Удруге Шпінель опиняється серед бійців Червоної армії як член військово-будівельного загону, з яким пройшов Південну Росію, Україну, Кавказ.

У другій половині 1920 р. загін стояв у Черкасах, де тоді працював Театр ім. І. Франка, прибувши сюди з Вінниці тимчасово без свого штатного художника Матвія Драка.

З монографії Т. Тарасової-Красіної: “Шпінель познайомився з головним режисером театру Гнатом Юрою і його провідним актором Амвросієм Бучмою. Дізнавшись про те, що молодий боєць будівельного загону за професією архітектор і за покликанням художник, Юра і Бучма звернулись до нього з проханням терміново оформити кілька вистав. І от з почуттям деякого побоювання і радості Шпінель узявся до роботи. З костюмами і реквізитом було простіше: можна було використати дещо із запасів місцевого театру. Створення ж декорацій стало справжнім випробуванням його здібностей.

Незважаючи на надто короткий термін підготовки і більш ніж скромні запаси матеріалів, він відважився на досить сміливий крок. Не обмежуючись площинними “фонovими” декораціями, заходився споруджувати об’ємні, а це навіть у мирний час практикували далеко не всі театри.

Каркаси декорацій збивали з дощок, планок, жердин, – усього, що могли роздобути. На каркаси натягалися аркуші обгорткового паперу, який художник розписував малярною щіткою. Фарби роздобув у малярній майстерні. Були виготовлені декорації і задники до чотирьох вистав. Особливо складним було оформлення п’єс “Герцогиня Падуанська” Оскара Вайльда та “Гайдамаки” Т. Шевченка. На маленькій сцені художникові, завдяки його прекрасному знанню законів перспективи, вдалося створити ілюзію великого простору. У першому випадку це була площа італійського міста, у другому – внутрішнє приміщення собору. Професійне вміння архітектора максимально використовувати заданий майданчик допомогло Шпінелю так організувати площу сцени, щоб надати постановникам вистави свободу в побудові мізансцен.

Тепер годі вести мову про художню вартість цих майже імпровізованих декорацій, але, безумовно, в них знайшли відбиток Шпінелеве знання різних епох і стилів. А головне, в цій роботі, виконаній на одному диханні, з ентузіазмом, він уперше відчув щасливу можливість сполучати знання і досвід архітектора з творчістю рисувальника та живописця. Минуть роки, і в своїй роботі для кіно він буде як художником, так і будівельником. Але тоді це було перше відчуття поєднання двох начал”[3].

Зробимо суттєві уточнення. По-перше, Йосип Шпінель оформив для франківців не чотири, а дванадцять (!) вистав. Перші одинадцять – у 1920–1921 рр.:

“Ревізор” М. Гоголя (1920 р., постава С. Семдора), “Пан” Ш. Ван Лерберга (1920 р., постава Г. Юри), “Йола” Ю. Жулавського (1920 р., постава Г. Юри), “Уріель Акоста” К. Гуцкова (1921 р., постава С. Семдора), “Лікар з примусу” і “Манірниці” Ж.-Б. Мольєра (1921 р., постава В. Васильєва), “Мірандоліна” К. Гольдоні (1921 р., постава А. Бучми), “Велетні півночі” Г. Ібсена (1921 р., постава А. Бучми), “Цар Едип” Софокла (1921 р., постава Г. Юри) та згадані у монографії “Гайдамаки” за Т. Шевченком і “Герцогиня Падуанська” О. Вайльда (обидві – 1921 р., постава Г. Юри).

Монографія Б. Львова-Анохіна “Амвросій Максиміліанович Бучма. 1891-1957” подає виконаний того часу Йосипом Шпінелем експресіоністично промовистий малюнок-портрет актора в ролі Баренда із “Загібелі “Надії” Г. Гейерманса. Цю виставу А. Бучма здійснив як режисер з художником М. Драком у червні 1920 р., але йшла вона й пізніше, зокрема, у Черкасах. Ймовірно, Й. Шпінель малював актора у гримвбиральні в перерві між виходами на сцену. Художньою вартістю малюнок, якому надана стилістика скульптурного погруддя, як на наш погляд, перевершує всі іконографічні зразки із досє Амвросія Максиміліановича. У виразі обличчя “моделі” домінують дві риси, що природа поєднала в людській та акторській природі А. Бучми – мужня воля і тонка, вразлива душа.

Нам поталанило знайти в Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України ще чотири Шпінелеві замальовки молодого Бучми у франківських виставах того часу: “Базар” В. Винниченка, “Пан” Ш. Ван Лерберга, “Йола” С. Жулавського та “Мірандоліна” К. Гольдоні. Нині вони оприлюднюються вперше як свідчення яскравого таланту художника, на якого творчість унікального актора А. Бучми з його крупною пластичною та емоційною фактурою справила сильне враження.

Художникові й артисту довелося ще не раз зустрічатися у спільній роботі в кінематографі, зокрема, під час знімання картин “Напередодні” (1928 р., ВУФКУ, Одеса, реж. Г. Гричер-Чериковер; А. Бучма – Сашко-музикант), “Нічний візник” (1929 р., ВУФКУ, Одеса, реж. Г. Тасін; А. Бучма – старий візник Гордій Ярошук) та “Іван Грозний” (1945 р., випуск на екрани – 1958 р., “Мосфільм”, Москва, реж. С. Ейзенштейн; А. Бучма – Олексій Басманов).

Через десять років, 1932 р., вже в Києві, Й. Шпінель разом із художником С. Манделем створює оформлення вистави “Містечко Ладеню” Л. Перво-

майського у поставі Г. Юри. Які були причини дуєтного сценографічного авторства?

У київській газеті “Пролетарська правда” від 15 січня 1932 р. була надрукована інформація Юхима Зорі “Франківці на штурмі”: “Франківці, анітрохи не знижуючи якість постави, взялися виготовити п’єсу Л. Первомайського “Містечко Ладеню” протягом двох тижнів...” [4]. Це був (у дусі того часу) експеримент соцзмагання на ниві мистецтва. Театр прирівнювався до промислового підприємства. Шефом франківців був, як писав автор інформації, “героїчний кабелевий завод, що закінчив п’ятилітку за два з половиною роки”. Те саме цього разу мав робити і театр. Автор констатував: “Штурмова хвиля підносилася щодня вище.”

Завод “зобов’язався виготовити до 11 січня конструкції, мобілізувавши на цю роботу конструктор-



Амвросій Бучма – Арно у виставі “Йола” С. Жулавського. Рисунок художника Й. Шпінеля. Київський театр ім. І. Франка, 1921 р.



Амвросій Бучма у виставі “Пан” Ш. Ван Лерберга. Рисунок художника Й. Шпінеля. Київський театр ім. І. Франка, 1920 р.



Амвросій Бучма у виставі “Базар” В. Винниченка. Рисунок художника Й. Шпінеля. Київський театр ім. І. Франка, 1921 р.

ське бюро, інженерно-технічні сили та комсомольську бригаду. Підшефний Н. Полк дав робочу силу й транспорт, щоб привезти з заводу конструкції та матеріали” [5].

Ясна річ, впоратися за такий час одному сценарфаві було б надто складно. Сценічний простір нагадував навислу диспропорційну брилу, в якій вирізнялися абриси будинків провінційного містечка. Людське житло, ніби від землетрусу, виглядало перекошеним, зім’ятим, зіщуленим. Атмосфера хаосу, тривоги, непевності. За сюжетом п’єси люди провінції мали пробудитися до нового життя, зрозуміти його смисл.

До подібного матеріялу Йосип Шпінель був підготовлений добре. Беручи участь у зйомках на Одеській кіностудії ВУФКУ фільму режисера Г. Гричера “Крізь сльози” (інсценізація за Шолом-Алейхемом), художник робив замальовки з натури у Вінниці, де тоді ще збереглися рештки єврейського гетто.

Біограф Й. Шпінеля занотовує: “На малюнках – будиночки, що вросли в землю, вулички, що спинаються вгору і тонуть у непролазній грязюці, тісні надвір’я, дахи, що ніби валяться один на одного” [6]. Від цих документальних зорових образів – крок до оформлення “Містечка Ладеню”.

До речі, подібне враження справляє сценографія знаменитого німецького фільму “Блакитний янгол”,

знятого 1930 р. Ймовірно, що Й. Шпінель, на той час – людина кіно, бачив цю першу німецьку звукову стрічку. Інтер’єр – тісне, у тютюновому димі кабаре провінційного містечка; приватні житла незатишні, мов купе дешевого поїзда. Екстер’єр – вузькі, покручені й брудні вулиці, перекошені будиночки, вицвіла реклама блаженських крамничок, тьмяні промені нічних ліхтарів. Морок існування. У кожному з цих випадків фіксуємо спорідненість експресіоністичної сценографії в театрі і кіно.

Отже, дебютні постанови Й. Шпінеля на сцені франківців були не просто вдалим, а концептуально значущими: в них, в умовах технічно убогого кону, викристалізувався “великий стиль” колективу, започаткований М. Драком.

Ставши вже досвідченим художником кіно, Йосип Шпінель не один раз згадував свій театральний досвід, набутий у франківців, і робив плідні теоретичні висновки. Про це його біограф пише: “Маленька сцена в Черкасах була першим майданчиком, де “архітектура без математики” (про таку мріяв він в юності, навчаючись на архітектурному відділенні Київського училища) у поєднанні з живописом народжувала чудо – виникала ілюзія тієї обстановки, в якій мала відбуватися дія. Саме в театрі можна було крім конструктивних рішень і світлових ефектів використати колір як засіб виразності. В цьому сенсі

досвід театральний, хоч який відмінний і специфічний, допомагав підійти до проблем кольору в кіно. Не заперечуючи відмінностей і особливостей роботи художника в театрі і в кіно, Шпінель разом з тим бачив безсумнівну користь в їх взаємному збагаченні”[7].

Поруч із М. Драком та Й. Шпінелем у 20-ті роки, вносячи своє розуміння у поняття “великого стилю”, творили сценографи Ю. Магнер, Г. Цапок, О. Хвостов, А. Петрицький, В. Комардьянков, Л. Чуп’ятов, Я. Штоффер, Б. Ердман, В. Шкляєв. У подальшій історії франківців “великий стиль” знає кілька модифікацій. Соціалістичний реалізм уподобав на цілі десятиріччя описове, життєподібне, а почасти натуралістично-фотографічне відтворення життєвого простору, картин природи. Цей штамп змінили безкраї можливості лаконічної образної сценографічної лексики, зародки якої можна впізнати у пошуках театральних художників 20-х років.

Партнерами франківської режисури від 20-х років тривалий час залишалися М. Драк, А. Петрицький, Б. Ердман, В. Шкляєв, Г. Цапок. Від 30-х років поняття “великого стилю” пов’язане з творчістю сценографів М. Уманського, І. Курочки-Армашевського, В. Борисовця, а далі – В. Меллера, М. Духновського, Ф. Нірода, Д. Боровського, Д. Нарбута, Д. Лідера, П. Лапіашвілі, М. Френкеля, Я. Нірода, С. Коштелянчука, А. Чечика, В. Карашевського, М. Глейзера, Б. Краснова, А. Александровича-Дочевського, М. Левитської, В. Кауфмана та ін.

“Мистецтво Національного театру, – писав режисер Сергій Данченко у кінці 90-х років минулого століття, – це мистецтво Великого стилю. Так історично склалося, таким цей театр прагнула бачити нація. Це вивіреність та ясність стильових виявів, очищення від усього неосновного, випадкового. Але це також відсутність стильового екстремізму, стильових крайнощів, стильових вибухів”[8].

До сьогоднішнього дня вистава “Тев’є-Тевель” (п’єса Г. Горіна за твором Шолом-Алейхема) у постанові С. Данченка 1989 р. не сходить зі сцени, вводячи глядачів у лабораторію класичного почерку театру. Лаконізм форми, образне узагальнення і масштабність думки сценографії Данила Лідера нагадує, зокрема, про зусилля Йосипа Шпінеля торувати цей шлях у початковий період діяльності франківців.

Нехай і недовго, Йосип Шпінель співпрацював з Театром ім. І. Франка активно й творчо, долаючи труднощі того складного історичного часу. Отож маємо всі підстави

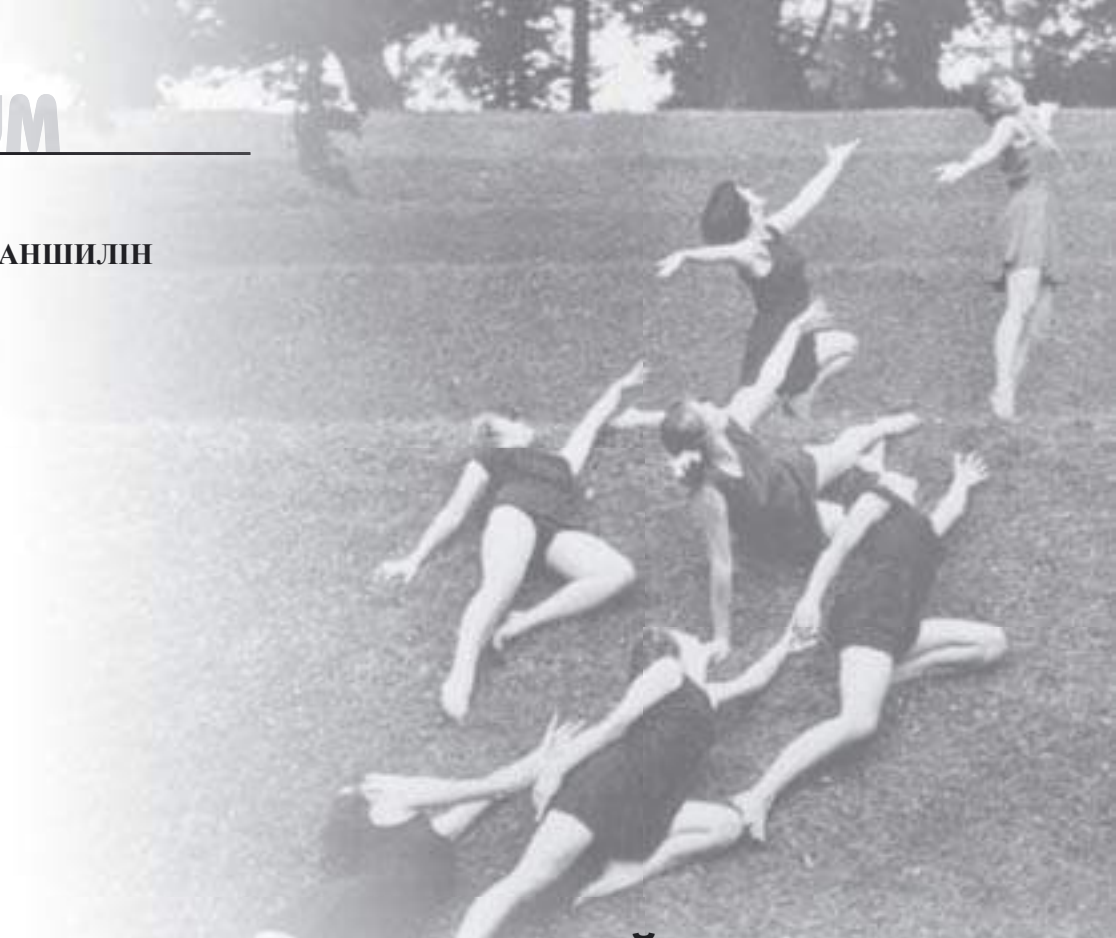
визначити його плідну пошукову діяльність як значне мистецьке явище в біографії столичної сцени України.

1. Кино. Энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1986. – С. 503.
2. Тарасова-Красина Т. – Иосиф Шпінель (Путь художника). – М.: Искусство, 1979.
3. Тарасова-Красина Т. – Иосиф Шпінель (Путь художника)... – С. 27-29.
4. Юхим Зоря. Франківці на штурмі // Пролетарська правда. – К., 1932. – 15 січня.
5. Там само.
6. Тарасова-Красина Т. – Иосиф Шпінель (Путь художника)... – С. 37.
7. Там само. – С. 79.
8. “...І сто лицарів довкола велетенського столу!” Творчість С. В. Данченка кийівського періоду (1978–2001) за матеріалами театральної преси. – К.: Київська нотна фабрика, 2007. – С. 8-9.

Амвросій Бучма у виставі “Мірандоліна” К. Гольдоні. Рисунок художника Й. Шпінеля. Київський театр ім. І. Франка, 1921 р.



Олександр МАНШИЛІН



РУДОЛЬФ ЛАБАН – ВИДАТНИЙ ТЕОРЕТИК І ПРАКТИК ХОРЕОГРАФІЇ ХХ СТ.

Habemus Param¹

Йосеф Левітан² з приводу
призначення Р. Лабана
керівником балетної трупи
Берлінської державної опери 1930 р.

Рудольф Лабан (1879–1958) – феноменальна особистість в історії танцю. Він був протагоністом одного з ключових напрямків сучасного західного танцю – так званого експресіоністичного (Ausdruckstanz), а водночас – дослідником, який визначив закони руху (як виразного, так і функціонального) настільки універсально й точно, що його напрацювання стали фундаментальними для широкого спектру галузей, які займаються руховою активністю людини: від технік танцю сcontemporary до психотерапії, від керування виробництвом до запису танцювальних текстів.

Народився Р. Лабан в Братиславі (Австро-Угорщина) в родині військового. Відмовившись продовжити кар'єру батька, 1900-го р. він переїздить до Парижа, де вивчає архітектуру, живопис, сценографію. Живучи в богемному середовищі, він підзаробляє

публікацією карикатур та участю в поставах бульварних театрів.

Р. Лабан знайомиться з принципами розенкрейцерства – найдавнішого напрямку езотеричного християнства³. Коло тогочасних мистецьких ідей, що вплинули на світогляд Р. Лабана, дослідники окреслюють прізвищами В. Кандинського в живописі, А. Шенберга в музиці, Ф. Дельсарта, Е. Жака-Далькроза, А. Дункан в танці [1].

Коли власні ідеї Р. Лабана в хореографії стали чіткими та визначеними, він вирішує розпочати викладання: організовує в Мюнхені школу. Влітку 1912-го Р. Лабана та його учнів запрошують до Монте Веріта (Аскона, Швейцарія), відоме на той час місце зібрання письменників, художників, філософів, натуристів⁴ і анархістів, усіх шукачів альтернативних життєвих

1. Habemus Param – лат., “У нас є Пана”.

2. Йосеф Левітан, критик танцю, засновник журналу “Der Tanz”.

3. Провідний біограф Р. Лабана Валері Престон-Данлоп використовує саме термін “розенкрейцерство”, розуміючи під цим широке коло містичних ідей та окультних практик. Р. Лабан не був членом Ордону Рози і Хреста.

4. Натуризм (або “культура вільного тіла” – Freikörperkultur) прагнув до максимального злиття з природним середовищем, зокрема через звільнення від одягу.

шляхів, накреслених на основі ідеалів наближеності до матеріальності природи та природних сил. Тут Р. Лабан викладав музику, мистецтво поезії, мистецтво руху і пластики. Його група виконувала композиції просто неба. Митець вважав, що ця практика робила рухи вільнішими, ширшими, прекраснішими.

Під впливом набутого в Монте Веріта досвіду Р. Лабан розробляє ідею “Хору Рухів” (Bewegungschöre). В її основі були два враження, що залишились у Р. Лабана з дитинства: військові паради і південнослов’янські народні танці. “Хори рухів” мусили стати в соціальному житті тим, чим раніше був фольклорний танець, який утратив своє значення внаслідок урбанізаційних процесів. Протягом 20-х рр. ХХ ст. ідея “хору рухів” була реалізована через мережу шкіл Р. Лабана, розташованих у різних частинах Німеччини та інших європейських країн. Кожна школа приділяла увагу в тому числі й аматорам. Курси Bewegungschöre запроваджували також в “академіях для дорослих” і громадських центрах.

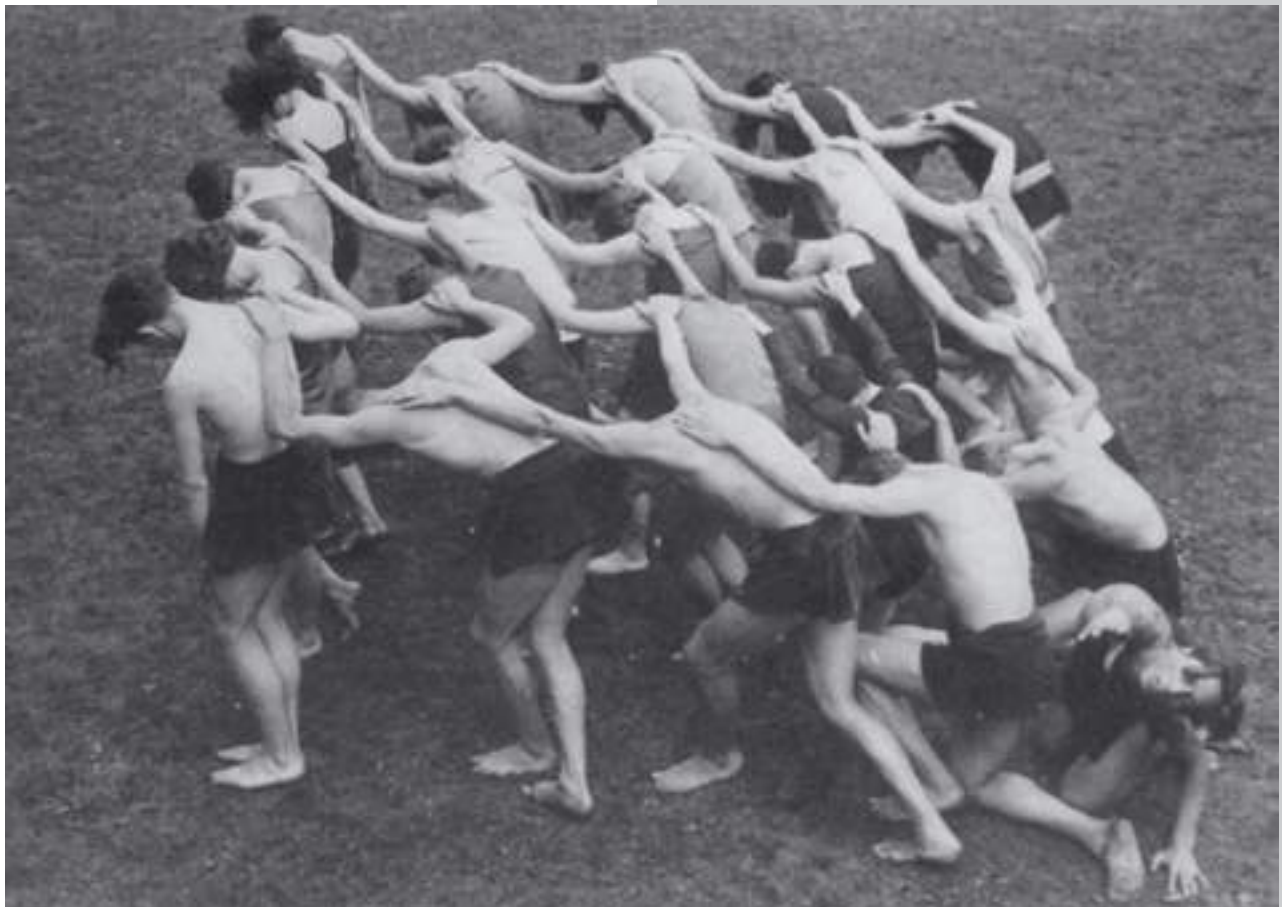
Під час щотижневих занять відвідувачів знайомили з вихованням тіла на основі розроблених Р. Лабаном концепцій природного руху, його просторових моделей і динамічних якостей. Викладачі ділили учнів на групи верхніх (high), середніх (medium) і нижніх (deeper) муверів (англ. mover – той, що рухається). Поділ відбувався на основі природних

схильностей кожної особистості. Верхні мувери надавали перевагу легким, жвавим і піднесеним рухам; середні мувери – свінговим (англ. swing – качатися) і текучим рухам; нижнім муверам були близькі сильні, енергійні і заземлені рухи. Це розмежування сприяло створенню індивідуального характеру групи.



Група Р. Лабана під час літнього сезону в Монте Веріта.

Гамбургський Хор рухів у композиції “Пробудження” Альбрехта Кнуста.





Чоловіча група гамбурзького Хору рухів Лабана.



Учасники берлінського Хору рухів Лабана, 1923 р.



Викладачі та студентка берлінської школи Р. Лабана, 1923 р.

Колективні вправи (що включали як імпровізацію, так і структурований матеріал) проводилися з таким розрахунком, щоб активізувати чуттєвість до групового ритму і форми. На наступному етапі рухи груп “оркеструвалися”, створюючи контрасти і співзвуччя: групи з’єднувалися в одне ціле, розділялись, формували окремі кола.

Р. Лабан вказував: “Основною метою хорів рухів завжди повинно бути спільне переживання радості руху. Це потрібно для значного розширення внутрішнього досвіду та, серед іншого, підсилення спраги до об’єднання”[2] (тут і далі переклад з іноземних мов мій. – О. М.).

Надзвичайно цікаво порівняти тут думку Р. Лабана з міркуваннями ідеолога антропософії Рудольфа Штайнера⁵ щодо “колективного Я”: “Що ж захищає людину від ізоляції, від втрати напрямку і мети, які раніше давала йому групова душа?... Кожен має власне судження, власну релігію; дійсно, те, що кожен мусить мати власну думку, багато хто оцінює як ідеальний стан справ. Однак все це невірно. Адже коли люди перетворюють свої звичайні міркування

5. Наближеність ідей Р. Штайнера і Р. Лабана відзначають багато дослідників. Зокрема, Каріна Ліліан пише: “Терапевтична танцювальна методика Штайнера, евритмія, ...практикувалася в Монте Веріта з самого початку [XX. – О. М.] століття. Вплив Р. Штайнера прочитують в роботі Лабана “Die Welt des Tänzers” (“Світ танцівника”), опублікованій 1920-го року”. (Karina L., Kant M. Hitler’s dancers: German modern dance and the Third Reich / Lillian Karina, Marion Kant; Trad. J. Steinberg. – New York; Oxford: Berghahn, 2003. – P. 31).

на щось більш внутрішнє, вони обов'язково і найприроднішим шляхом доходять спільної думки" [3].

Лабанівські хори рухів мусили стати інструментом колективної творчості. Хореографічні композиції, що виникали як результат, перетворювалися на видовища під час громадських святкувань. Р. Лабан називав такі композиції сальтатами (від лат. saltata, досл. "танцювальна"; tragoedia saltata – "танцювальна трагедія" за участю мімів і хору була однією з форм театральних видовищ у Давньому Римі). Теми сальтат здебільшого пропонували самі члени груп. Вони часто відображали міське життя і трудовий досвід учасників.

Перший Bewegungschöre Laban було засновано в Гамбурзі 1922 р. Власне повоєнна Німеччина на півтора десятиліття стала "батьківщиною" Р. Лабана, місцем, де його задуми – у викладанні і теоретичних дослідженнях, в поставах хореографії і керівництві – було реалізовано якнайповніше. В Штутгарті він створює 1921 р. свою першу трупу: Tanzbühne Laban (нім. "Театр танцю Лабана"). Через рік Р. Лабан знаходить спонсорів, і його театр переїздить у Гамбург. Для гастрольної діяльності було утворено компактнішу Kammeranzbühne Laban. У Гамбурзі відкривається Школа Р. Лабана; 1926-го р. таких шкіл було вже понад двадцять, у тому числі за межами Німеччини. У Вюрцбурзі Р. Лабан засновує "Хореографічний інститут" (1926), що займався дослідженням танцю та збором знань про нього. Через рік після відкриття Інститут переїздить до Берліна. Театри Німеччини запрошують Р. Лабана для здійснення вистав і танцювальних сцен. Крім того, він сам працює виконавцем (до сорокасемирічного віку).

З самого початку своєї діяльності в царині танцю Р. Лабан цікавився способами його фіксації. Він писав: "Існує багато систем – старих і нових – запи-



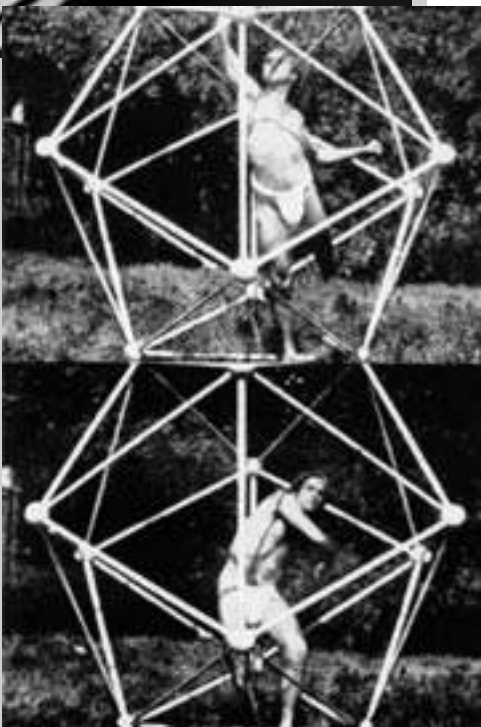
Заняття в Хореографічному інституті. Берлін, 1927 р.



Групова композиція, 1928 р.



Р. Лабан з солістами Берлінської державної опери, 1930 р.



Вправи в кінесфері у формі ікосаедра.

Р. Лабан в своєму кабінеті в Дартінгтон Холл, 1939 р. (Світлина вгорі).

су танцю і запису рухів узагалі, але більшість з них обмежена окремим стилем рухів, з яким нотатор або читач знайомі. Сьогодні нам потрібна система запису, яка може використовуватися універсально, і я спробував знайти шлях у цьому напрямку. Вивчення сотень різних форм графічного зображення символів різних алфавітів та інших символів, зокрема в музиці і танці, допомогло мені висунути нову форму хореографії, яку я називаю “кінетографією”[4].

Уперше Р. Лабан публікує власну систему запису рухів 1928-го р. під назвою “Schrifttanz”⁶. Одночасно під тією ж назвою започатковано періодичне видання, на сторінках якого обговорювалися проблеми історії, теорії та естетики танцю.

Щоб зробити кінетографію надійною і точною, Лабан (разом зі співробітниками у кількох професіях, пов’язаних з рухом) до кінця життя вдосконалював систему. Поступово вона стала необхідним інструментом для багатьох хореографів, танцівників, викладачів, театральних постановників і керівників труп.

Р. Лабан невтомно боровся за створення інституцій, які б слугували закріпленню і розвитку мистецтва нового танцю. Рух Ausdruckstanz (нім. “виразний танець”), що набув значного розмаху протягом 20-х років, існував за межами офіційних установ, інколи його зневажливо називали “подіюмним” або “концертним” танцем. Р. Лабан брав якнайактивнішу участь у створенні “Спільки танцівників” (Deutscher Tanzerbund), організації Конгресів танцівників (1927-го, 1928-го та 1930-го рр.). Він розробляв ідею створення державного “Німецького театру танцю”. Чиновники стверджували: “Р. Лабан приносить пропозиції одну за одною. Жодне міністерство не в змозі мати справу з ним” [5].

Від 1934 р. Р. Лабан активно співпрацює з нацистським Міністерством народної освіти і пропаганди, демонструючи особисту відданість новому режиму, підписуючи всі листи вітальним “Heil Hitler!”, наголошуючи на підпорядкованості власної роботи “великим завданням, шлях до яких наш Führer вказав з невхильною прозірливістю”[6]. Р. Лабан організовує фестивалні програми, керує системою стажування і працевлаштування танцівників (Deutsche Tanzbühne)⁷, очолює ідеологічно орієнтований літній тренувальний табір для артистів танцю, друкує статті, відкриває “Вищі семінари танцю” (Meisterwerkstätten). Однак незабаром почався занепад кар’єри Рудольфа Лабана в Німеччині. Райхсміністр пропаганди Й. Геббельс 1936-го р. після генеральної репетиції на публіці відмінив виставу хору рухів “Від теплого вітру і нової радості” (Vom Taurwind und der Neuen Freude), поставленою Р. Лабаном для культурної програми Олімпійських ігор. У щоденнику Геббельса записано: “...фальшива і штучна річ... Все це надто інтелектуально. Мені не подобається. Ми повинні розвінчати все це, і цьому абсолютно немає що робити з нами”[7]. Через рік Р. Лабан емігрує. Всі його школи, хори

6. Сьогодні систему називають “Лабанотациєю” в Америці і “Кінетографією Лабана” в Європі.

7. Deutsche Tanzbühne (нім. “Німецький театр танцю”). Ця організація, за задумом Р. Лабана, мусила з часом перетворитися з інституції, що опікується фестивалями й соціальними програмами, на державний стаціонарний Театр танцю.

руху, система запису танцю і книги було оголошено антинімецькими.

Мешкаючи у Великобританії від 1938 р., Р. Лабан упродовж Другої світової війни працює промисловим консультантом: застосовує власну систему аналізу і запису руху для оптимізації роботи працівників фабрик (зокрема, з метою використання праці жінок у “чоловічій” роботі). З настанням миру Р. Лабан займається навчанням дітей, керує курсами для викладачів, ставить кілька “п’єс рухів”, працює зі “Студією мистецтва руху”.

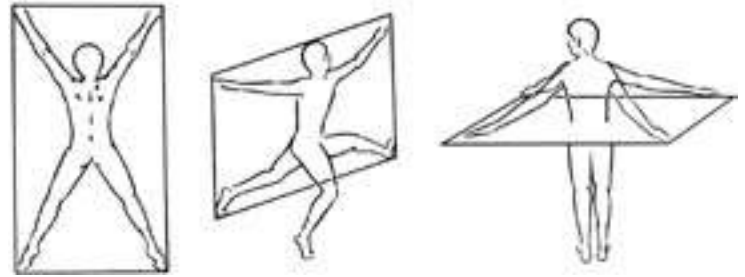
Хореологія Рудольфа Лабана

“Рух є однією з мов людини, і в такій якості він мусить бути освоєним свідомо. Ми повинні спробувати знайти його правдиву структуру і хореологічний порядок, в якому і через який рух стає виразним і зрозумілим” [8].

Рудольф Лабан

Вихідними позиціями лабанівського дослідження руху в танці було античне знання. Одну зі своїх фундаментальних праць – “Хореотику” він починає з визначення термінів “хореографія”, “хореологія”, “хореотика”, “хореософія” так, як їх осмислювали давні греки.

“Хореософія – давньогрецьке слово, від хорос, що означає коло, і софія, що означає знання або мудрість. Ідеї цього знання проявляються через вивчення всіх типів кіл, які існують у природі і житті... Хореософія стала комплексною дисципліною в часи високої еллінської культури. Підрозділи знання про кола ... називалися хореографія, хореологія та хореотика. Перше, хореографія, дослівно означає малювання або написання кіл. Це слово досі вживається: ми називаємо планування і композицію балету чи танцю



Виміри рухів: висота, глибина і ширина.

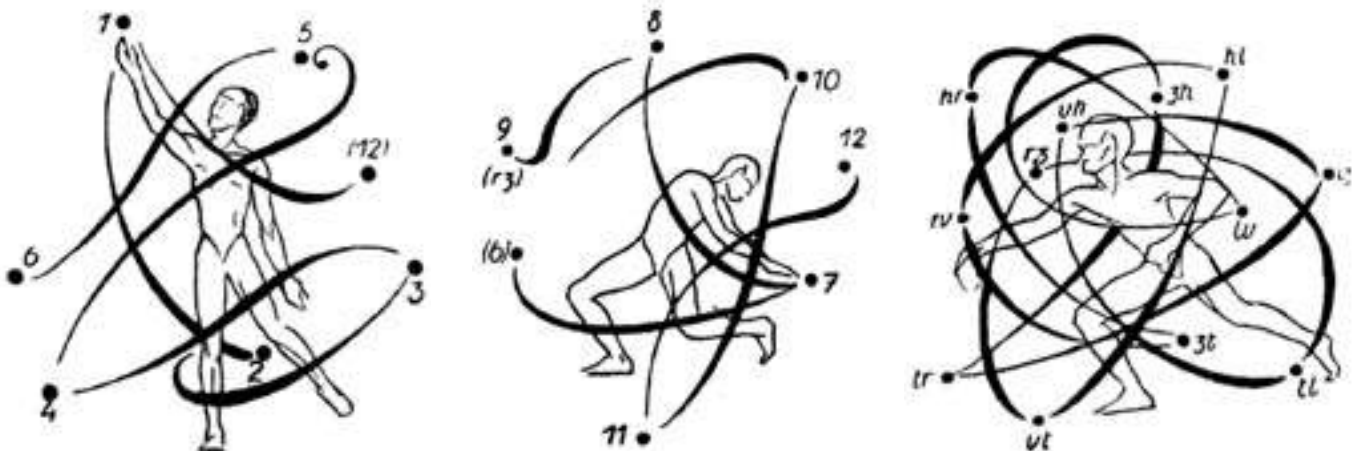
хореографією. Протягом століть це слово використовувалося для визначення процесу змалювання фігур і символів рухів, що їх композитори танцю, або хореографи, занотовували для пам’яті” [9].

“Два інших предмети знання про кола, хореологія і хореотика, не так добре відомі, як перший. Хореологія – це логіка чи наука про кола, що може здатися суто геометричною, проте насправді вона була набагато ширшою. Це був вид граматики і синтаксису мови рухів, що розглядає не тільки зовнішню форму руху, але також і його інтелектуальний та емоційний зміст. Це базувалося на переконанні, що рух і емоція (motion and emotion), форма і зміст, тіло і розум неподільно зв’язані... Хореотику можна тлумачити як практичне вивчення різноманітних форм (більш чи менш) гармонічних рухів” [10].

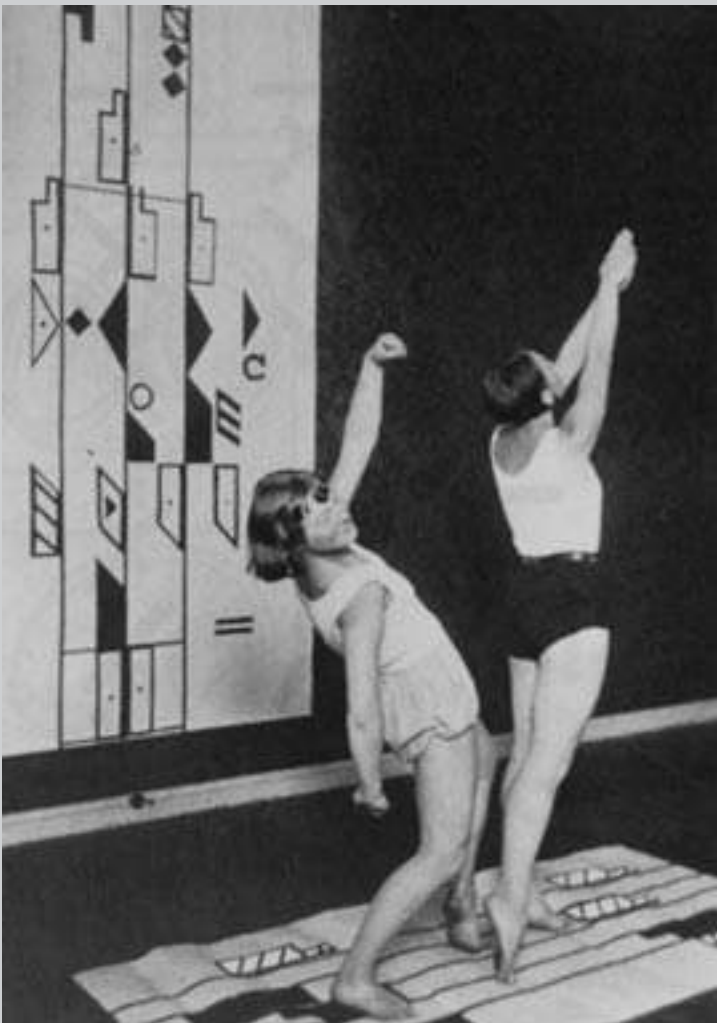
Хореологія Р. Лабана формується на трьох основних системах класифікації:

- загальний аналіз і опис руху, що утворює систему запису;
- теорія, що вивчає просторову структуру руху і танцю – “Просторова гармонія” або “Хореотика”;
- теорія, що розглядає динамічні аспекти руху і танцю – “Евкінетика” і “Теорія зусилля” (Effort).

Р. Лабан писав: “Одразу, як історія дослідження рухів людини і досвід руху стануть частиною тілесного досвіду (людини), ми здійснимо дослідження постійних зв’язків напружень (тіла) з емоційними ко-



Гами рухів. Малюнки Р. Лабана.



Танцівники Хореографічного інституту демонструють кінетографію, 1928 р.

ливаннями: ми дійдемо дивного висновку, що кожен емоційний стан збігається з дуже чітко визначеним напруженням тіла” [11].

Важливо усвідомлювати, що Р. Лабан розробляв свою хореологію протягом усього життя і переконливо просив не зводити її до системи.

“Просторова гармонія” (хореотика) базувалася на певному принциповому спостереженні: Р. Лабан зауважив, що організація форм у природі (кристали, рослини і тварини) підкорюється просторовим законам, подібні до яких лежать в основі гармонічних

рухів людського тіла. Розгляд рухів людини як континуального створення фрагментів кристалічної структури підтверджується також античним знанням про динамічну кристалізацію⁸. Р. Лабан вважав, що рух у різних напрямках простору має в собі формоутворюючу силу, схожу з будовою кристалічної структури. Звідси він сформулював базові організуючі принципи поєднання рухів, що включали спеціальні комбінації напрямків і контрнаправків у структурах куба, октаедра та ікосаедра⁹.

Р. Лабан виокремив у загальному просторі “найближчий простір” безпосередньо навколо тіла і назвав його кінесферою (давн.-грецьк. kinesis, рух, і sphaîra, м’яч, або сфера). Кінесфера визначається через напрямки, які розходяться променями з центра тіла, розташованого вертикально. Напрямки пов’язані з двома станами рівноваги: стабільним і мобільним. Напрямки виміру (вгору-вниз, праворуч-ліворуч, вперед-назад) є стабільними внаслідок балансування маси тіла навколо центра ваги і перпендикулярного відношення центру до опори (як, наприклад, під час кроку вперед). Діагональні напрямки зміщують центр тіла з вертикальної осі над опорою, викликаючи мобільність (наприклад, під час падіння на підлогу).

З’єднуючи напрямки згідно з гармонічними принципами опозиції, паралелізму та урівноваженості, Р. Лабан ідентифікував просторові форми більшої або меншої складності і назвав їх “гамами” (scales) і “кільцями” (rings) Подібно до гам та інтервалів у музиці, ці форми є з’єднанням напружень, що виражають різноманітні просторові відношення.

Учениця Р. Лабана, танцівниця і хореограф Марі Вігман описувала “гами” як “найточніше вивірені в плані взаємодії одна з одною з метою проявитися в непохитній єдності сили, часу і простору” і пояснювала: “Перша (гама. – О. М.) складалася з п’яти різних свінгових рухів, поєднаних у спіральну лінію знизу догори. Органічне поєднання їхніх просторових напрямків і природних тривимірних якостей призвело до досконалої гармонії. Різні рухи не тільки без зусилля витікали одне з одного – вони виглядали як народжені одне з одного”[12].

Кристалічною структурою гам вимірів (dimentional scales) є октаедр, що включає три виміри: висоту (коли тіло витягнуте, руки піднято догори), ширину

8. На підставі цього знання Платон визначив п’ять тілесних фігур – правильних багатогранників, що є основою світобудови: куб, октаедр, тетраедр, ікосаедр і додекаедр.

9. Принципи “Просторової гармонії” Лабана описані в кількох працях. Його книга “Хореографія” (Laban, Rudolf von. *Choreographie: erstes Heft* / Rudolf von Laban. – Jena, 1926. – 103 p.) це перший ескіз теорії руху в просторі. Рукопис його головної книги – “Просторова гармонія” (Англія, 1939 р.) опублікований помертню як “Хореотика”. Короткий виклад теорії руху в просторі міститься також у розділі “Концепція сфери руху” книги “Сучасний навчальний танець” (Laban, Rudolf. *Modern Educational Dance* / Rudolf Laban. – London: Macdonald and Evans, 1948. – VII, 111 p.)

(коли кінцівки розведено праворуч-ліворуч) і глибину (яка формується кінцівками, що коливаються вперед і назад під час пересування). Порядок гами задається відповідно до принципів протилежного напруження (опозиції) та урівноваження. Кожен рух в один бік виміру відбувається після руху до протилежного краю. Вертикальна і горизонтальна структури гами – це принцип стабільності. Наприклад, більша частина лексики класичного балету, як-то позиції рук, вміщуються у форму октаедра.

Кристалічна структура для діагональних гам (diagonal scales) – це куб, що з'єднує чотири просторові діагоналі і вісім їхніх напрямків. Просторовий зміст діагональних напрямків є більш комплексним, оскільки кожен напрямок включає тривимірний зміст: підйом-пересування вперед, переміщення вперед-спуск тощо. На відміну від стабільності гам вимірів, діагональні гами виявляють образ мобільності. Ці рухи викликають переміщення, елевацію і падіння. Безліч “летючих” стрибків класичного танцю вибудовують тіло в діагональних напрямках.

Кристалічна форма ікосаедра надає більшу кількість гам і кілець. Багато форм сучасного танцю є ікосаедральними, вони підкреслюють скручування і згинання тіла в трьох вимірах одночасно.

Розгляд динамічних аспектів руху Р. Лабан починав у межах “Евкінетики”. “Евкінетика” (від грецьк. eu, “гарний”, “гармонійний” та kinesis, “рух”) вивчає динамічний розподіл руху як синтез трьох його факторів, що визначають виразність: розподіл у часі, інтенсивність сили і виявлення в просторі.

Розвиваючи ідеї “Евкінетики”, протягом 1940–хх. рр. Р. Лабан розробив “Теорію зусилля”, що розглядає різноманітні якості розумово-тілесних рухів, які людина виконує взагалі.

Перша праця з “Теорії зусилля” (1947) стала результатом співпраці Р. Лабана з промисловим консультантом Ф. С. Лоуренсом [13], який запросив Р. Лабана для аналізу та оптимізації виробничого процесу. В книзі “Сучасний навчальний танець” (1948) Р. Лабан запропонував вільну танцювальну техніку, що базується на виконанні комбінацій “зусиль” [14].

10. Лабан підготував рукопис книги “Мистецтво сценічного руху” (*The mastery of movement on the stage*) 1950-го р. Друге і наступні видання (1960-го, 1971-го, 1988-го рр.) редагувала Ліза Ульманн. Назву книги було змінено на “Мистецтво руху” (*The mastery of movement*).



Чоловіча група Берлінської школи Р. Лабана, 1923 р.

Праця “Мистецтво сценічного руху” (1950)¹⁰ розглядає “зусилля” як інструмент в мистецтвах пантоміми, акторської гри і танцю.

Р. Лабан бачить “зусилля” як внутрішній імпульс – відчуття руху, думку, або емоцію – від якого починається рух. Це утворює зв’язок між психічною і фізичною складовими руху. Виявлення цього внутрішнього імпульсу може бути описаним через фактори руху. Будь-який рух виконується в просторі, в часі і при-

Вправи з “Промислового ритму” Лабана-Лоуренса, що їх демонструють перші учениці “Студії мистецтва руху”. Манчестер, 1947 р.



водить вагу тіла в хід змін (flow of changes). Звідси кожен рух використовує чотири фактори руху – простір, час, вагу і потік – у більш або менш активній і чіткій формі. Конкретно акцентовані, відібрані, ці фактори становлять те, що Р. Лабан назвав характеристичними моделями зусилля (characteristic effort patterns) особистості¹¹. Модель зусилля є результатом внутрішнього відношення спротиву чи прийняття фізичних умов, що впливають на рух.

Р. Лабан співставив позицію щодо факторів руху з різними рівнями свідомості. Позиція відносно простору пов'язана з увагою і силою думки людини; ваги – з прагненням і чуттєвим сприйняттям; часу – з рішучістю та інтуїцією; потоку рухів – з точністю, послідовністю та емоційною сферою.

Співвідношення двох факторів, що показує внутрішнє відношення чи стан можна чітко розрізнити, це часто використовується в танці. Наприклад, якщо комбінація елементів ваги і часу створює ритмічний, камерний, приземлений настрій, то протилежне поєднання елементів простору і потоку виражають абстрактніший, відстороненіший настрій. Враховуючи можливість комбінування різних якостей факторів руху, Р. Лабан виділив двадцять чотири комбінації зусиль і назвав їх неповними зусиллями (incomplete efforts) або неповними внутрішніми позиціями (incomplete inner attitudes).

Комбінацію трьох яскраво виражених факторів Р. Лабан назвав базовими діями зусилля (basic effort actions). Одночасний прояв чотирьох факторів руху (який є незвичайним, винятковим засобом виразності) одержав назву повної дії зусилля (complete effort action) [15].

Як цілісна дисципліна, хореологія Р. Лабана прагне відобразити принципи руху задля розуміння цього явища. Відповідно, принципи цієї теорії можуть бути застосовані (і застосовуються) не лише до хореографії, але також до театру, спорту, танцотерапії та інших форм терапії тіла і психотерапії; в дослідженнях невербальної комунікації та інших галузей біхевіористичних і соціальних наук; в попередженні травматизму і лікуванні, а також інших освітніх, дослідницьких і творчих програмах.

Валері Престон-Данлоп відзначала: "... краса концепції Р. Лабана полягає в тому факті, що рух у танці одержав власну територію, зі своїми специфічними методами. Цілоком припустимо вивчати танцівників і поліцейських з соціологічного кута зору, але неможливо з хореологічного кута зору; подібним чином етику і танець можливо розглядати з філософського кута зору. На протипагу, хореологія – підхід до танцю

через погляд зсередини, для того щоб тільки потім розглядати його в поєднанні і взаємодії з іншими дисциплінами"[16].

Варто пам'ятати: теорія, що займається осмисленням танцю, тільки-но набирає обертів в Україні. Звідси стає зрозумілою важливість вивчення досвіду зарубіжних митців і дослідників. Хореологія Р. Лабана є одним з фундаментальних етапів на цьому шляху.

1. Preston-Dunlop, Valerie. *Rudolf Laban: an extraordinary life / Valerie Preston-Dunlop.* – London: Dance books, 1998. – XIV, 306 p.: ill.

2. Цум. за: *Movement choir // International encyclopedia of dance: 6 vols. – vol. 4 / Edited by Selma Jeanne Cohen and others.* – New York: Oxford University Press, 1998. – P. 475-477.

3. Штейнер Р. Пятидесятница – праздник стремления душ к объединению. Лекция, прочитанная в Кёльне 7 июня 1908 г. // Штейнер Р. Спасение человеческой индивидуальности: событие Пятидесятницы как основа истинного христианства / Рудольф Штейнер / Сост. и ред. А. С. Конвиссер. – СПб: "Деметра", 2005. – С. 6-13.

4. Laban, Rudolf. *Choreutics / Rudolf Laban / Edited by Lisa Ullmann.* – London.: Macdonald and Evans, 1966. – P. VIII.

5. Цум. за: Karina L., Kant M. *Hitler's dancers : german modern dance and the Third Reich / Lillian Karina and Marion Kant; translated by J. Steinberg.* – New York; Oxford: Berghahn, 2003. – P. 17.

6. Там само.

7. Цум. за: Gordon, Terri J. *Fascism and the female form: performance art in the Third Reich / Terri J. Gordon // Sexuality and german fascism / Edited by Dagmar Herzog.* – New-York; Oxford: University of Texas Press, 2002. – P. 164-200.

8. Laban, Rudolf. *Choreutics / Rudolf Laban / Annotated and edited by Lisa Ullmann.* – London.: Macdonald and Evans, 1966. – P. VIII.

9. Там само. – P. VII-VIII.

10. Там само.

11. Цум. за: Bartenieff I. *The root of Laban theory: aesthetics and beyond / Irmgard Bartenieff // Four adaptations of effort theory in research and teaching / by Irmgard Bartenieff, Martha Davis, Forrestine Paulay.* – New York: Dance notation bureau, 1973. – P.1-27.

12. Цум. за: Mary Wigman. *The Mary Wigman book: her writings / edited and translated by Walter Sorell.* – Middletown (Connecticut): Wesleyan University press, 1975. – P. 38-39.

13. Laban, Rudolf von; Lawrence, F. C. *Effort: economy of human movement / Rudolf von Laban, F.C. Lawrence.* – London, 1947. – 98 p.

14. Laban, Rudolf. *Modern Educational Dance / Rudolf Laban.* – London: Macdonald and Evans, 1948. – VII-111 p.

15. Laban, Rudolf. *The mastery of movement / Rudolf Laban; with a new pref. by Roland Laban - 4th ed. rev. and enlarged / Lisa Ullmann.* – Plymouth: Northcote House, 1988. – 196 p.

16. Preston-Dunlop, Valerie. *La choreologie / Valerie Preston-Dunlop // Nouvelles de Danse.* – 1995. – № 25. – P. 23-30.

11. Дослідники вказують на схожість висновків Р. Лабана і К. Юнга.



Доміян Козачковський

Доміян КОЗАЧКОВСЬКИЙ

ТЕАТР ІМ. М. ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ (1926–1928)

(Закінчення, початок: “Просценіум”, Ч. № 1–2 (23–24) 2009. – С. 22–27;
Ч. 3 (25) 2009 – 1 (26) 2010. – С. 26–31)*

Услід за цим, не далі, як через місяць, вийшла в світ нова не менш складна для мене прем’єра вистави “Вій” – Остапа Вишні за М. Гоголем і М. Кропивницьким.

Постава вимагала ще упертішої роботи всього творчого колективу у подоланні своєрідного Вишнівського прийому, де на сцені збігалися в підкресленій подачі різні види жанрів, об’єднані гостросатиричним оглядом (вели огляд два кумедники) в плані яскравого театрального видовища.

Кожен робочий день одбирає чимало часу для акторського тренажу (танець, акробатика, польоти

і т. ін.) з відповідним технічним приладдям, що немало втомлювало акторів. Але треба сказати, що театральна новизна і вигадка сценічних прийомів, які народжувались дякуючи яскравим в тексті і в ремарках дотепам автора, безмежно захоплювали творчий склад учасників “Вія” і не давали жодної можливості помічати час і відчувати втому в цій нелегкій праці.

Особливо захоплено працювали в підготовці вистави “Вій” артисти Б. Романицький¹ і О. Олесь² в ролі Першого і Другого кумедників; М. Донець³ (Хома), О. Хвиля⁴ (Халява), Г. Лаврик (Тиберій)⁵, Ф. Федькович⁶

* Коментарі до статті – О. Палій.

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

2. Олесь О. – актриса Театру ім. М. Заньковецької у 1926–1941 рр.; також була зазначена як автор танків у таких поставах заньківчан як: “Мартин Боруля” (1936), “Наталка Полтавка”, (1936), “Олекса Довбуш” (1941).

3. Донець М. – актор Театру ім. М. Заньковецької у 1926–1937 рр. Разом з актором цього ж театру Г. Лавриком був режисером вистави “Квадратура круга” В. Катаєва.

4. Хвиля О. – актор театру ім. М. Заньковецької у 1924–1929 рр.

5. Лаврик Г. – актор Театру ім. М. Заньковецької у 1926–1941 рр., також був режисером-постановником таких вистав: “Місто вітрів” М. Ірчана (1929) та “Коммольці” Л. Первомайського (1930). Навчався режисерської майстерності у Б. Романицького.

(Відьма), Т. Музиченко⁷ (Хорунжий). Від них багато залежало, вони в основному вели виставу.

Партію Панночки виконувала співачка Сокіл М.,⁸ Ундерву грав Грінченко С.,⁹ Сотника – Колесніченко Т.,¹⁰ Няньку – ... Решта колективу театру була на ролях бурсаків, торговок, козаків і др.

Немало винахідливої думки приклав мій одеський друг, співквартирант, на всі руки майстер Леонід¹¹.

З дозволу Павла Михайловича Вишні¹² ми вмонтували низку літературно-сатиричних додатків на місцеві теми, що мало особливий успіх у дніпропетровського глядача. Додатки писав молодий автор Андрій Шпичка (В. Сокіл)¹³. Музику використовували стару за музредакцією і необхідними додатками молодого композитора Михайла Бака.¹⁴

Хореографічний бік вистави оформлювала балетмейстер Марія Явір¹⁵.

Досить просте і дійово вдале, в той же час сценічно яскраве, з певним сатиричним ухилом, оформлення робив художник І. Крига¹⁶.

“Вій”

Государственный украинский театр.

... К обозрению предъявляются несложные требования: оно должно быть злободневно, остроумно и эффектно подано. “Вій” в постановке нашего украинского театра этим требованиям не вполне удовлетворяет.

... Весь спектакль надо вести гораздо более быстрым темпом. Медленность темпа – странная особенность нашей украинской драмы и от этого недостатка театр никак не может освободиться.

Постановка (режиссер Д. И. Козачковский) потребовала, по-видимому, огромной напряженной работы всей труппы. Есть интересные трюки – полет артистов через весь театр, сцены в зрительном зале и т.п. Последними, однако, не следует злоупотреблять.

...В общем спектакль прошел неровно. Только первый акт с прекрасно поставленными массовыми сценами, на которые такой мастер т. Козачковский, – вызвал дружное одобрение публики. Со второго акта настроение зрительного зала начало падать и спектакль закончился при очень сдержанных и сухих аплодисментах. Это показательно, театр должен учесть настроение зрительного зала и внести в постановку значительные изменения.

...Тем не менее, нельзя не признать, что “Вій” публику заинтересовал. Театр был переполнен, и в антрактах в фойе собирались группы зрителей, в зале (велись) оживленные споры по поводу постановки. У нас это явление довольно редкое.

М. Д-в.

(г. Днепрпетровск, газета “Звезда” от 29.I.1927 года).

* * *

Грім і блискавка!

Трудно, майже неможливо описати навалу тих заворушень в культурному, зокрема театральному житті м. Дніпропетровська, які почалися зразу ж на другий день після прем'єри “Вія”.

За успіх “Вія”, ще за три дні до прем'єри, практично око колишнього антрепренера Т. Колесніченка¹⁷ ручалося тижнем рядових аншлагів. В доказ цього Колесніченко довго і настирливо намагався закупити

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

7. Особа не встановлена.

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

9. Грінченко С. – актор Театру ім. М. Заньковецької у 1924–1968 рр.

10. Особу не встановлено.

11. Йдеться, очевидно, про адміністратора Театру ім. М. Заньковецької Леоніда Михновецького, котрого було запрошено до колективу напередодні сезону 1926–1927 рр.; припускаємо, що Л. Михновецький познайомився з колективом ще 1925 р., коли заньківчани гастролювали Херсонською та Миколаївською обл.

12. Павло Михайлович Губенко (псевдонім – Остап Вишня) – відомий український письменник-сатирик (15.II.1889 – 29.IV.1956), автор численних гуморесок та фейлетонів. Репресований радянською владою 1934 р. і засуджений до десяти років таборів. У 1920-х рр. активно співпрацював із Театром ім. М. Заньковецької як драматург; також був державним рецензентом від управління мистецтв НКО УРСР та Катеринославської Губполітосвіти для надання заньківчанам статусу державного драматичного театру та виділення для них стаціонарної бази.

13. Особу не встановлено.

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

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

16. Крига І. – художник та режисер у Театрі ім. М. Заньковецької у сезоні 1926–1927 рр.

17. Особу не встановлено.

за готівку перші три вистави по 1200 крб. Не менш хитрий головний адміністратор театру т. Ч.¹⁸ не наслідював на цю операцію в тремтливій надії на аншлаги.

Колесніченко входив у справжній торг і потроху підвищував гарантію. Виростав ажіотаж. Головному адміністратору і хотілося, і кололося. А що як справді будуть аншлаги?! Проте Колесніченко суми аншлаги чомусь не пропонував. Та й що йому за вигода, коли він, надіючись на них, все ж мав на увазі власний заробіток. Принаймні на 1000 крб. чистоганом.

Сподіваючись на погодження адміністрації театру, досвідчений антрепренер Колесніченко сам утворював неймовірно галасливу рекламу про оригінальність і цікавість наступної прем'єри.

Афіша сповіщала, що 27, 28, 29, 30 січня, далі 4, 5, 6, 13 лютого 1927 р. в Театрі ім. М. Заньковецької: прем'єра "Вій"! Біля каси безконечні черги. Книжки зареєстрованих квитків швидко танули. Саме це утримувало головного адміністратора тов. Ч. піти на зайву угоду з Колесніченком. І він не помилився.

Саме в кінці січня я цілком повернув надісланий мені у вересні минулого року аванс і зміг порадувати свою тітку матеріальною порядністю своєї професії.

Після прем'єри, протягом кількох днів, до театру стали приходити знайомі люди і незнайомі, з бажанням познайомитися і поговорити з постановником "Вія".

28 січня ранком подзвонили з відділу мистецтв Наросвіти, викликаючи постановника останньої прем'єри "Вія" в справі деяких суперечливих принципів творчих питань постанови.

За два-три дні після прем'єри Дніпропетровська пролеткультівська організація влаштувала диспут. Газета "Звезда" викликала на диспут тт. Козачковського, Романицького, Любарт і др. акторів.

В основу питань, виставлених на диспуті, також стояло принципове питання творчих, сценічних прийомів в постанові "Вія".

Клуб учителів теж улаштував обговорення постанови "Вія" в своєму колі з запрошенням постановника вистави і ряду акторів театру.

На обговоренні промовлялися догми, впливала консервативність, сухі критичні зауваження, виявлялося захоплення новим, свіжим, сміливим... відмічалось позитивним явищем збагачення засобів підняття акторської майстерності і т. інш.

В ці останні дні січня і початок лютого я розривався на кілька частин, відповідаючи, захищаючи, не погоджуючись, погоджуючись, виправляючи, удосконалюючи і т. ін.

Тим часом "Вій" йшов з неослабним успіхом у глядача і в касі театру.



С. Грінченко – Халява у виставі "Вій" Остапа Вишні за М. Гоголем. Режисер – Д. Козачковський, художник – І. Крига. Театр ім. М. Заньковецької, 1927 р.

Я упевнено відчув, що в усіх дніпропетровських театральних колах і в самому Театрі ім. М. Заньковецької мене визнано режисером.

Оперета, що на думку адміністрації Театру Заньковецької, працюючи поруч, не давала життя театрові, забираючи глядача і гроші в свою касу, з часом померкла, а далі і зовсім перестала бути будь-яким конкурентом.

Театр чим далі збільшував коло своїх глядачів. Навіть така дещо сенсаційна реклама в газеті, як замітка про "Новые таланты опереточного режиссера В. Ленского", в якій розповідається, що Ленський ударив "контрольора Германа" (куди ж пак! Цікаво глянути: що сталося з Германом? Як виглядає тепер Ленський?!) – не виправдовувала своєї появи.

¹⁸. Чаплинський І. – головний адміністратор Театру ім. М. Заньковецької у 1926 – 1927 рр.



Г. Лаврик – Тиберій, М. Донець – Хома у виставі “Вій” Остапа Вишні за М. Гоголем. Режисер – Д. Козачковський, художник – І. Крига. Театр ім. М. Заньковецької, 1927 р.

Дніпропетровськ цих днів був переповнений окремими видатними гастролерами (Клара Юнг, Дулькевич, Ільїнський, Маяковський і др.) і гастрольями різних театрів (“Красный факел”, Театр ім. В. Мейерхольда і др.).

Театр ім. М. Заньковецької працював разом з ними повнокровним творчим життям. Йшли нові вистави: “Рожеве павутиння” Я. Мамонтова, “Фея гіркого мигдалю” І. Кочерги, “Одруження” М. Гоголя і др.

Безконечно йшли “Вій” і “Паливода”, “Катерина” і “Запорожець за Дунаєм”.

Успішно йшла вистава “Овеча криниця”.

Я таки справді, ніби за пророкуванням газети “Звезда”, став режисером, який здійснював у театрі “музыкальные постановки”.

Готувалася нова прем’єра “Пошились у дурні” – М. Кропивницького, в постанові режисера І. А. Криги. Я грав Куксу.

* * *

13-го березня 1927 р. Театр ім. М. Заньковецької закінчував свій зимовий сезон у Дніпропетровську. На літні гастролі театр мусив виїжджати до Кременчука та Миколаєва.

Напередодні закриття сезону 1926–27 рр. місцева газета сповіщала:

“... За час з 15 жовтня по 13 березня театром поставлено 81 вистава у приміщенні театру ім. Луначарського і 35 в робітничих клубах. Всього 116 вистав. З них за сезон було поставлено 10 прем’єр і поновлених з минулого сезону вистав.

За відгуками, художнім успіхом користувалися, за малим винятком, всі п’єси. У матеріальному відношенні найкраще пройшла постановка “Вія”.

Закінчуючи сезон 13 березня, театр ставить в один день дві вистави – ранком в 12.30 дня “Пошились у дурні”, ввечері в 7.30 – остання прощальна вистава “Вій”. (12.ІІІ.1927 р., газ. “Звезда”).

Газета наче підкреслює: “В один день дві вистави”. В ті роки практика ранкових вистав не була так розповсюджена, як зараз.

Отже, колектив по благополучному закінченні сезону в Дніпропетровську радісно готувався до виїзду на гастролі в Кременчук.

Я вже почував себе “своїм” в колі справжніх друзів по творчій праці і певно визнаним в ряді постановок режисером, до чого я, як відомо, вже приступав з великою обережністю і разом ширістю.

Уже художній керівник Б. В. Романицький, який зі справжнім товариським теплим підходом старшого товариша довіряв мені, сміливо міг залишати розпорядження: “Під час моєї відсутності доручаю простежити за художньою частиною режисеру Д. І. Козачковському”...

Це доручення я сприймав передусім як велику подяку за довір’я і намагався виправдати його по силі своїх можливостей.

Приїхавши до заньківчан на початку жовтня 1926 р., я до 27.І.1927 р. поставив п’ять великих вистав-прем’єр, також за дорученням керівництва провадив іноді репетиції поновлених п’єс, як “Наталка Полтавка”, “Про що тирса шелестіла” тощо.

За цей час в Дніпропетровську мені довелося виступити в ролях:

Головного бухгалтера – “Р.У.Р.” К. Чапека;
Івана Карася – “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського;

Батька – “Катерина” Т. Шевченка, М. Аркаса;
Кукси – “Пошились у дурні” М. Кропивницького;
Маркіза – “Мірандоліна” К. Гольдоні;
Подколюсіна – “Одруження” М. Гоголя;
Харка Ледачого – “Паливода XVIII століття”
І. Тобілевича;

Командора – “Овеча криниця” Лопе де Вега;
Гонти – “Гайдамаки” Т. Шевченка;
Микити – “Молода кров” В. Винниченка;
Сірка – “Про що тирса шелестіла” С. Черкасенка;

Дипломата – “Гендлярі славою” [М.] Паньйоля і [П.] Нівуа;

Виборного і Возного – “Наталка Полтавка” І. Котляревського і др.

Я наумисне згадую про це, бо навряд чи таке щасливе творче напруження трапляється кому витримати: п’ять постав і понад 14 ролей за різними характерами і досить немалим розміром – всього за 5 місяців.

Брехня чи реальність?

Сьогодні, через 35 років – не віриться! А це дійсно так і було!

* * *

Отже, до Кременчука!

Дніпропетровські друзі, прихильники театру і рядові глядачі, які щиро полюбили колектив заньківчан, заповнили перон вокзалу, щоб попрощатися – може, й востаннє. Різні чутки йшли про наш наступний зимовий сезон, але не всі вони були до душі. Можливо, восени сюди вже не приїдемо – були такі версії... можливо...

Хвилини жалю, хвилини співчуття – і знову веселий сміх, невпинна радість, віра в ще краще майбутнє.

Свисток! Прощальний... Різноголосі вигуки обіцянок і побажань!

Мелькають капелюхи, хустки, завмирають в повітрі голоси...

Поїзд наче вирвався з набридлої зупинки і, радісно давши гудок, полетів в обійми рідної мандрівної стихії...

* * *

У Кременчуці ми грали в Театрі ім. Ревенко, де був на той час директором небезвідомий всім Д. Вольський¹⁹, а його замісником Г. Дранніков²⁰ – обидва дуже гарні адміністратори і господарі.

Збори були переповнені. Після вистави “Вій”, яка пройшла в Кременчуці кілька разів на аншлагах, місцева газета “Кременчугський робочий” помістила рецензію на виставу за підписом К. Ритик.

Не могу не помістити в цих спогадах критики на критику К. Ритика, надрукованої в Харківському журналі “Нове мистецтво” в № 17 за 1927 рік.

ЯК КРЕМЕНЧУЦЬКИЙ ТЕАКРИТИК ОДКРИВ АМЕРИКУ

Тепер наш Відділ Мистецтв при НКО спокійно може сказати за Сімеоном богоприсмцем: “нині отпуцаєш раба твоего по глаголу твоему с міром”... Бо народився ж таки, кінець кінцем, у нас на Україні, а саме у Кременчуці, неабиякої талановитості теакритик. Ось послухайте-но, що пише цей новоявлений отрок в газету “Кременчугський робочий”

від 10 квітня ц.р. (№ 25). Пише він не фейлетона, а критику, пише українською мовою і підписується К. Ритик.

Заньківчанський “Вій” – це дуже складна річ. Ви ж подумайте, [тільки], як він виник: вперше цей твір написав відомий письменник М. Гоголь, потім для сцени його переробив даровитий драматург Кропивницький, а вже за наших часів режисер театру ім. Заньковецької – Козачковський додав до змісту старого “Вія” децю з “творів” Остапа Вишні”...

Оце так пасаж для Остапа Вишні. Ну, хто б таки подумав, що Вишня отакий плагіятник. Викручуйся тепер, Вишне. Фактики, голубчику, викладай на стіл.

Кажеш, ти ще в 1925 році переробив “Вія”.

– Нічого подібного.

Франківці протягом трьох сезонів ставлять твого “Вія”?

– Нічого подібного.

ДВУ ще в 1925 році видало твого “Вія” накладом в 5 000 примірників?

– Нічого подібного.

Режисер Козачковський переробив “Вія”, а ти, пробач нас за цей вираз, прииши кобилі хвіст.

І сядь ти, Вишне, у калошу, і мовчи, і пари з рота не пускай.

Та вернімось знов до шановного К. Ритика.

“... Й вийшло щось подібне до колишніх “малоросійських” видань Ситіна та Губанова, що йшли в народ приблизно під такими заголовками: “Торба реготу та мішок сміху”.

Оце і ми розуміємо, що критика. Не пише чолові’яга, а просто без мила голить.

Далі:

“О. Вишня зі своїми послідовниками... своєю літературною продукцією гублять українську мову й гальмують українізацію...”

Чули? Чути тобі, Центральна Комісія по українізації? Ось звідки йде вся контр-українізація. Не будь Вишні та прісних з ним, “Кременчугський робочий” уже п’ять років тому українізувався б, і писали б там театральні рецензії бодай трохи грамотніші люди.

Кому це ясно?

А нам усе ясно – як на долоні. Лишень є одна малесенька заковика. Нижче в тій самій газеті вміщено таку хронікальну замітку:

“Сьогодні в третій раз идет пьеса Гоголя-Кропивницького, Остапа Вишні – “Вій”. Пьеса все дни проходит с исключительным художественным и материальным успехом...”

Отут, признаємось, і нам стало не зовсім ясно. Одна і та ж газета, одна і та ж шпальта, один і той же петит, а різниця – кілометрів на сто з гаком.

19. Особу не встановлено.

20. Особу не встановлено.

Гадаємо, що тут “ясно” лишень одному заввідділом мистецької хроніки “Кременчугського робочого”. І коли б ми були на місці редактора “Кременчугського робочого”, ми неодмінно б нагородили цього зава двохпудовою медаллю, “для ношення на шеє”. Це – “за ясність”.

А з К. Ритиком як?

Дали б йому довічний відпуск. Хай відпочиває трудяга.

А з Остапом Вишнею?

Остап Вишня нехай надішле К. Ритикові примірника друкованого “Вія”, з отаким-о своїм автографом:

Кого люблю,

Тому дарю.

Остап Вишня

Антоша Ко

В Кременчуці ми, як-то кажуть, “пройшли” повним рублем. Звідти їхали до Миколаєва, – знову веселі, задоволені і повні сил і зарядки на подальшу працю.

* * *

У м. Миколаєві ми грали на Слобідці в літньому театрі робітничого парку ім. Г. І. Петровського. Деякі вистави грали в міському театрі. Майже весь колектив мешкав на Слобідці. Жили недалеко один від другого, і тоді, як ніколи, пригадую велику працю і дружні зустрічі, що відбувалися в довгих творчих сперечаннях і товариських розвагах.

В колективі під час роботи панувала зразкова дисципліна, завдяки чому вистави йшли з постійним підйомом і художньою чіткістю.

Гастролі театру мали великий успіх і проходили в цьому величезному літньому театрі при переповнених зборах. Жодна вистава, як в Кременчуці, так і в Миколаєві, не проходила без догляду художнього керівника Б.В. Романицького або без чергового режисера, в чині якого був я. Цей абзац я наумисне підкреслюю, оскільки зараз, коли заповнюються ці сторінки, присутності режисерів на виставах в деяких театрах, зокрема в тому ж Театрі ім. М. Заньковецької, і не видно і не чути. Такий “стиль” чи така “новизна” в театрах нічим хорошим і розумним не може радувати.

Це дико і для здорового глузду не зрозуміло.

* * *

Листи від моєї старенької чим далі, тим більше мене непокоїли. Вона, одірвана від своєї рідної Полтави, рідних сестер і близьких друзів, ніяк не могла заспокоїтися в своїй одеській самотності. Моя ж відсутність тяглася і тяглася для неї, як безконечна вічність.

Десь в середині червня ми закінчували свої гастролі, після чого починався відпуск.

Зразу ж, після прощальної вистави, я, розцілувавшись з товаришами, вже летів, коли так можна определити рух пароплава, до Одеси.

В Одесі знову нахлинула до мене група акторів, які, організувавшись в колектив, ставили різні вистави в літніх театрах Одеси та її курортах.

Ввійшов до складу колективу і я. Мені приходилося грати різні ролі і стихійно бути за старшого в колективі, нібито за режисера. Говорю “нібито”, бо при умовах різних, далеко не обладнаних кожного разу, сценічних площадок, про справжнє режисерське мистецтво говорити не приходилось.

Вистави давали такі як: “Тарас Бульба”, “Кума Марта”, “Мазепа”, “Панна Мара”, “Катерина”, “Запорожець за Дунаєм”, “Маруся Богуславка”, “Пошились у дурні” і др. П’єси великі, складні, оформлення компонувалося заранні з декоративних ресурсів держдрами, в чому особливу компетентність проявляв режисер держдрами Д. І. Шклярський.

Так в співдружності з тов. Шклярським ми продовжували цього 1927 літа роботу разом з групою акторів, так старожилів-одеситів і новачків з держдрами, як і відпускників з інших театрів, що приїхали купатися в одеському Чорному морі. В основному, звичайно, це були актори Держдрами: Борисов, Гнатюк-Дніпровський, Горська, Кірсанов, Кропивницька, Кузнецов, Мацієвська, Суслов, Чернов, Шумський і др.

* * *

Якось погожого липневого ранку до мене в двері постукали. Відчинивши їх, я побачив струнку постать мужчини, який відрекомендувався директором театру “Березіль”. Це той театр, про який, як уже відомо, я мріяв ще, незграбно експериментуючи своїми роботами, в Полтаві...

– Чи тут мешкає актор т. Козачковський? – ввічливо запитав він.

– Я Козачковський. Прошу, заходьте, – відповів я і, запросивши до кімнати, запропонував сісти.

Миттю, оглянувши хазяйським оком мою убого обставлену кімнату, директор заговорив швидким темпом:

– Дуже приємно, що я вас застав дома... А то, чомусь, хоч мені відомо, що ви у відпустці, – вас ніяк не можна впіймати. Мамаша ваша говорить, що ви на роботі. То як же це? І відпустка і робота?

– Так, я дійсно у відпустці, а робота – це тимчасово... літня підмога товаришам, та й собі...

– А-а-а, нормально, нормально. Коли так – робота під час відпустки – маю дещо запропонувати... Я з дорученням від Леся Курбаса... Певно, чули про такого?!



Сцена з вистави “Наталка Полтавка” І. Котляревського. Режисер – І. Богаченко, художник – Ю. Стефанчук. Перший зліва – Доміян Козачковський у ролі Возного. Запорізький театр ім. М. Заньковецької, 1936 р.

– Ну, як же! І чув, і читав про його роботу, і побачити б його не відмовився...

– О, саме зараз маєте таку нагоду... Ось лист...

Він швидко витяг з кишені лист і подав його мені. Те, що я прочитав, було перш за все для мене раптовим, ніколи не жданим і в той же час невимовно приємним...

“Шановний товаришу Козачковський! Користуючись нагодою Вашого перебування в Одесі, маю намір запропонувати Вам працю у нашому театрі, з приводу чого, в разі Вашого принципового погодження, чекаю Вас у себе в надії на повне домовлення.

*З дружнім привітом
Лесь Курбас.*

*P. S. Адресу дізнаєтесь в товариша
Дацківа Л. К.”*

Спочатку все це: директор, Курбас, лист – здавалося мені маревом... Я, звичайно, ніколи не чекав, що до мене хтось звернеться, може надіслати такого листа чи взагалі помітити моє прізвище... Але переді мною сиділа людина, директор столичного театру, і реальним голосом говорила мені реальні речі.

– Пробачте, товаришу Козачковський, ваше ім'я і по батькові?

Я сказав.

– Ото ж, Доміяне Івановичу, можете чи зразу поїхати зі мною на шістнадцяту станцію, чи подумаете, я можу залишити вам адресу. Ми зараз всім творчим складом відпочиваємо на Великому фонтані, але разом з тим, відводимо певний час для праці: вправ,

лекцій, репетицій. І купаємось у морі. Через місяць рушаємо до Харкова, – закінчив він весело і встав, чекаючи моєї відповіді.

Моє невтримне і давнє бажання працювати в “Березолі” все ж не давало мені права їхати зразу на переговори до Курбаса.

Театр ім. М. Заньковецької, колектив, до якого я уже встиг звикнути, і пропозиція йти працювати в “Березіль”, де ніхто мене не знає, де я нікого не знаю?!

Театр ім. М. Заньковецької, колектив якого поїхав у відпустку невідомо на який час і невідомо куди, і коли прийдеться з'являтися на роботу – хвалений театр “Березіль”, який працює, відпочиваючи, і за місяць їде до свого постійного місця праці відкривати свій сезон!?

Від зливи різних думок мені стало страшно, і я не міг зразу нічого відповісти.

– Бачу, вам тяжко вирішити. Отже, залишаю вам адресу. – Він подав мені записану на листі паперу адресу.

– Те чи інше ваше рішення прошу не затримувати. Приїжджайте чи сповістіть за адресою. Прошу вас я і Лесь Степанович.

І рішуче додав:

– Думаю, що завтра ви приїдете!

Попрощавшись зі мною і моєю старенькою, яка наче завмирає, почувши нову пропозицію знову поїхати з дому, він вийшов, кинувши на ходу:

– Завтра чекаємо!

* * *

Часу думати, часу з ким порадитись не було... Справа дуже важлива, і вже навіть моя старенька в цьому питанні була безсила щось корисне сказати.

– Роби, як знаєш, сину!

І все.

Різні мінливі думки роїлися в моїй голові. Я повинен їхати невідомо коли і куди до заньківчан. Я одержав пропозиції звідти, куди мене тягло бажання учитися, пізнавати щось нове, новіше... Хотілося незвичайного: широти, яскравості, шукань, майстерності, піднесеної думки! Хотілося пізнавати далі, бо все, що вже досягнуте, з'явилося примітивом. Зрештою, я мав змогу і в цьому році залишитися в Одеській Держдрамі, оскільки дирекція твердо не змінювала свого тогорічного рішення.

На другий день я поїхав до О. С. Курбаса.

У домашньому робочому вбранні, просто, невимушено, наче давнього свого знайомого, зустрів мене народний артист УРСР Лесь Курбас. Я побачив його вперше, радісно і водночас схвильовано чекаючи розмови. Ми сіли в крісла, що стояли на веранді дачного будинку Великого фонтану.

– Як вам у нас подобається? – почав Олександр Степанович.

– Чудово! Я в Одесі з 1924 року, але ще жодного разу не був на Фонтані... Навіть рідко коли доводилося бувати на морі, знати його чарівну красу, відчути його незаперечливу користь...

– О-о-о! Коли б ми були більш знайомі, то я б уже вас за це полаяв. Ми, наш театр кожного року на канікули прогулюємось до моря... обов'язково... Зарядка і разом працю.

Привабливий, наче злегка приглушений ліричний баритон Олександра Степановича, приємна сивина голови, чорні брови і повні світла пронизливі очі мимоволі мене зачаровували, і я згоден був сидіти, слухати і розмовляти з цією людиною поза будь-яким обмеженням часу.

І дійсно, приїхав я туди десь біля четвертої години по обіді, а виїжджав о 8-й вечора.

Велися розмови на різні теми і, здавалося, далекі від мети мого приїзду, і безпосередньо по суті справи. Правда, Курбас по кожному починав: цікаво знати, як ви?... як у вас?... хто з вами?... яке враження?... що знаєте про нас, про театр? – і т. п.

До речі, довго розпитував про всіх молодих заньківчан і просив порекомендувати здібного актора ексцентричного плану.

Перебираючи творчий склад заньківчан, трудно було, на мій погляд, кого-небудь вважати саме таким актором. Але, обходячи ексцентричний план, я все ж рекомендував здібного актора Олександра Хвилю.

О. Хвиля дійсно за деякий час був запрошений до театру “Березіль” і певний час успішно працював

там, поки не перейшов у кіностудію, де працює і до цього часу, ставши відомим радянському глядачеві кіноактором.

– Ну, то якщо ви приймаєте нашу пропозицію... – майже в самому кінці бесіди запитав Курбас.

Мене страшенно цікавило, з яких джерел він мене знає, чи чув про мене? Але я так про це і не дізнався. Єдине, що він відповідав на різні варіації моїх запитань – це:

– Я вас добре, навіть досить добре знаю, принаймні для того, щоб запрошувати до нашого театру.

Значно пізніше розповідав мені тов. Дацків, що ніби Курбас до цього дивився деякі театри, зокрема Театр ім. М. Заньковецької, з метою запрошення деяких здібних акторів до театру “Березіль”. Так це чи ні, точно не знаю, але коли так, то я не даремно вважав себе щасливим по одержанні такого запрошення...

Мені запропоновано подумати і за 3 – 5 днів дати свою рішучу відповідь.

Курбас пропонував мені посаду актора і довго роз'яснював необхідність для мене працювати в режисерській лабораторії, на що я, перелякавшись, зразу без обдумування відмовився.

Саме тепер настали для мене найтяжчі муки. Як поговорити із заньківчанами? Де вони? Хто, куди поїхав?

В думках пройшов день...

В думках пройшов другий...

На будь-якому своєму рішенні я ще не зупинився. Потрібно було б про це написати директору і художньому керівникові, але куди? І як формулювати в заяві? Яка адреса Б. В. Романицького? Як з ним поговорити? За поспішністю виїзду з Миколаєва я ні в кого адреси не взяв. Але мені обіцяли писати. Обіцяли, та ж досі ніхто, нічого не написав.

Але як в пригодницькому романі не все будується лише на вигадках, так в звичайному реальному житті майже не буває без негаданих раптовостей, до того ж таких, що спрямовують хід справи на бажаний вам результат.

Отже, зрозуміло – для того, щоб дати відповідь Курбасу, треба спочатку поговорити з Романицьким. Цей шлях був би цілком нормальним, етичним. Але за термін від трьох до п'яти днів цього зробити не можна. Сьогодні вже закінчується третій день строку, а я не можу ще ні нащо рішитися. Не знаю, що і як би я вирішив за останні два дні, коли на слідуючий, на четвертий день вранці – раптовість, як у пригодах! Почувся несильний гуркіт у двері і голос:

– Діма-а-а! Відчиня-а-ай!

Відчиняю двері і бачу на порозі Михайла Бака, який, як відомо, теж працював минулий рік у заньківчан.

Розцілувались. Ось, думаю, моє спасіння! Зараз він скаже адресу керівництва, дам їм термінову те-

леграму, і мої муки припиняться... Але він не дав мені нічого сказати і, лише переступивши поріг, продовжував:

– Тільки що приїхав і зразу ж до тебе! Срочно одягайся! Діло єсть!

– Яке діло, Мішо?

– Борис Васильович тебе чекає! Ну, живо!

– Який Борис Васильович? Де? – наче в переляку запитую.

– Як який? Романицький!

– Романицький? Тут? В Одесі?

– Тут! Зараз чекає нас.

– Де ж він чекає?

– Я знаю де! Одягайся, підемо!

За дві-три хвилини ми вже спускалися по сходах моєї квартири і, розмовляючи про всякі новини, йшли шумливою Одесою до центру міста.

* * *

Тепла зустріч, що нагадувала побачення найближчих друзів, принаймні, після десятирічної розлуки, перейшла в бесіду про конкретні справи, що однаковою мірою, як виявилось, потребували негайного свого розрішення як для Бориса Васильовича, так і для мене.

Зміст нашої бесіди розкривав разом і хлопоти про організаційно-виробничі справи, і про п'єси в новому сезоні, і про творче поновлення колективу, і про власні бажання і мрії. На цьому останньому питанні зупинилися, бо, як я зрозумів, саме воно сталося основою приїзду Бориса Васильовича до Одеси.

– Ви знаєте, Доміяне Івановичу, що колектив віднісся до вас привітливо, можна сказати, звик до вас як до режисера... Я не помилюся, коли скажу від себе і від імени всього творчого складу, що ви, так би мовити, прийшли до нашого театру..., – говорив, з властивою йому красномовністю, Борис Васильович. – Чому я вирішив побачитися з вами? На мою щирі і переконану думку ви сміливо мусите, власне, маєте повне право пробувати свої сили по творчій керівній лінії...

Те, що сказав після цього Романицький, боюсь навіть повторити, бо воно могло б бути неймовірним, а я, згадуючи про це в своїх спогадах, був би брехуном.

А Борис Васильович продовжував в тому ж таки дусі:

– Буду говорити прямо, Доміяне Івановичу. Скажіть, як ви дивитесь на те, щоб прийняти посаду художнього керівника в нашому театрі?

Я завмер. Сотні блискавичних думок, налітаючи одна на другу, завертілися в моїй голові.

Перші хвилини я просто не повірив у серйозність

цієї пропозиції. Здається ж, цілком зрозуміло, що я зовсім не готовий для цього, і було б просто нахабним з мого боку погоджуватися на подібну пропозицію так легко і просто, як це висловив Романицький.

Напевно, я почервонів, бо почував себе в дуже фальшивому стані, але саме тому я мав змогу дати на поставлене запитання цілком ясну відповідь.

– Не може бути й мови, дорогий Борисе Васильовичу, щоб я мав навіть якусь далеку думку посісти посаду художнього керівника в Театрі ім. М. Заньковецької... Я собі думаю, як би мені ще вчитись і вчитись. Зараз, звичайно, при значно легшій роботі, можливо, й мені пощастить вчитися, а стати художнім керівником... в Театрі ім. М. Заньковецької, де були керівниками Романицький, Загаров?! Та ні, ви просто жартуєте, Борисе Васильовичу!? Це не з моєю скромністю, а головне – не з моїми знаннями, умінням і взагалі досвідом!

– Ви даремно, Доміяне Івановичу, легковажите моїм запитанням. Я зовсім не маю наміру ним жартувати. Думка моя щира і ясна. Я не маю сумнівів в тому, що саме ви зараз можете бути в нашому театрі художнім керівником. В цій можливості я, працюючи з вами, досить переконався. І це не запитання, це справжня пропозиція, яка виникла на підставі поради з групою товаришів... Треба пробувати, дорогий Доміяне Івановичу...

Питання Романицьким було так поставлене, що мені тяжко було почати розмову про те справжнє, для чого була так потрібна мені зустріч з ним. Саме сьогодні і лише в цій нежданій, щасливій зустрічі треба було вирішувати моє становище. І чи не ця саме пропозиція Романицького полегшує мені позитивно розв'язувати своє питання?

Так, дійсно, відмовляючись від цієї пропозиції і мотивуючи своє відмовлення виключно бажанням вчитися, набиратися більш широкого теоретичного досвіду, я сміливо можу ставити питання про вихід з колективу заньківчан.

Я не мав ніякого заздалегідь наміру кидати Театр ім. М. Заньковецької! Ніякого запрошення ні від кого, також і від "Березілі", я не чекав, але було б просто шкідливим не скористатися з нього, коли воно стало реальним. До того ж, знову режисерська практика, багато постановок, загрузка ролями, художнє керівництво, безконечні організаційні справи – з хисткими теоретичними знаннями і без належного досвіду... По всьому цьому може стверджуватися лише заскорутий штамп, дихання якого я вже почував у собі, над собою, навколо...

А там, в "Березілі", студійна праця, достатність постановочного часу для постав, система акторської майстерности, детальна робота над образом і все нове, нове, щось цікаве, далеко не те, як мені відо-

мо, – не те, що так неприємно вразило мене в Одесі від “Чудотворців” чи від “Племени ничевоков”.

Таке моє безмежне бажання, як мені здавалося, було міцною підставою і законно накресленим питанням про долю людини, про чесність її намірів, що нічого спільного не мають ні з кар’єрою, ні з рвацтвом.

І справді, ніяких інших корисних вигід, матеріальних чи побутових покращень, крім учитися, я і в думці не мав.

Не приваблював мене і Харків – столиця на той час. І коли б “Березіль” працював у мм. Біликах чи Сенджарах чи в якому іншому містечку, однаково, неослабне бажання впізнати цей театр переступало б поза будь-які межі і перепони до цього.

Та ще одне, найголовніше! Що ж, власне, думає собі робити в театрі Борис Васильович? Невже він хоче обмежитися лише акторською працею?

І, подумавши про це, я задаю питання:

– Ну, гаразд, Борисе Васильовичу, припустімо... Я нехтую тим, що підказує моя свідомість, і в угоду якимось-то кар’єристичним цілям погоджуюся зайняти посаду художнього керівника театру. Повторюю, що я зовсім до цього не готовий. А що ж думає собі робити тов. Романицький, фундатор і душа театру?

Лукаво посміхнувшись, він свариться на мене пальцем і, не відповідаючи на моє запитання, многозначно додає:

– Я майже вгадую ваше становище. Ви, певне, думаєте переходити до якогось другого театру?

Борис Васильович як там був. Це розв’язує мені язика і до мене приходять сміливість...

– Да, дорогий Борисе Васильовичу! Днями я одержав запрошення з театру “Березіль”. Скажу одверто, мені дуже хотілося б потрапити в цей театр... Ну, я думаю, що ви мене не полаєте... Я з однією метою – дечому навчитися. Ви приїхали сюди якраз своєчасно... і я думаю, що ви мене правильно зрозумієте. Ще день-два – і я б про це з вами не розмовляв – вже потеряв би строк... і нікуди б уже не пішов. Але зараз ваша поява в Одесі мене виручає, і я вірю в те, що ви дасте свою згоду на...

Романицький не дав мені договорити:

– Он воно що-о-о?! – сумливо сказав він. – Ну що ж, ви запитуйте мене: “А що ж думає собі робити тов. Романицький?” Ви що ж, гадаєте, що вам одному хочеться вчитися? А може, й Романицькому хочеться ще навчатися? Думаєте, я ухопився за керівництво і вже вважаю себе закінченим режисером і актором? Ні, Доміяне Івановичу, ні! Тому я розумію вас і ваше прагнення... Але підкреслюю, що пропозицію я вам робив цілком щиро і думав, що ви нею зацікавитесь і погодитесь...

Романицький зупинився, а в мене тим часом душа і совість почали заспокоюватись і ставати на своє місце.

Трохи помовчавши, він додав:

– Ми теж з Варварою Антонівною одержали запрошення від франківців і, розуміється, мені теж хотілося і звільнитися від керування, і повчитися, і відпочити... Та що ж поробиш?! Я вас розумію, розумію...

Останні слова, мені здавалось, означали погодження, і я з полегшенням зітхнувши, почав доводити, що йому, Борису Васильовичу, не можна лишати Театру ім. М. Заньковецької, свого породження, свого дітища, як матері гріх кидати напризволяще свою чотирьохлітню дитину.

– Бач, розумник який! Мою пропозицію він відсуває, а мене так умовляє..., – сказав він, звертаючись до Михайла Бака.

У подальшій нашій розмові ні Борис Васильович, ні Михайло не намагалися умовити мене, більше того, навіть висловлювали ніби чуття гордості за товариша, який удостоївся запрошення до столичного театру. Значить, не даремною і не безкорисною була праця у заньківчан, і в цьому, значить, була не останньою і його, Бориса Васильовича, посильна участь.

Бесіда загалом була щиро товариською, взаємозрозумілою більше навіть по чуттю, ніж багатослів’ю.

На другий день ми з Баком проводжали Бориса Васильовича на вокзал.

– Бажаю вам всілякого успіху, Доміяне Івановичу... Не забувайте! Буду радий, коли згадаєте і повернетесь до заньківчан!

Я, своєю чергою, побажав успіху заньківчанам і зокрема Борису Васильовичу в його роботі і сокровенних прагненнях.

* * *

Я навмисно широко зупинився на спогадах про роботу в Театрі ім. М. Заньковецької, бо саме тут, після дванадцяти років праці в інших колективах і театрах, мені прийшлося з глибоким творчим напруженням і з не меншою відповідальністю перед громадськістю великого індустріального міста, зокрема театральною громадськістю, здавати іспит за іспитом по режисерських і акторських роботах з обговореннями, диспуатами, виступами театральної преси і т.п.

І до того, що, здаючи ці тяжкі для мене іспити, я певною мірою не схибив, прислужився дружній витривалій колектив заньківчан, режисери О. Л. Загаров, його постійний керівник – сьогодні народний артист Б. В. Романицький. Тому я щирозсердно складаю всім свою найвищу подяку за терпіння і витримку під час моїх недосконалих вправ над живими людьми в сезони 1926–1927 років.

Галина ПАВЛЕНКО

ЛІДІЯ-МАРІАННА

(Н. Ужвій та Є. Пономаренко у листуванні з Л. Мищенко)

Одного буденного, та однак, погожого дня ми отримали несподівану й важливу звістку. До нас у Музей театрального, музичного та кіномистецтва зателефонував чоловік, який назвався Юрієм Петровичем Сиченком. Він повідомив, що його мати, Лідія Андріївна Мищенко, зберігає цінний архів листів і листівок Наталії Ужвій та Євгена Пономаренка, видатних діячів українського театру, і бажає передати їх музею. Варто сказати, що саме тоді ми мали намір створити виставку та влаштувати вечір з нагоди 100-річчя від дня народження Євгена Пономаренка.

Листи провідних акторів Київського театру ім. І. Франка були для нас справжньою знахідкою. Ми, не зволікаючи, поїхали до містечка з поетичною назвою Ясногородка, де на центральній – Київській – вулиці у власному будиночку вже довгі роки мешкає Лідія Мищенко, вчителька за фахом, 1921 року народження.

Хоч обставини – перелом ноги – і вклали Лідію Андріївну до ліжка, вона була напрочуд бадьорою та охочою до бесіди. Заздалегідь приготувала для нас не тільки пакунок з листами, фотографіями та листівками, а ще й зошит із власними спогадами про роки знайомства з Наталією Михайлівною та Євгеном Порфирівичем. А це ні мало, ні багато – понад сорок років листування.

Лідія Андріївна розповіла, що познайомилася з акторами переможного 1945-го. Настрій у всіх був піднесений. Але із завершенням тієї грізної війни складності ще не полишили їх. Лідія вчилася в інституті, жила в гуртожитку й частенько мала вибирати на що витратити кошти: на обід чи на театр. Зі своєю вірною подругою Мирославою, залишаючись без обіду, вони обирали театр.

Найперше йшли до українського, імени Івана Франка. Залюблені у прекрасних акторів цього театру, не пропускали жодної його прем'єри. Врешті у дівчат виникло бажання висловити своє захоплення грою майстрів. Тоді й почали писати записки на невеличких аркушах паперу, які вкладали до маленьких подовгастих конвертиків і передавали через чергових за лаштунки сцени. Підписувалися

“Двоє дівчат” чи власними іменами. Хоча й не зовсім власними. Лідія у записках назвалася Маріанною. Пізніше, коли вона зблизилася з подружжям Ужвій-Пономаренко, стала для них Лідією-Маріанною. На конверті вони писали – “Лідії Мищенко”, а в листі зверталися до неї як до Маріанни.

Євген Порфирівич не одразу відгукнувся на їхнє прохання про зустріч. Потім виправдовувався – був надто зайнятим. І все ж таки, завдяки Наталії Ужвій, з якою Людмила познайомилася в інститутській літературній студії (видатну актрису запросили зустрітися з юними студійцями), вони побачилися. Наталії Михайлівні сподобалась ця віддана майбутній професії та залюблена в мистецтво дівчина. Все це Лідія Андріївна детально описала у своїх спогадах.

То був неповторний час, коли гаряче й віддано любили книгу і театр. Коли нова книга і прем'єра в театрі були найвищими цінностями. Коли останні гроші витрачали на квитки в театр чи на концерт. Коли студенти писали записки і бажали зустрітися з актором, щоб висловити своє враження від вистави;

Подружжя Лідія Мищенко та Петро Сиченко.



коли актори зустрічалися зі своїми шанувальниками, і такі зустрічі могли зблизити людей на роки.

Відомі актори стали ще ближчими до Лідії після її одруження. Її чоловік, Петро Панасович Сиченко, – письменник, видав не одну книгу: романи, збірки віршів, дитячі твори. І Лідія, і Петро були сердечними, товариськими, а до того ж хорошими оповідачами. Тож акторська сім'я радо запрошувала їх до себе.

Подружжя завжди привозило з рідної Ясногородки, де оселилося, гостинці із саду й городу. Лідія та Петро наполегливо запрошували акторів до себе – “на природу”. Ті багато разів планували, але так і не вибралися – театр: репетиції, вистави, громадська робота забирали весь час і всі сили. Потім тяжко вдарила смерть Михасика, сина Наталії Михайлівни.

Коли якийсь час не бачилися, листувалися. Листівки з побажаннями здоров'я та надією на нові зустрічі надсилали до всіх свят.

Листи від Наталії Ужвій і Євгена Пономаренка зберігаються в конвертах з акуратно відрізнаним лівим краєм.

Один із перших – від 5.12.1945 р. Євген Порфірович вибачається за затримку з відповіддю на листи від дівчат. Він дуже зайнятий на репетиціях та виставах. З тексту листа ми дізнаємося, що Лідія передала для нього пакунок з конвертами, який актор обіцяє використати. І цю обіцянку подружжя виконало.

У листах та листівках актори дякували подружжю за тепле ставлення та гостинці, скаржилися на

перевантаження, на те, що багато роботи в театрі: “[...] Всі Ваші сердечні і ширі листи завжди мене радісно хвилюють. І не гнівайтесь, може іноді і не одразу Вам відповідаю: як завжди багато працюємо і буває не вистачає часу навіть на відпочинок денний [...]” (1.05. 1954 р.).

У листі від 15.04.1979 р. Євген Порфірович дякує їм за поздоровлення з ювілеєм та за подарунок – щойно видану книгу віршів Петра з чудовою, теплою, душевною посвятою. Йдеться у листі й про святкування 70-річчя Євгена Порфіровича: “[...] Свято моє і мого рідного франківського колективу, кажуть, вийшло цікавим і сповненим людської теплоти і щирості. Мабуть, це так – я сам відчував це, хоч вже й не пам'ятаю всього в деталях. Спасибі Вам, дорогі, ще раз, за Вашу любов і ласку, яка триває вже довгі, довгі роки... Здоров'я Вам у хату і благополуччя. Обіймаю, цілую. Ваш Євг. Пономаренко. Найщиріше вітання Вам від Наталії Михайлівни”.

1980 рік, лютий: “[...] Спасибі Вам сердечне за тепле, щире поздоровлення нас з 60-річчям нашого театру ім. Ів. Франка. Подяка Вам за велику оцінку нашої творчої праці, нашого служіння великому, безсмертному театральному мистецтву.

Віддали ми йому все, що могли, а воно щедро віддячило нам любов'ю та шанобою глядачів. Що може бути найдорожчим для митця?! Ще раз спасибі за пам'ять, за добрі побажання. Н. Ужвій, Є. Пономаренко”.

По смерті Наталії Михайлівни актор ще більше визнає цінність взаємин із подружжям Мищенко-Сиченко. У листівці, надісланій до Нового, 1989 року, він пише: “[...] Понад сорок років триває наша щира, людяна, добра дружба, яка після кончини незабутньої Наталії Михайлівни підтримувала мене у важкі для мене часи. Спасибі вам за це [...]”.

Звичайно, нас дуже цікавили згадки про ролі, які можна зустріти в листах акторів. Обоє захоплювалися образом Тараса Шевченка в “Петербурзькій осені” О. Ільченка, що так припала до душі Євгенові Порфіровичу.

“[...] Оце 25-го квітня відбулася прем'єра п'єси О. Ільченка “Петербурзька осінь“, де я з великою насолодою і натхненням зіграв роль Т. Г. Шевченка”, – сповіщає він у листі від 1.05.1954 р. “Кажуть – добре. П'єса малює останні роки життя Шевченка – його перебування в Петербурзі після заслання. Як тільки мені зроблять фото – надішлю вам”. Ще один лист від 22 травня того ж року: “[...] Чи варто писати, з яким хвилюванням я працював над образом геніального сина

Наталія Ужвій та Євген Пономаренко.



українського народу? – Ви цілком розумієте це. Все своє уміння, всі сили віддав я на створення цього образу. І якщо мені пощастило хоч на якусь краплину втілити в моєму образі ті многогранні риси характеру, які були притаманні цій великій людині, я був би радий і щасливий”.

Лідія Андріївна дружила і листувалася також з Людмилою Порфірівною – сестрою Є. Пономаренка. В листах сестри актора знаходимо захоплений відгук на виконання ролей Н. Ужвій та Є. Пономаренка у виставі “Калиновий гай” О. Корнійчука: “[...] Позавчора була прем’єра “Калинового гаю“ Корнійчука. Прекрасна вистава! Нат. Михайлівна грає Наталку Ковшик. Блискуче! Це просто шедевр. Першим планом іде цей образ у виставі. Євген добре, дуже добре грає художника. Після кожної вистави стільки квітів, що вже не знаємо, що з ними робити [...]” (3.05.1950 р.). В іншому листі від Людочки йдеться про тяжку хворобу Михасика, що привела до смерті. Наталя Михайлівна дуже сумувала за улюбленим сином. Про це йдеться і в листі Євгена Порфіровича.

У листах Євген Порфірович завжди пише про дружину Наталію Михайлівну. В них лише любов і повага до неї. Він сповіщає про їхні плани, про її здоров’я.

“[...] Я щодня, вдень і вночі, репетирую в п’єсі Корнійчука “Пам’ять серця“, прем’єра якої відбудеться в перших числах грудня. Нат. Михайлівна дуже зайнята справами театрального товариства [...]” (16.11.1969). “[...]Ми вже приступили до роботи над Чеховим – “Дядя Ваня“, граємо з Наталією Михайлівною невеликі ролі” – це лист від 24.10.1979 р.

“[...] Живемо ми з Наталією Михайлівною думками про минуле наше. Хоч є що згадати, бо було воно гарне, світле, творчо плідне, незабутнє [...]. Зле почував себе. Нат. Мих. ходить по кімнаті з великим трудом. Іноді сидить на балконі. Хвороби її (а їх – “букет”) прогресують. [...] Надсилаю Вам моє останнє фото (березень 1986 р.), його вміщено в журналі “Український театр” № 2 (березень–квітень 1986 р.), де вміщено моє інтерв’ю, і кілька фото в ролях, а також в газеті “Культура і життя”, де дуже тепло про мене озвася Олександр Левада [...]” (22. 05. 1986).

Останні листи Є. Пономаренка сповнені болем й туги. Він втратив дружину, без якої йому жити було ой як гірко: “[...] Життя моє плине у безконечних згадках про минуле. [...] Дещо пишу, зокрема правдиву біографію Наталії Михайлівни, виправляючи грубі помилки і неточності, які трапляються в книгах і статтях про її життєвий (особливо) і творчий шлях” (березень 1987 року). І далі: “[...] Давно подав заяву про вихід з театру, бо вже, після 60-ти років акторства, не лишилося сил для тих ролей, які хотілося б грати, а те, що пропонують грати, не хочу. Треба вчасно



Наталія Ужвій – Анна у виставі “Украдене щастя” І. Франка. Режисер – Г. Юра. Київський театр ім. І. Франка, 1940 р.

(особливо акторові) піти зі сцени, щоб лишитися у глядача в доброму світлі зіграних ролей [...]”. І ще він не міг бути на сцені без неї.

“[...] Немає жодного дня, щоб я не думав про неї і, повірте, жодної ночі, аби вона не з’являлася мені уві сні... жодної... [...]”. Це рядки з листа від 13 вересня 1988 р.

Спогади Лідії Мищенко

(запис у шкільному зошиті)

Як добре, що в житті, на моїй життєвій дорозі були такі прекрасні, щирі, добрі люди. Коли зустрічаєш їх в житті, тоді легше дихати, бачити навколишній світ, сповнений краси, ласки, усміху, любови та добра.

Далекі 1945-46 роки. Ще гриміла війна. Але нас, що не закінчили вузи, урядовою постановою закликали на навчання – закінчити, бо потрібні були спеціалісти.

Ми, студенти Київського пединституту (здебільшого дівчата, бо хлопці ще воювали) приїхали (а хто

й пішки прийшов) продовжувати освіту. Які умови були, не буду говорити багато: одягнені в будь-що, з торбинками їжі, аудиторії без столів і стільців, вікна в основному забиті кусками фанери. Холодно. Не роздягалися ні ми, ні викладачі. Писали на колінах на будь-якому папері (де хто який дістав). Декого не відпускали з роботи. Мені прийшлося за допомогою до Міносвіти звернутися (тоді міністром освіти був П. Г. Тичина). Але вже позаду, минулося. Ось ми знову студенти – голодні не лише на звичайну їжу, а й на духовну.

Які тільки були заходи культурні, студенти їх відвідували. Квиток на “гальорку” у театрі коштував 2-3 крб. Був у нас вибір: на ці гроші піти до театру, чи пообідати, купити якусь потрібну книжечку, чи знову таки пообідати. Перемагали у нас: театр, концерт, вечір, книга, листівка. Може, таке було дивним, але здебільше так воно було.

І тепер я думаю, як може молода людина жити без театру, концертів, літературних вечорів і бути морально задоволеною.

Я зі своєю подругою Мирославою любили театр, бували на концертах. Наші студенти бурхливо реагували, аплодували: не дарма актори кланялися “гальорковим” глядачам більше, ніж “партерним”. Юність була бурхлива і завзята, і це єднало душі митців з душами молодих і щирих сердець.

Гра франківців захоплювала, бо ж були там прекрасні митці: Бучма, Ужвій, Юра, Пономаренко, Добровольський, Осмяловська, Нятко, Панасьєв, Мілютенко і ще і ще. Я всіх їх шанувала і шаную за людяність, доброту і щире прагнення для нашого люду.

Ставили українську дореволюційну класику, нові твори. Театр був повний завжди. Нам дуже подобалася гра Є. П. Пономаренка. Щирий, благородний, глибоко проникаючий у душу свого персонажа, він захоплював глядача своїми [...] високими почуттями. Ми написали листа акторові, виявили захоплення грою. Актор відповів, запропонував зустрітися, поговорити. Ми зраділи, але виявилось, що в актора тоді часу не виявилось (потім я вже знала, як часто в акторів мало часу, майже завжди). Тоді ж ми як немудрі, примхливі діти, обідилися і написали про свою нечемну кривду. Євген Порфірович і на цей лист відповів дуже мудро, педагогічно, розсудливо, благородно, як строгий і розумний батько. Сказав, що праця актора важка, не завжди характер артиста співпадає із вдачею, рисами, почуттями художнього образу, але вдача, праця невсипуща, обдарування актора творять цей образ переконливим і глибоко правдивим. Сказав Євген Порфірович, що ми молоді, палкі, не знаємо справжнього життя, а тому він нас журить для того, щоб ми були справедливими, чесними, щоб уміли цінувати людей, добре подумав-

ши перед тим, як виражати нічим не підтвержені думки і почуття.

Це був гарний, розумний, делікатний урок поведінки, людських стосунків, думок і почуттів. Ми залишилися друзями, бо вникли в усе сказане і зрозуміли, яке воно правдиве, розумне і благородне. Дякую, добрий, старший наш друже, за науку і ласку.

У нас в Педінституті була Літературна студія, якою керував Юрій Збанацький. Він запросив до неї обдарованих студентів, що почали писати [...]. Ми влаштували вечори-зустрічі з письменниками, поетами, акторами. Пам’ятаю одну таку зустріч. На вечір прибули Наталія Михайлівна Ужвій та Леонід Первомайський. Ми захоплені були виступами наших гостей. Наталії Михайлівні подарували вишиваний рушник, а Первомайському його ж збірку “Земля”, оправлену у красиву полтавську вишивку гладдю.

Запланували організувати вечір пам’яті Лесі Українки. Читати вірші, але як? От якби хто повчив нас. Не пам’ятаю хто, порадили звернутися до Наталії Михайлівни за консультацією.

І ми набралися нахабства, швидше соромливої ніяковості, і подзвонили. Наталія Михайлівна сказала, коли може з нами зустрітися. Коли прийшли, то нас зустріли, як у рідному домі – чуйно, ласкаво і ніжно. Щось я забула, як вже той вечір відбувся. Може не дуже добре. Але нам приємно було, що ми ходили вчитися до Великої актриси. Зараз нам смішно, а тоді було приємно.

З тих пір нас ця чудова родина запрошувала заходити до них.

В родині наших друзів ми зустрічали когось з видатних колег – було це нечасто, але цікаво. Здебільшого ми слухали цікаві розмови про мистецтво, про щось цікаве, але ми цим не зловживали, бо швидко йшли, щоб не заважати людям.

Дуже цікавим для нас був А. М. Бучма. В родині Ужвій-Пономаренко його звали Бронекком. Шанобливо говорили про Гната Юру, Миколу Панасьєва, Поліну Нятко, Нонну Копержинську, Сергієнка, Задніпровського. Шанобливо згадували про тих, кого вже не було серед живих.

Знали ми й сестер Наталії Михайлівни – Галину Михайлівну і Тетяну Михайлівну [...]. Всі рідні мали пречудові родинні стосунки. Тяжка хвора Наталія Михайлівна просила сестру Тетяну не залишати Євгена Порфіровича, коли її (Наталії Михайлівни) не стане, і сестра свято додержувала слова, доглядаючи Євгена Порфіровича до кінця його днів.

Жило в сім’ї шестеро людей: і батько Євгена Порфіровича – Порфірій Савич, людина високої моралі, ласкавий і ніжний чоловік; і мати Порфірія Петровича – Марія Василівна, добра, привітна лю-

дина, незрівнянна господиня; Наталія Михайлівна, Євгеній Порфірович, сестра Євгена Порфіровича (теж актриса Людмила Порфірівна) і син Наталії Михайлівни Михалко – студент університету.

Вся сім'я працювала. Мама варила, пекла і т. ін., бо рідко було, щоб у них не обідав хтось із гостей чи друзів – тутешніх і приїжджих. Батькова справа була доставляти продукти, мами – готувати. Їй допомагала Людочка – мила, ніжна, тендітна жіночка, з якою ми дуже дружили.

В сім'ї панувала благодать, ніби просякнуте сонцем і добротою все навколо. Рідко я бачила в житті таких чоловіків, як Порфірій Савич.

Перед Різдом я своїм подрузіці Мирославі кажу: “Знаєш що? Давай своїм друзям понесемо на Святвечір вечерю”.

– “А де ми що візьмемо?” – відповідає вона.

– “Я поїду додому [...] і щось привезу”.

Поїхали. Привезли куті, меду, ковбаси домашньої і пирогів. Склали ми все в кошик, а зверху ще й пучок калини, і понесли. З дороги до наших друзів хотіли вернутись, було трохи лячно і ніяково. Але прийшли і... о як нас радо зустріли. В листі своїм Наталія Михайлівна про це говорить.

Потім у цій родині, такій ласкавій, добрій, я була часто. [...] Бувало дзвоню до них по телефону, щоб дізнатися, чи все гаразд, відповідає тато Порфірій Савич: “А чого це ви, дівчино, забули про нас? Приходьте, ми вже скучили за вами”.

Близько ми здружилися з Людочкою, як звали її в сім'ї. Я в них готувалася до сесії (бо в гуртожитку було холодно та й незатишно). В розмові з добримі близькими людьми я відпочивала, ніби добрий настрій допомагав мені в підготовці до сесії [...].

Ще в сім'ї жила кішечка Ула [...]. Актори привезли її з евакуації. Дуже вона любила гарбузове насіння. Коли я привозила його і приносила пригостити її, то мурчанню її не було меж [...]. Дуже вона любила Євгена Порфіровича. Знала, вірніше, відчувала, коли він прийде з роботи. Чатувала біля дверей і радісно супроводжувала. Тоді вже нічим не відвернеш її уваги [...].

Де ми не були, але зв'язків з нашими дорогими друзями не поривали. Хоч коротко, але листовно перемовлялися. Ми щиро і сердечно переймалися горем і бідами наших друзів.

Знаємо, як неврівноважено важко пережила родина смерть Михалка – сина Наталії Михайлівни. Як вона, мати єдиного сина, героїчно трималася, де брала силу для праці, такої нелегкої для зболеного серця. Це теж героїзм матері [...].

Минають роки. Минає, хоча не безслідно, горе. Приходить на його місце друге.

Не стало Наталії Михайлівни. Туга і розпач наповнили оселю. Але нічим не зарадиш. Ми і далі



Євген Пономаренко – Хлестаков у виставі “Ревізор” М. Гоголя. Режисер – Г. Юра. Київський театр ім. І. Франка, 1952 р.

листуємося з Євгеном Порфіровичем. Дяка Тетяні Михайлівні – гарно, щиро, сердечно доглядає вона чоловіка своєї незабутньої сестри.

Кілька разів ми заходили до них. Раді зустрічі і ми, і вони. Бачу, як постаріли, як недуга поклала свою печать на них.

Я розпитувала Тетяну Михайлівну про останні дні Наталії Михайлівни. Сльози не давали ні Тетяні Михайлівні говорити, ні мені – слухати. Каже Тетяна Михайлівна, що Наталія Михайлівна висловила своє останнє бажання: нарядити її в останню дорогу в чорну хустину, як наряджають сільських жінок, і покласти в труну портрет і сорочку сина Михася. Так і зробили [...].

Я дякую щиро тим людям, що стрілися на моєму шляху. В їхніх душах жила велика-велика людська любов, радість спілкування з тими, хто поруч, щоб подати теплу руку дружби і розуміння глибоких людських почуттів. Кланяюсь вам усім, хто працював на благо України, хто любив її не словом, а ділом, не лукавив, а жив і горів, хто був Людиною, борцем і діячем.

Лідія Мищенко,
с. Ясногородка

*До 90-ліття Першого українського театру
для дітей та юнацтва*

Тарас ФЕДОРЧАК

ПЕРШИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА: АРХІВ ПОЧИНАЄ ГОВОРИТИ

Упорядкування 90-літнього архіву театру – справа, очевидно, не одного місяця чи навіть року. Тим більше, що він (архів) з різних причин – як об’єктивних, так і суб’єктивних – дожив до наших днів у не надто впорядкованому вигляді, – але дарма, головне, що таки дожив. Відомо, що частина архіву у попередні роки була передана до Київського музею театрального, музичного та кіномистецтва України, Державного центрального театрального музею ім. О. Бахрушина (Москва). Але і театру “дещо” залишилось...

Вже навіть наші недовготривалі студії над цим архівом позначені низкою знахідок, які дають можливість чіткіше простежити шлях театру, його місце в українській театральній історії, з’ясувати та від-

коригувати деякі непрояснені моменти цієї історії – в чому сьогодні є величезна потреба. Насамперед це стосується важливих питань родоводу колективу: його створення, низки перейменувань, стаціонавання, переїздів, спадкоємності, що їх дозволяють висвітлити опрацьовані матеріали архіву театру (світлини, програмки, листи), більшість із яких в цій публікації впроваджуються до наукового обігу вперше. Саме без таких уточнень та деталей неможливе в майбутньому створення ґрунтовної історії цього колективу, на яке він заслуговує та давно чекає.

Як свідчить “Історична довідка” з архіву театру, Перший український театр для дітей та юнацтва, який нині діє у Львові, було засновано в березні 1920 р. як “Театр казки” у тодішній столиці радян-



Сцена з вистави “Подвиги Геркулеса” Р. Побідимського. Режисер – С. Пронський, художники – Г. Цапок, М. Акімов. “Театр казки” (Харків), 1921 р. Друкується вперше.



Сцена з вистави “Подвиги Геркулеса” Р. Побідимського. Режисер – С. Пронський, художники – Г. Цапок, М. Акімов. “Театр казки” (Харків), 1921 р. Друкується вперше.

ської України – Харкові – на підставі наказу № 568 ТЕО Наркомпросу¹ України з ініціативи Вищої театральної школи, створеної у тому ж таки Харкові 1919 р.[1]. Маємо всі підстави твердити, що Перший український театр для дітей та юнацтва

1. Наркомпрос (Народный комисариат просвещения – рос, Народний комісаріат освіти – укр.) – радянський державний орган, що контролював усі напрямки культурно-гуманітарної сфери. Від 1918 р. в його структурі було створено ТЕО (Театральное отделение. – рос.) задля максимальної централізації керівництва театрами. – Прим. ред.

2. Якщо не виводити його історію від стаціонарного Дитячого театру Моссовета, заснованого Наталією Сац у 1918, репертуар якого складали лише лялькові та балетні вистави [2], зрештою, і сам МТЮГ на власному сайті подає як рік заснування 1920 [3],

є найстарішим із нині діючих на теренах колишнього СРСР професійних стаціонарних драматичних театрів для дітей, оскільки очолюваний наркомом просвіти А. Луначарським Перший державний театр для дітей у Москві (з 1925 – Перший Державний педагогічний театр, з 1931 – Державний центральний театр юного глядача, у 1941 р. – об’єднаний з Московським театром юного глядача (створеним у 1924 р.), і власне тепер – Московський ТЮГ), розпочав діяльність в червні 1920 р.²; заснований Наталією Сац Московський театр для дітей (з 1936 – Центральний дитячий театр, з 1992 – Російський академічний молодіжний театр) відкрито у Москві 13 липня 1921 р., а Ленінградський театр юних глядачів (нині – Театр юних глядачів ім. О. Брянцева) на чолі з Олександром Брянцевим розпочав свою діяльність 23 лютого 1922 р. Додаткових уточнень потребує інформація, що останнім часом з’явилась в інтернет-джерелах, про Саратовський ТЮГ (Росія)[4] як про найдавніший, заснований ще 1918 р. – оскільки театр цей згадується у Театральній енциклопедії лише як Шкільний театр Саратова – в ряді інших, що 1920 р. припинили своє існування [5] (в “Большой советской энциклопедии” про Саратовський ТЮГ згадок немає взагалі). Принаймні, додатковим джерелом у питанні “старшости” колись Харківського, а згодом – Львівського ТЮГу, може бути збережений в його архіві лист від Всеросійського театрального товариства, датований березнем 1954 р. (Москва), де Львівський ТЮГ названо “на даний час найстарішим радянським театром для

Сцена з вистави “Хобо” за романом Е. Сінклера “Самуельшукач”. Режисер – Б. Глаголін. Перший державний театр для дітей (Харків), 1924 р. Друкується вперше.





Сцена з вистави “Хубеане” Р. Побідимського. Режисер – В. Вільнер, художник – Б. Косарев. Перший державний театр для дітей (Харків), 1924 р. Друкується вперше.

Сцена з вистави “Том Соєр” за Марком Твенем. Режисер – В. Неллі, художник – О. Хвостов. Перший державний театр для дітей (Харків), 1924 р. Друкується вперше.



дітей” [6]. А вже сумніватися в тому, що російські столичні колеги свідомо обкрадали б свою власну історію, не доводиться.

Офіційне відкриття “Театру казки” відбулось 21 березня 1921 р., хоча вже у грудні 1920-го у приміщенні Вищої театральної школи (вул. Свердлова, 18, колишня Катеринославська, нині – Полтавський шлях) – колишнього приміщення “Єкатеринського театру” та майбутнього приміщення “Театру казки”, в який переросла згадана школа, – показано було прем’єри постанов “Голубий принц” за Х. Бенавенте і “Злий галл” за п’єсою М. Толмачова. Обидві випускні вистави акторів під керівництвом режисера-педагога Сергія Пронського [7]. Саме вони були першими в репертуарі новоствореного театру, основою ж його трупі стали актори-випускники. Прикметно, що цю виставу бачив Лесь Курбас і залишив про “Злого галла” позитивний відгук, що досі, здається, залишався непоміченим в контексті історії цього театру: “...показова вистава 1-ї державної театральної російської школи “Злий Галл”, що відбулась кількома днями раніше. [...] Там почувалось стільки горіння, любові до мистецтва, запалу й захоплення, того захоплення й захвату, які тільки й дорогоцінні в мистецтві, і без яких воно не виконує ні мистецького, ні соціального свого призначення. [...] В “Злому Галлі” не було видатних, талановитих виконавців, але проте не було й блазеньких: загальний ансамбль вражав своїм високим та зразковим рівнем, все було у ви-

ставі строго обмірковане до найдрібнішої деталі, гра поодиноких акторів і масових сцен була майже чеканна, і по тому духу мистецького захвату, який тільки й робить справжнього творця і справжнє мистецтво, ця вистава була дійсним святом для правдивого театрала”[8].

Цілком зрозуміло, що перший дитячий театр в Україні починався як експериментальний та авангардний. Уже сама ідея створення принципово нового формату театрів вимагала пошуків та експериментів, а крім того – театр народжувався в атмосфері творчого нурту передових та справді революційних мистецьких ідей. На театр істотно вплинуло близьке сусідство із “Березолем”, присутність школи Леся Курбаса: тут грали та ставили його учні й соратники – Михайло Верхацький, Леонтій Дубовик, Фавст Лопатинський, Володимир Скляренко, Борис Тягно та ін. Від самого заснування у театрі працювали такі художники-новатори як Микола Акімов, Борис Косарев, Олександр Хвостенко-Хвостов, Георгій Цапок.

Досить глянути лише на фотографії вистав 20-х років, що їх дивом збережено в архіві театру, аби переконатись, що пошук відбувався на вістрі тогочасного мистецького експерименту – яскрава умовна театральність, гіпервиразна курбасівсько-мейєрхольдівська пластика, мізансценування, грим, авангардна геометричність сценографії. Відповідно формувався і репертуар, який молодому театру ще тільки належало



Сцена з вистави “По зорі” В. Гжицького. Режисер – І. Юхименко. Перший державний театр для дітей (Харків), 1925 р. Друкується вперше.

Сцена з вистави “Одруження” М. Гоголя. Режисер – І. Мар’яненко, художник – Г. Цапок. Перший державний театр для дітей (Харків), 1927 р. Друкується вперше.





Сцена з вистави “Гайдамаки” за Т. Шевченком (інсценізація та режисура Л. Курбаса). Постановник – І. Мар’яненко. Перший державний театр для дітей (Харків), 1927 р. Друкується вперше.

творити (адже п’єси для дітей тоді було небагато, та й орієнтувався театр на початках передусім на новочасність): спеціально для “Театру казки” тодішній його завліт Олександр Білецький (а згодом – відомий український літературознавець, доктор філологічних наук, професор, дійсний член Академії наук СРСР) під псевдо Річард Побідимський пише п’єси “Подвиги Геркулеса” (п’єса-гротеск з елементами буфонати,

постава С. Пронського, 1921 р.), “Хубеане” (постава В. Вільнера, 1924 р.), “Тра в Спартака” (постава І. Юхименка, 1925 р.). До етапної для театру вистави за мотивами африканського фольклору “Хубеане” Борис Косарев створив складну багатофункціональну конструктивістську сценографію, а молодий композитор Ісаак Дунаєвський, який щойно організував у Харкові перший джаз-бенд, написав “приджазовану” музику, т. зв. “ритмічний шумовий оркестр”[9], інструментами якого слугували гребінці, пляшки, барабани, поліна, віолончель із прив’язаною до її деки бляшанкою[10]. Також у ці роки в театрі здійснюють постанови режисери-експериментатори: вже згаданий В. Вільнер (“Алі-Нур”, драматична композиція В. Мейерхольда та Ю. Бонді за “Зоряним хлопчиком” О. Вайльда, 1922 р.), Борис Глаголін (“Хобо”, за романом Е. Сінклера “Самуель-шукач”, 1924 р.), Володимир Неллі (“Том Соєр”, за повістю Марка Твена, 1924 р.). Свій перший ювілей театр відзначив 1925 р. прем’єрою першої української радянської дитячої п’єси “По зорі” В. Гжицького (реж. І. Юхименко). Іван Мар’яненко 1927 р. фактично переніс на сцену театру знакову постанову Леся Курбаса “Гайдамаки”. Тобто театр акумулював навколо себе прогресивні мистецькі сили Харкова (і не тільки), рівень його творчих пошуків був, без перебільшення, дуже високим. І залишався таким і надалі – принаймні до відходу від керівництва театром В. Скляренка-старшого 1948 р. Цікаво в цьому контексті згадує театральний художник Федір Нірод свій перехід від заньківчан до ТЮГу

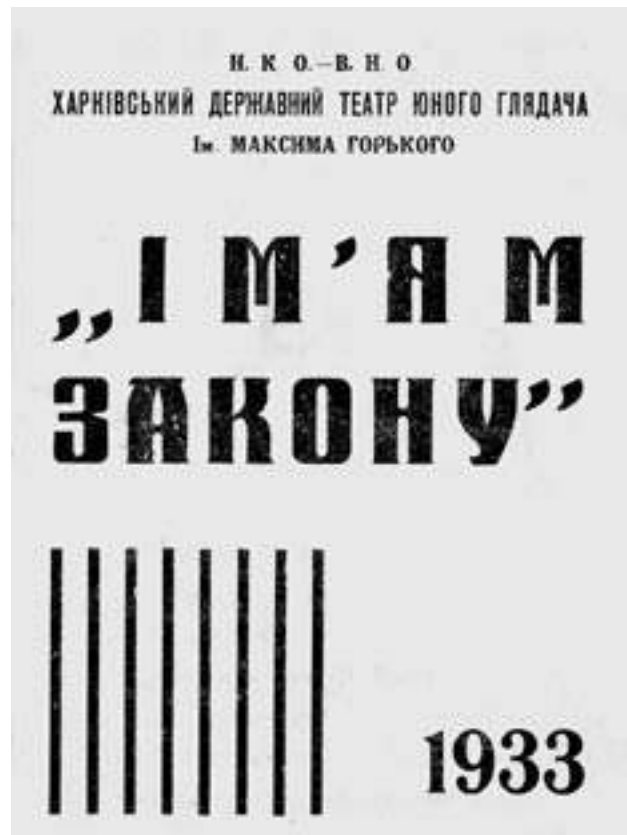


Сцена з вистави “Гайдамаки” за Т. Шевченком (інсценізація та режисура Л. Курбаса). Постановник – І. Мар’яненко. Перший державний театр для дітей (Харків), 1927 р. Друкується вперше.

1944 року: “З’явився поряд цікавий театр – Харківський ТЮГ – з явно більш прогресивною режисурою, та й в цілому більш культурний. Відчувалась школа Курбаса, нехай не у всьому, але все ж...”[11]. І далі “...Львівський (колишній Харківський) ТЮГ вигідно відрізнявся від театру Заньковецької у багатьох моментах. Я потрапив зовсім в інший світ, відверто кажучи, набагато ближчий мені за своїми інтелектуальними даними. [...] Можливо, саме тому перехід з посади головного художника театру Заньковецької на “чергового” в ТЮГ мене ніскільки не покоровив, і, як то кажуть, корона з голови не злетіла”(переклад автора статті)[12]. Додамо, що співпраця театру для дітей з Ф. Ніродом розпочалась ще навесні 1944 р. (вистава “Нашествіє” Л. Леонова, яку, як і низку інших, на жаль, не згадано в переліку робіт у цитованих вище “Спогадах художника”), коли ТЮГ ім. М. Горького разом з театром ім. М. Заньковецької перебував в евакуації у Новокузнецьку, звідки обидва й були реєвакуйовані до Львова.

“Театр казки” 1923 р. стає Першим державним театром для дітей, а з 1933 р. – Харківським театром юного глядача, якому тоді ж таки присвоєно ім’я М. Горького. Приблизно в той самий час колектив отримав нове приміщення на вул. Чернишевського (зараз приміщення Харківського академічного театру російської драми ім. О. Пушкіна).

З початком Другої світової війни колектив працює в евакуації (судячи з програмок, певний час – разом з колективом Київського ТЮГу).



Буклет до вистави. Харків, 1933 р.



Сцена з вистави “Барaban”. Перший державний театр для дітей (Харків), 1928–1929 (?) рр. Друкується вперше.



Програма вистави. Павлодар, 1942 р.

Упродовж 1941–1944 рр. Харківський ТЮГ, як свідчать документи, періодично змінював місце свого перебування:

з XI. 1941 по III. 1942 – Узбекистан, колгосп “Красный”,

з IV. 1942 по XI. 1942 – м. Павлодар (Пн. Казахстан),

з XI. 1942 по V. 1943 – м. Славгород (Алтайський край),

від V. 1943. до XII. 1944 – м. Новокузнецк (тодішній Сталінськ) на Кузбасі [13].

На постійне місце праці до Львова, у колишнє приміщення єврейського театру на вул. Горького, 11 (колишня Ягеллонська, нині – В. Гнатюка), театр було переведено у грудні 1944 р. Нагадаємо, що у такий спосіб радянська влада розбудовувала театральну інфраструктуру Львова: окрім ТЮГу, сюди наприкінці 1944 р. переїхав на постійне місце праці і Театр ім. М. Заньковецької. Театр юного глядача у Харкові вдруге було створено лише 1960 р.

Отож, згідно з підрахунками, сезон 2009/2010 рр. для львівського Першого українського театру для дітей та юнацтва був ювілейним, 90-м, а в березні 2010 р. театру виповнилось 90 років від дня заснування. Напередодні цього ювілею у ЗМІ (переважно в інтернет-виданнях) зарясніли публікації, що іменують ювіляром передовсім нині діючий Харківський театр юного глядача як одного із двох (поряд з львівським ТЮГом) спадкоємців “Театру казки”. Так, стаття “Харківський театр юного глядача” на Вікіпедії роз-



Сцена з вистави “Наталка Полтавка” І. Котляревського. Режисер – І. Мар’яненко, художник – О. Хвостов. Харківський театр юного глядача ім. М. Горького, 1936 р. Друкується вперше.



М. Тагаєв – Возний, Д. Попова – Наталка у виставі „Наталка Полтавка” І. Котляревського. Режисер – І. Мар’яненко, художник – О. Хвостов. Харківський театр юного глядача ім. М. Горького, 1936 р. Друкується вперше.

повідает історію Першого українського театру для дітей та юнацтва, вважаючи “відродженням” давнього дитячого театру в Харкові появу ТЮГу після війни... аж у 1960 році[14]! Аналогічну тезу про “відродження” і спадкоємність подає й інша стаття цього ж ресурсу – “Театр юного глядача”, практично передрукована з “Енциклопедії українознавства”[15], а також стаття на сайті “Наш Харків”. Автор статті на сайті Харківського Будинку актора, визнаючи, що після війни “повернутись до Харкова театру не судилось”, робить все ж висновок, що “ПЕРШИЙ ДЕРЖАВНИЙ ТЕАТР ДЛЯ ДІТЕЙ та ЮНАЦТВА України” став основою для створення двох провідних ТЮГів України[16]. І навіть “Календар ювілейних і пам’ятних дат театрального життя на 2010 рік”, виданий Національною спілкою театральних діячів України(!) повідомляє про “90 років від дня заснування “Театру казки” (тепер Харківський театр для дітей та юнацтва (1920)”, “забуваючи” бодай словом згадати про Перший український театр для дітей та юнацтва у Львові[17]. Безперечно, поява такої суперечливої інформації спричинена певними неточностями у значно раніше виданих солідних енциклопедичних виданнях як-от “Театральная энциклопедия” та “Енциклопедія Українознавства”³.

3. Відома “Театральная энциклопедия” у п’ятому томі, виданому 1967 р., започатковує хаос в інформації про українські ТЮГи, називаючи у статті “Театр для дітей” серед перелічених дитячих театрів 20-х років окремо як різні театри Харківський ТЮГ і Харківський “Театр казок” (насправді театр називався, як уже згадувалось, “Театр казки”)[18].

Велика радянська енциклопедія (Т. 8, С. 162–163), видана 1972 р., розставляє все на свої місця: у статті “Дитячий театр” першим у ряді дитячих театрів СРСР 20-х рр. названо “Театр для дітей в Харкові (1920, нині ТЮГ ім. М. Горького у Львові)”, однозначно визнаючи тотожність і спадкоємність Львівського театру, і не згадуючи при цьому нового Харківського ТЮГу, який на той час існував уже 12 років [19].

Програмка вистави. Харків, 1936 р.





Програма вистави. 1933–1943 (?) рр.

До честі Харківського театру юного глядача, минулого року він відсвяткував свій півстолітній, а не дев'яностолітній ювілей. Але сумбур у довідковій літературі, а також очевидна тотожність назв “Хар-

ківський театр юного глядача” довоєнного періоду та заснованого у 1960 р., спричиняється до того, що і в середовищі поважних театрознавців виникають версії на кшталт: “Чому один театр не може породити двох спадкоємних театрів?” Історія не може послугуватись легковажним “Чому б і ні?”, а лише прискіпливим “Чому саме так? На якій підставі?”. Саме ці питання ми і розглянемо далі.

Отож, час з’ясувати для історії справжні факти, хай би як нам хотілося мати в Україні щонайбільшу кількість дитячих театрів з “давніми традиціями”. До критеріїв, за якими можемо досить об’єктивно визначати спадкоємність, коли йдеться про театри, безумовно, належать:

- 1) творчий склад трупи;
- 2) репертуар;
- 3) майно;
- 4) приміщення.

Ми зупинимось лише на перших двох позиціях, оскільки щодо “майна”, частину якого колектив привіз з евакуації до Львова, слід провадити окреме дослідження, а тему приміщення можна обмежити риторичним питанням: чи здатні самі лише стіни будівлі забезпечувати і обґрунтовувати спадкоємність колективів, що працюють тут у різні роки та в різному творчому складі?

Простежити ж справжню спадкоємність складу трупи, як і репертуару, ми можемо, скориставшись програмками довоєнного та воєнного періодів, збережених в архіві Першого українського театру для дітей та юнацтва від 1933 р. Деякі програмки воєнного періоду, щоправда, не мають датування. Проте, уважно доглядевши деталі, можна віднайти в них і певні часові орієнтири: невдовзі по евакуації з Харкова, коли театр ще вважався Харківським, на програмках театру зазначено “Харківський театр юного глядача ім. М. Горького”, отож їх цілком логічно буде вважати не старшими за початок або й першу половину 1943 р., бо вже далі – програмки 1943 р. – називають театр “Об’єдинений Харьковський и Киевский ТЮЗ” або навіть “Об’єдиненный Харьковский и Киевский театр им. М. Горького”; а від січня 1944 р. на програмках значиться лише “Театр им. М. Горького”.

Інформація про склад колективу у Львові міститься у двох брошурах театру, виданих відразу по війні: у травні 1945 р. – до відкриття 25-го сезону та першого сезону у Львові виставою “Тарас Шевченко”,

Треба зазначити, що, гасло “Театри для дітей” в “Енциклопедії українознавства”, виданій за межами України, також містить певні неточності [20]. Її автор – відомий український театрознавець Валеріян Ревуцький, перебуваючи в еміграції, не мав, на жаль, доступних джерел та документів, які б допомагали подавати завжди точну й достовірну інформацію про театр.

у якій була зайнята більшість акторського складу (у брошурі вказано увесь діючий репертуар театру станом на поч. 1945 р., викладена коротка інформація про театр та його історію)[21]; а також брошура 1948 р. – до тривалих київських та харківських гастролей театру з переліком повного складу трупи та знову ж таки відомостями з історії театру та про 11 гастрольних вистав [22]. Також багато інформації ми почерпнемо із т. зв. “Мармурової книги прем’єр”, що до сьогодні збереглась у театрі – започаткована 1945 р., вона фіксує дати прем’єр та їхні постановочні групи від офіційного відкриття театру (хоча перелік постанов Харківського періоду поновлений, очевидно, заднім числом, а тому є неповним, і, можливо, неточним) [23].



Сцена з вистави “Голубе і рожже” О. Бруштейн. Режисер – В. Склярєнко, художники – Є. Коваленко, В. Кривошеїн. Харківський театр юного глядача ім. М. Горького, 1937 р. Друкується вперше.



Сцена з вистави “Назар Стодоля” Т. Шевченка. Режисер – М. Міцкевич, художники – Є. Коваленко, В. Кривошеїн. Харківський театр юного глядача ім. М. Горького, 1937 р. Друкується вперше.



Сцена з вистави “Скупий” Ж.-Б. Мольєра. Режисер – В. Склярєнко, художник – Б. Косарєв. Харківський театр юного глядача ім. М. Горького, 1938 р. Друкується вперше.



Е. Ратинська, А. Альциулер у виставі “Скупий” Ж.-Б. Мольєра. Режисер – В. Склярєнко, художник – Б. Косарєв. Харківський театр юного глядача ім. М. Горького, 1938 р. Друкується вперше.

Отож, до Львова переїхав фактично весь художньо-керівний склад театру: художній керівник, який очолював театр ще з 1934 р., з. а. УРСР Володимир Михайлович Склярєнко, головний художник Борис Косарєв, котрий працював у театрі чи не від його заснування (на посаді головного художника – від 1936 р.) аж до 1950 р.⁴ [24], завідувач музичної частини і композитор Ізидор Вимер – він працював у театрі “Івасика – Телесика”, з 1933 р. [25] і його ім’я знаходимо вже на програмках 1936 р., концертмейстер В. Гінзбург, котра, судячи з програмок, обіймає цю посаду принаймні від 1933 р. Також можемо згадати режисера Ізакіна Гріншпуна, котрий ще у 1938 р. поставив у нашому театрі “Івасика-Телесика” режисера-асистента та актора В. Наумченка і помічника

режисера І. Толмачова, імена яких зустрічаємо на вже згаданих найперших (недатованих) програмках воєнного часу. В програмці за травень 1944 (“Нашествие” Л. Леонова) вперше знаходимо згадку про Федора Нірода як художника у цьому театрі.

Із давнішого акторського складу Львівського театру юного глядача можемо назвати: А. С. Андрієнка, А. П. Бурштейн, М. Г. Андрєєва, Б. Г. Вольф, М. П. Когана (ці імена зустрічаються у програмках від 1933 р.); дружину художнього керівника Н. К. Титаренко, яка прийшла до театру разом із чоловіком; Н. С. Самойлову, О. Т. Янчукова (фігурують у програмках від 1936 р.); Г. М. Галицьку (про яку поряд з усіма згаданими вище у брошурі 1945 р. сказано, що “в складі колективу театру [...] працюють

4. Помиляються, до речі, автори книги “Борис Косарєв”, стверджуючи, що “Останнім театральним проектом Бориса Косарєва було оформлення сценічного простору до вистави М. Крушельницького “Ярослав Мудрий” за п’єсою І. Кочерги (1947 р.)” [26]. Насправді у Львівському ТЮГу він ще й після цього оформив низку вистав: “Сніжок” В. Любимова (1948), “О друзях-товарищах” В. Маса, А. Червінського (1949), “Сестри” Слєп’ян (1949). Цікаво також, що у буклеті “Театр ім. М. Горького” 1945 р. видання на С. 3 знаходимо варіант написання прізвища: Косарів.

тривалий час”), а також Р. С. Глину, О. М. Давиденка, Г. П. Кобченко, О. Б. Ліпницького, К. С. Овчинникову, В. О. Томаха, П. П. Шаповалова, Е. А. Шморгонера (чиї імена фіксують найперші програмки воєнного періоду) і Н. М. Генцлера, С. А. Ласька, Г. Г. Маркову, Г. В. Тарасенка, Ф. Л. Чирікову (їхні імена з’являються у програмках кінця 1943-44 рр.)

Бачимо, що попри всі воєнні шторми, театру вдалося зберегти творчу серцевину, до якої у Львові додали свою потугу й місцеві кадри (як-от Ярослав Геляс та Стефа Стадниківна), тож спадкоємність і єдність творчого складу – незаперечна.

Що ж до репертуару, то у виданні 1945 р. перелічено такі назви:

Для середнього і старшого віку

- Олександр Корнійчук “Загибель ескадри”
- Юрій Костюк “Тарас Шевченко”
- Борис Горбатов “Юність батьків”
- Марко Кропивницький “Пошилися в дурні”
- Ж.-Б. Мольєр “Лікар з примусу”
- Іван Котляревський “Наталка Полтавка”

Для молодшого віку

- Юрій Данилевський “Івась-партизан”
- Анатолій Шиян “Котигорошко”
- Тамара Габбе “Кришталевий черевичок”
- Микола Лисенко “Зима-весна”

Для старшого віку та юнацтва

- Леонід Леонов “Навала”
- Микола Гоголь “Ревізор”
- Максим Горький “Зикові”
- Іван Карпенко-Карий “Безталанна”

Що ж із цих назв є новим надбанням театру, а що – його випробуванім роками сценічним багажем?

Найдавнішою і, очевидно, досить успішною і “хлібною”, залишалась “Наталка-Полтавка”, яку поставив ще І. Мар’яненко 1936 р. із сценографією О. Хвостенка-Хвостова. Вистава активно йшла на сцені навіть у воєнні роки (про що свідчать тогочасні програмки і факт поновлення вистави у воєнний час режисером В. Скляренком і сценографом Б. Косаревим). Спектаклі “Лікар мимоволі” та “Зикові” поставлені в евакуації 1943 р. (можливо, ще у Павлодарі, Північний Казахстан), про що згадує у книзі “Борис Васильович Косарев. Нарис життя і творчості” М. В. Чернова[27]. Постави “Безталанної” у “Мармуровій книзі прем’єр” записані 1942 та кінцем 1946 р., але остання дата – очевидно, поновлення, оскільки збереглась програмка, датована 5 грудня 1943 р., де вказано склад виконавців та постановників – майже тотожний програмці 1948-го року, але на звороті читаємо російський переказ сюжету з поясненням українських традицій та окремих українських слів – явно для глядачів в евакуації. Та й Чернова у своїй книзі



Програмка вистави. Сталінськ (нині – Новокузнецьк), 1944 р.

підтверджує, що “Безталанна” була поставлена в евакуації відразу після поновлення “Наталки Полтавки”, і, в зв’язку з катастрофічним браком матеріалу, задник з поновленої вистави був перенесений у прем’єрну, проте так майстерно трансформований і завуальований Б. Косаревим, що його ніхто не впізнавав [28].

Іншою виставою, поставленою в евакуації та залишеною у репертуарі перших років львівського періоду, є вже згадане “Нашестя” Л. Леонова, вціліла програмка до якої датується 14 травня 1944 р.



Програма вистави. Сталінськ (нині – Новокузнецьк), 1943–1944 р.

Прем'єри “Пошились у дурні” та “Кришталевий черевичок” у “Мармуровій книзі...” позначені 1945 р. – перша перед “Тарасом Шевченком”, друга – відразу після. Прем'єрою “Загибель ескадри” відкривається 1946 р.. Дати прем'єр інших спектаклів у репертуарі поки що встановити не вдалося – у “Мармуровій книзі” за ці роки вони не згадані, програмки не збереглися (ймовірно, це лише заявлені назви, які планувалися до постанови у найближчому майбутньому, як-от та ж “Загибель ескадри”). Та попри це безсумнівною залишається репертуарна спадкоємність афіші Львівського ТЮГу 1945 р., де бачимо назви вистав як 1942 – 44 років, так і довоєнного періоду.

Безумовно, це лише перші спроби систематизації архіву театру, робота триває, попереду ще багато праці і, сподіваємось, цікавих знахідок. Але вже бодай ця дешифрація дозволяє нам увиразнити окремі сторінки історії дитячих театрів в Україні і зробити бодай мінімальний ескіз до вже понад 90-літньої історії Першого українського театру для дітей та юнацтва, яка, на жаль, досі залишається маловивченою.

1. [б.а],[б.м.] Історична довідка. – Машинопис. – Архів театру. – С. 1.

2. Театр для дітей/Бор Е.// Театральная энциклопедия. – Москва: Советская энциклопедия, 1967. – Т. V. – С. III.

3. <http://www.moscowtyz.ru/stat.php?id=1>

4. <http://www.tuz-saratov.ru/history/>

5. Театр для дітей/Бор Е.// Театральная энциклопедия...

6. Лист від Всеросійського театрального товариства від 19 березня 1954 р. – Архів Першого українського театру для дітей та юнацтва.

7. Паспорт театру. – Машинопис, рукопис. – Архів театру. – С. 1.

8. Курбас Лесь. “Затоплений дзвін” – вистава української студії-театру в Держдрамі// Курбас Лесь. Філософія театру/ Упоряд. М. Лабінський. – К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001. – С. 565.

9. Павлова Т., Чечик В. Борис Косарев: 1920-ті роки. Від малярства до теа-кіно-фото. – К.: Родовід, 2009. – С. 284.

10. [б.а],[б.м.] Історична довідка. – Машинопис. – Архів театру. – С. 2.

11. Нірод Федір. Спогади художника, або Записки щасливої людини/Упор. Н. Михайлової, В. Томазова; вст. ст. В. Томазова; прим. В. Томазова, Н. Томазової. – К.: Либідь, 2003. – С. 56.

12. Там само. – С. 63

13. Паспорт театру. – Машинопис, рукопис. – Архів театру. – С. 2.

14. http://uk.wikipedia.org/wiki/Харківський_театр_для_дітей_та_юнацтва

15. http://uk.wikipedia.org/wiki/Театр_юного_глядача

16. <http://domaktera.com.ua/khark-vskii-teatr-dlya-dtei-ta-yunatstva.htm>

17. Календар ювілейних і пам'ятних дат театрального життя на 2010 рік. – Національна спілка театральних діячів України. – К.: Логос, 2010. – С. 61.

18. Театр для дітей/Шпет Л.Г.// Бор Е.// Театральная энциклопедия... Т. V. – С. 112.

19. Дитячий театр/ Большая Советская Энциклопедия. – Москва: Советская энциклопедия, 1972. – Т. 8. – С. 162

20. Енциклопедія українознавства. Пр В. Кубійовича. – Перевидання в Україні. – Львів: НТШ, 2000. – Т. 8. – С. 3153 – 3154.

21. Театр ім. М. Горького. Відкриття XXV театрального сезону (1920–1945). – Львів, 1945. – 16 с.

22. Театр ім. М. Горького. Репертуар. – Львів, 1948. – 48 с.

23. Вистави театру (“Мармурова книга”). – Рукопис. – 44 с. – Архів театру.

24. Павлова Т., Чечик В. Борис Косарев: 1920-ті роки... – С.43.

25. Енциклопедія сучасної України. – К., 2005. – Т. 4. – С. 405.

26. Павлова Т., Чечик В. Борис Косарев: 1920-ті роки... – С. 6.

27. Чернова М. Борис Васильович Косарев. Нарис життя і творчості. – К.: Мистецтво, 1969. – С. 48-49.

28. Там само. – С. 52-53.

Галина БЕНЬ

ОСТАП ДАРЧУК – СПІВАК І ПЕДАГОГ

“...Хай би що ви робили,
пам’ятайте: кількість добра у
цьому світі повинна збільшуватись...”

Остап Дарчук



Остап Дарчук.

Минуло вже багато років, але ці слова назавжди закарбувалися у моїй пам’яті, і щораз виразніше виринають із моїх спогадів. Належать вони людині, чия творча доля була тісно пов’язана зі Львовом, з оперним театром, консерваторією ім. М. Лисенка, людині, яка усе своє життя присвятила служінню високому мистецтву. Велика любов до музики, до співу, до учнів, до театру керувала ним упродовж усіх років його творчої діяльності. І тепер, напередодні столітнього ювілею мого шановного і дорогого Вчителя ділюся з читачами журналу своїми спогадами про двох дорогих мені людей – Остапа Йосиповича Дарчука та його дружину – Марію Петрівну Сіверіну.

Мені пощастило навчатися в обох – у М. Сіверіної та (після її смерті) в О. Дарчука, чудової подружньої пари митців, вдома у яких була цікава бібліотека науково-методичної вокальної літератури, велика кількість платівок та магнітофонних записів відомих співаків.

Обоє репрезентували київську вокальну школу.

Оперний співак (бас), заслужений діяч мистецтва України, професор Остап Дарчук народився 1911 р. у місті Бердичеві Житомирської області. Навчався у Музично-драматичному інституті імені М. Лисенка в Києві (1926–1930), водночас працював у капелі “Думка”; у 1935–1939 рр. – соліст Київської філармонії, у 1939–1941 – студент Київської консерваторії ім. П. Чайковського у класі співу професора Дометія

Євтушенка (учня Олени Муравйової). У роки Другої світової війни – соліст військового ансамблю пісні і танцю. Навчання в консерваторії завершив після війни, а в 1951–1955 рр. працював як соліст оперного театру у місті Горькому (Росія), водночас викладаючи спів у тамтешній консерваторії.

До Львова О. Дарчук прибув 1955 р. Відтоді своє творче життя він пов’язує з двома мистецькими осередками – Львівським державним академічним театром опери та балету ім. І. Франка і Львівською державною консерваторією ім. М. Лисенка.

Солістом Львівської опери О. Дарчук працював у 1955–1957 та 1959–1965 рр. У репертуарі співака – десятки оперних партій. Серед них: Сусанін (“Життя за царя” М. Глінки), Борис Годунов (однойменна опера М. Мусоргського), Мельник (“Русалка” О. Даргомижського), Рене (“Йоланта” П. Чайковського), Мефістофель (“Фауст” Ш. Гуно), Карась (“Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського), Старий циган (“Алеко” С. Рахманінова), Мендоза (“Дуенья, або Заручини в монастирі” С. Прокоф’єва), Монтанеллі (“Овід” А. Спадавеккіа), Лісовик (“Лісова пісня” В. Кирейка) та ін. Остап Дарчук озвучив 11 кінофільмів, записав у фонди московського та українського радіо 460 творів різних композиторів.

Одним з улюблених в О. Дарчука був образ Бориса Годунова (з однойменної опери М. Мусоргського). Трагічна постать злочинного царя, якого мучить тягар

скоєного в боротьбі за престол убивства малолітнього царевича Дмитрія, – і водночас розумного державного діяча, люблячого батька, тонкого політика – ці різні іпостасі центрального образу опери вимагали (за словами О. Дарчука) від виконавця неабиякого драматичного хисту. Яскравим взірцем для нього був образ Годунова у виконанні Ф. Шаляпіна, якому в басовому репертуарі не було аналогів.

В обдаруванні О. Дарчука органічно злилися співак-музикант і драматичний актор. Його природні дані – гнучкий бас приємного тембру і широкого діапазону, висока вокальна майстерність, великий акторський талант, досконале володіння пластикою і гримом сприяли створенню переконливих образів. Володіючи рідкісним даром перевтілення, він створював характери, які вражали життєвою правдою, розкривав внутрішній світ героя у всій складності і суперечності.

Співак вважав, що немає великих і малих ролей. Кожну він старанно опрацьовував, можна сказати – плекав, зігрівав глибинним поривом душі. До кожної з них мав особливий підхід, щиро співпереживав з кожним зі своїх героїв.

Одним з них був Лісовик з опери В. Кирейка “Лісова пісня”. Мистецтвознавець А. Терещенко писала у своїй книзі про цю оперу та її виконавців: “Прем’єра вистави “Лісова пісня”, що відбулася 27-28 травня 1958 року, засвідчила значний успіх колективу. Диригент Я. Вошак, що готував оперу в контакт з

композитором, показав цілісний, злагоджений і напрочуд ліричний спектакль. <...> Режисеру (Б. Тягну – Г. Б.) загалом пощастило розкрити суть опери. <...> Гарний підбір солістів забезпечив переконливі образи героїв вистави. Колоритною була самовпевнена багачка Килина у виконанні З. Головки, Т. Ткаченко, заздрісною і недоброю постає мати Лукаша у виконанні П. Криницької. Добре співали партію Лісовика О. Вітик та В. Сидоров. Проте особливо вдався образ доброго казкового володаря лісу О. Дарчукові, який підкреслював у ньому людяність і батьківські почуття до Мавки” [1].

Партнерами О. Дарчука по сцені були співаки-актори М. Шелюжок, П. Дума, П. Криницька, О. Вітик, В. Герасименко, Н. Богданова, В. Сидоров, З. Головка, Т. Ткаченко, В. Кобржицький, Л. Жилкіна та ін.

Працюючи солістом Львівської опери, О. Дарчук водночас розпочав педагогічну роботу, яка приваблювала його ще тоді, коли співав у Горьківському оперному театрі. Він присвятив вокальній педагогіці понад тридцять років (працював до останніх днів свого життя, помер 1999 р.), виховавши плеяду відомих оперних співаків.

У класі співу О. Дарчука навчалися: Олександр Правілов, Андрій Алексик, Олександр Розуменко, Анатолій Липник, Роман Вітошинський, Ігор Кушплер, Степан Степан, Василь Дудар, Віктор Гореліков, Григорій Довженко, Василь Ковальчук, Ігор Крупенко, Корнелій Сятецький, Олександр Бень, Сергій Бень, Василь Король та ін. Сьогодні на кафедрі академічного співу Львівської національної музичної академії з успіхом працюють четверо вихованців Остапа Дарчука: професор І. Кушплер, доценти Р. Вітошинський, В. Дудар та А. Липник.

У нас немає даних про виконавську діяльність М. Сіверіної. Та можна сміливо стверджувати, що головним її покликанням стало викладання співу, яке вона розпочала у Львові 1960 р. Педагогічні погляди Марії Петрівни сформувались на основі того досвіду, який вона отримала в процесі навчання у свого педагога Олени Муравйової у Києві. Вона завжди цікавилась науковими роботами й книгами, у яких розглядалися питання виховання голосу.

М. Сіверіна працювала здебільшого з високими жіночими голосами, зазначаючи, що “го-

Остап Дарчук та Марія Сіверіна.



ловне в голосі – тембр, який у сопрано повинен мати яскравий, ніжний, сріблястий, дзвінкий характер”. Велику увагу надавала техніці звуку, вмінню володіти філіруванням, всіма його градаціями сили, ідеальній чистоті інтонації.

Марія Петрівна зазначала: “Щоб спів був легким, природним, виразним, чітким, простим, необхідно під час співу правильно формувати голосні і приголосні. Голосні звуки відіграють домінуючу роль у співочому процесі, вони є носіями “вокальності” голосу. В процесі співу, як і під час чіткої вимови, голосні звуки вимагають чіткої роботи артикуляційних органів у місцях утворення тієї чи іншої голосної. У голосних, як у фокусі, збираються позитивні й негативні риси постановки голосу. Активна вимова приголосних забезпечує чіткість і ясність утворення голосних”.

У розвитку всіх видів техніки звуковедення педагог дотримувалась принципу обережного і поступового ускладнення вокально-технічних завдань. Техніка кантилени розпочиналася з пов’язуванням двох-трьох нот, техніка рухливості – з нескладних фігурацій у помірному темпі, техніка *staccato* у швидкому темпі – з повільних, протяжних звуків *non legato* і т.д. Тільки такий принцип поступовості засвоєння різних елементів техніки, руху від простого до складнішого, дозволяв наприкінці навчання співати широкі кантиленні фрази, робити швидкі і довгі колоратурні пасажі.

Основою розвитку повного діапазону голосу М. Сіверіна вважала центральну частину діапазону і на ній найбільше працювала. Педагог зазначала: якщо є природна здатність виконувати високі звуки, то вона легко проявиться після того, як виробляться співочі навички на центрі діапазону. Адже діапазон з’являється поступово і розвивається повільно. Тому з великим застереженням ставилась до штучного “втягування” голосу, завчасного захоплення верхніми звуками. Це призводить до форсування голосу, псує його тембр і може спровокувати захворювання голосового апарату.

Основний репертуар на всіх курсах складався з творів старих італійських майстрів та композиторів епохи класичного *bel canto*, які завжди виконувались італійською мовою. Паралельно особливий акцент педагог ставила на народні пісні та різноманітний російський і західноєвропейський романсовий репертуар, яким вона завжди прагнула урізноманітнити програму своїх учениць, здебільшого не давала співати один і той самий твір декільком ученицям одночасно, любила працювати над маловідомими творами.

Остап Йосипович займався здебільшого з чоловічими голосами: басами, баритонами і тенорами. Працюючи над плеканням голосу початківця, великого значення надавав насамперед плавному веденню



Остап Дарчук – Галицький в опері “Князь Ігор” О. Бородіна. Львівський театр опери та балету ім. І. Франка, 1955 р.

голосу. Він говорив: “Звук не потрібно штовхати, лише переносити з однієї ноти на іншу, при цьому нічого не змінюючи”. Такою ж повинна бути техніка стрибків на більші чи великі інтервали.

На початку занять зі студентами професор Дарчук працював зазвичай над досягненням звучання носозубного резонансу (посил звука в “маску”), завдяки якому можна випрацювати акустичні можливості верхніх резонаторів голосового апарату. Такий прийом супроводжувався мугиканням. Слід було мугикати як з закритим ротом, так і з відкритим, сполучаючи при цьому приголосні “гм” або “хм”. Для цього одна з приголосних (“г” чи “х”) повинні вимовлятися ніби в напрямку носа, з наступним додаванням приголосних “м” або “н”. На думку професора Дарчука, це одна з найкращих вправ, що дає змогу співакові налаштуватися на відчуття високої позиції звука, сприяє розвитку дихання, а також допомагає досягненню повноцінного художнього звучання голосу.

Розпочинати виконання вправ належало у стані співацької підготовки: корпус мав бути випростаним,



Остап Дарчук – Мефістофель в опері “Фауст” Ш. Гуно. Львівський театр опери та балету ім. І. Франка, 1961 р.

м’язи тіла – вільними, але активними, м’яке піднебіння підтягнуте (наче при позіханні з закритим ротом), стан піднесений, творчо-активний.

Усі вправи, особливо на початковому етапі постанови голосу, були доволі простими. Кожен початківець, навіть з мінімальною музичною підготовкою, міг досить швидко їх запам’ятати і відтворити голосом. У цьому випадку професор дбав насамперед про максимальну доступність музичного матеріалу на перших етапах навчання.

Вправи учні-вокалісти зазвичай виконували у помірних темпах при якнайповнішому усвідомленні їхньої музичної суті. О. Дарчук слідкував, щоб учень привчався уважно контролювати їхнє виконання. Такий підхід до справи був, крім усього іншого, початком залучення до активної, свідомої та самостійної роботи з фаху.

О. Дарчук надавав великого значення роботі над музично-вокальним читанням та декламацією. Во-

кальне читання – це читання на мовній опорі, на “характері звуку” в резонансовому пункті та в певному ритмі і темпі. Таке читання виробляє у співака чітку, ясну дикцію, сприяє однорідності звучання голосу, надає йому доброго випромінювання, летючости. При цьому необхідно прагнути якнайповніше передати значення кожного слова, зміст твору в цілому.

Музично-вокальна декламація – це технічний прийом вокально-творчої вимови слів з усіма їхніми граматичними та логічними акцентами, виявленням емоцій, які містяться в них. О. Дарчук любив цитувати Олександра Мишугу: “Хто вміє декламувати, той вміє співати”.

Одним з основних, необхідних методів навчання, якого професор О. Дарчук дотримувався у своїй педагогічній діяльності, був показ голосом. Він вважав, що за допомогою цього методу (за умови якісного показу) можна досягнути уявлення про правильне звукоутворення і відрізнити його від неправильно сформованого звуку. Проте застерігав від копіювання іншого голосу чи манери співу, підкреслюючи, що “голос повинен мати свою природну красу”. Працюючи над звуковою тембровою палітрою, О. Дарчук добивався від студентів такого звуку, який би був насичений обертонами за підтримки дихальної опори.

Враховуючи багатий історичний досвід в галузі вокальної педагогіки, професор Дарчук рекомендував студентам слухати добрих співаків, а на уроці співу – один одного, підкреслюючи, що такий спосіб розвиває вокальний слух і допомагає краще засвоювати необхідні технічні прийоми.

Остап Йосипович справедливо вважав, що найбільш поширеним недоліком у співі, особливо серед початківців, є скутість нижньої щелепи. При такому положенні рот замало відкритий, звук не має можливості вільно вийти з ротоглотки, голос звучить неприродно, а також виникає різниця між голосними звуками. Щоб позбутися такого недоліку, професор Дарчук рекомендував робити вправи з застосуванням “артикуляційної гімнастики”. Наведемо приклади.

1. ОПУСКАННЯ, ПІДНІМАННЯ ТА ВІДВЕРТЕННЯ НИЖНЬОЇ ЩЕЛЕПИ. Голову тримати рівно, щелепу плавно опускати вниз (легко відводячи назад), без жодного напруження, з таким відчуттям, ніби вона відходить сама собою; рот відкривати як при беззвучній вимові “а”; язик лежить вільно, торкаючись кінчиком передніх нижніх зубів; темп стриманий, дихання довільне, на рахунок “один” – рот відкривається, “два” – коротка пауза, “три” – рот закривається. Повторювати декілька разів (3-4).

2. РУХИ ЩЕЛЕПИ НА БОКИ. При розкритому роті повільно, обережно повертати нижню щелепу назад і поперемінно – то ліворуч, то праворуч; уникати різких рухів. Повороти щелепи повторювати два-три рази.

3. ПРИКУС. Поперемінно перекривати нижніми передніми зубами верхні зуби і, навпаки, верхніми – нижні. Повторювати парну кількість разів (до 10).

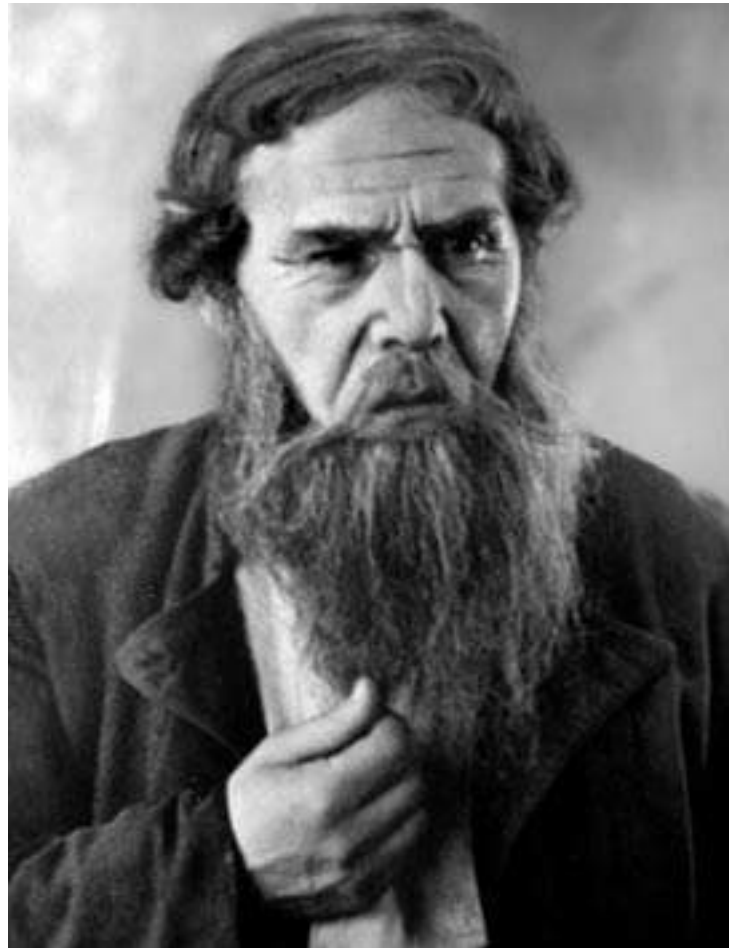
4. ЗАСТОСУВАННЯ ВПРАВ НА РІЗНОМАНІТНІ СКЛАДИ. Для цього пропонувались такі склади: ай-ай-ай, ля-ля-ля, дай-дай, та-та-та тощо.

Недоліком у початківців професор Дарчук вважав також надто мляво, пасивно опущену щелепу, коли обличчя вокаліста маловиразне, ніби байдуже. Для вироблення активнішої міміки пропонував вправи на склади ду-ду-ду, ту-ту-ту, му-му-му, мо-мо-мо, співаючи заповзято, з відчуттям легкого здивування.

Враховуючи індивідуальні можливості кожного початківця щодо сприйняття та відтворення пропонуваного завдання, О. Дарчук дуже обережно, спокійно і виважено підходив до вирішення питань з усунення тих недоліків, які найбільше перешкоджали на всіх подальших етапах вдосконалення голосового апарату і цілого “інструменту” співака.

Остап Дарчук вважав, що нижньореберно-діафрагмальне дихання створює оптимальні умови для діяльності діафрагми. Проте співацьке дихання здатне видозмінюватись у межах виробленого типу у кожного професійного співака. Ці видозміни дихання залежать насамперед від характеру звучання, яке необхідно видобути у кожному конкретному випадку. Як відомо, ліричні твори провокують співака на відчуття більш високого типу дихання (грудного). Драматичні твори, де співак використовує насиченіше звучання (емоційно-насичене), супроводжуються відчуттям глибшого дихання. Подібно, як звук голосу гнучко змінюється для передачі емоційно-сміслового значення різних творів, так і дихання, йдучи за звуком, гнучко пристосовується до виконання цих звукових завдань. Очевидно, що всі можливі варіанти не повинні виходити за межі виробленого (звичного) типу дихання. Варіації здійснюються природно, невимушено, не привертаючи спеціальної уваги співака, виходячи із бажання отримати звук того чи іншого забарвлення або сили.

Якщо вокаліст користується більш високим типом дихання і в нього добра манера звукоутворення, голос звучить професійно, то немає потреби привчати його до іншого типу: це не завжди може дати очікувані результати. Крім того, зауважував Остап Йосипович, будь-яке переучування – це повна зміна



Остап Дарчук – Мельник в опері “Русалка” О. Даргомижського. Львівський театр опери та балету ім. І. Франка, 1955 р.

всіх співочих рефлексів, це формування нової системи навичок, що є важким завданням для м’язової та нервової системи співака. Тому, якщо якість звуку не викликає застережень, не варто руйнувати складної системи рефлексів, які вже вклялися. У будь-якому разі співацьке дихання повинно бути підкріплене відповідними емоціями. “Спів без емоцій – пуста і марна справа”, – вважав професор Дарчук.

Професор О. Дарчук любив повторювати: “В оволодінні образом немає дрібниць, які були б зайвими. Творча уява – одне з яскравих знарядь співака”. Уявити – значить побачити виразно й конкретно образ в цілому і в найменших деталях (поза, постава, жест, вираз обличчя тощо, навіть колір очей). Проте, щоби правильно уявити і змалювати собі зовнішній вигляд героя, необхідно добре уявити його внутрішні особливості, так би мовити, відчути його нутро. Професор часто наголошував, що співак повинен бути сам твердо переконаний у тому, в чому хоче переконати слухача й глядача. Жест, а навіть незначний порух руки, брів, очей, – усе повинно



Остап Дарчук – Борис Годунов в опері “Борис Годунов” М. Мусоргського. Львівський театр опери та балету ім. І. Франка, 1955 р.

бути правдивим і проявлятися на основі внутрішньої емоційності.

Цікавою і повчальною є думка О. Дарчука про потребу навчатись внутрішнього співу (співу “про себе”) на основі роботи думки: сидючи спокійно або стоячи, уявляти собі образ конкретного героя і мисленнево співаючи, бачити його у відповідних до дії стані, оточенні, побуті, в уявному одязі тощо.

Учні О. Дарчука вже з перших кроків навчалися умінню бути зібраними, вольовими, дисциплінованими, умінню створювати собі добрий настрій, від якого великою мірою залежить успіх роботи на уроці. “Співак повинен завжди бути в тонусі, створювати необхідну емоційну атмосферу, організувати своє творче мислення”, – любив повторювати професор, ніколи не дозволяючи співати бездумно, без самоконтролю. “Дитинко, слухай себе і думай”, – наполягав він.

У процесі навчання особлива увага приділялась вокально-художній пластиці, яка, на думку професора, повинна була сприяти музичному, вокальному, фізичному та сценічному розвитку майбутнього співака (так зване комплексне виховання). Він завжди підкреслював необхідність виконання ранкової зарядки, рекомендував займатись легкими видами спорту, які зміцнюють здоров’я, голосовий апарат співака. Роблять стійкішим до різноманітних захворювань.

Займаючись приватно, Остап Йосипович ніколи не брав грошей. Він вважав, що його уроки важать надто багато, щоб учні могли заплатити за них. А обезцінювати їх, беручи малу платню, не хотів. Тому займався безкоштовно, оскільки найважливішою справою свого життя вважав виховання талановитої молоді.

На уроках Остапа Йосиповича завжди панувала тепла батьківська атмосфера. Хоч і вимогливий, а часом і суворий, мав, проте, добру вдачу, завжди цікавився справами своїх студентів, їхнім життям поза стінами консерваторії.

Цікавими є думки педагога, які запам’яталися на все життя:

- голос – це чудо;
- душа болить – ридає голос, сміється серце – співає голос;
- крикливий голос дратує;
- почуття гумору полегшує стрес і викликає відчуття радості;
- можна виспатись і за десять хвилин, головне – відчутти і розслабити кожну частинку свого тіла;
- дитинка співає в утробі матері;
- музика лікує не лише душу, а й тіло;
- щоб гарно співати, треба мати добре серце;
- всі ті, хто співає на землі, співатимуть у небесному хорі...

Пригадую той останній сонячний день прощання з нашим улюбленим Учителем. Ховали його на Янівському цвинтарі поруч з дружиною Марією Петрівною. І так гарно, так дзвінко почали співати якісь пташки, що подумалось: чи не хор це небесний так радо вітає свого Великого соліста...

І. Терещенко А. Львівський державний академічний театр опери і балету імені Івана Франка. – К., 1989. – С. 71.

Марія РОМАНЮК

КОСМОГОНІЧНИЙ ДИСКУРС В ОПЕРНІЙ СЦЕНОГРАФІЇ ЄВГЕНА ЛИСИКА

Космогонічний дискурс – ключ до розуміння і осягнення оперної сценографії народного художника України Євгена Лисика (1930–1991), лауреата Державної премії імені Тараса Шевченка, головного художника Львівського державного академічного театру опери та балету ім. Івана Франка (1967–1978, 1980–1991), головного художника Мінського театру опери та балету (1978–1980), реформатора оперної сценографії, педагога. Ключ, який, на нашу думку, допомагає якнайповніше розкрити унікальність поглядів митця на Всесвіт і людину.

Енігматична космогонія у сценографії Євгена Лисика

Первісні космогонічні уявлення людини про життя закодовані у мітологічних образах. Міти, наповнені символічним та релігійним сенсом, є “ключем” до пояснення законів буття навколишнього світу. Вони долучають до таємниць народження й існування Всесвіту, а найголовніше, окреслюють місце маленької істоти – людини – в гігантських космічних координатах. У вигаданих історіях, де діють всемогутні боги, фантастичні істоти, що уособлюють сили природи, розкривається існуючий матеріальний світ, безмежний у часі й просторі, різноманітний за формами. Творення Всесвіту – особливий ритуал перемоги Космосу над Хаосом, Буття над Небуттям, запрогра-

мований Всевишнім, як і прихід Апокаліпсису. Міт – основа кожної культури, і тому в кожній існує своєрідний сценарій відтворення ритуального дійства, в основі якого – центральний міт походження Всесвіту з первинних вод. Створення Землі є першою стадією космогонії. З Води, енергетичного джерела буття, народжується Земля. А Вода споконвіків була символом розмноження і паруння.

Щодо самого процесу появи Всесвіту, то “у мітологічній космогонії існують дві версії: або Всесвіт виникає з якогось стихійного хаосу, спонтанно (звідси – спонтанізм), або його створює якась надприродна істота – творець, креатор (звідси – креаціонізм)”[1].

Мистецтво художника Євгена Лисика – явище неординарне і непересічне, котре також сягає глибинних космічних масштабів мислення. Проблема співіснування людини і світу, прагнення навчитися зробити світ кращим і допомогти людині не заплутатись у спокусливих тенетах зла, повернутись і побачити істинний шлях, шлях правди, світла, справедливості – це ті теми, які “промовляли” до кожного, хто бачив глибоко філософські сценографічні творіння майстра. Лисик-інтраверт наповнює свої твори духовним простором. Це був сміливий крок віруючого митця в атеїстичному суспільстві, митця, який вважав людину творінням Божим. Постави Лисика пронизані релігійністю, а творити йому доводилось у період



Сцена з балету “Створення світу” А. Петрова. Балетмейстер – Герман Ісупов, сценографія – Євгена Лисика (капітальне поновлення Тадея Риндзака). Львівський національний академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької, 2000 р.

радянської доби, що заперечувала божественне. Мистецтво майстра апелювало до підсвідомості глядачів, “відсилаючи” до глибокої духовності.

Космічна мова художника, зафіксована на ескізах, макетах, монументальних сценографічних полотнах, віддзеркалює мікрокосмос митця як “реактивну” відповідь на зміни у макрокосмосі.

Термін “космогонія (грец. κοσμογονία – походження світу) – галузь науки (гол. чин. астрономії), що вивчає походження і розвиток космічних тіл та їхніх систем: зір і зоряних скупчень, галактик, туманностей, Сонячної системи і всіх тіл, що входять до неї – Сонця, планет (включаючи Землю), їхніх супутників, малих планет, метеоритів” [2]. Космогонія як наука виникла у середині XVIII ст. у вигляді космогонічних гіпотез про походження Сонячної системи. Що ж спільного мають наукові ідеї космогонії із сценографічним мистецтвом загалом і творчістю Євгена Лисика зокрема? Тут, насамперед, слід наголосити на різниці у значеннях термінів космогонія та космологія. Космогонія вивчає походження й розвиток небесних тіл, обґрунтовує найраніші витoki Всесвіту. Космологія – вивчає будову і розвиток Всесвіту. Космологія досліджує Всесвіт протягом його існування, не аналізуючи джерела походження Всесвіту.

Отже, розмірковуватимемо не про науку, а про космогонічну, світоглядну, художню образність творів майстра. Сценографічне мистецтво Євгена Лисика поєднує природне і надприродне, фантазмагоричне і гротескне, відображає хаос, що полонив людське

життя. Художник наче з космічної висоти споглядає за безсенсовною і небезпечною метушною суєтних людей.

Повертаючись до тлумачення терміна “космогонія”, який означає походження Всесвіту, можемо впевнено зазначити, що у творчості митця знаковою є постава балету “Створення світу” Андрія Петрова, до якої художник повертався тричі. Перша (1972) і третя (1986 р., капітальне поновлення) постанови відбулись у Львівському державному академічному театрі опери та балету імені Івана Франка (сьогодні – Львівський національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької), друга (1976) – у Мінському театрі опери та балету (Білорусь). Євген Лисик тут у монументально-величких полотнах закодував свою версію виникнення світу та людини, свій театральний-символічний світ у вигляді космічної палітри, кольорів веселки; домінуючими космічними формами є коло, диск (Земля, Всесвіт), спіраль (вихор), оточені водами (море, океан).

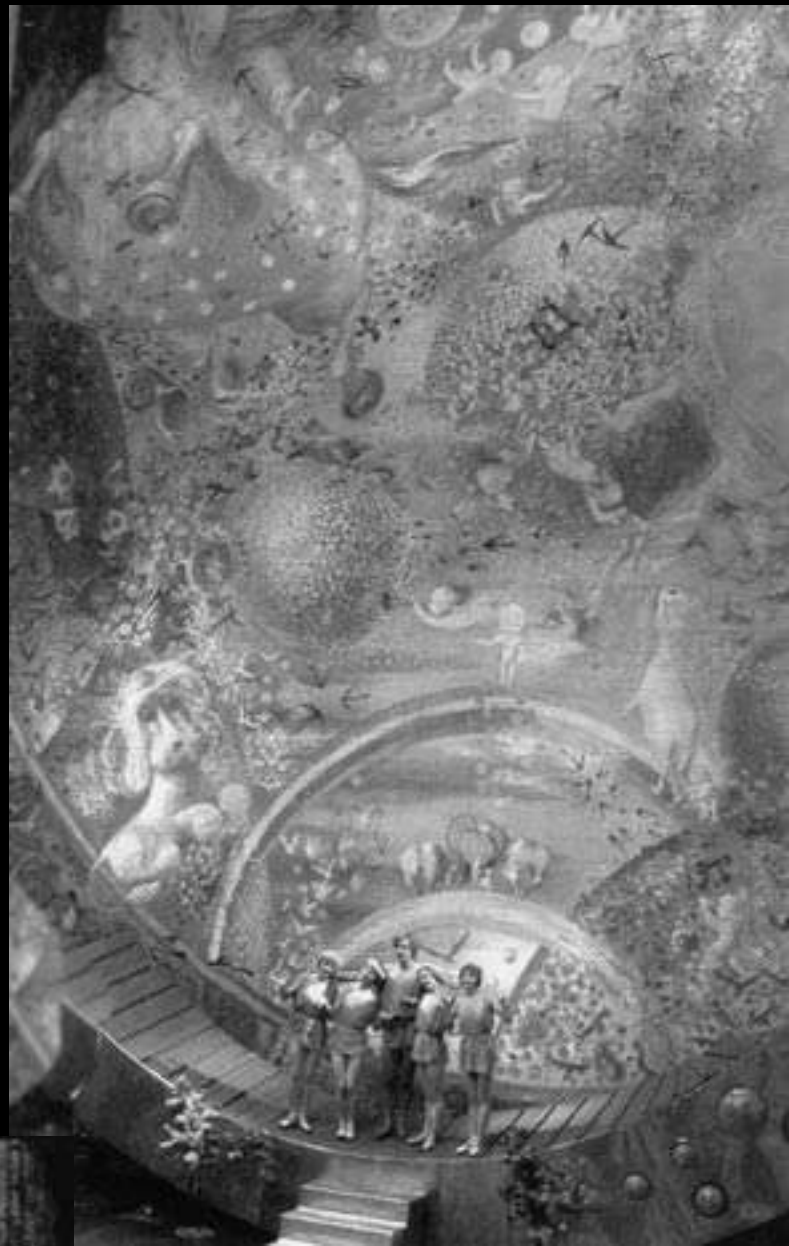
За мітологічними уявленнями, світ складався із Землі, яка начебто трималась у морі-океані на трьох китах чи стовпах, що виростили із безодні. На аркоподібному небесному склепінні розташовані небесні тіла – Сонце, Місяць, зорі, а в глибинах – царство мертвих, Шеол. У космічній мові Євгена Лисика прочитується схожа композиція Всесвіту, де різнобарвною палітрою подано Землю, Воду та вихор безодні.

Домінуючою темою у роботах художника є коло (Земля). У здогадках предків: “земля уявляється у вигляді жовтка в яйці, а вода навкруг землі – ніби білок, що оточує жовток. Кінця землі немає, бо вона кругла. Земля з небом не сходиться, бо оточена водою” [3], – це найдревніші космогонічні уявлення про світ. В ескізі інтермедійної завіси до балету “Створення світу” А. Петрова (1972) прочитуються подібні версії. Квітуча земля “плаває” у темно-синіх безмежних водах.

Образу Води, як первинному началу усього живого, у сценографії Євгена Лисика належить одне з найвагоміших місць. В ескізі до фольк-опери “Цвіт папороти” Є. Станковича (1978) художник акцентує на міфологічних аспектах: переплелись магичний світ природи і людини, немов у Воді купається Земля, а навколо неї – земні та мітичні істоти. Показово, що “воду слов’яни вважали стихією, з якої постав світ, бо за уявленнями слов’янської космогонії, земля випливала з моря, чи виїнята з моря. Води, ріки, моря населені були різноманітними міфічними істотами” [4]. Євген Лисик, очевидно, досить рано ознайомився з віруваннями та звичаями українського народу, бо виховувався у сільській родині. А давньослов’янські легенди і міти залишили глибокий слід у дитячій уяві майбутнього художника.

Ключовою у творчості митця є форма спіралі, що уособлює вихор. Її зустрічаємо у сценографії до балету з космогонічною назвою “Створення світу” А. Петрова (2002), де художник створює монолітні полотна до трьох кіл пекла. Перше коло пекла – композиція вихору, у який зтягує людські постаті із трьома чорними фігурами монстрів. Монстри – персоніфікація сатани. Слов’янська мітологія розповідає: “Вихор виглядає як чоловік: чорний, у шерсті, з крилами, на ногах і руках великі кігті, з хвостом. Живота не має, через що видні в нім тельбухи”[5]. Лисиківські образи багатозначні та універсальні, бо знаходимо в них і відбиток мітологічних вірувань, і жорстоку реальність сучасного світу.

Але у кожному сценографічному творі майстра провідне місце належало людині, адже божественна досконалість Всесвіту призначена саме для неї. Володимир Овсійчук, відомий український мистецтвознавець, дослідник творчості сценографа, зазначає: “[...] в центрі його мистецтва були людина і земний світ – нерозривно пов’язані між собою і грандіозні за своєю суттю два космічні параметри”[6]. Мистецтво художника-мислителя пронизане антропоцентричним світоглядом. “Силою свого генія він постійно розміщує глядача – людину в унікальній точці – вузлі, який немов би зависає над фрагментом Всесвіту, який митець пропонує для нашого розуміння і опанування. В центрі всесвіту-перспективи у Лисика завжди людина”[7], – наголошує Віктор Проскураков. Людина перебуває між двома світами: раєм і пеклом, світлом і темрявою. Вона сама вирішує та обирає, у який бік їй рухатись. І лише шлях по вертикалі наповнює і перетворює людське серце і душу.



Сцени з балету “Створення світу” А. Петрова. Балетмейстер – Герман Ісупов, сценографія – Євгена Лисика (капітальне поновлення Тадея Риндзака). Львівський національний академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької, 2000 р.

Художній стиль Євгена Лисика – це філософське світорозуміння та світобачення, яке знаходило відбиток у метафоричній, символічній сценографії з притаманним їй узагальненим лаконізмом, експресивною загостреністю, глибокозмістовністю, іноді й гіперболізацією образів. У космічній мові художника присутній і гротеск, і іронія, і протиставлення, і перемога. Творіння майстра – це дзеркало, яке відображає мету художника – пізнати істину людського життя. Прихований смисл мистецтва Лисика відкривається глядачам не одразу: поступово заглиблюючись і багаторазово занурюючись, відкриваються нові ідеї загадкового майстра.

Митець володів глибокою проникливістю та інтуїтивністю, яка прочитується ще в студентських роботах (натюрморгах, портретах), пізніше в монументальних полотнах. Художник витягав на поверхню *істинну сутність людини, явища, епохи* (курсив наш. – М. Р.).

Отже, концептуальний принцип Євгена Лисика – мистецтво не зображує дійсність, а проникає та виражає її сутність. Творам художника притаманне його власне ставлення до зображеного, ставлення глибоко суб’єктивне, емоційне, пристрасне, особистісне.

У Євгена Лисика був особливий почерк, дуже схожий до китайського письма. Оригінальною була форма букви – великої, загостреної. Цей почерк буде прочитуватися і в монументально-живописних полотнах незбагненого генія, неперевершеного знавця людської психіки з притаманним лише йому загострено-експресивним відчуттям Всесвіту.

Сцена з балету “Створення світу” А. Петрова. Балетмейстер – Герман Ісупов, сценографія – Євгена Лисика (капітальне поновлення Тадея Риндзак). Львівський національний академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької, 2000 р.



Всесвіт і людина

Знакове місце у творчій біографії Євгена Лисика, як уже згадувалось, посідає постава балету “Створення світу” Андрія Петрова, оскільки до його прочитання майстер звертався тричі. 30 липня 1972 р. відбулась прем’єра балету Андрія Петрова на сцені Львівського державного академічного театру опери та балету імени Івана Франка. Євген Лисик виступив тут у плідній співпраці з диригентом Семеном Арбітом та балетмейстером Михайлом Заславським. Другу версію створено 1976 р. на сцені Мінського театру опери та балету (Білорусь), де Лисик працював з хореографом Валентином Єлізар’євим. Третя – 1986 р. – капітальне поновлення, здійснене спільними зусиллями Євгена Лисика із диригентом Ігорем Лацаничем та балетмейстером Германом Ісуповим у Львові.

Лисика хвилювала тема народження світу і людини протягом усього творчого життя. “Трагічно сприймаючи сучасність як неминучу приреченість пройти випробування вогнем і попелом в ім’я нового воскресіння (в першій постановці “Створення світу” художник проектував на сцену слайди з “Герніки”, “Загибелі Помпеї”, зруйнованого Сталінграду...), Лисик переписав частину декорацій і затемнив ті, що залишились у редакції балету 1986 р., що зробило їх більш адекватними часові: більш жорсткими, більш емоційно-агресивними, більш передчуттєво-апокаліптичними”[8]. Творчий колектив Львівського національного академічного театру опери та балету імени Соломії Крушельницької у 2000 р. здійснив чергове поновлення балету “Створення світу” Андрія Петрова (балетмейстер – Герман Ісупов, диригент – Володимир Гарбарук, художник – Тадей Риндзак, художник з костюмів – Оксана Зінченко). Спільними зусиллями відреставровано геніяльну сценографію Євгена Лисика, де зафіксована трагічна історія людства, яке стоїть перед вибором раю чи пекла, життя чи смерті, війни чи миру, історія людства на межі апокаліптичного вибуху. Утвердження гармонії людини з космічними просторами, прагнення людини творити, любити й обстоювати своє право на щастя – це теми, що пронизують усю поставу.

Музична драматургія петербурзького композитора Андрія Петрова виникла під впливом образів відомого французького карикатуриста Жана Еффеля за його графічною серією малюнків “Створення світу”. Біблійна легенда про Адама та Єву подана не лише з легким гумором та іронією. У музиці поєдналися жанри трагедії і комедії, лірики і гротеску. А малюнки Жана Еффеля лише стимулювали фантазію Андрія Петрова. Музична композиція балету А. Петрова – це три дії, а у львівській постанові (капітального поновлення 2000 р.) спостерігаємо скорочення деяких сцен, що робить балет двоактним. Музична драматургія балету по-

будована на динамічних контрастах: від гумору – до ліризму, від драматизму – до трагізму. Андрій Петров закладає конфлікт добра і зла; смерті, мороку, ворожим силам протистоять життя, світло, радість і мир. Сили добра і зла персоніфіковані в образах Бога і Чорта. Лейтмотив добра, що звучить у вступі, пронизує всю музику балету.

Музичні характеристики героїв подані динамічно. Андрій Петров ускладнює образи, скеровуючи розвиток всередину, до поглиблення їх значущості. Чорт спочатку представлений комічним простаком, але поступово він перероджується в Люцифера, сповненого бажанням руйнувати. В музиці наростає гротеск, що символізує розпусність і жорстокість злого начала. Зло постає в образі соціальних катаклізмів. Отже, сфера зла багатоліка, у процесі еволюції вона поєднує в собі як розважальний, гротескно-побутовий бік, так і драматичний. Музика А. Петрова до балету “Створення світу” поєднує в собі різні стилі: бароко, рококо, джаз з характерними рисами пісенно-романсової і симфонічної музики.

Авторами лібрето виступають Н. Касаткіна та В. Васильов. У програмці до львівської постанови “Створення світу” додається: “за редакцією В. Єлізар’єва та Є. Лисики”.

Євген Лисик по-філософськи осмислює музичну драматургію Андрія Петрова, наповнюючи її ще глибшим духовним змістом. Сценографія художника до балету “Створення світу” А. Петрова віддзеркалює світоглядні уявлення Євгена Лисики про виникнення усього існуючого у Всесвіті. “Поява Людини на Землі, співвідношення стихійного й творчого вимагали від художника конструктивної ясності сценічної архітектури, величного, справді “космічного” масштабу”, – підкреслює Ігор Диченко [9].

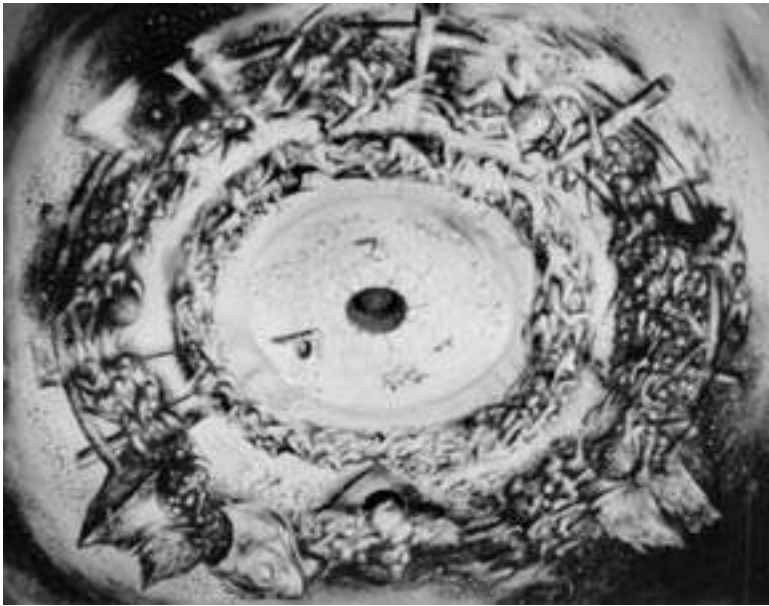
Художник створює вісім величних монолітних картин. Кожна з них – як історія певного пройденого етапу людства, як цикл, що необхідно пережити, щоб досягнути спасіння. Кількість монументальних полотен є не випадковою, адже священність та символічність числа вісім трактується неоднозначно. Вісім – символ безконечності, знак духовного відродження і відновлення. Бог-творець сотворив світ за сім днів, а восьмий – вічність після земного життя (число вісім присутнє у восьмикутних храмах, зокрема у храмі Гробу Господнього в Єрусалимі). За народною мітологією небо має вісім сфер – “оболіків”: сім синіх, а восьме червоне, де є обитель Божа. Також існують уявлення про сім небес та восьме (перше) божественне небо, про сім вікових періодів життя людини, сім тисячоліть історії, що завершуються восьмим – символом вічності та єднання з небом. Сценографічне мистецтво Євгена Лисики – магічна стихія, що наптовхує на прочитання мітологічних уявлень.



Сцена з балету “Створення світу” А. Петрова. Балетмейстер – Г. Ісупов, сценографія – Євгена Лисики (капітальне поновлення Т. Риндзака). Львівський національний академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької, 2000 р.

Перша картина – перша стадія космогонії. Спочатку існував лише одвічний, безмежний і темний Хаос, та в ньому містилося джерело життя. З безпросвітнього Хаосу народжується все: і Світ, і людство. Початок вистави супроводжує дисгармонія і какофонія у музичній драматургії, немов лише грім і блискавки володарюють у Всесвіті. Дія розгортається після підняття софітів. Увагу глядача привертають металеві конструкції: півсфера (це обитель Бога), різноманітні гострі конусоподібні фігури (ракети) як знак урбаністичного, індустріалізованого та мілітаризованого суспільства. З лівого боку у польоті Бог зі свічкою в іпостасі маленької дитини. Художник оперує ідеальною формою: колом (Всесвітом), всередині якого немов розкручується і вирує відцентрова спіраль світових вод з тисячами бульбашок, а над нею ширяє Господь. Колористична гама картини “Космічна система” витримана у темно-фіолетових тонах, символізуючи потаємне, ірраціональне, трансцендентальний світ таїни, що не піддається усвідомленню.

Концептуальною постає інтермедійна завіса – лейтмотив картин вистави, на якій зображено ідеальний світ, досконалість якого зачаровує і одухотворює. Із космічної безодні вилітає Бог над земною кулею, замаєною квітами, метеликами, пташками. Євген Лисик одразу протиставляє безпросвітному Хаосу досконалість земних творінь Божих. Інтермедійна завіса – об’єднуюча картина, що оповідає історію творення землі Богом.



Ескіз до балету "Медея" Р. Габічвадзе. Львів, 1982 р.
Художник – Євген Лисик.

На зміну картині "Космічна система" постає божественний рай. З уявлень Євгена Лисика саме період дитинства відповідає праобразу раю. Радісне "Дитинство" художник змальовує найоптимістичнішою кольоровою гамою. В центрі полотна витає заквітчана Земля, збоку – обличчя жінки-матері, трублять ангелики, летять нестримні коні, радісні ластівки, безтурботні рибки, планети, веселка. Художник композиційно акцентує на ключовому розміщенні Землі, яка магнетично притягує всю довершеність існуючого світу. На монументальному полотні прочитується астрономічне вчення про геоцентричну систему світу. Отож, увесь рослинний і тваринний світ, усі небесні світила витають і рухаються навколо благодатної Землі.

На фоні сценографічної картини "Дитинства" у поставі львівських митців Бог-творець (Ігор Храмов) торжествує і дарує безмежний світ Адамові (Євген Светліца). Та не встиг Адам народитись, як спокусливий тенета виплітає Чорт (Микола Санжаревський), щоб загарбати увесь світ, а людину перетворити на вірнопідданого раба. Самовпевненого Чорта характеризує маршова музика, що контрастує із дитячою чарівністю в ангельських сценах, безтурботністю і веселістю юного Адама, чистотою і ліризмом Еви (Анастасія Ісупова).

Вражає ліричне звучання в хорі і оркестрі світлого, величного гимну "Аве, Ево!" – гимну першій жінці. Піднесена музика немов лунає із небес, виражаючи хвалу людині, що перемогла Хаос. Уперше опускається полотно "Материнства" – образ Мадонни

з немовлям. Ева ототожнюється із земною жінкою, якій пророковано спасти людство від загибелі. Цей найдушевніший образ Євгена Лисика нав'язаний іконами. Мадонна пригортає до себе беззахисне немовля, а в її очах бринить скорбота, відчай і печаль за людство. Художник зобразив її так, немов Мадонна летить просто в зал, а її очі здатні розчулити і зворушити до глибини душі.

Другу дію балету "Створення світу" А. Петрова художник насичує картинками всепоглинаючого зла. У трьох колах пекла, на протизвагу дев'яти колам із "Божественної комедії" Данте Аліґ'єрі, Євген Лисик об'єднує усю порочність, захланність, егоцентричність людської природи та процеси, що охопили сучасний світ: індустріалізацію, урбанізацію, мілітаризм. Доцентрова перспектива першого кола пекла побудована з бурхливого виру тисячі нагих людських тіл, що немов застигли у полоні пристрасти. Три чорні постаті монстрів з розпростертими загребущими руками затягує у коловорот разом із людськими тілами. В центрі – розжарена червона куля (Земля) згорає від гріха. І тут з'являється кордебалет у яскравих різнокольорових костюмах і перуках, що скаче, мов п'янки на дискотеці. Кольорова палітра Євгена Лисика – червоний (кров), чорний (смерть) та жовтий (хвороба плоті), як колосальний подразник, що проєктує хибний шлях людини, яка скочується у безвість.

Вистрілює полум'ям війни та жорстокості друга коло пекла на чолі із птахом війни. Узагальнений образ кривавого лихоліття і мілітаризму промовляє червоним та чорно-сірими кольорами. Художник звертається до графічного зображення – виривають у різних комбінованих ракурсах урбаністичні заводи, хмарочоси, заряджені гармати, металеві уламки, людські скелети, маски вікінгів...

Світ Лисика – хаотична система, якою керують незбагненні сили, незрозумілі, непізнані, таємничі, і від них немає порятунку. На сцену влітають люди – роботи у сталевих скафандрах, схожі на космонавтів. Їхня пластика: довершена машинерія, що здатна замінити людину трансформером чи термінатором, готовим будь-якої миті увімкнути програму знищення Землі. Дивовижно, як напрочуд проникливо відчував Євген Лисик ритм життя і ті зміни, що наростали у Всесвіті. Потворні монстри, роботи – це сучасні термінатори і прибульці з телевізійних екранів; вони загрожують людині та її планеті, прагнучи повернутись до безформного існування Хаосу.

Надмірне і перенапружене третє коло пекла моделює процес людського самопожирання. Гіперболізований кістлявий монстр затиснув у своїх кігтях людські маски, а його жало націлилось на Землю. Монстр на тлі розпеченого червоного полум'я-моря,

у якому топиться і згорає уся нечисть – це апокаліптичне зображення згоряючих людей і Землі, викликане впливом насильства і Хаосу. Кордебалет, що з'являється, пластично закликає людину нехтувати моральними цінностями (як аналогія закликів радянських владарів до робітників і селян).

У третьому колі пекла знаходимо асоціації, що ведуть до зразків світового живопису: кубістичної “Герніки” (1937) Пабло Пікассо, сюрреалістичної картини Сальвадора Далі “М’яка конструкція з вареними квасолинами (Передчуття Громадянської війни)” (1936). Лисик застерігає людство, апелюючи до історії світових катастроф, нагадуючи про пережиті трагедії – Герніку, Хіросіму та інші катаклізми, що не повинні повторюватись.

Учениця Євгена Лисика – Іванна Крип’якевич-Димид зазначала, що майстер оперної сценографії “вважав “Герніку” Пікассо ідеальним прикладом того, як зрілий художник реагує на політичні ігри. (Тут доречно згадати Лисикові рисунки “Монстрів”, які він робив в часи найбільших утисків і репресій його творчості в театрі)” [10].

Кола пекла відображають загострене суб’єктивне світобачення Євгена Лисика, його гіпертрофоване “Я”, напругу його емоцій та переживань, бурхливу реакцію на дегуманізацію суспільства, знеособлення людської значущості, крах духовності, засвідчений катаклізмами ХХ століття. Визначальна риса Лисикової поетики у зображенні кіл пекла – свідомо деформація картин дійсності, заснована на принципі суб’єктивної інтерпретації. Євген Лисик сприймав оточуючий світ нервово і трагічно, тому його космічна мова, зафіксована у стані крику, афекту, застерігає і закликає до навернення.

Вакханалія сатанинських сил досягає апогею у п’ятій і шостій частинах балету “Біг часу” та “Катаклізми”. Ось тріумфує диявол, викликаючи ураганний смерч для знищення світу. Адам і Ева, відкинувши Господню милість, стають на коліна перед Чортом. Попередня музична драматургія, що характеризувала перших людей, використовувала інтонації доброти та ідилії: дитинство, ігри Адама і Еви змінюються драмою людських пристрастей. Пластичний малюнок Еви (А. Ісупова) – поранена пташка з опущеними крилами. У постаті Адама (Є. Светліца) вражає самовозвеличеність, самовдоволеність і самовпевненість егоцентричного “Я”. Євген Лисик створює полотно “Диявол”. Диявол із розпростертими руками горлає: “Я володар Всесвіту!”, а під його напруженими грудьми беззахисна Земля та інші планети. Людство прямує до служіння дияволу і спинити цей процес під силу лише сердечній молитві Еви. Художник закликає піднести людське серце до неба, щоб очиститись від гріховності.

Фінальна живописна картина “Материнство” вдруге піднімається у заключній частині балету “Відродження”. Образ Мадонни з немовлям, що випливає з Космосу, вражає силою материнської теплоти і любови. Перед ними розступається увесь світ, оповитий блакитним космічним духом, і сходить сонце. Людство крокує вперед у світле майбутнє. Отже, Євген Лисик утверджує віру в жінку, що народила сина задля спасіння людської цивілізації.

Конфлікт світла і темряви, закладений художником і в костюмах, де контрастують світлі “хітони” (Бога, ангелят) із синтетичним різнобарвним вбранням кордебалету, Чорта і Чортиці. Мистецтво Євгена Лисика функціональне, вивірене, скрупульозно продумане, адже про глобальні, космічні явища веде мову митець. Він показує створення світу крізь призму сучасних катаклізмів, передає гармонійну довершеність Всесвіту через гармонію кольорів.

Вісім космічних полотен постають у процесі розвитку постави як певні етапи всесвітніх змін. Домінуючим образом художника є Всесвіт, що віддзеркалюється у світовому океані. Євген Лисик відтворює еволюцію Всесвіту з використанням грандіозно узагальнених образів. Світ пекла подано з порушенням пропорцій, надмірним напруженням, тут застосовано парадоксальний гротеск у поєднанні з фантастичними ракурсами. Світ добра пов’язаний з уявленнями про ідеальне райське життя – первісне, чисте, ще не заплямоване злим началом. І незмінно у центрі Лисикового Всесвіту – людина, від вибору якої залежить доля майбутніх людських поколінь.

1. *Словник античної міфології/Уклад. І. Я. Козовик, О. Д. Пономарів.– К., 1989. – С. 10.*

2. *Українська радянська енциклопедія: В 12-ти т. Т. 5. – К., 1980. – С. 440.*

3. *Антологія українського міфу: Етіологічні... : У 3 т. – Т. 1 / Зібрав та упоряд. В. Войтович. – Тернопіль, 2006. – С. 299.*

4. *Там само. – С. 354.*

5. *Там само. – С. 424.*

6. *Овсійчук В. Художник Євген Лисик // Народознавчі зошити. – № 5. –1996. – С. 328.*

7. *Проскураков В. Феномен Лисика // Галицька брама. – 1995.–№8.– С. 9.*

8. *Космолінська Н. Ми все ж є створеними за образом і подобою Божою // Поступ. – 2000. – 2 черв.*

9. *Диченко І. С. Євген Лисик. Нарис про життя і творчість. – К., 1978. – С. 63.*

10. *Крип’якевич-Димид І. Планета Лисик. Десять заповідей // Театральна бесіда. – 2001. – № 2(10). – С. 6.*

11. *Розмова авторки із О. Зінченко.– 25 лютого 2009. – Архів М. Романюк.*

Юлія КОВАЛЕНКО

КАТАРСИЧНА ПОВІНЬ ТРАГЕДІЇ

(“Сойчине крило” за І. Франком у театрі “P.S.”)

Неодноразовий лавреат міжнародних та всеукраїнських фестивалів харківський недержавний Театр “P.S.” є помітним явищем театральної культури України. Вистави цього театру завжди атмосферні, інтелектуальні та стильні, бо народжуються в лабораторному пошуку. Остання за часом прем’єра Театру “P.S.” – вистава “Сойчине крило” стала значною подією минулого театрального сезону. Режисер, заслужений діяч мистецтв України Степан Пасічник, інсценував повість І. Франка, надавши їй у виставі звучання напружено психологічної драми, зітканої з двох монологів – чоловіка та жінки. Цій поставі судилося зафіксувати не ювілейну, до десятиріччя утворення Театру “P.S.”, а справжню мистецьку висоту єдиного недержавного україномовного театру в Харкові.

Степан Пасічник переконливо доводить, що любить експериментувати зі сценічним простором. Потрапляючи до зали його театру, глядач завжди заінтригований, адже у будь-яких комбінаціях крісел “зал” розташовується просто на “сцені”. Ось і цього разу режисер обрав такий формат дії, що дає змогу глядачам бачити франкових героїв з усіх кутів зору. У Білій залі архітектурної пам’ятки – Будинку Архітектора глядачі розташовані бічні сценічного “коридору”. Включено до дії також бокові “кишені” імпровізованої сцени. Те, що відбувається у “коридорі” – справжнє, реальне. “Кишені” ж затягнені мережано-тканими білими гардинами. За ними все постає, мов крізь імлу часу, розмитим і символічним. Колись, у славетній поставі БДТ за Ф. Достоєвським – “Лагідна”, з Олегом Борисовим, сценограф Е. Кочергін уже ділив сценічну архітектоніку за схожим принципом на світ реальний та потойбічний. Виходячи з суголосности концепцій виставу – такого собі



Катерина Бакай – Марія, Степан Пасічник – Массіно у виставі “Сойчине крило” І. Франка (інсценізація С. Пасічника). Режисер – С. Пасічник. Театр “P.S.”, 2010 р.

життя героя після смерті, – можна подумати навіть, що Степан Пасічник свідомо вступив у діалог з Едуардом Кочергіним.

Коли йдеться про інсценівку повісти, театр має вирішити проблему еквіваленту часу, що поволі спливає на сторінках прози. С. Пасічник зробив категорію часу в “Сойчиному крилі” надзвичайно місткою. Пролог вистави довгий, медитативний. Від самого початку краплі води дратівливо ритмічно точать каміння – немов повільно руйнують мури похмуро романтичного галицького будинку, де сховався від життя божевільний самітник, що свідомо зодягнув на себе машкару блазня. Старою садибою блукає лише вогник свічки в руках у служника Івася та ймовірні протяги. Занепад ілюструють скрипіння підлоги і рипіння скрині, з якої на світ з’являються речі минулого життя – реквізит пам’яті господаря будинку. Массіно мешкає в цій оселі з камердинером, який постає фігурою вельми інферальною. Тінь Івася повільно стелиться за ним, величний погляд камердинера (С. Москаленко) немов спрямовано у вічність. Глядач вельми заінтригований, адже Массіно у виконанні С. Пасічника поводить ся аж ніяк не заспокоїливо. Він якийсь столикий: то – живий мрець, що розпростерся на скрині, але раптом розплющив хитре око; то живцем замуrowаний за “гратами” власного ліжка чоловік у довгому плетеному ковпаку; то коміч-

ний белькотун, що вибовкує до ста слів на хвилину – аж чудуєшся з артикуляції артиста... У першій дії С. Москаленко та С. Пасічник демонструють навдивовижу ідеальний ансамбль. Згідно з драматургією стосунків цих персонажів Івась завжди непохитний, мовчазно іронічний, а його господар Массіно – стійкий у власному бажанні раз по раз клеїти дурня.

До пори С. Пасічник вправно містифікує глядача щодо жанрової невідповідності вистави до першотвору. Та от подія – геть несподіваний лист, який Массіно отримав від своєї коханої Марії, що давно покинула його. Массіно, боячись навіть відкрити листа, впадає у тривожну бездіяльність. За свою маску божевіль-



Степан Пасічник – Массіно у виставі “Сойчине крило” І. Франка (інсценізація С. Пасічника). Режисер – С. Пасічник. Театр “P.S.”, 2010 р.



Сергій Москаленко – Івась, Степан Пасічник – Массіно у виставі “Сойчине крило” І. Франка (інсценізація С. Пасічника). Режисер – С. Пасічник. Театр “P.S.”, 2010 р.

ного він тримається навмисне, немовби передчуваючи ті пекельні муки, що їх викличе це нове знання. Авжеж, Массіно безпечніше лежати безтямною колодою, подібно до мольєрівського удаваного хворого, терплячи кпини від свого служника. Тим часом, С. Москаленко пречудово веде “конферанс” навкруги цієї “фігури замовчування”, вельми дотепно коментуючи ситуацію, коли його господареві “вже не встається”. Сміх тут такий потужний, зухвало-саморятівний тому, що за цим епізодом у звичному домашньому колі вже передчувається холод прірви і порожнечі. В ньому – останній подих життя колишнього Массіно. Життя вільного від тягаря несправедного сумління, тягаря провини, яку, прочитавши листа, Массіно вже не зможе не розділити з коханою.

Отже, у “Сойчиному крилі” не одразу й зрозумієш, що маєш справу з виставою-трагедією. С. Пасічник усю першу дію немов би обводить глядача довкола пальця, граючи і насолоджуючись своєю лицедійською вправністю. Він будує образ свого героя з суцільних парадоксів, щоб у другій дії досягнути вражаючого ефекту, поставши перед

публікою взагалі без будь-яких трансформацій та пристосувань. Залишившись сам на сам з листом Марії у теплому магічному сяйві свічника, Массіно – С. Пасічник очищується стражданням, поступово стає водночас простим і величним. На початку не людина, а наче згорток мотлоху, згодом він перетворюється на таємничого лицаря.

Якщо перша частина вистави є актом Массіно, то друга цілковито належить Марії. Вочевидь, образ дівчини – підстреленого птаха – не давав спокою не лише Чехову, але і його сучаснику галичанину. За аналогією з Ніною Зарічною, Марія у Франка безпосередньо асоціюється з сойкою. Через жорстоку дівочу забаганку – ревнувала коханого Массіно, – Марія підстрелила пташину. Виявилось, що це був постріл по собі, по власному коханню. Марія в агонії кружляє по життю, немов смертельно поранений птах. Тому і крило у листі Марії до Массіно – символ на згадку живому про померлу, немов та вбита чайка у творі Чехова, немов “скелет” оголеного літнього театрику Кості та Ніни... Коло асоціацій замикається у поставі фінальним пострілом: так Массіно кладе край їхній



Сергій Москаленко – Івась, Степан Пасічник – Массіно у виставі “Сойчине крило” І. Франка (інсценізація С. Пасічника). Режисер – С. Пасічник. Театр “P.S.”, 2010 р.

з Марією історії. Не з банальних ревнощів – радше з жалю до коханої та себе самого. Режисер відмовляється роз’яснювати, чиє життя обірвав постріл. Це не важливо. Адже то був постріл по їх коханню. Марія не зможе жити без Массіно. Він одначе не зможе продовжувати живогіти без неї. Щастя вкрадено в них обох.

Франкову філософію взаємозв’язку життєвих подій С. Пасічник реалізує у підтекстах-лейтмотивах вистави. Массіно скаржиться, що після Марії не може цілувати жодної жінки, його переслідує видіння мертвої дівочої голови. Лише отримавши листа, він має можливість пов’язати це видіння з голівкою вбитої сойки. Видіння пророкує смерть – моторошнішу, ніж фізична. Давня його Марія не повернеться. Вона “згоріла” на попіл в сухотах під купою солдатського шмаття. Так само розвиває С. Пасічник і символіку

риштовання, грат: людина за сіткою ліжка нагадує пташину в клітці; герої за білою гардиною – полотном часу – б’ються, немов птахи у сильцях своїх спогадів; сукня Марії робить її схожою на підбиту пташку з неживим крилом...

І все ж, головним індикатором душевних струсів персонажів виступає у поставі С. Пасічника стихія води. Ось невимовно моторошний звук високої цівки чаю з заварника – Марія не просто, посміхаючись та щебечучи, розливає напій у чашки. Вона обманює, дурить Массіно, думаючи про іншого. Не даремно одна й та сама ситуація програється у виставі двічі – спочатку подана ніби через його сприйняття, а потім – через сприйняття Марії. Першого разу Марія ненатурально сміється з гостем і Массіно. Другого – вражає драматична невідповідність зауважень Массіно, які він кидає Марії з приводу її сміху, адже дівчина радше похмура. Обидва фрагменти завершує фраза Марії: “Як я сміялася, виїжджаючи з рідної хати!” Ці слова згадуєш потому немов сарказм, адже насправді вони передували поневірянням, втратам та злидням героїні, свідками яких глядачі стають у другій частині вистави. С. Пасічник режисер не надто багатослівний у зображенні внутрішнього світу Марії. Втім, про певну її “драматичну провину” він дає знати глядачеві. Навіжена, сп’яніла від кохання й азарту жінка, що може скривавленими устами промовляти про кохання, у виконанні Катерини Бакай якоїсь миті стає схожою на булгаковську відьму Маргариту: розкошлане довге волосся, рушниця в руках, немов мітла, на якій хоч зараз – на шабаш... Заподіявши смерть птахові, Марія сама стає суїцидно запрограмованою. Тож така логіка режисерського тексту привела до фіналу вистави, принципово відмінного від завершення повісти. Адже пророцтво вбивства “сойки” невинно прагне до свого здійснення.

Ніщо не віщувало лиха того літнього вечора, коли Марія, Массіно та Генріс пили чай на веранді. Марія вийшла на хвилину – і не повернулася зовсім. Зникла. Массіно ж чекав на неї, і сценічні секунди повзли нескінченно моторошно. І ось тоді ринула злива – дощ навіть не падав, він затоплював світ, водночас зі шквальним вітром вривався до оселі Массіно. Запам’яталася деталь – коли господар, виходячи, відкинув гардину, немов би вітер засмоктав її досередини, а вона ще випиналася, супротивилась тиску, наче вітрило під час шторму.

Контрапункт дощу раз у раз вривається у “Сойчине крило” до поліфонії людських пристрастей. Коли, втративши Генріса, Марія під дощем молилася до Бога і до свого Массіно, її постать у довгому чорному плащі нагадувала запалену свічку покаяння. А десь з-поза зливи долинав голос священника, який монотонно читав молитов, немов відспівував живу ще Марію.

Виставі “Сойчине крило” притаманне поступове наростання динаміки епізодів. Після неквапливої першої частини картини другої змінюють одна одну з жахаючою експресією. Тут дощ переходить у повільну трагедію. Спалахом викарбовується сцена, де Марія, прикута до навіженого отамана Сашка, захлинається у воді; диявольськи миготить прожектор, коли оскандженілий капітан побоями та лайкою заганяє Марію під ліжку; у світлі ліхтаря, що коливається від руху потягу, “солдатка”-Марія перетворюється під солдатськими шинелями та усіяким мотлохом на таке собі живе захоронення, могильний пагорб у переповненому вагоні... Досконало проартикульоване франкове слово чимдалі більше набуває у виставі об’єму і навіть ефекту фізичної осяжності. С. Пасічник щедро використовує музичний прийом “напливу” у мовленні персонажів вистави. Скажімо, з вуст самої героїні звучить історія її поневірянь, аж раптом – на протилежному кінці сценічного “коридору” – рядок підхоплює і розвиває Массіно, що ніби читає її життя з аркуша. Інколи особливо важливі фрази вони повторюють одне за одним, жахаючись, співчуваючи, немов би із зойком запізнілого попередження...

Визначена режисером як мелодрама, постава “Сойчине крило” насправді сповнена філософії. За словами С. Пасічника, понад усе його цікавила доля Марії як проблема відірваного від дерева листка, який закрутила хуртовина життя. Фінал вистави ніби не залишає жодної надії на давно заслужену зустріч героїв, бодай на тому світі. “Хіба може бути побачення між двома могилами? Поміж ними може бути лише смерть”, – така остаточна сентенція Массіно у відповідь на Маріїні сподівання. Втім, Марія протистоїть похмурому прогнозу рішучим спалахом вітальної енергії – вона постає перед Массіно вічною та прекрасною, як Ботічеллієва Венера.

У Степана Пасічника як режисера є власна улюблена сценічна тема – стосунки чоловіка та жінки, що збагачують життя обох невичерпними відкриттями, але самопізнання прирікає їх на страждання. “Сойчине крило” у Театрі “P.S.” – трагічна вистава про складне та прекрасне кохання, що підносить над брудом життя; про кохання, неймовірну ціну якого можна пізнати, лише втративши його.

*Катерина Бакай – Марія у виставі “Сойчине крило”
І. Франка (інсценізація С. Пасічника).*

Режисер – С. Пасічник. Театр “P.S.”, 2010 р.



Юлія КОВАЛЕНКО

Андрій Борис – Писар, Євген Романенко – Старшина, Ірина Роженко – Блаженна, Сергій Гусев – Герико у виставі “Бурлака” І. Карпенка-Карого. Режисер – Олександр Ковшун. Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2010 р.



“НЕВЖЕ Ж ТАКА НАША ДОЛЯ?”

(“Бурлака” І. К. Карпенка-Карого у харківському “Березолі”)

До 165-річчя класика українського театру І. Карпенка-Карого і в ознаменування відкриття нового, вісімдесят восьмого театрального сезону Харківського академічного українського драматичного театру ім. Т. Шевченка (“Березіль”) актор і режисер театру Олександр Ковшун, на рахунку якого це – п’ята режисерська робота, здійснив поставу “Бурлаки”. Не будемо поки що торкатися питання, чому лише жанрові маргіналії цей театр уперто обирає для вшанування річниць славетних батьків театру. “Мертві душі” в Едуарда Безродного перетворилися на комікси “Чічков і Ко”, у Юрія Одинокого “Ревізор” став містичною комедією, а ось у Олександра Ковшуна драма І. Карпенка-Карого жанрово переакцентувалася на комедію жахів.

Гадаю, що без жахів з арсеналу американських стрічок можна було впевнено обійтися, коли йдеться про матеріал такої самодостатньої жахаючої соціальної потужності як ця написана сто тридцять років тому п’єса з життя українського села. Втім, режисерові забажалося ще й буквально унаочнити ідею драматурга. Подекуди це було не до лиця театрові, природа якого метафорична, а не натуралістична. У прем’єрі театру упирі п’ють з України кров, заливає повню на великому екрані червона густа рідина, а життя громади нагадує посиденьки на цвинтарі. Якщо ви ще не жажнулися, тоді продовжую: у зеленкуватому світлі та місячному мареві відкрива-

ються льохи-домовини, звідки вилазять на багато-страждальну землю упирі-чиновники (сценографія Тетяни Медвідь, художник зі світла – Володимир Мінаков). Чиновництво чинить беззаконня: тут і корупція з хабарництвом, і “замовлення” невгодних конкурентів, і “кінці у воду”. Суперечливим типом постає головний винуватець темних справ – старшина. У виконанні Євгена Романенка йому не властиві риси хрестоматійного авторитарного, кремезного та хижо-підступного здирника-глитая. У Є. Романенка цей персонаж – викапаний представник сучасності, розтерзаний суперечностями нервовий керівник-недопанок, що ненастанно чекає на розплату за свої грішки. Особливо по-людському він зрозумілий, коли, істерично захлинаючись у напівбожевільному реготі, зізнається: ненаситна людська пелька – начебто всього досягнув, а захотілося тепер ще й молодій жінки! У фіналі “Бурлаки” Ковшуна (на відміну від п’єси Карпенка-Карого, що практично повністю дублює розв’язку “Ревізора”) розплату буквально унаочнив... “Запорожець”. Високо над сценою висить такий собі “бог з машини” – іржавий автомобіль, розтроснений “Запорожець”. Такий “янгол” на одному крилі дістався в охоронці України, яку колись обороняли від набігів бистрі “чайки” запорозького воїнства. Такими постають у виставі реалії відданої на всезагальний розпродаж України-смітника, де посеред непотребу вештаються дотепно

вигадані режисером персонажі. Актриса Оксана Стеценко в ролі респектабельної представниці Евросоюзу невтомно фотографує тубільну екзотику (зокрема, звичку представників фракцій бити одне одного по пиці) та віртуозно “шпрехає” німецькою, поступово доходячи в амплітуді своїх дипломатичних промов до градусу фашистських агіток. Культуролог (Олена Приступ) – “синя панчоха”, що нескінченно цитує вірші шкільної програми і розвиває теорію походження раси українців від прадавніх аріїв – нащадків Рами. Саме ця теорія зумовила режисерський хід: українські тубільці вдягнені в дивовижні убори з пір’я, прикраси та костюми а ля процесії “Харе-Крішна”. Глядачі радісно сприймають шалений сплеск автентичної енергії, коли під звуки композицій гурту “Даха-Браха” молоді актори театру та студенти ХДУМ* ім. І. Котляревського заповнюють сцену візерунками танців.

Поклоняючись власному вождеві, невибагливі тубільці з часом радо змінюють його на іншого – до села повертається Бурлака. Вдягнений у костюм “білого та пухнастого” народолюбця, Опанас (Григорій Афанасьєв) – не стільки новий харизматичний лідер, скільки колишній кандидат на владу, вартість якого зросла, поки девальювалася вартість Старшини. Тому його монологах, виголошених у “гучномовець”, не ймеш зовсім віри. Аж ніяк не позитивно трактовані режисером і закохані герої: легковажний фраєр, гульвіса Олекса та розбитна дівка-кров з молоком Галя. Олекса вірогідніший у виконанні Артема Сердюка, з його ламаною пластикою, профілем а ля Сергій Скрипка та українською задержуватістю. У Євгена Моргуна той же герой виглядає поки що зовні типажним, проте безхарактерним. Серед двох виконавиць ролі Галі – Ольги Шелкунової та Аліни Колесник – лідером є Шелкунова. Її звабна постава у червоній міні-сукні змушує пригадати Мерседес з роману О. Дюма “Граф Монте-Крісто”. Заради такої палкої та фатальної “іспанки”, що запалила все село, здатні ступити у прірву вельможний Старшина і влізти у халепу Олекса! На протигагу їй образ Параски, громадянської дружини Михайла, подано у постанові нарочито карикатурно. Тетяна Турка трактує її у гротесковому малюнку. Найважливіше, що вдалося Олександрові Ковшуну, коли йдеться про молодих героїв – усунути стереотипи класичних амплуа в п’єсі з української класики часів корифеїв.

Серед молодих виконавців запам’яталися професійною культурою Сергій Кондратьєв у ролі правдоборця “сябра” Петра і Провожатий – Максим Стерлік. Андрія Бориса (Пи-

сар) та Сергія Гусєва (Гершко) хочеться назвати вже середнім поколінням: в обох є чимало ролей; Андрій Борис навіть встиг стати одним з “акторів Олександра Ковшуна”, зігравши, зокрема, головну роль у “Войцеку”. У новій виставі обидва молоді актори постали нехристями з почту Люцифера. Як плазуючі рептилії, вони не пересуваються, а немов стеляться землею, щоранку видираючись на поверхню з-під плит на цвинтарі. Тому і хресні знамення обидва творять не канонічно, а немов би швидко розрізаючи себе навіпіл. Щоправда, концертности у подачі образів уникнути не вдалося. “Гвіздком” образу Гершка – (С. Гусєв) став ефектний циганський танок на столі, а “зірковою миттю” Писаря (А. Борис) – монолог про “народних вчителів та учительниць”. Доповнює ансамбль почту Старшини-упиря “держиморда” Сидір у виконанні Михайла Терещенка. Цікаво, що молодий актор отримав у постанові одне з найскладніших завдань – втілити в авторському (режисерському) пролозі до вистави кришталеву чистий образ патріота-воєнка на кшталт Тараса Бульби та грубезного Сидора, сек’юриті Старшини у карпенківському сюжеті “Бурлаки”.

Такі поважні сили театру як провідні актриси Людмила Платонова, Лідія Стілик та Світлана Соловйова, досвідчені Олена Бабенко, Людмила Захарчук та Лариса Луніна піддалися намовам О. Ковшуна озвучити й оживити “українське село”. Зблизнули в епізодах-перлинах корифеї трупі Римма Кіріна та Олена Тимофієнко.

На етапі репетицій О. Ковшун декларував: суто позитивних героїв, як у Карпенка-Карого, в його ви-

Максим Стерлік – Матрос, Григорій Афанасьєв – Опанас Бурлака, Євген Моргун – Матрос у виставі “Бурлака” І. Карпенка-Карого. Режисер – Олександр Ковшун. Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2010 р.



*Харківського державного університету мистецтв.



Сцена з вистави “Бурлака” І. Карпенка-Карого. Режисер – Олександр Ковшун. Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2010 р.

ставі не буде – їх, мовляв, немає і в сучасному житті. Втім, режисер все ж таки віднайшов ідеальне, розщепивши його, немов на атоми, поміж введеними до дії: невгамовним янголятком Богданчиком, його бабусяю-віщункою та Безталанною, Блаженною – Україною. Якщо в Ірини Роженко остання наголошено божевільна – з неприродно різкими пориваннями та брутальним виттям, то у виконанні Тетяни Гріник Блаженна – поетична душа вистави. Вона безпосередньо асоціюється з Україною. Це вона, бідолашна, бідкається, що кращої, ліпшої долі їй не буде, це її роздирають у парафразі на жорстоке танго старшина і його приспівники. Це вона, як постмодерне узагальнення всіх покривджених, утоплених та завішених



Ірина Роженко – Блаженна, Євген Романенко – Старшина з вистави “Бурлака” І. Карпенка-Карого. Режисер – Олександр Ковшун. Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2010 р.

героїнь української класики, няньчить при битому шляху сирітку-мотанку...

Співочою ж душею України у “Бурлаці” стала беззаперечна лідерка постанови Ірина Кобзар: її голос, що співає сумно, з надривом, коліскову Блаженній та онукові Богданчику, витискає сльози від справжнього театрального хвилювання. Це її, Ірини Кобзар, обличчя навіть у масовці завжди найвиразніше: осяйне, усміхнене або збентежене, так, що неможливо не повірити – у виставі йдеться про наше життя! Щоденні клопоти, турботи про онука-месію (Богдан Білашенко), що покликаний врятувати свою землю і народ, зрештою, навіть засукавши рукави, відбудовувати батьківщину – все це викликає до великої, теплої героїні-праматері Ірини Кобзар справжню симпатію. Саме на неї та все жіноцтво українське режисер поклав у фіналі справу повернення запорозької слави. І жінки відпрацьованим від дідів-прадідів рухом закинули за плечі уявні мішки з житнім зерном, несучи важко, але свідомо тягар святого обов’язку.

Втім, приймаючи такі, напрочуд вдалі, суто символічні образи та рішення, режисерську фантазію О. Ковшуна поза тим волієш обмежити. Не раз під час нової вистави запитуєш себе: задля чого так нав’язливо лунають (де потрібно і непотрібно) автентичні ритми й мелодії “Дахи-Брахи” і Горана Бреговича, чому не втомлюються танцювати на авансцені чарівні грації у тубільній амуніції (актриси Аліна Колесник, Світлана Февральова, Оксана Черкашина, Ольга Шелкунова і студентка ХДУМ ім. І. Котляревського Елізабет Северинова-Литвинова)? Хіба тільки задля того, щоб гальванізувати темпоритм, втримати крихку сюжетну лінію. Перефразовуючи слова Блаженної, хочеться запитати: невже ж така доля Театру ім. Т. Шевченка (“Березіль”) і кращої нема? Невже це його справа – конкурувати з мюзик-холлом, вправно ставлячи ефектні та помпезні видовища на кшталт “Сну літньої ночі” Андрія Бакірова; видовища з “дикими танцями”, гегами та містиком, якими насичені “Ревізор” Юрія Одинокого, “Чичиков і Ко” Едуарда Безродного і “Бурлака” Олександра Ковшуна? За певною розважальною полегшеністю форми вистав останнього часу якось губиться серйозна проблематика творів-першоджерел. У випадку з “Бурлакою” режисер нібито зробив крок до свідомої соціальної актуалізації класичної п’єси, але й ця спроба, врешті-решт, ледь не тоне в ефектних танцювальних дивертисментах (хореограф Олена Приступ), гучному аудіосупроводі (Марина Голубнича) та агресивному світлофорі відеопроєкцій на екрані (Дмитро Євсюков, Павло Кравців). Здається, не містичних упирів час боятися цьому театрові, а власної небезпечної легковажності.

Світлини Євгена Тімова

Вікторія ЯНІВСЬКА

ІНВЕРНЕС – ГНИЛОВОДИ: КРИЗЬ МИНУЛЕ В МАЙБУТНЄ

(“Кравець з Інвернесу” М. Заяца на фестивальній афіші “Золотої Лева” – 2010)

...Я ніколи не думав, що ця історія перетвориться на виставу. Планував написати книжку, яка, до речі, вже майже закінчена.

Але знаєте – я вже не хочу бути письменником...

Із розмови з Метью Заяцем, Львів, вересень 2010 р.

“Кравець з містечка Інвернес” у режисурі Б. Гаррісона та виконанні актора й автора п’єси Метью Заяца (“Dogstar Theatre”, Шотландія, сценографія – Елі Макларен, відео-дизайн – Тім Рейд, світло – Кай Фішер, звук – Тімоті Брінкгерст, музика – Гевін Марвік та Джонні Гарді) – моноспектакль, що став подією в рідній Шотландії, здобув найвищі нагороди на кількох театральних фестивалях в Європі упродовж 2008–2010 рр., готується до гастрольного турне в США 2011 р. У рамках щорічного фестивалю “Золотий лев” виставу вперше показано у Львові, її побачили також глядачі у Луцьку та Києві.

Починала писати про цю виставу кілька разів – щоразу розгублювалася від внутрішнього багатоголосся. Глядачка із заплаканими очима прагнула вихлюпнути затиснені каменем у горлі емоції; театрознавець правив своєї, аналізуючи парадокси ліро-епічного наративу у камерному просторі моновистави; українці йшлося про те, що таку тужливо-щемну і світлу любов до моєї землі приносить нам хтось інший, далекий, з-за Ла-Маншу, і любов ця ментально неукраїноцентрична; мешканці Європи йшлося про своє – про таку

Метью Заяц у виставі “Кравець з Інвернесу” М. Заяца. Режисер – Бен Гаррісон, сценографія – Елі Макларен. Театр “Dogstar Theatre”, Шотландія.



важливу для нас усіх спільну територію пам'яти, про колективну "родову" травму посталої на згарищах Другої світової війни нової Європи, травму, що її лікуємо донині...

Мала до диспозиції двічі переглянута у рамках "Золотого лева" виставу; першодрук перекладу п'єси українською (переклад з англійської Світлани Шліпченко, післямова Юрія Шаповала) у цьогорічному випуску журналу "Всесвіт" (№ 7-8, С. 153 – 186), особисті спогади про кількарічної давности знайомство із Метью Заяцем, коли він із невеличкою трупкою того ж театру "Полярна зірка" (так перекладається українською назва колективу) був учасником фестивалю "Тернопільські театральні вечори"; коротке інтерв'ю з ним після показу вистави у Львові та подарований на згадку DVD-диск із записом спектаклю...

Врешті дала раду тому всьому у такий спосіб: якщо виставі вдалося так розтривожити моє внутрішнє велелюдне "я", то й говоритиму про неї як про багатоособову істоту – такий собі полілог кількох метаперсонажів, втілених в одному акторі на тлі майже статичного театрального простору.

І перший із них –

ЛЮДИНА. Звичайнісінька. Яких тисячі на світі. Астенічної будови, блакитноокий чоловік, високий,

у білій сорочці із акуратно закачаними рукавами, в краватці, окулярах, темних брюках – "справжній арієць". Це і є актор Метью Заяц у ролі ...власного батька, Матеуша Заяца! Хто він – герой чи зрадник, злочинець чи жертва, воїн чи утікач, добропорядний сім'янин чи грішник з темним минулим, матеріально забезпечений майстер-кравець чи загублений у світі та в запелках власного сумління страдник? "Хто я? – запитає він у себе самого та в нас у кульмінаційну мить вистави. – ...виходець із селянського обійстя, з лісів і полів зеленої України. З табору переселенців у Німеччині. З пляжів Адріатики. З закіптюжених вуличок Глазго. І холодного повітря Інвернесу..." (С. 182)¹. Ми не знайдемо відповіді на це питання, як і він. Адже її немає...

На самому початку вистави цей мирний немолодий шотландець сидить просто перед нами на відстані простягнутої руки, на краєчку великого столу ліворуч сцени, впираючись зручно ногами у стілець. Довгий, зручний кравецький стіл закінчується далеко за його

1. Тут і далі цитати подаються за: Заяц М. Кравець з Інвернесу. Переклад з англ. С. Шліпченко // Всесвіт. – 2010, № 7–8. – С.153–186.



Метью Заяц у виставі "Кравець з Інвернесу" М. Заяца. Режисер – Бен Гаррісон, сценографія – Елі Макларен. Театр "Dogstar Theatre", Шотландія.

спиною – прихований архетип шляху, дороги, але про це ще не йдеться... Точнісінько навпроти від актора – по діагоналі у глибині праворуч сцени – скрипаль на стільчику (здається жанр твору: п’єса для актора та скрипаля). Звучить скрипковий мотив відомої в Галичині пісні “Гей, соколи”. Світло набирає сили, і ми бачимо на середньому плані праворуч – манекен, в глибині ще один кравецький атрибут – довгий стояк на коліщатах із кількома білими сорочками та іншим одягом на вішаках. Оразу за цим – великий, майже на все дзеркало сцени задник: вертикальна площина, утворена наче спресованими від часу шарами одягу. Їхній сиво-срібlistий тон – ніби патина давнини, мжичка спогадів. А посеред цієї “стіни кравецького плачу” крупним планом – маленька самотня дівчача суконка, блакитна, із заокругленим білим комірчиком, скромна, але ошатна. Чому так? – над цією герменевтичною загадкою замислюватись ніколи: починається снігова завірюха (проекція на задник) і несподівано до скрипкового *піано* доєднується вовче виття, а сам герой починає схвильовано шепотіти польською: “Тату, ти чуєш? Вовки! Вовки женуться за нами!” Тричі – по зростаючій аж до крику – він відтворює цей діалог батька й сина, що утікають від вовчої зграї, аж врешті зривається з місця, кидається вусібіч, шукає захисту за вбранням на вішаках. Цей давній спогад дитинства головного героя пройде одним з лейтмотивів вистави. Хлопчику з тернопільських Гниловод, що поблизу Підгаєць, вдалося тоді разом із татом врятуватися, втекти – та оті люті вовки наздоганяли його все життя, до самої смерті. І Гниловоди, і Підгайці, і хлопчик, і спогад про вовків – цілковита правда. Перед нами – документальна драма, створена нашим сучасником, актором Метью Заяцем про себе, свою сім’ю; приватна – родинна – історія ХХ сторіччя, що її по краплині, роками збирав та досліджував (учені цей метод називають мікроісторичним і нині він – один із найактуальніших наукових інструментів розкриття минулого)...

ІСТОРІЯ – то найбільший і найстрашніший вовк. Це вона загнала добропорядного молодого галичанина Матеуша Заяця, одного з чотирьох дітей в заможній українсько-польській родині (батько Анджей – поляк, мати Софія – українка), вояка кількох ворогуючих армій Другої світової війни аж до передгір’їв Шотландії. Ось він – кравець з маленького шотландського містечка Інвернес – тепер оповідає нам про це. Він знову зручно вмотивувався на кравецькому столі перед нами і весело, з гумором, активно жестикулюючи, розказує про Шотландію початку 1950-х, час, коли важливим було кожне підвищення зарплатні на кілька фунтів, коли власна ручна кравецька машинка ставала запорукою досить заможного існування, а відкриття власної справи – чи не найважливішою

подією. Градус його існування на сцені у ці миті – піднесено-схвильований, сповнений життєвого азарту, і ми відчуваємо ту волю до мирного життя, лихоманку облаштування своєї долі, коли можна і слід займатись чимось дуже буденним, дбати про дрібниці, торгуватись із власником фабрики за кілька зайвих фунтів зарібку. Актор подає текст майже скоромовкою, коли хочеться виговорити усе – і про дивовижний конвеєр на фабриці одягу, і про службове підвищення, і про пожежу, що спалила геть усі надії на достаток, і про самотужки зорганізований бізнес, і про одруження, і про народження першої доньки... І хоча у цей, радісно-клопітний повоєнний спогад, ще раз вривається давній спогад з дитинства – миттю знявши окуляри, актор опиняється під столом, у сховку, зголодніло поїдаючи шматок випрошеного у когось хліба – за тим він знову, повернувши окуляри на перенісся, поринає у свої мирні повоєнні сімейні турботи, пораючись у нас на очах із одежиною – новим темно-синім піджаком: для єдиного сина, для Метью, з любов’ю...

ЛЮБОВ. Це, мабуть, найголовніший нематеріальний персонаж вистави: від задуму її створення до останньої миті кожного чергового показу: у Шотландії, Франції, Німеччині, Польщі, тепер – в Україні... Тільки надзвичайна любов до батька, до його незрозуміло-притишеного болю й туги привели на початку ХХІ сторіччя шотландця Метью Заяця до незнайомого далекого краю, батькової батьківщини – Галичини. Тільки любов до правдивої, документальної “історії з людським обличчям” примусила його ретельно фільмувати кожну мить свого перебування на Тернопільщині – щоб потім відеофрагменти зустрічей з родиною у Тернополі, подільські пейзажі, церква у Гниловодах, ринкова площа Підгаєць, руїни жидівського цвинтаря, сімейні світлини стали живою тканиною вистави. Це з любови до театру, котрому віддав більшу частину свого життя, Метью проміняв ідею написати книгу про життя батька та його покоління на важкий труд створення вистави та ще важчу працю відтворення її – кожного разу в новій аудиторії, на максимумі своїх сил, наче сповідаючись, крадькома утираючи піт (сльози?) з обличчя. Ця любов – у тій ніжності, з якою тримає зараз перед нами оцей темно-синій піджак Матеуш-батько у виконанні Метью-сина, у тій бездоганно точній та ретельній польській вимові, з якою починає він співати, все швидше й швидше кружляючи у радісному танку:

“Там, де чорна хвиля грає,
Там козак коня сідлає,
З ним прощається дівчина,
А ще більше Україна.

Гей! Гей! Гей! Соколи...”

*Метью Заяц у виставі “Кравець з Інвернесу” М. Заяца.
Режисер – Бен Гаррісон, сценографія – Елі Макларен.
Театр “Dogstar Theatre”, Шотландія.*



Пісня звучить польською і з кожною наступною строфою змінюється інтонація виконання – герой знімає з вішака щоразу інший військовий френч і “проспіває-протанцює” свій “мікросюжет”: ніжно обіймає польський мундир; на витягнутій руці тримає, карбуючи крок, радянський; ось його руки наче обпікає німецький; дає надію на порятунок – британський. У такому короткому вокально-танцювальному етюді – ще один шабель заспіву тієї складної історії, яку почав нам оповідати актор.

ІСТОРІЯ. Загадковий край – Україна. Ще в першій половині XIX сторіччя Тимко Падура, поет, композитор і торбаніст, вихований на Поділлі польський патріот і водночас співець козацької доби та популяризатор українського фольклору, створив пісню, що увічнила його назавжди в польській та українській культурах. Не був поодиноким – ціла плеяда літераторів, що мешкала на “кресах всходніх”, творила так звану “українську школу” польської літератури. Була то доба романтизму, захоплення історією славної козаччини – відтоді його пісня “Гей, соколи” стала втіленням феномену своєрідного слов’янського побратимства двох народів:

“Гей, соколи, пам’ятайте:
Де б не були повертайте
До рідної України,
До коханої дівчини”.

І дарма, що далі цей романтизм поступився кривавому українсько-польському протистоянню XX століття – на дворі ж бо вже нове, XXI сторіччя, час

нових, а ще краще – добрих старих пісень. Тож у виставі ця пісня – лейттема спільної, нерозривної історії двох націй, що скрипковим – майже людським – голосом протинає усю дію. Власне, романтичне замилювання минулим – головна тема наступного великого епізоду спогадів Матеуша-батька про Галичину його юности, міжвоєнну Галичину. Надзвичайно тепло доносить нам актор юнацькі спогади свого героя про дівчат. Кравецький манекен, що праворуч сцени, править за кожну з них, оповідач лише по-різному викладає на ньому шалик: Міланья... Міхаліна... Марія Савчук. Довше за інших згадує – польською – ім’я Анни: “Анна Ласка. Ми завжди ходили разом – співали пісеньки” (С. 160). А ось, наче поправивши шалика наречений, кравець захоплено й гумористично водночас оповідає про якесь весілля – “недовге, лише на два дні” – де гуляло усе село під музику сліпого скрипаля Марціна. Під весільну скрипкову музику наш герой йде чимдуж у танок, підв’язує собі шаликом підборіддя мов сільська жінка хусткою, і в цей момент оповіді юність, Гниловоди, Підгайці – “золотий вік” його долі, в якому мирно співіснували поляки, українці, жида, де святкували спершу католицьке, а потім православне Різдво (шотландський глядач у цьому місці сміється...), водили Коляду, і в боротьбі із перевдягненими у волохаті шкури вуйками завжди перемагала малеча – бо “добро мало перемагати зло”...

ТЕАТР. Вистава має складну багатопланову часопросторову структуру, актуалізує в нашій уяві понад столітній – від кінця XIX до початку XXI сторіччя – історичний та широченний – від Шотландії до Узбекистану, від українського Поділля до Тегерану – географічний простір. Автор-актор у межах монотексту та камерного сценічного майданчика вільно переміщається з минулого в сьогодення, від одного

персонажа до іншого, крізь спогади, “роки й відстані”, провадячи нас лабіринтами батькової долі, котра постає як складна жанрова суміш мемуаристики, наукової розвідки, історичної хроніки, сімейної драми, побутової комедії, детективу, сповіді... Фабульна хронологічна пряма жорстко “поламана” чисельними ретроспекціями, миттєвими “спалахами” спогадів то міжвоєнного, то військового, то повоєнного періодів, матеріалами історії Другої світової війни та розповідями про події початку ХХІ сторіччя. Можна сказати, що таким чином переплавлена у карколомний сюжет історія набула особливо болісної напруги й динамізму. Переказана послідовно, вона б залишилась історією однієї людини, завдяки ж притаманному виставі хронотопу “дороги-випробування”, що нею, наче спотикаючись, затинаючись, то падаючи та підіймаючись, ми йдемо разом із актором, сценічна дія набуває рис універсального, вселюдського, мільйонноголосоного наративу. Він насправді є нічим іншим як надзвичайно близьким та актуальним для кожної людини архетипом-знаком повернення до себе, до своїх джерел, до “втраченого раю”, що й приводить у фіналі до рідкісного відчуття катарсичного очищення.... Точно дібрані й лаконічні театральні засоби виразності забезпечують цілісність і зрозумілість інформаційно насиченого та сюжетно напруженого видовища. Живе звучання скрипки упродовж всієї вистави творить окрему партію: як ілюстрація (східна орнаментика мелосу під час розповіді героя про Іран, гебрейські мотиви – при згадці про жидів тощо); як емоційне підсилення у сценах, насичених атмосферою страху, радості чи туги, як контрапункт у найбільш напружені моменти оповіді. При цьому використовується широка палітра виражальних засобів інструменту – від майже людського “голосоведення” до сухого й гострого піцикато. Окрема складова вистави – тонко розроблена світлова партитура, завдяки їй контраст світла й півми та переходи між ними, як і кольорова гама, несуть важливе образно-смісловне навантаження. Небезпечні сторінки життя героя позначені холодно-блакитним сьайвом, що підкреслює драматизм існування Матеуша – вояка радянської, німецької, британської армій – у цих епізодах світло локалізується, наче зменшуючи, обмежуючи життєвий простір героя. А ось атмосфера безпеки, радості, миру підтримує тепле денне світло, що заливає собою увесь простір, розширюючи його в нашій уяві до безмежжя. Не менш ретельно дібраний та використаний у виставі реквізит: чотири військові френчі, що їх одягає по черзі

актор – знак належності Матеуша Заяця до різних армій; окуляри – незмінний аксесуар батька, Матеуша-старшого, що їх знімає Метью-молодший, як тільки веде мову “від себе”. У якийсь момент актор одягне той темно-синій, шитий батьком для сина піджак – і розпочнеться інша частина вистави, про що – трохи далі. У ній виникнуть також знакові елементи вбрання: пара кирзових чобіт Теодозія, двоюрідного брата Метью; нарукавні пов’язки – знаки належності до служби в різних арміях, – вбиратиме почергово на себе герой під час отого вже згаданого кульмінаційного монологу – “Хто я?...” Надзвичайно важливим є відеоряд, що транслюється на всю ширину екранзадника. До нього насамперед належать титри – переклад тексту з англійської різними мовами, залежно від країни, де грають виставу (в Україні це, звісно, українська). Але художня відеопартитура посідає окреме місце – вона “йде” за оповіддю героя: точки та стрілки на мапі відтворюють шлях Матеуша Заяця просторами Європи: від Інвернесу до Гниловод, а звідтіля – і на схід, і на захід, і на південь. Для незнайомих із деталями перебігу Другої світової війни глядачів важливими є відтворені на мапі лінії фронтів, їхній рух та динаміка. Окремий відеолейтмотив – залізнична колія, рейки: вони “супроводжують” оповідь про втечу героя з радянської Азії до армії генерала Андерса (хоча насправді ця історія не стосується долі Матеуша Заяця, це просто один із тих сюжетів, з якими він жив усе життя), вони ж стають знаком по-

Метью Заяць у виставі “Кравець з Інвернесу” М. Заяця. Режисер – Бен Гаррісон, сценографія – Елі Макларен. Театр “Dogstar Theatre”, Шотландія.



вернення Метью-сина на батькіщину батька. Ці відеозаписи, власне, міцно тримають глядача у просторі історичної правди, не дозволяючи “зійти на манівці” такої рятівної для нас мистецької ілюзії. Саме ці відеозаписи примушують до болю стискатися серце, коли раптом в оповідь англійською вливається рідна українська, із таким знайомим галицьким акцентом, і перекладацькі титри зникають: це у Тернополі оповідають Метью-молодшому його родинну історію ще живі 2003 року родичі та односельці. На екрані – Богдан Балдис, батьків кузен, Ольга Колодовнюк, однокласниця батькового брата Адама, а далі – документальні кадри подільських доріг, Гниловодської церкви, центральної площі Підгаєць, занедбаного жидівського цвинтаря. Численні глядачі-європейці дивляться на це як на далеку екзотику. Ми ж очима іноземця бачимо самих себе – стареньку жіночку, що тягне площею візок-“кравчучку”, дороги із вибоїнами, похилені придорожні хрести, але вже відбудовану й сяючу позолотою сільську церкву...

ЛЮДИНА. Що і як оповідає нам Метью Заяц про свого батька, Матеуша Заяца та його долю? Його спогади він записав 1998 року, незадовго до батькової смерті. У тих спогадів – своя правда. Правда маленької людини, котра потрапила у вир війни і закурила-

ся, відірвалася назавжди від своїх берегів. Доносячи текст батька, він, актор і син Метью Заяц, наче за батька сповідається нам в його гріхах та болях – не драматизуючи, не виправдовуючи, а хіба що виповідаючи сторінка за сторінкою долю зовсім молодого хлопця, що потрапив на війну: “бо коли ти кравець, то тебе забирають у солдати”(С. 182). Після низки оповідей-епізодів про своє злидарювання у кожній з армій Матеуш-старший з тієї благополучної повоєнної Шотландії кричить до нас – і до когось іще, великого та страшного у нас за плечима: “Я знаю систему! Я надто добре знаю систему!” І в цьому крику – сором, помножений на відчай, біль і страх, бо він не повернеться нізащо додому, у радянську Україну, де на нього чигають сталінські табори або й смерть. Хоча саме там його дім і саме там живуть, чекаючи на нього, старенькі батьки, сестри, а ще...

ЛЮБОВ. Тільки стоячи на якійсь найвищій етичній вершині, Метью-молодший може оповідати нам історію, яку відкрили йому українські родичі вже в 2003-му, по смерті батька. Історію – так насправду – його зради, адже під страхом сталінських репресій чоловік побоявся повернутись на батьківщину, до ...своєї дружини з дитиною. Так, він мав першу дружину! І дочку... Анна Ласка – виявляється, з нею Матеуш Заяц одружився напередодні війни, і це стало подією на все село, бо ж вона вже чекала дитину... Чекала на нього все своє життя, не продавши і в лютий повоєнний голод, і в переселенській дорозі до Західної Польщі швейну машинку – в надії на повернення коханого. По війні той прислав листа із проханням про розлучення. Дочці тоді ж вислав суконку – оту блакитну, із білим заокругленим комірчиком, що сам пошив... (Ще один лейтмотив – вірш польською: “Суконка, що ти мені дав...”, – виводить тужливо жіночий голос...) На новій батьківщині, у Шотландії, знайшов собі іншу дружину, створив нову щасливу сім’ю, мав трьох дітей... Чи можна таке пробачити? Хіба що сини здатні спокутувати гріхи батьків... Власне, цей ритуал – перед нами, точніше – ми перебуваємо разом із актором у самому його осерді: і сповідаючи, і прощаючи, і сповідаючись, і прощаючись одночасно... За чим тужимо? Чому плачемо? Чи не тому, що живемо у тій самій Європі, маємо за великим рахунком тих самих батьків, схожі родини, розділені кордонами, та спільну історію?



Метью Заяц у виставі “Кравець з Інвернесу”
М. Заяца. Режисер – Бен Гаррісон, сценографія – Елі
Макларен. Театр “Dogstar Theatre”, Шотландія.

ТЕАТР. “Золотий перетин” вистави припадає на той емоційний та часопросторовий злам дії, коли актор “виходить” з ролі батька і стає самим собою: сідає перед нами на стільчику у центрі сцени й починає вести оповідь в іншій тональності. Він без окулярів, його інтонації камерніші, інтимніші, простіші, легші, в них немає тієї ледь відчутної дистанції до образу та напруженості гри, що були присутні від початку. Тепер – лише “я у запропонованих реальних обставинах”, і ці обставини – приїзд на Україну 2003 року. Час та історія поступово спресовуються, репліки коротшають, відеоряд стає динамічнішим, а факти “вибухають” наче міни, залишені на полі пам’яти...

ІСТОРИЯ. Це тут, на Тернопіллі, Метью-молодший дізнається про перший – довоєнний – шлюб батька. І про те, як у війну знищили в підгаєцькому гетто усіх євреїв. Як вбивали без ліку й упину поляки – українців, українці – поляків, стираючи по черзі з лиця землі українці – польські села, поляки – українські. Як у 1944 році, коли фронт стояв на ріці Стрипа, його батько кілька разів уночі відвідав свою сім’ю у Гниловодах – востаннє. І про те, що у 1944-му радянські солдати закидали у кривіці гранатами його двоюрідного брата, сімнадцятирічного Теодозія, вояка УПА. А ще про те, що Анна Ласка, перша дружина батька, жива – мешкає у Польщі, у Вроцлаві, і з нею живе її дочка – Ірена, незнана, найстарша сестра Метью.

ТЕАТР: У цій, другій частині, образ батька виникає – але вже на короткі миті, як постріл, у щоразу ірраціональнішому вимірі. Знайомим прийомом – накладаючи на ніс окуляри – Метью-молодший на хвилю знову стає Матеушем-старшим, аби раптом пригадати про якусь здоровенну капустину поблизу села Котусова – “вийшло стільки квашеної капусти, що можна було заповнити аж п’ять тисяч слоївків, а з качана вийшло чудове колесо для млина!” (С. 180), або ж укотре, занурившись у своє сумління, вповісти наболіле: “Як тільки я залишив Росію, я вирішив уже ніколи туди не повертатися...” (С. 181). Та найголовніше – задля того, аби викричати отой кульмінаційний монолог про вбиту війною національну, історичну, географічну самоідентифікацію: “Хто я? ... Чи я українець? Чи росіянин? А, може, я поляк?” (С. 182). Читаючи текст п’єси, відчуваєш цей момент як кульмінацію-шепіт, але актор вибирає для неї гостріші, невротичні барви: по черзі вбираючи на руку пов’язки різних армій, він кричить майже на межі нервового зриву – що ж, акторові краще знати, як би це зробив реальний Матеуш Заяц, тепер уже покійний його батько...

ЛЮБОВ. До цієї найвищої напруги сцени ми “підіймаємося” через ще один – передкульмінаційний – епізод. Під куполом сучасної гниловодської

церкви, що постає перед нами на екрані, Метью-син актом найвищої християнської любови, долаючи час і простір, усі війни та братовбивства, національні та релігійні упередження, “збирає” подумки усю свою родину. Згадуючи всіх поіменно: поляків і українців, далеких і близьких родичів, він уявляє, що усі вони – як колись давно – поруч, у цьому храмі, “у себе вдома”: загиблий за Україну кузен – повстанець Теодозій, поляк – дід Анджей, українка – бабуся Софія, трійко братів: Адам, Казик та Матеуш, що їх розкидало по світах, і ще, і ще... Пожовклі від часу світлини “накладаються” на простір церкви, заповнюючи його собою, наче прагнучи вийти за його межі – і залишаючись у ньому назавжди, наче у поминальному прощальному кадрі.

ТЕАТР. Ось і все. Залишається лише розв’язка. Тепер Метью-молодший озвучує свої листи до Анни Ласки, з проханням побачитись – перший лист, другий...

ЛЮДИНА. Жіночий голос в аудіозаписі стримано-схвильовано відповідає запрошенням... Це голос її дочки Ірени, що так хотіла побачити свого батька...

ТЕАТР. Актор одягає отой темно-синій, пошитий батьком, піджак... На заднику знову миготять колеса потяга... Він готується увійти до незнайомої оселі...

ІСТОРИЯ. Ким він постане на цьому порозі: допитливий гість? рідна кровинка? Брат?.. Батько?..

ТЕАТР. Звучить голос скрипки... Актор – і син – Метью завмирає перед уявними дверима... Перед нами... Тиша...

ЛЮБОВ. Лунають несміливі оплески, що переростають в овації...

– Чи уявляєте Ви цю виставу зіграну іншим актором? Чи це тільки Ваш авторський документальний театр? Якщо хтось інший захоче її зіграти, Ви погодитесь?

– Якщо до мене звернеться людина з пропозицією зіграти цю виставу, я буду радий. Деякі глядачі і не усвідомлюють, що це історія мого життя, думають, що я – це просто актор, який грає свою роль. Тому впевнений – якщо хтось інший зміг би зрозуміти і відчувати цю історію – він би чудово зіграв спектакль.

Із розмови з Метью Заяцем,
Львів, вересень 2010 р.
Перекладала з англійської
Софія Гарбузюк

Майя ГАРБУЗЮК

ДИВЕНЬ – 2010: ФЕСТИВАЛЬ І ЮВІЛЕЙ

Цього сезону Хмельницький академічний обласний театр ляльок відзначає свій ювілейний, сороковий сезон. Нещодавно здобувши високий статус академічного, колектив театру відсвяткував свій день народження справді високим стилем: капітально відремонтувавши приміщення; створивши про себе, найкращого, книгу (Ростислав Коломієць. Спокуса лялькою, або Невідворотність долі. – Хмельницький: ПП Мельник А. А., 2010 – 286 с.; іл.) та зібравши 25-29 жовтня 2010 р. друзів на фестиваль “Дивень – 2010” (ця мистецька акція відбулась уже втретє: її попередниками були фестивалі 2003 та 2006 років*).

Відома приказка “Скажи, хто твій друг і я скажу...” – це і про них, хмельничан, бо на фестивальной афіші вишикувались сім провідних українських академічних театрів ляльок з Вінниці, Києва, Луцька, Рівного, Сімферополя, Полтави, Черкас). Творчість закордонних лялькарів репрезентували три театри з Росії (Московський приватний театр “ТриЛика”, Івановський та Курганський обласні), Білорусі (Приватний театр “Провінція” з м. Гродно) та Литви (Паневезький театр ляльок на колесах). Гостем був також і один приватний театр ляльок з України – столичний “Равлик”.

Програма фестивалю, насичена чотирма показами вистав щодня, передбачала і роботу в творчих лабораторіях, і обговорення вистав, і виступи гостей та учасників фестивалю у прямому ефірі на обласному ТБ, і виїзні вистави. Свідомо проголошуючи фестиваль неконкурсним, його організатори (Міністерство культури і туризму України, Хмельницька обласна рада, Управління культури і туризму Хмельницької облдержадміністрації та сам театр) прагнули перетворити святкові дні на калейдоскоп мистецьких вражень та плідного професійного спілкування, що вдалось

реалізувати якнайповніше. У пам’ятних дипломах, що їх отримав кожен колектив-учасник, містилася обов’язкова номінація із коренем “див...”: “дивовижне розкриття”, “диво-історія”, “диво-погляд” та ін.. Без особливого труду експертній раді фестивалю (до ради входили н. а. України Сергій Єфремов, з. а. України, президент UNIMA-Україна, проф. Леонід Попов, членкор Національної академії мистецтв України, з. д. м. України, проф. Ростислав Коломієць, театрознавець Ірина Дівніч, канд. мистецтвознавства Майя Гарбузюк) вдалось сформулювати заслуги митців кожного театру у цій непростій справі – дивувати світ...

Автора цих рядків здивував радше не якийсь конкретний колектив, вистава чи виконавець. Здивував і втішив сам фестиваль – високою і рівною професійною якістю показаних сценічних робіт, чудовою організацією, творчою атмосферою. І, звичайно, самим місцем, де відбувалось свято – оновленим приміщенням театру, про котре просто неможливе не сказати.

Будівля височіє над центральною магістраллю міста – вулицею Проскурівською, тож малюкам та їхнім батькам дано кілька хвилин, щоб відчутти унікальність місця, до якого вони підіймаються довгими сходами. Тепер, коли фасад театру сяє новісіньким світлим тиньком, а сходи (поруч із загальними – пандус для підйому дітей з особливими потребами!) увінчано двома вічнозеленими туями (дарунок від мерії міста), вхід сюди – як ритуал посвячення в дивовижний мистецький світ. Ще знизу, від вулиці, у великих вікнах фасаду, урухомлені фантазією та руками головного художника Михайла Ніколаєва, сяють казкові світи: скрипка-вітрильник, що пливе над бурхливими морськими хвилями; риби-підводні човни із людськими руками замість плавників; ярмаркове колесо, що

*Про Другий міжнародний фестиваль театрів ляльок “Дивень – 2006” див: Роса С. Дивуймося – “Дивень – 2006!”/ Просценіум, 2006. – Ч.2-3 (15 – 16). – С. 53 – 56.

Постійнодіюча виставкова експозиція у приміщенні Хмельницького академічного обласного театру ляльок.



обертається разом із усім “ярмарковим гармидером”. Уже в самому фое ви не зможете поминути два великих акваріуми з рибками, і погляд ваш неодмінно привабить фрагмент декорації до однієї із знакових вистав колективу – “Чумацький шлях” (1999).

У фое другого поверху – стаціонарна виставка, присвячена етапним виставам театру (вона починається у нішах ще прямо на сходах і провадить до макетів, світлин, ескізів, афіш, ляльок з чисельних вистав 40-річної історії). А ось тепер увага: зупинившись перед входом у зал, піднесіть голову догори: ви побачите справжнісіньке ...”небо”! На блакитному тлі миготливо “розмовлятимуть зорі”, а праворуч та ліворуч на вас весело поглядатимуть з фотографій інші зірки – колектив театру на чолі з його директором, Аллою Пундік та головним режисером Сергієм Брижанем. Демаркаційна лінія поміж адміністрацією та творчим складом чітко проведена на рівні другого поверху: праворуч – дирекція, бухгалтерія, адміністратори; ліворуч – митці. Та обидва “крила” працюють задля спільної мети, тому в уяві глядача зливаються в єдиний збірний образ всемогутнього й доброго чарівника, котрий відкриває завісу й дарує диво театру.

На фестивалі цим чарівником став перший головний режисер театру (1970–1976): Сергій Іванович Єфремов він виконав почесну місію відкриття свята. А далі колектив вітали представники мерії, обласної держадміністрації, Леонід Петрович Попов – другий режисер театру (1977–1989), автор книги про хмельниччан Ростислав Григорович Коломієць та ще багато залюблених у мистецтво хмельницьких лялькарів гостей. Поруч із усім чинним складом тру-

пи на сцену були запрошені і ті працівники театру, що в різні роки працювали тут на різних посадах.

Ювіляри відкрили фестиваль, даруючи гостям прем’єру вистави “Любов до трьох апельсинів” за казкою К. Гоцці та п’єсою В. Сінакевича в режисурі С. Брижаня (художник – В. Задорожня, композитор – І. Пустовий). У виставі постановники вирішили створити власну версію відомого сюжету. В естетичному плані тут панувала еклектика як мистецький принцип (барвисті та яскраві за формами ренесансні костюми акторів та ляльок, впізнавана пара зайчиків-дзани із нинішніх дитячих ранків, гігантський білий пухнастий іграшковий пес родом із сучасного дитячого магазину, а ще – елементи ренесансної архітектури, прийоми театру тіней, пантоміма). Картина, задумана постановниками, виглядала масштабною завдяки використанню різних технік театру ляльок, максимального заповнення сценічного простору, велелюдности виконавського складу, барвистій колористиці. Попереду у виконавців – остаточне опанування імпровізаційного способу існування, пошуки особливої – дельартівської – легкості, увиразнення динаміки сценічної дії. А от цілком матеріальні три апельсини вийшли за межі вистави і помандрували



Сцена з вистави “Любов до трьох апельсинів” за казкою К. Гоцці та п’єсою В. Сінакевича. Режисер – С. Брижань, художник – В. Задорожня, композитор – І. Пустовий. Хмельницький академічний обласний театр ляльок.

святом, ставши його яскравим та смачним логотипом: їх дарували господарі на знак вдячності виконавцям кожної фестивальної вистави.

І впродовж свята професія, її основи та таємниці залишалась у центрі уваги всіх, хто об’єднався під дахом лялькарів. Тому майстер-клас із секретів техніки виготовлення ляльок від маститого конструктора і практика цієї справи Анатолія Молдавана з Вінницького академічного обласного театру ляльок був незабутнім. Затамувавши подих, усі присутні стежили за особливостями конструкції кожної наступної ляльки, що їх одна по одній обережно виймав із своєї “чарівної” валізи майстер. Відверто й з гумором ділився він таємницями інженерних та технологічних секретів так званої гапітної ляльки. Виготовлений із звичайнісіньких пластикових пляшок та іншого побутового непотребу підсніжник “проростав”, “викидав пуп’янок” та розпускався у нас на очах як справжнісінька жива квітка. Демонстрував А. Молдаван і бездоганно “відцентровану” маріонетку, в конструкції якої зробив чисельні вдосконалення задля простоти й зручності ляльководення. Таких секретів та секретику було відкрито за неповну годину чимало – тож по закінченні майстер-класу спрагли професіонали жадібно накинулись на скриню вінницького конструктора, аби власноруч доторкнутись до цих дивовижних скарбів людської кмітливості та польоту інженерно-творчої думки.

Обговорення фестивальних вистав також відбувалося у робочій, конструктивній атмосфері. Члени

експертної ради – С. Єфремов, Л. Попов, Р. Коломієць, М. Гарбузюк – коректно, але й максимально критично висловлювали свої думки з приводу побачених вистав. А гостра дискусія з приводу чистоти літературної мови в українському театрі ляльок, що спалахнула під кінець обговорення, сподіваємось, матиме продовження і стане предметом дискусій під час наступних фестивалів.

Чим же здивував цьогорічний “Дивень” у мистецькому сенсі?

Зважаючи на географічне та національне розмаїття колективів, відмінність їхніх статусів (державні та приватні, стаціонарні та мандрівні), хотілося б у короткому огляді обрати спільні критерії для розгляду вистав. Як на мене, такою універсалиєю може бути, окрім, зрозуміло, суто професійних якостей, така категорія як “картина світу”, адже так чи інакше саме її репрезентують у кожній своїй виставі театри, режисери, художники, актори. Зрештою, навіть найменший глядач виносить із театру не тільки повчальну історію, не лише яскраві спогади про цікавих персонажів, а й щоразу нове уявлення про світ, його етичні та фізичні параметри, світло й пільму, життя й смерть, добро й зло, національну ідентичність та гендерну орієнтацію, стосунки поколінь та способи пошуків власного “Я”. Тому завжди, коли трапляється можливість, з увагою стежу за репрезентаціями у виставах окремих складових або й цілісного образу певної картини світу. “Дивень” дав для цього багатий та цікавий матеріал.

Національні картини світу творили основу більшості сценічних робіт. Це й не дивно, адже театр для дітей формує глядача в просторі конкретної національної культури. Насамперед – своєї, рідної, найближчої. Рідше – іншомовної, зазвичай – сусідської, зрозумілої.



Головний режисер Вінницького академічного обласного театру ляльок Олександр Свиньїн та конструктор ляльок Анатолій Молдаван під час майстер-класу.



Зовсім зрідка – далекої, незнаной. Усі ці картини світу однаково важливі у дитячому пізнанні світу.

Отже, на “Дивні” національну українську картину світу представляли вистави “Івасик-телесик” О. Кузьміна (Вінницький академічний обласний театр ляльок) та “Про Курочку Рябу і Сонечко Золоте” М. Петренка (Київський академічний театр ляльок). Слід зауважити, що попри всю народність сюжетів вистави створено за сучасними авторськими версіями, здатними як збагатити, так і, на жаль, спотворити віками відшліфований прадавній кристал народної мудрости.

В “Івасику-телесику” автор – він же і режисер – Олександр Кузьмін обрав прийом “театру в театрі”: відому казку про хлопчика з деревинки розігрують на вигоні хлопці та дівчата, зустрічаючи весну. Хоровод – дійство закликання весни розпочинає виставу, а завершує її справжній прихід весни – рясний дощ. Про те, що нам пропонують не автентику, не ілюстрацію до предмету “народознавство”, а творчо стилізований мистецький продукт, свідчить сценографічне вирішення: кольорова гама спектаклю витримана у сепієвих тонах, дерева, позначені прозорими контурами, завдяки цікаво розробленій світловій партитурі творять настроєві ефекти холоду й тепла, сонця та сутінків, а у фіналі “струни дощу”, що бринять поміж прозорими деревами, породжують справжнісінький імпресіоністичний ефект – несподівано поетичний та витончений як на традиційно народну казку. Все це разом накреслює м’які й вигадливі, впізнавані й фантазійні обриси світу вистави. Робота вінничан надзвичайно ансамблева – п’ятеро виконавців

(Т. Свиньїна, О. Гончарук, Є. Венгер, Л. Земелько, М. Машковцева) існують на сцені імпровізаційно легко й професійно точно як у живому плані, так і в

роботі з лялькою. Ігрова природа вистави найкраще виявляє себе не лише у хороводах-іграх, якими щедро наповнена дія, не лише у зіграних професійно й яскраво лялькових персонажах, а й у максимально творчому використанні мінімальної кількості реквізиту та елементів сценографії – звичайнісінькі жердини тут і частина нехитрої сценічної конструкції, і посох, і голоблі: фантазія та руки акторів буденність перетворюють на гру, свято, обряд. Постановники та виконавці пропонують глядачеві творчо вигадливу версію національного світу, спираючись, безумовно, на вже сформовані у глядача перші знання про народну обрядовість та персонажів народних казок.

Вистава киян (молоді постановники: режисер – М. Назаренко, сценограф – О. Філончук) йде ще далі. Вона адресована якнаймолодшій аудиторії та



Сцена з вистави “Івасик-телесик” О. Кузьміна. Режисер – О. Кузьмін, художник – Т. Шабанова. Вінницький академічний обласний театр ляльок.

пропонує в одній виставі аж дві казки. Формально пов’язати “Курочку Рябу” й “Ріпку” можна, хоча вистава все одно розпадається на дві частини. Справді ж об’єднуючим началом слугує простір вистави. Сценограф пропонує фантастичний світ, складений із дивовижного плетива правічного велетенського гілля, що проростає вгору. Без сумніву можна сказати, що перед нами – міфологічний ліс “світових дерев”, поданий у його гіперболізовано-поетизованій формі. Тут виразно орієнтовані “низ” і “верх”, а на самісінькому вершечку декорації у фіналі “спалахує” сонце-ріпка. У доволі монументальній за характером декорації багато повітря й світла – тому й сприймається вона радше як величезна святкова витинанка, в просторі якої розгортаються події вистави. Планшетні ляльки виконано у підкреслено народній манері, але вони позбавлені тієї поетичності, що бринить у просторі, та й поміж собою стилево не завжди узгоджені. Це не впливає на сприйняття сюжетних перипетій, проте дещо заважає цілісному сприйняттю візуального образу вистави, а отже, і гармонійності та завершеності створеної міфопоетичної картини світу.

Російську національну картину світу представили одразу три театри: з Росії, України (Крим) та Білорусії.

Моновистава у виконанні молоді актриси Кримського академічного театру ляльок (Сімферополь) Юлії Полохи “Дикі лебеді”

Е. Благініна в режисурі Б. Азарова – чудовий приклад тієї високої акторської майстерності, що є фундаментом гармонійного, підкреслено театрального й водночас камерного світу вистави. У традиційному народному російському вбранні (сарафан, сорочка), з довгою косою, виконавиця була то цікавим, виразним оповідачем, то майстерним ляльководом, “розкручуючи” динамічний темпоритм вистави у невеликому за обсягом сценічному просторі. Ширма відкривала раз по раз нові “віконечка” і в них з’являлися нові герої, виникали нові ситуації: то спадаючим рушником проливалась до нас молочна річка з кисільними берегами, то яблунька живою “рукою” дарувала дівчинці червонощокі яблука, то пічка виймала “із кишені” смачні шойновипечені пиріжки. Завершена, святковорадісна, динамічна картина постала перед глядачами, центром якої залишалась упродовж всієї дії саме актриса, що на цей короткий час втілила найкращі риси ярмаркових оповідачів. Вона “проспівала” виставу наче “по нотах” – сама собі і диригент, і музикант, і

Сцена з вистави “Про Курочку Рябу і Сонечко Золоте” М. Петренка. Режисер – М. Назаренко, художник – О. Філончук. Київський академічний театр ляльок.





Юлія Полоха у моновиставі “Дикі лебеди” Е. Благініна. Режисер – Борис Азаров, художник – Людмила Рєстенко. Кримський академічний театр ляльок (Сімферополь).

Сцена з вистави “Казка про мертву царівну та сімох богатирів” О. Пушкіна. Режисер – Олег Жюгжда, сценограф – Анастасія Круковська. Приватний театр “Провінція” (м. Гродно, Білорусь).



співак, і танцюрист. А малий глядач (хоча якраз його було найменше, бо дорослі гості фестивалю виповнили невелику залу вщерть) тішився з насиченого радістю театральної гри видовища.

Тему “скоморохів” яскраво розкрив Приватний театр “Провінція” з м. Гродно (Білорусь). Пушкінська “Казка про мертву царівну та сімох богатирів” (режисер – О. Жюгжда, сценограф – А. Круковська, виконавці – Д. Гайдель, Н. Доценко, В. Леонов) перетворилась у їхньому прочитанні на каскад естрадних репріз. Постановники транспонували класичну літературну казку у ярмаркове дійство, не залишаючи глядачеві й миті на роздуми чи співчуття. Хто така мертва царівна? Чому і задля чого визволяють її богатири? В чому їхня мужність? На ці питання відповідати було ніколи – актори “трощили лаштунки” своєю справді потужною енергією лицедійства, благодатно випущеною на волю режисером, але, як на мене, не завжди керованою. Російська класична культура, втілена у тексті О. Пушкіна, вела своєрідний внутрішній діалог із власними ж народними джерелами, і в цьому діалозі помітно вигравали останні, подані дещо спрощено, доволі галасливо, відверто розважально (хоча “дрес-кодів” було чітко дотримано: скомороші шапки, кокошник та сарафан царівни були відповідними). Вистава мала ще й виразні “дорослі” двозначні акценти, що підкреслювало її орієнтованість на сімейний перегляд: щоб і дітки не нудьгували, і татусі не поснули. Бадьора й життєрадісна, ця картина презентувала ярмарково-лубочний світ російської народної культури в її масовому, найдоступнішому варіанті. Ще б пак! Приватний театр повністю залежний від отих “мас”. Навіть коли постановник – чи не найвідоміший білоруський режисер...

Майже не казковий, майже сучасний сюжет запропонував Курганський театр ляльок “Геркулес”

(Росія) у виставі “Ваня Данський” Б. Шергіна. Історія про материнську любов, що повертає “блудного сина” додому у виконанні актриси А. Семенової та режисурі С. Железкіна сповнена драматизму. Крізь універсальні й вічні теми материнства й синівства, вірності батьківщині, самотньої старости та егоїстичної молодости – у виставі постає і добре впізнаване російське світобачення. Діється все на березі Північного моря. За бажанням художника (Є. Бондаренко) звичайні весла перетворюються на страдницькі, сумні людські лики: в одного над лопаттю весла хвацький чуб (насправді – це віхоть для білення), друге весло, запнуте в хустку – це вже сама матір. На сцені переважають тьмяні, тужливі барви. Дерев’яні частини планшета, весел-облич – наче поточені часом і морем, вбрання актриси – бідацьке, зношене. Загальний зміст такої картини хочеться визначити одним словом – “убогість”. Це від неї, мабуть, тікає син у багату Данію... Там, у тій заморській Данії, він знаходить дружину: у виставі це маска дикунки-людожерки. Звісно, ця примітивна істота і проти повернення коханого на батьківщину, і проти його матері. Тут важко утриматись від спостереження: на підсвідомому рівні і драматург, і постановники відтворили стереотипний для російської свідомості поділ світу на “свій – чужий” як “хороший – поганий”, “добрий – злий”. Ця прадавня мітологічна семантика світу, притаманна



усім первісним культурам, в історії Росії розвинулася в комплекс імперської свідомості, коли простір поза межами імперії – дикий, ворожий, а якщо й багатий, то провокує до завоювання, до опанування ним. Багата Данія тут – ворог, що відбирає дитину у матері, а от стояння старенької неньки з бубликами на рідних вулицях заради копійчаного заробітку – хоч і сумна, але звична норма. Зрештою, драматург, створюючи п'єсу, а театр працюючи над її втіленням, зосереджувались насамперед на виразних морально-етичних уроках, закладених у сюжеті твору, їм пекло нагадати про вічний обов'язок дітей перед батьками, про синівство-материнство як одвічну складову буття – і вистава уповні доносить цю ідею до глядача. Врешті-решт перемагають синівські почуття, сумління, і після всіх випробувань син-утікач повертається, бабуся зустрічає “заморських” онуків та невістку, “чуже” перетворюється на “своє”, рідне, дороге. Щоправда, причина втечі на чужинецькі хліби – не зникає... Та годі, не про це вистава...

А ось цілком протилежний – радісний, святковий, добрий – світ пропонують театри з Іванова (Росія), Рівного та Києва. І родом цей світ із самісінького дитинства! Коли хочеться відкривати нове, пізнавати себе та довкілля, доводити усім своє право на вчинок, дружбу і навіть подвиг! Саме так чинить юний герой “Чарівної скрипки” Ю. Тітарова у Київському приватному театрі ляльок “Равлик”. Історія відбувається у лісі, де одні звірі під проводом Шпака навчаються музики, а інші, очолювані злостивою Совою – їм перешкоджають. Скрипку, звуки якої так дратують Сову, викрадено. І тільки після того, як викрадач-розбишака Вовчик починає успішно опановувати бас-гелікон,

Сцена з вистави “Ваня Данський” Б. Шергіна. Режисер – С. Железкін, художник – С. Бондаренко. Курганський театр ляльок “Гулівер” (Росія).

Сцена з вистави “Чарівна скрипка” Ю. Тітарова. Режисер – Ю. Тітаров, художник – В. Нікітін. Київський приватний театр ляльок “Равлик”.



відчувати музику та вірити у власні сили, він усвідомлює всю ницість свого вчинку і, переборюючи перешкоди, повертає назад чарівну скрипку. Користь дидактики, захованої у майже детективному сюжеті, подвоєна пізнавальною цінністю вистави, упродовж якої маленькі глядачі у найдоступнішій формі знайомляться із музичними термінами та інструментами. Але над усім цим – повчанням, пізнанням, інтригою – витає найголовніше: теплота та любов, з якою зроблено та зіграно виставу. Добрі ляльки – тут насамперед від слова “доброта”. Але вони добрі в усіх сенсах – і за образним мистецьким вирішенням, і за професійністю виготовлення, і за майстерністю ляльководів. Тут і дрімучий ліс не надто страшний, і зла Сова не викликає люті, а що вже Вовчєня – то це справжнє втілення безкінечної зацікавленості світом, дитячої впертості й зухвальства, а ще – чесноти, щирості й сміливості. Точна й виразна режисура (Ю. Тітаров), майстерна гра акторів (Л. Міхня-Тітарова, Ю. Тітаров), барвіста, образна й водночас функціональна сценографія (В. Нікітін), композиторська праця (Ю. Шевченко) – усе це справжній дарунок глядачеві будь-якого віку і переконливе свідчення невичерпного чару ширмової вистави.



Сцена з вистави “Веселі уроки” А. Усачова. Режисер – О. Іванова, художник – Л. Балдирьова. Івановський обласний театр ляльок (Росія).

Сцена з вистави “Звідки беруться діти” Т. Попова. Режисер – В. Долгополов, художник – Г. Насонова. Рівненський академічний обласний театр ляльок..



Ще одна пізнавальна історія – “Веселі уроки” А. Усачова у постанові одного з найстаріших лялькарських колективів Росії, Івановського обласного театру ляльок. Художнього керівника театру, режисера-постановника та актрису в одній особі, Олену Іванову, захопила ідея створити спектакль за віршами відомого сучасного російського дитячого поета. У результаті співпраці автора, художника Л. Болдирьової, композиторів А. Усачова та В. Євдокимова й трьох акторів-майстрів (О. Іванова, В. Кузнецов, Б. Новиков) вийшла бешкетна та “драйвова” вистава для дошкільнят і молодших школярів. Провідна ідея – навчання може бути веселим! – реалізується у низці епізодів-уроків: “Арифметика”, “Малювання”, “Музика”, “Абетка” та ін. Із підручних засобів – драбини, кількох великих пружних куль, кубів – та вигадливих у своїй простоті ляльок митці створили світ, що сяє усіма барвами гри. Тут треба правильно полічити сімейку восьминогів (кумедні пальчикові ляльки), добре завчити розпорядок дня Сови (за великим і яскравим циферблатом), необхідно запам’ятати, чим відрізняється пейзаж індустріальний від морського (актор дотепно вимальовує їх на шкільній дошці), навчитися співати головну восьму ноту – “му-у-у-у”, звісно, вивчивши перед цим сім інших. Зрозуміло, без чудової поезії А. Усачова, без пісень, що одразу закарбовуються у пам’яті, вистави не було б. Але так само багато в ній важить самовіддана праця акторів – хоча це неможливо назвати працею, бо по-дитячому, до самозабуття радісна гра – єдина у світі машина часу, що дозволяє дорослим повертатись у дитинство, щоб дарувати дітям і собі щастя пізнавати світ ось таким – світлим, райдужним, творчим. Та що там діти – члени експертної ради – із задоволенням включались у інтерактив, намагаючись (не завжди вдало, до речі) відповідати на питання зі сцени.

Рівненський академічний обласний театр ляльок запропонував також цілком сучасну тему: “Звідки

беруться діти?”. П’єса Т. Попова (на жаль, у не надто якісному українському перекладі) стала для відомого режисера О. Долгополова та молодої художниці Г. Насонової матеріалом для вистави, що по-своєму акумулювала усі складові картини світу сучасної дитини. Сім’я (мама, тато, бабуся, дідусь, Петрик), пташиний світ (лелека), дорослий світ поза домом (продавчиня супермаркету), музика, що бринить у повітрі (напнуті п’ять струн-лінійок нотоносця), симпатичні вазонки, квітники, драбини – усе це вписано у гармонійну за розмірами “рамку-екран”, яку можна сприймати як сторінку великої книги або монітор телевізора чи комп’ютера – як забажаєте. Ця “рамка” концентрує дитячу увагу на сцені будь-яких розмірів, у ній чудово витримані пропорції “лялька – актор – сценічний простір”. У центрі цього дитячого Всесвіту – засадниче питання: звідки беруться діти? Разом із Петриком шукаючи відповідей, ми мандруємо отим його радісно-дитячим світом – і певні гумористичні зміщення образів (бабуся-поетка, дідусь-кухар, продавчиня, що злітає в небеса, мріючи про коханого, (Т. Єршова, О. Ткачук, І. Шельвицька, П. Больбін, О. Шило) додають до цього візуально гармонійного світу ще таких необхідних



Сцена з вистави "Масничка"
А. Маркуцкіса. Режисер – А. Маркуцкіс,
художник – І. Носова, К. Ланіаускас.
"Паневежський театр ляльок на колесах"
(м. Паневежис, Литва)

барв теплоти та любови. Адже саме від неї – відповідують насамкінець Петрикові тато й мама – й народжуються діти... Показово, що така досконала за режисурою, сценографічним вирішенням, акторським ансамблем вистава належить до щоденного, а не так званого "фестивального" репертуару, тобто свідчить про волю рівненчан до високої мистецької якості як норми життя.

Украй цінну й важливу для кожної дитини камерну картину світу представили два театри: з Паневежиса та Москви. Шкода, що дивились ми їх на великій сцені (фестивальні умови!) – тому інтимність сприйняття була певною мірою втрачена. Литовці у своїй "Масничці" А. Маркуцкіса (він же – режисер вистави, засновник та керівник колективу) – історії про людські гріхи та покуту за них – обрали традиційний вертепний трискладовий світ. Справді невеликого розміру – автентична – масничка раптом розкрила перед глядачем свої "дверцята", і ми побачили всередині зовсім несподівану, але надзвичайно зрозумілу картину (художники – І. Носова, К. Ланіаускас). Три яруси – три рівні космосу: посередині – тепле й загишне людське життя, вгорі – прохолодно-зеленкуваті нетрі казкового лісу із чарівником на вершечку, внизу – червоно-коричневе чортяче пекло. Людина ж проходить цими світами – підносячись і падаючи, вірячи й помиляючись, збагачуючись та втрачаючи все. Майстерне володіння лялькою (актори Р. Лапінскієне, А. Шимоніс), їхнє несуетне й трепетне виконання подарували глядачам особливе пережиття маленької історії у невеличкому просторі, що насправді віддзеркалює вічні сюжети та масштабні прадавні уявлення про будову Всесвіту. Хочеться ще сказати кілька слів про цей театр – адже "Паневежський



Сцена з вистави "Мушине
весілля" Д. Страдалова
за К. Чуковським.
Режисер – Д. Петухова,
художник – К. Засипкіна.
Театр "ТриЛіка"
(Москва, Росія)

театр ляльок на колесах” є унікальним на просторах Європи колективом, що таки справді мандрує країною та зарубіжжям: взимку на авто, а влітку ...кіньми! Театр має на балансі кількох коней, котрі й тягнуть від села до села театральний екіпаж з акторами та ляльками. Зупинившись посеред площі чи на вулиці, митці за кілька хвилин облаштовують простонеба лави для глядачів – і вже готові грати виставу! А ще театр є засновником Міжнародного фестивалю театрів ляльок “Лагамінас”.

Не менш цікавою є історія створення московського театру “ТриЛица”, що виник як одна із мистецьких структур творчого об’єднання “Фавор”, започаткованого відомим актором театру і кіно Георгієм Бурковим. Зі смертю фундатора доля колективу ускладнилась: сім років як театр показує свої вистави у білій залі Будинку-музею М. Єрмолової. При цьому від 2004 р. колектив є засновником та організатором Міжнародного фестивалю камерних театрів ляльок “Московські канікули”. У Хмельницьку колектив показав “Мушине весілля” Д. Страдалової за мотивами однойменного твору К. Чуковського. Вистава “з валізи” (режисер і композитор – Д. Петухова, художник – К. Засипкіна) розрахована на близький контакт із глядачем: цікаві конструкторські ідеї та їхнє втілення у ляльках можна найкраще оцінити зблизька. Відома класична історія К. Чуковського у драматурга вписана в інший світ – залаштункових стосунків провінційного театру. Протистояння “примадонни” та антрепренера, скарги на заздрощі й інтриги, а вже відтак перехід до самої казки про Муху-Цокотуху – що цікавого й корисного знайде у цьому дитина, котра прийшла подивитись улюблену казку? Добиратися до улюблених віршів Чуковського та його героїв дітям доведеться ще й через інший поріг – псевдоімпрізовану гру на “розігрів” публіки. Етюд на самому початку – нібито запізнення акторів на виставу (О. Мартинова, В. Драгун), спроби викликати їх разом із залом – приводять до того, що актори, засапано вбігши на сцену, не знімаючи темних дорожніх плащів та капелюхів, розпаковують валізу й одразу розпочинають виставу: щось у цій поведінці суперечить самому відчуттю театру як особливої території – адже, виявляється, можна сюди вбігати і не перевдягаючись, і не міняючи взуття, і не знімаючи капелюхів... Це на підсвідомому рівні не може не передаватися дітям. Чи є у цьому потреба? Здається, це мало б суперечити і почуттям самих акторів, що рік за роком у скрутних обставинах провадять театр, а отже, люблять його ой як особливо!.. Зрештою, ці роздуми на маргінесах аж ніяк не применшують майстерності акторів та ваги самої вистави, в якій вигадливі ляльки тарганів та усіякої іншої команші витанцювали напрочуд технічно й бадьоро, а весільний кабріолет



Сцена з вистави “Антигона” Софокла. Режисер – О. Дмитрієва, художник – Н. Денисова. Полтавський академічний обласний театр ляльок.

Мухи й Комара, виконаний із звичайнісінької старої валізки, заморгавши до глядачів величезними сяючими фарами, довершив свято понад усі сподівання.

Цілковито інший світ запропонувала нам відомий молодий український режисер Оксана Дмитрієва та художник Н. Денисова у виставі “Антигона” Софокла (Полтавський академічний обласний театр ляльок). Ця вистава сьогодні на устах у багатьох лялькарів – і не дивно, адже прочитання античної драматургії у театрі ляльок річ особлива. А надто – цікаве прочитання. Від античності, як на мене, у цій виставі – не лише автентичний текст Софокла, а й здається, найголовніше – епічна стриманість почуттів персонажів, умовність простору, ритуальність дії. Світло й тінь – це вже засоби сучасної сцени, але відтворюють вони уявлення давніх еллінів про реальний та про потойбічний світ, що чекає на людину по смерті. Суворі графіка

чорного – білого, справедливого – несправедного, чести – безчестя, альтруїзму – егоїзму тримає конфліктну напругу вистави. Білі широкі смуги на авансцені, розколикани потоками повітря, раптом виявляють у руках акторів свою пружну опірність: наскільки сильно можна розтягувати ці струни-нерви, аби не увірвались, аби не вбили – їх, тебе, мене? Антропоцентричність античного – Софоклового насамперед – світу у цій виставі підкреслено гіперболізацією та інверсією масштабів: постать людини тут є значно більшою за невелику – майже іграшкову – модель Парфенону. Остання всередині вистави раптом палахкотить, займається загравою, згоряє, а у фіналі ці обгорілі рамена будівлі стають “вічним тягарем” Креонта, що його він тягне за собою, виповзаючи на колінах зі сцени. Ляльки у цій виставі – лише знаки персонажів. Тіні тіней... Їхні пласкі безтілесні контури тільки підкреслюють умовність дії – їм протистоять живі людські тіла хору та протагоністів

(К. Алієва-Голуб, Ю. Врублевська, С. Циба, А. Вітрюк, М. Шустов, Л. Хмеленко). Можна тільки по-

дивляти бездоганність акторського, складеного переважно з молодих виконавців, ансамблю, точності та наповненості кожної миті їхнього існування у ретельно вибудованій постановниками складній партитурі вистави.

Ще одна вистава кримчан “Бик, Осел та Зірка” М. Бартенева, А. Усачова в режисурі та музичному оформленні багатолітнього мистецького керівника колективу Б. Азарова – репрезентація цілковито авторської версії християнської картини світу. Московський художник І. Уварова – один із найтонших знавців вертепного театру, вихователь та натхненник не одного покоління лялькарів Росії, України, Білорусі – у цій своїй доволі давній роботі представила тремтливо-ліричний та монументально-поетичний водночас образ відомої біблійної історії.

Спробу осягнути драматургію абсурду здійснили наймолодші актори Черкаського академічного театру ляльок у виставі “Відкрито” за п’єсою С. Мрожека “Вдови” (режисер – Н. Семенова, художник – І. Філіпова, виконавці – М. Ребякова, О. Швидкий, О. Мельник, М. Король, Д. Лагунов, О. Муллер). Якщо сприймати цю роботу як “дитячий подарунок” старшим колегам, то можна тільки підтримати початківців у їхньому сміливому вчинку, що ж до опанування парадоксів екзистенційної картини світу та вершин акторської майстерності, то вони, звичайно, попереду.

На жаль, за прикритим випадком, не всім, і в тому числі автору цих рядків, вдалось побачити відому роботу волинських лялькарів “Мандрівний лялькар” Х. Юрковського.

Тож, як укотре довів фестиваль лялькарів, їхньому прадавньому мистецтву підвладні будь-які теми, будь-які стилі та епохи, вони в стані моделювати найрізноманітніші картини світу. Чи змінилось щось у репрезентованих на фестивалі національних “світах”? Здається, ні: російська культура постала у двох типових варіантах: скоморошому та “убоному”, українська – теж типово – у поетичному, стилізованому, святково-обрядовому. Антична та християнська картини світу покликали постановників до масштабних, концептуальних візій. А от сучасний світ та його герої, з якими може безпосередньо ідентифікувати себе дитина, ми побачили у надзвичайно конкретних, справді впізнаваних ситуаціях та обрисах.

Якою ж “картиною світу” постав сам фестиваль? Різнобарвною, доброзичливою, світлою, креативною – і впорядкованою! Її так бракує у щоденному дорослому житті, але вона незмінно поруч – у тих загадкових будівлях, де вікна сяють закличними вогниками, а при вході до зали з тобою розмовляє небо...

Світлини Майї Гарбузюк

Сцена з вистави “Бик, Осел, і Зірка” М. Бартенева, А. Усачова. Режисер – Б. Азаров, художник – І. Уварова. Кримський академічний театр ляльок.



Катерина ДЯЧЕНКО,
Аліна МАРЧЕНКО

ПОДІЛИСЬ СВОЇМ НАТХНЕННЯМ

Саме таким був девіз другого Міжнародного фестивалю театральних шкіл “Натхнення”, який відбувався в Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого від 19 до 26 квітня 2010 р.

Як і минулого разу, своє мистецтво демонстрували різні країни світу: Білорусія (Мінськ), Румунія (Бухарест), Угорщина (Бекешчаба), Болгарія (Софія), Словаччина (Банска Бистрица), Хорватія (Загреб), Ірак (Багдад), Китай (Пекін) та Україна (Київ, Харків, Львів).

Фестиваль відзначився вибухом театральних жанрів, здивував надзвичайно різноманітною стильовою шкалою: від традиційного китайського театру до театру абсурду у виконанні словаків.

Найпомітнішою подією визнано виставу Пекінської центральної академії драми (Китай). Академія сповідує принципи реалізму, досліджуючи китайські народні традиції, а також розвиток сучасного західного театру з метою поєднання теоретичного навчання

та практичного досвіду. Студенти представили драматичну виставу режисера-постановника Хао Ронга “Сирота з родини Шао” за однойменною національною оперою. Вистава ознайомила учасників та гостей фестивалю з давнім традиційним китайським театром. Традиційними є: мінімальне оформлення; виразне використання рухів, зокрема, прийомів східних єдиноборств; стриманість жестикуляції; емоції виражені за допомогою чітко поставленого голосу і дикції; жива музика, виконана на національних музичних інструментах.

У декорації було відтворено “Велику китайську стіну”, яка символізує владу країни і в кульмінації подій руйнується. Представлені у виставі яскраві, колоритні національні костюми знайомлять глядача із самотністю, культурою і традиціями китайського народу.

“Сирота з родини Шао” розповідає про вічну боротьбу за владу, про заздрість та помсту. Завдяки вдалому використанню всіх засобів виразности



Сцена з вистави “Сирота з родини Шао”. Режисер – Хао Ронг. Пекінська центральна академія драми (Китай).



Сцена з вистави "Сирота з родини Шао". Режисер – Хао Ронг. Пекінська центральна академія драми (Китай).

традиційного китайського національного театру, ця вистава була найяскравішою та найоригінальнішою з погляду європейського реципієнта.

Вистава Багдадського університету (факультет мистецтв, відділення театрального мистецтва, Республіка Ірак) за твором Акиль Магді Юсеф "Ворог квітки" була сповнена глибокого філософського змісту.

Режисер Касем Муніс Азіз разом зі студентами піднімає близьку їм тему – війни, ворожнечі, боротьби проти тероризму за збереження культурних цінностей. Головні герої вистави – Мислитель і Терорист. Перший збирає та охороняє національні цінності, другий намагається їх знищити. "Людина-терорист" з'являється з червоної тканини, неначе народжений кривавою цивілізованою несвідомістю, яка символізує смерть. Для створення образу у виставі використовуються хореографічні засоби. Звичні побутові речі – повітряні кульки та диски CD – набувають у виставі майже символічного значення: диски – це місце збереження культурних цінностей, а кульки – перехід в інший простір.

Через складні політичні обставини в Республіці Ірак не всі студенти змогли прибути для участі у

фестивалі. Студенти КНУТКіТБ ім. І. К. Карпенка-Карого допомогли своїм іракським колегам, виконавши другорядні ролі у виставі "Ворог квітки". Це був цікавий досвід співпраці і для українських, і для іракських студентів.

З героями комедії Леоніда Зоріна "Чоловік і декілька жінок" познайомили глядачів студенти факультету театрального мистецтва Університету Галаці "Нижній Дунай" (Румунія). Режисер вистави Марія Ганєва зазначила, що для них головним було створення характерних образів. Голос, жестикуляція, міміка, пластика, костюм – усе це слугує акторам для перевтілення, при чому з мінімальним використанням допоміжних засобів. Творці вистави використали одночасно і "театр відчуження" (сюжет про головного героя розказаний нібито від автора) і елементи театру удавання з яскравими сценічними характерами та гротеском.

Декорація вистави була умовною (прикріплений на заднику ватман, де за допомогою примітивних малюнків та символів вказувалося на зміну місця дії). Студенти були одягнені в репетиційну форму, окреслюючи образ лише окремими деталями (капелюх, краватка). Головне полягало у перевтіленні фізичному, пластичному, характерному. Так народжується власна театральна школа, окреслюється специфіка акторської майстерності.

Білоруську державну академію мистецтв (Мінськ) представляли студенти-режисери естради. Вистава "FLASH SPLASH SMASH" у постанові Григорія Боровика складалася з номерів різних жанрів, які розкривали багатогранність самої естради. Студенти показали себе як артисти оригінального розмовного жанру, цирку (вражали фокусами, акробатичними трюками), як танцюристи ("вбивали" американський степ), як вокалісти (створювали складні партії на класичний, народний, естрадний та джазовий манер). Глядачі ніби побували у світі клоунади, пародії та пантоміми.

Словацька Академія мистецтв (Банска Бистриця), відзначилася виставою у стилі театру абсурду – "Кінець гри" за трагедією з елементами сарказму "Ендшпіль" Семюеля Беккета (режисер – Катаріна Бурдова).

На сцені стояли два баки для сміття, вкриті пливкою доволі символічних кольорів – синього та жовтого. В них живуть, начебто навіть комфортно, безногі персонажі. Сліпий Хам пересувається по сцені на офісному стільці, а другий – Клов, який не може сидіти, є, по суті, слугою всіх інших персонажів. Вони і є носіями ідеї вистави, вони залежать один від одного, вони живуть досить посереднім життям і чекають, що воно незабаром поліпшиться, але не вживають для цього жодних заходів, панічно боячись будь-яких змін у своєму існуванні.



Сцени з вистави “Чоловік і декілька жінок” Л. Зоріна. Режисер – Марія Ганєва. Вистава студентів факультету театрального мистецтва Університету Галаті “Нижній Дунай” (Румунія).



Саркастичні натяки підкреслюють недолугість людського суспільства, на яке впливають тенденції глобалізації. Живучи у цьому складному, жорсткому і жорстокому світі, ми мусимо бути відповідальними за нього – про це йдеться у виставі словацьких студентів.

Болгарська національна академія театрального та кіномистецтва (Софія) також запропонувала глядачам виставу з елементами “театру абсурду” – “Я від’їжджаю” у постанові Петера Пейкова за комедією Олексія Слаповського. Тут, на відміну від вистави словаків – начебто реалістична гра акторів, реалістичне оформлення сцени (стіл, стільці), звичайний повсякденний одяг, звичайні, на перший погляд, монологи та діалоги, однак сюжет та його розвиток вказують на елементи абсурду.

У виставі вирішуються філософські питання свободи, непорозуміння індивідуума з суспільством. Герой прагне змінити своє життя на краще, поїхати з міста і залишити все у минулому, але він уже неначе запрограмував себе на безперспективне майбутнє. Врешті-решт, для нього стає неможливим як піти, так залишитися.

Сценічне училище при Театрі ім. Йокоя (Угорщина) до фестивалю підготувалось серйозно. Було запрошено драматурга Тібора Залана, який написав інспірації до поеми “Слово о полку Ігоревім”, а режисер Бела Мере здійснив постанову цього твору. Героями п’єси за задумом творчої групи стали молоді люди 60-х років минулого століття. Вони живуть десь у Радянському Союзі, намагаються віднайти у своєму історичному минулому певний ідеал і, нарешті, знаходять його в особі князя Ігоря. Студенти ж на сцені створили “театр ритуалу”, що його свого часу сповідував польський режисер Єжи Гротовський.

Порожній простір. Задник був і екраном, і ширмою для театру тіней, а також завісою з газет, що символізувала стіну, в якій у фіналі вигорала розколина. Вогонь – метафора очищення, розколина – вихід у новий, кращий світ.

Тексту звучало значно менше, ніж ми звикли чути у виставах. Переважно це пісні, лозунги, молитви, вигуки, що лунають під барабанний ритм. Перед глядачами неначе постало Ігореве військо, що, вирушаючи в похід, шикуються в шеренги. Воїни під звуки барабана вигукують лозунги, якими підтримують бойовий дух війська. Вони йдуть нога в ногу, плече в плече, один за одним, і коли один падає, інший стає на його місце, підхоплюючи прапор свободи, і боротьба продовжується до останнього воїна.

Для цілісного сприйняття вистави велику роль відігравали кольори: одягу (чорно-білий), прапорів (кольорові) та освітлення (софіти, свічки). Різнокольорові прапори були наскрізною ниткою вистави. Вони символізували і патріотизм, і заклик до боротьби, і вшанування героїв, і самопожертву.

“У постанові молоді люди намагаються донести у сьогодення історичний спадок предків, що є проявом

Сцени з вистави “Я від’їжджаю” О. Слаповського. Режисер – Петер Пейков. Національна академія театрального та кіномистецтва (Софія, Болгарія).



певного спротиву в умовах нинішньої дійсності з надією на краще майбутнє”, – зазначено в буклеті фестивалю.

Академія драматичного мистецтва Університету Загреба (Республіка Хорватія) привезла на фестиваль комічну виставу “Як кохає друга половина” за твором Алана Ейкборна (режисер-постановник – Дамір Мунітіч). У виставі розповідається про життя та стосунки трьох подружніх пар. Автор п’єси порушує одвічні питання стосунків між закоханими.

Дія вистави динамічна. На сцені паралельно відбуваються події у двох умовних просторах, у різних часових проміжках. Глядачі мають змогу одночасно слідкувати за подіями, діялогами та повсякденною метушню у різних квартирах. Темп мовлення акторів швидкий, що є властивим для хорватів.

Переглянувши всі вистави делегацій з-за кордону, глядач міг ознайомитися з різними театральними школами, що працюють у різноманітних напрямках та стилях. І навіть незнання мов (кожна країна грала на своїй державній мові) не заважало сприйняттю та розумінню вистави.

Українську школу представляли декілька навчальних закладів: Львівський національний університет ім. І. Франка, Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Київська дитяча академія мистецтв, училище хореографічного мистецтва “Київська муніципальна українська академія танцю імені С. Лифаря” і господарі фестивалю – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Львівські студенти показали комедію-водевіль Володимира Соллогуба “Біда від ніжного серця” у постановці режисера Галини Воловецької. Студенти відтворили на сцені природу акторського існування в жанрі водевілю, в його веселій, барвистій, пісенній і танцювальній стихії.

Харків’яни привезли найтрагічнішу п’єсу Льва Толстого “Влада темряви” у постанові Леоніда Садовського. Яскраві людські характери – завдяки цьому складний драматургічний матеріал став цікавим для навчального театру. У виставі кожен зі студентів зміг створити власний образ, показавши свою акторську майстерність та індивідуальність.

Студенти Київської дитячої академії мистецтв представили виставу “Від Червоного щура до Зеленої зірки” за драмою Олексія Слаповського в режисурі Володимира Андреева. Це спільна вистава дитячої академії і театру “Колесо”. Виставу грають у приміщенні театру, вона складається з десяти новел, пов’язаних між собою тематично. Усе це – розповіді про різних і самотніх людей, які втрачають взаєморозуміння з оточенням через свої внутрішні проблеми. Але в безвиході завжди людина шукає порятунку, і не раз порятунку допомагає надія – “Зелена зірка”.

Учасники фестивалю з хореографічного училища запропонували на розсуд глядачів балет “Пер Гінт” (Едвард Гріг – Генріх Ібсен). Композитор і драматург

дали образ сучасного й для нас героя, актуальні й на сьогодні питання та відповіді. Яскрава хореографія (хореограф – Вадим Писарев) та виконання її (студенти училища), показала сучасну молоду людину в соціумі та можливі небезпечні ситуації.

Господарі фестивалю підготували шість вистав, серед яких – і лялькова. Актори театру ляльок показали музичну казку Геннадія Гладкова за мотивами “Бременських музикантів” братів Грімм. Режисер Леонід Попов поєднав у виставі гру ляльок та акторів у театральних масках. Це весела, оригінальна жартівлива вистава. Вона цікава і для дітей, і для дорослих.

Курс дикторів і телеведучих виступив з виставою “Монологи стіни”. Це були читання до річниці падіння Берлінської стіни. В них режисер Алла Заманська поєднала тексти сучасників тих історичних подій – Дурса Грюнбайна, Андре Чезінські, Антьє Равіча Штрубеля та Керстін Гензель. З цих творів склалася гармонійна вистава, що сприймалася болісно, через зіставлення показаних подій із сучасними українськими. Студентів-дикторів навчають чіткої, виразної дикції, за допомогою якої вони можуть передати різні стани і почуття людини. І саме вміння користуватися дикцією як театральним виражальним засобом вплинуло на загальне сприйняття.

Інші представлені вистави – це дипломні роботи випускних курсів. Курс художнього керівника Богдана Ступки показав на сцені Національного академічного театру ім. І. Франка музично-драматичну виставу “Вій – Страшна помста”. Студенти на чолі з режисером Валентином Козьменко-Делінде створили “коктейль із Гоголя”. В основі – “Вій”, “Страшна помста”, а також фрагменти із його повістей українського циклу. У виставі використано музичні композиції Святослава Вакарчука, що лягли в основу сюжету, а самі студенти створили на сцені чарівний світ мюзиклу з яскравими сценічними характерами, хореографією та піснями.

Студенти Юрія Мажуги відтворили на сцені “ретро-виставу” “Проводи білих ночей” за драмою Віри Панової. Дія відбувається в 1960–70-х рр. Вистава витримана в стилі класичного психологічного театру, акторські роботи – вірні життєвій правді, органічно сприймається тогочасна музика.

Курс Едуарда Митницького вразив “Тігонькою з Бразилії”, всім відомою за кіноверсією “Здравствуйте, я ваша тётя” (режисер – Віталій Новиков). Виконавці створили яскраві характерні ролі, використовуючи музику, танці та пластику.

Студенти Михайла Резниковича представили виставу за мотивами однойменного роману Павла Загребельного – драматичні літописи “Євпраксія”. У сюжеті закладено історичну легенду про доньку

Київського князя Всеволода – Євпраксію та імператора Генріха IV. Вистава – про одвічні питання влади, зради та кохання.

Девізові “Поділись своїм натхненням” відповідали майстер-класи з театральної критики проф. Анатолія Баканурського (Одеса), з майстерности актора проф. Валентини Зимньої та зі сценічної мови доц. Любови Підлісної. Були організовані зустрічі ректора КНУТКіТ Олексія Безгіна з керівниками театральних шкіл Болгарії, Угорщини та Хорватії. Відбулася розмова щодо подальшої співпраці із Світовим консорціумом театральних шкіл, співзасновником якого є й Університет. Своїми враженнями про фестиваль та його перспективи поділилися послы Алжиру, Болгарії, Іраку, Єгипту, Палестини, Сирії та Хорватії, пообіцявши своє сприяння та підтримку наступного бієнале.

Відкриття й закриття фестивалю відбулося на сцені Національного академічного театру ім. Івана Франка (режисер-постановник – Ігор Славінський). На закритті фестивалю учасники та глядачі мали змогу ще раз насолодитися грою акторів-учасників з різних країн. Найефектнішими були театральні номери словаків, у стилі театру абсурду, та китайських студентів, які вийшли із звичайним музичним номером, розчуливши публіку непідробною щирістю та відвертістю.



Сцена з вистави “Я від їжджаю” О. Слаповського. Режисер – Петер Пейков. Національна академія театрального та кіномистецтва (Софія, Болгарія).

Марія ПРЕВО

УКРАЇНСЬКІ ЛЯЛЬКАРИ У САНКТ-ПЕТЕРБУРЗІ

В Україні насичено-яскраві лялькарські фестивалні події найчастіше відбуваються на заході (Міжнародні фестивалі: “Золотий Телесик” у Львові, в Ужгороді “Інтерлялька”, “Обереги” в Івано-Франківську, “Подільська лялька” у Вінниці, в Хмельницьку “Дивень”, у Луцьку “Різдвяні містерії”). Можна припустити, що така закономірність виникла завдяки давнішим традиціям (майже всі перелічені фестивалі вже отримали негласний статус корифеїв на театральній-фестивальній мапі України). Важливим чинником є й географічне розташування (близькість кордонів та дружні стосунки із західноєвропейськими країнами, їхніми театральними колективами), тому частими гостями західноукраїнських лялькарських фестивалів стають переважно театри Польщі, Угорщини, Словаччини.

Керівництво західноукраїнських фестивалів підтримує й українських лялькарів-студентів, запрошуючи кафедри театру ляльок (акторські та режисерські курси) з виставами в позаконкурсну програму. Це надає кожному з фестивалів новизни, свіжого “дихання”. Так, на фестивалі “Золотий Телесик” раз на два роки зустрічаються лялькарські школи країни: найстаріші – кафедра майстерности актора та режисури театру анімації (в минулому – кафедра театру ляльок) Харківського державного університету мистецтв ім. І. Котляревського та Дніпропетровське театральне училище, яке навчає лялькарів; кафедра майстерности актора театру ляльок Київського національного університету кіно, театру і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого і зовсім ще молода львівська лялькарська школа (факультет культури і мистецтв Львівського національного університету імени Івана Франка). Запросити школи інших країн театрові не вистачає фінансування.

Коли йдеться про Східну Україну та її фестивалні лялькове сьогодні, то на високопрофесійному рівні



можна говорити лише про “ANIMA” – Міжнародний фестиваль театрів ляльок та інших форм сценічної анімації (засновник і художній керівник фестивалю – професор, викладач кафедри майстерности актора та режисури театру анімації Харківського державного університету мистецтв ім. І. Котляревського Олександр Інюточкін). Ще 2004 р. організатори фестивалю намагалися розширити студентське представництво, запросивши учасників з Ризької театральної академії культури. Брак коштів і тут дав себе знати. На деякий час фестиваль навіть припинив своє існування, і лише зараз керівництво його отримало підтримку міста, отож, можна сподіватися на відродження фестивалю та його творчої репертуарної політики.

Звісно, організація студентських театральних фестивалів – справа дуже затратна, але подібні творчі заходи вкрай необхідні для професійного зростання та розвитку майбутніх акторів-лялькарів.

У Києві від 2009 р. започаткували фестиваль театральних шкіл “Натхнення”, де збираються представники багатьох країн світу, пропонуючи глядачам різноманітні напрямки – від драматичних та лялькових до балетних і пластичних вистав. Але – через переважаність фестивалю і все той же мізерний

розподіл бюджету – студентів-учасників запрошують на один-два дні, тому майже ніколи не відбувається творчого діалогу поміж студентами. Цей брак спілкування обмежує світогляд студентів, хоча в процесі навчання декан, працівники харківських театральних кафедр, художні керівники курсів намагаються знаходити можливості для різноманітних поїздок, в тому числі й для участі у фестивалях, обираючи найчастіше закордонні акції: міжнародний фестиваль шкіл лялькарів у Білостоці, фестиваль лялькового мистецтва у Таллінні “Treff”, на яких вільно почувається кожна запрошена група. Перебуваючи на фестивалі впродовж усього часу його тривання, учасники долучаються до численних майстер-класів та презентацій. Часто-густо студентів-лялькарів запрошують і на міжнародні фестивалі до Росії, де останнім часом фестивальне лялькове життя виходить на значно вищий рівень як за художніми якостями та представництвом багатьох держав, так і за фінансуванням. Тому, коли харків’яни отримали запрошення від організаторів Першого Всесвітнього фестивалю лялькарських шкіл (Санкт-Петербург): Російської спілки театральних діячів (голова – О. Калягін), Кабінету театрів для дітей і театрів ляльок (голова – О. Глазунова), міжнародного фестивалю “КУКАРТ” і UNIMA було одностайно вирішено прийняти пропозицію. Відповідальність за поїздку “взяли на себе” студенти третього режисерського курсу кафедри майстерності актора та режисури театру анімації (художній керівник курсу – народний артист України О. Ю. Рубинський, майстри курсу: заслужена артистка АРК О. Ф. Дмитрієва та художник Н. М. Денисова).

На жаль, і на Першому Всесвітньому фестивалі лялькарських шкіл були певні обмеження. Зокрема, кожен колектив запрошували до участі у фестивалі лише на п’ять днів. На великих російських фестивалях – це одна з істотних проблем. Таке обмеження пов’язане з економічною кризою. Адже спочатку організатори планували запрошувати колективи на всі десять днів. Однак збалансованість програми дала змогу кожному учаснику переглянути роботи представників і традиційних, і новаторських шкіл.

Гостинність та щирість

Санкт-Петербург гостинно і водночас із властивою йому загадковістю розвів свої “руки-мости” для зустрічі незвичайних гостей.

Від 26 серпня до 6 вересня 2010 р. на Першому Всесвітньому фестивалі лялькарських шкіл звідусіль з’їжджався, злітався, збирався незвичайний народ – студенти та їхні навчителі, майстри таємничого мистецтва оживлення – лялькарі. Мистецтво театру анімації, як творчий акт одухотворення неживої матерії (не плутати з анімаційними проектами мульти-

плікації) стає дедалі актуальнішим і популярнішим у багатьох містах Росії (Москві, Санкт-Петербурзі, Єкатеринбурзі), де проводяться Міжнародні фестивалі театрів ляльок.

Подібного за масштабом заходу, яким став Перший Всесвітній фестиваль, присвячений професійній освіті лялькарів, на пострадянському просторі, мабуть, ще не відбувалося. Ідею створення фестивалю лялькарських шкіл оприлюднив 2005 р. директор Міжнародного фестивалю КУКАРТ Давид Бурман. Масштабний задум Д. Бурмана підтримали в Спільці театральних діячів Російської Федерації, і задум, перетворившись на модель фестивального проекту, був підтриманий на саміті UNIMA (Union Internationale de la Marionnette – Міжнародна спілка діячів театру ляльок) в Єкатеринбурзі. Було вирішено, що Перший Всесвітній фестиваль лялькарських шкіл відбудеться в Санкт-Петербурзі (вибір цього міста як стартового майданчика не випадковий, адже традиції “ленінградської” лялькової школи, шанованої в усьому світі, були насамперед відновлені на пострадянському просторі). Всесвітній фестиваль надалі відбуватиметься, подібно до олімпіади, один раз на чотири роки в різних країнах світу. Перший з них об’єднав театральні школи колишніх країн пострадянського простору (Росії, України, Прибалтики), а також Європи: Болгарії, Франції, Великобританії, Фінляндії, Польщі, Німеччини, Хорватії, Ізраїлю, Ірану.

Під час фестивалю відбулися зустрічі з видатними діячами театру ляльок: генеральним секретарем UNIMA Жаком Трюдо, професором, почесним громадянином Польщі Хенриком Юрковським; театральним режисером з Румунії – Іриною Нікулеску



Сцена з вистави “Бджолині казки для шести відчуттів”. Литва.



та продюсером у лялькарській справі й музикантом Дж. Левандовські, які разом з І. Нікулеску працювали над створенням навчальних програм для студентів-лялькарів. У рамках фестивалю численні майстер-класи поєднували практичні та теоретичні підходи у навчанні майбутніх акторів-лялькарів. Так, професори Анастасія Савіна та Ніколіна Георгієва (Софія, Болгарія) презентували монографію і відеоряд з тренінгу “Основи сценічної пластики актора в театрі ляльок”, запропонувавши особливу методу у викладанні сценічно-пластичних дисциплін для лялькарів: взаємодія актора з маскою, розроблення виняткових акторських засобів – ексцентрики, пластики тіла, пантоміми, техніка актора “на підмозі”. Цікавими були різноманітні художні виставки театральних ляльок, масок, костюмів і сценографічного оформлення спектаклів (навчальний проект у відділенні СПб ДАТМ на Моховій; виставка театральних ляльок у Будинку актора – художники: Г. Ігнат’єва, Н. Полякова та Н. Сізіх).

Арт-директор фестивалю Д. Бурман вручив щорічну продюсерську премію (засновники: СТД Росії, дирекція Міжнародного фестивалю КУКАРТ, центр “INTERSTUDIA” Д. Бурмана; премія існує в рамках програми державної підтримки театрів для дітей і юнацтва під патронатом президента Росії) голові Єкатеринбурга А. Чернецькому – “За підтримку і розвиток унікальної інфраструктури театру ляльок в Єкатеринбурзі”, а також за активну популяризацію міжнародного фестивалю “Петрушка Великий”, який щодва роки відбувається в цьому місті.

У кулуарах фестивалю можна було зустріти видатних діячів (режисерів, художників) так званої

Студенти V курсу у виставі “Ми” за Є. Замятіним. Режисер та керівник курсу – Руслан Кудашов. Санкт-Петербурзька державна академія театрального мистецтва. Росія.



Уральської зони – Віктора Шраймана (віце-президента Міжнародного фестивалю бієнале “КУКАРТ”), Марка Борнштейна, Сергія Столярова. Важливою частиною фестивалю став спецпроект “Повір у себе” для дітей з обмеженими можливостями; відбулася вулична програма в Царському селі – “Петрушки в Петербурзі”.

Фестивальне розмаїття студентських вистав

Відкриття фестивалю відбулося на великій сцені БТК, учасників фестивалю вітав з виразно-дотепною програмою (попурі іноземними мовами) театр “Лицедії”. Після офіційної частини учасники і глядачі подивилися вишукану виставу “Дон Жуан” (Саратовський театр ляльок), де в художній формі органічно поєднувалося умовно-сценографічне вирішення простору з ляльками-маріонетками та чітка гра акторів у “живому” плані. Надалі програма показів для презентації кожної школи складалася з двох частин – “візитної картки” школи та спектаклю.

Російські студентські театральні школи ознайомили учасників з різноманітним репертуаром та своєрідним підходом до навчання майбутніх професійних

акторів. Студенти Іркутського театрального училища показали традиційно жартівливу виставу, створену у фольклорно-вуличному дусі “Петрушчин ярмарок”. Яскраве лубочне оформлення, характерне для обраної художньої мови, та професійно-технічні засоби в акторському виконанні приваблювали глядачів. Справа в тому, що ляльководіння петрушкової ляльки за своєю природою не надто важке, а от уміння володіти пищиком (пристрій із тонких алюмінієвих пластин для зміни голосу, притаманний саме для таких вистав), яке продемонстрували молоді актори, вражало, адже це дуже складне лялькарське мистецтво.

Учасникам фестивалю було також запропоновано переглянути інтерактивну лялькову виставу “Казка-загадка” (Івановське обласне училище культури). Вистава-гра, адресатом якої були діти, складалася із загадок про пори року. Головним засобом виразності була щира гра акторів та художнє оформлення, яке нагадувало пластиліновий мультик. На жаль, виставі не вистачило режисерської вибудованості, через що траплялися дуже часті повтори у загадках, збивався темпоритм, увага дітей пригасала.

Ярославський державний театральний інститут показав пластично-поетичний перформанс – виставу “Варіяції” (осмислення відомих західноєвропейських картин через використання пластичних мініятюр). Режисер вистави (Віктор Борисов) у процесі навчання дбає насамперед про удосконалення пластики майбутніх акторів-лялькарів. Загалом же найхарактернішим для переважної більшості колективів є традиційний підхід до підготовки фахівців.

Найвиразнішими за формою та професійним рівнем серед учасників з Росії, окрім уже названої Саратовської вистави, можна виділити роботи учасників з Єкатеринбурга і студентів СПб ДАТМ (курс Руслана Кудашова).

Філігранна техніка пластичного спектаклю-мініятюр “Беремо розгін”, краса рук виконавців, фантастичне перевтілення руки на образ тварини (страуса, лебединого ключа, що ураз перетворювався на ... обличчя усміхненої людини). Голова Московського кабінету театрів для дітей і театру ляльок Ольга Глазунова відзначила цей студентський колектив, пригадавши їхнього вчителя – Сергія Жукова: “Майстер навчив студентів найголовнішого – любити свій робочий апарат – руку лялькаря. Адже саме від пластики руки йде вся лялькарська техніка”. Дуже технічним у ляльководінні (вистава народилася із студентського тренажу з гапінними ляльками) була постава “Ми” за Євгеном Замятіним (БТК, режисер Р. Кудашов). Студенти випускного V курсу показали досконалу роботу: завдяки цікавій, виразній грі з кольором (чорний, білий та червоний), світлу й музиці роман-антиутопія у сценічному втіленні перетворився на гострографіч-

ний малюнок з “раптовими” режисерськими знахідками та використанням надламано-поетичної музики культової групи “АУКЦІОН”. Руслан Кудашов, уже визнаний майстер в театрі ляльок (як Росії, так і Європи), набравши свій курс, виховав акторів гнучких як у психофізичному, так і в інтелектуальному сенсі.

Цікавою подією фестивалю стала презентація німецької Школи Ернста Буша (Берлін) – представника синтетичного напрямку в навчанні лялькарів. Німецька делегація привезла п’ять курсів, які на прикладах власних робіт продемонстрували різноманітні підходи у навчанні майбутніх акторів-аніматорів. Такий показ був дуже вирашнів, оскільки актори на різних курсах пробують розмаїті напрями в мистецтві театру анімації.

Одна з їхніх перших вистав – “Дорога Тілла Дюр’є”, сюжет якої заснований на біографії відомої німецької актриси, вражала своєю драматичністю. У поставі був відображений період життя актриси, коли вона рятувалася від фашизму, перебуваючи в Загребі. Дуже гостра, болюча тема з непідробною щирістю була відтворена на сцені у виконанні молодих акторів. Ця постава, перенасичена мовними діялогами, тяжіла



Сцена з вистави “Дорога Тілла Дюр’є”.
Школа Ернста Буша. Берлін, Німеччина.



Сцена з вистави “Її філіжанка чаю” (за п’єсою А. Чехова “Дядя Ваня”). Академія мистецтв, Фінляндія.

радше до традиційно-літературного театру ляльок. На початку дії були представлені сцени в лялькових ящиках, що нагадувало нижній вертепний ярус. Тут розігрувалися сцени акторської гри Т. Дюр’є – застосовано для цього художній прийом “театр у театрі”. Прихід фашистської диктатури жорстоко розбивав красу світу мистецтва. Сцени життя Тіллі в Загребі відображалися за допомогою виразних зростових ляльок-тантамаресок, що містилася у сценічному просторі маленького міста. До них органічно долучався виразний музичний супровід.

Оригінальнішими за формою були “Лакрімоза” та “Небіжчики – народ нікудишній”.

“Лакрімоза” – камерна постава, що поєднала в собі традиційний підхід – гру маріонетки – і сучасні технічні можливості: 3d-анімацію, образ-голограму. Запрошені глядачі приєднувалися до таємничої дії, в процесі якої опинялися сам на сам з “душею” маріонетки. Глядач спостерігав за звичайним життям маленької ляльки (уособлення образу звичайної людини), яка проживала своє життя та вмирала, а її душа, долаючи простір, рушала до глядача. Враз усе зникало – і в чорному кабінеті глядач опинявся сам на сам зі своїм віддзеркаленням.

Спектакль “Небіжчики – народ нікудишній” (за мотивами творів Ф. Достоєвського, О. Блока, Д. Хармса) розігрувався в залі-бункері музею Ф. Достоєвського. Щільно встановлені крісла глядачів посилювали напругу сприйняття вистави. Все дійство відбувалося на невеликій сцені зі спеціально обладнаним столом, за яким розташовувався актор-виконавець, що існував у ляльковому середовищі. Парадоксально оживали

цитати з обраних творів: рухалися маленькі маріонетки, оживали пальчикові ляльки-голови, з’являвся гомункул, хиталися тіні, падав сніг, закипав російський самовар..., і раптово все опинялося в одному звалиську, на верхівці якого іронічно-гротесковий німецький представник Петрушок – Касперле – виголошував свою гостру проповідь. Дрібнота оживала й сповзалася зусібч, нагадуючи мультиплікаційні роботи визнаного майстра анімаційного кіна – Яна Шванкмаєра.

Вишукано естетськими за формою та змістом стали дві вистави ізраїльської школи. “Поєма № 1” – своєрідна оповідь про ностальгію за дитинством. Історію маленької дівчинки, яка щасливо живе в оточенні різних предметів і масок, було розіграно на столі – рукотворними ляльками з паперу. Світ крихких паперових ляльок на очах дівчатка поступово ускладнювався. Головна героїня починала помічати безліч подробиць: життя наповнювалося музикою, а маленький паперовий паяцик виростав до гігантських розмірів і дарував дівчинці квіти. У другій виставі “Психея”, в театрі неживих предметів (бокал, напіврозбитий плафон від світильника, сірники, слоїк з водою) виникав поетично-давній міт про кохання Амура та Психеї. Поєднання двох стихій – води та вогню, мелодійний дівочий спів, виявлення у предметів їхньої другої сутності – надавало виставі сакрального змісту. Варто зазначити, що масове використання предметів у створенні вистав, представлених на фестивалі, було прикметною ознакою західноєвропейських лялькових шкіл.

Студенти-лялькарі Центральної школи мови та драми Великобританії з програмами “Концерт для Богів” та “Руки вгору” показали низку номерів з оживленням парасольки, пластикових пакетів, футбольних м’ячів, різноманітних забутих домашніх речей. Визнана лялькова школа Варшавської театральної академії (Белосток, Польща) зі своїми першокурсниками, наймолодшими учасниками фестивалю, прибула з програмою “Звичайні речі”, в яких був майстерно побудований кожний етюд, оживали найрізноманітніші речі – повітряні та дерев’яні кульки, тканина, враз перетворюючись на навчальні ляльки.

“Шоу потвор” (Берлін, Німеччина) – радикально жорстока, але й художньо виразна постава, втілена мовою постмодерного театру. Вистава про людську патологію. Дійство було показано глядачеві з використанням розмаїтих предметів, пластичного обігравання частин людського тіла, фарб, тканини.

“Чисті” за жанром вистави, де використовувалися предмети і відбувалося їхнє оживлення-одухотворення з волі актора, показали представники Академії мистецтв з Фінляндії: “Її філіжанка чаю” (за п’єсою А. Чехова “Дядя Ваня”) та “Цирк Джельсоміні” (ви-

става створена під враженням творчості великого майстра кінематографу Ф. Фелліні). Герої обох вистав поставали з цілком непередбачуваних речей. У виставі “Ії філіжанка чаю” всі персонажі виникали ...із сервізу на столі. Головний герой мав свої “складові” – металевий чайничок і чайні пакетики, розкладені на столі. Зображення людських почуттів, насамперед любови, передавалось через кипіння маленького чайника – це було наче вирування справжніх пристрастей.

Реабілітаційним спектаклем для дітей з проблемами зору була оповідь литовських лялькарів “Бджолині казки для шести відчуттів”. На сцені розігрувалося дійство, співучасниками якого виступали глядачі



Сцена з пластичної мініатюри “Метаморфози”. Харківський університет мистецтв ім. І. Котляревського (кафедра майстерності актора і режисури театру анімації).



Сцена з пластичної мініатюри “Шагал. Дієслово”. Харківський університет мистецтв ім. І. Котляревського (кафедра майстерності актора і режисури театру анімації).

(з чорними пов’язками на очах). Актори-виконавці ставили перед собою завдання – загострити відчуття глядачів, що перебували на сценічному майданчику. Творці вистави використовували оригінальні знахідки – тактильні (хутро, тканина, бризки води, лід); теплові й звукові ефекти, арома-терапію (ароматичні палички). У такий спосіб у кожного учасника народжувався свій спектакль.

Щодо української школи лялькарів, то вона була представлена Харківською та Київською вищими школами й посіла поважне місце “золотої середини” серед багатоголосся лялькових мов фестивалю. Вистава “Тарас” (режисер Сергій Брижань) студентів III курсу кафедри театру ляльок КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого (художній керівник курсу – президент українського UNIMA, завідувач кафедри театру ляльок Леонід Попов) мала ознаки художньо-поетичного театру. Вишукані ляльки, костюми й гра акторів поєднувалися в єдиний чарівливий дивосвіт національного міту та історії дитинства Тараса Шевченка.

Харківський університет мистецтв ім. І. Котляревського (кафедра майстерності актора і режисури театру анімації, завідувач – Євген Русабров) була представлена атмосферою виставою за повістю французького письменника Жюльє Сюпервеля “Віл

і Віслюк, які були в яслах” (присвячена творчості відомого російського мистецтвознавця, сценографа І. Уварової), пластичними мініатюрами “Метаморфози” та “Шагал. Дієслово”. “Білий сон про Біле Різдво” – історія за біблійним сюжетом про народження Ісуса Христа, побачена очима тварин – Вола і Віслюка. Камерна вистава на Різдвяну тематику, показана на малій сцені БТК, об’єднала сцену й зал виром художніх образів. Логічним постало художнє оформлення – в центрі сцени розташована дерев’яна скриня – стилізований Вертеп. Персонажі цієї історії створені з білого паперу: тут літають маленькі янголи, обертається каркас планети Земля з маленькими людськими силуетами, літають зірки-комети, Волхви дарують немовляті білий літак, а різні дивні тварини (лев з крилами, змії-голубки, жирафа, риби з паперу) приходять, припливають та прилітають до Ісуса, щоб вклонитися Синові Божому. У виставі “Білий сон про біле Різдво” виразна гра студентів режисерського курсу (О. Авдєєвої, Я. Аносова, Є. Демещенко, К. Чоботко, Н. Підлісної), ще раз підкреслює універсальність Харківської школи: маючи режисерську освіту, студенти майстерно виконують акторські ролі. Дует “Віл та Віслюк” (Є. Демещенко та Я. Аносов) вражає своєю непідробною щирістю у

Сцени з вистави "Білий сон про Біле Різдво". Харківський університет мистецтв ім. І. Котляревського (кафедра майстерності актора і режисури театру анімації).



виконані образів тварин. Ця вистава (зважаючи на її авторське прочитання) була сприйнята неоднозначно, деякі критики (старшого покоління) зауважили, що виставі бракувало поважнішого та глибшого ставлення до обраної теми. Незважаючи на ці зауваження, подякував та вручив виконавцям диплом учасників віце-президент фестивалю, представник легендарної Уральської зони і наш земляк – Віктор Шрайман.

Другим показом харківських студентів були музично-пластичні мініатюри "Метаморфози" та візуалізована художня зарисовка за картинами М. Шагала "Шагал. Дієслово" у стилі театру художника (з використанням костюмів, що враз перетворювалися на лялькові образи: капелюхи, на яких уміщувався цілий світ; тварини-музичні інструменти, одяг – частини французьких будівель). Цей показ завдяки своєму художньо-асоціативному відеоряду привітно прийняли пiтерські глядачі. Особливо зворушливо сприймалась сцена польоту Марка Шагала (актор Є. Демещенко) та його нареченої (К. Чоботко) над Вітебськом. Студенти виявили високу професійність, показали оригінальність і виразність свого режисерського мислення. Після презентації було дуже приємно чути високу оцінку, що її дали ректор СПб ДАТМ Лев Сундстрем і Віктор Песочинський (заступник ректора із міжнародних стосунків), які відзначили високу професійність і художню виразність, європейський напрям кафедри майстерності актора і режисури театру анімації Харківського університету мистецтв. Загалом, презентацію школи високо оцінили майстри та молоді критики театру ляльок, що зібралися на показах. Вони назвали виступи харків'ян "...візуальною поезією, яка і є суттю справжнього театру ляльок".

110



Творча угода

Окрім участі у фестивалі та відчуття належності до сучасного лялькового театрального процесу, важливим стало й те, що ця поїздка послужила спонукую до подальшої співпраці між Санкт-Петербурзькою академією театрального мистецтва (СПб ДАТМ) і Харківським державним університетом мистецтв ім. І. Котляревського. Активна творча співпраця між двома вузами почалася ще 2008 р. між театрознавчими кафедрами та студентами, які організували театрознавчі творчі конференції та запрошували навзаєм студентів (відбулося вже чотири такі конференції). І ось, нарешті, було підписано довготермінову угоду про творчу співпрацю (як на студентському, так і на педагогічному рівнях). Розвиток цього договору здійснений у рамках фестивалю "Балтійський Дім ХХ", куди запрошено двох педагогів кафедри театрознавства та студентів цієї кафедри на творчу конференцію, перегляд і обговорення вистав. У листопаді цього року в рамках VIII фестивалю недержавних театрів "Курбалесія" відбулася творча театрознавча конференція "Авангард 20-х – 30-х років ХХ століття та сучасний театр" за участі студентів пiтербурзької академії.

На зразок більшості європейських лялькових студентських фестивалів Перший Всесвітній фестиваль театрів ляльок не ставив собі за мету проведення конкурсної програми, а зібрав різноманітні колективи для професійного огляду та творчого спілкування. Завдяки цьому кожна група відчувала свою причетність вагому до розвитку такого складного виду мистецтв, як театр анімації. Перший Всесвітній фестиваль театрів ляльок відбувся під гаслом: "Світ-дружба-фестиваль" і об'єднав численних учасників і глядачів як творчих однодумців. Лялькарі власною творчістю ще раз підтвердили своє унікальне та самобутнє мистецтво!

В'ячеслав ХІМ'ЯК

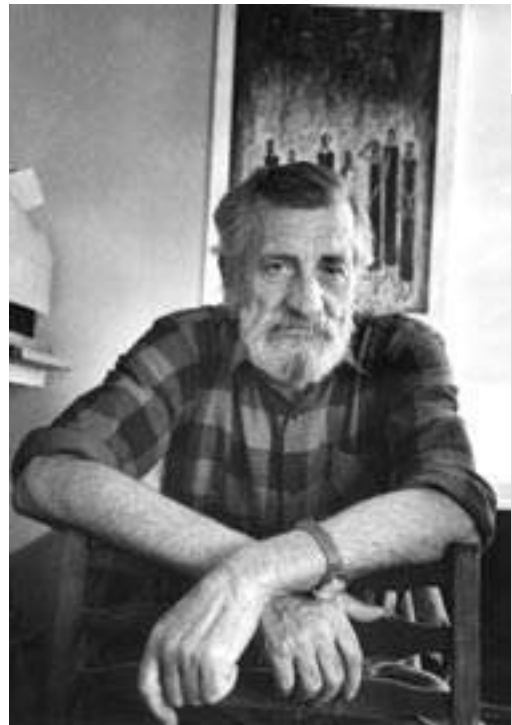
ДІЯЛОГ З ЧАСОМ, або Штрихи до портрета Казимира Сікорського

Сьогодні моє слово про заслуженого діяча мистецтв України Казимира Броніславовича Сікорського, до недавнього часу головного художника Тернопільського академічного драматичного театру. Сценограф, живописець, скульптор, він у будь-якому жанрі цікавий, своєрідний, вишуканий... Одне слово – Майстер.

Маю всі підстави пишатися тим, що в Тернопільському театрі ім. Т. Г. Шевченка я почав працювати в один рік з Казимиром Сікорським. Це був 1974-й. Переважну більшість ролей зіграв у виставах, до яких він творив декорації. Це теж важливий факт: підстава впливу його світогляду, мистецтва сценографії, живопису, скульптури на мене і на те, що я робив і роблю. А може, не тільки на мене...

Наше ближче знайомство відбулось після здачі вистави “Платон Кречет” О. Корнійчука (режисер Микола Стефурак, 1974). Декорації К. Сікорського в процесі репетицій мені дуже сподобались. Сцена була поділена на сектори, а кожний сектор розділений високими “ставками” білого кольору, розписаними, як тепер тинькують будинки, “короїдом”. Ці “ставки”, на диво, були водночас і монументальними, і легкими. В їхньому розміщенні зачаїлась якась дивна енергія – вони летіли над сценою, і гілка квітучої яблуні, здавалось, розмовляла з Всесвітом. Єдине, що створювало незручність, це помилка в розрахунках східців, якими важко було ходити. Та попри те, візуально, все здавалось бездоганним, і що найголовніше, в цій дивній конструкції була прихована якась таємниця.

Так от, після здачі вистави та її обговорення на художній раді ми сиділи в його тісному кабінеті-майстерні... Боже, як це було давно – 1 листопада 1974-го.



Казимир Сікорський.

Нас було четверо: заслужений артист України Анатолій Бобровський, режисер-постановник вистави Микола Стефурак – світла їм пам'ять – сценограф Казимир Сікорський і я, виконавець ролі Кречета. Наші молоді душі були відкриті назустріч майбутньому театру. А на Тернопіль цілу ніч падав сніг. Білий-білий. Коли розвиднілось і ми вийшли з театру, нам здалося, що ми, четверо, уже в раю...

Казимир Броніславович сам іноді дивується, звідки це в нього. Дитинство було нелегким, разом з матір'ю перебував у німецьких концтаборах. Але навіть там він ліпив з глини різні фігурки, малював, де тільки можна було, а думками лігав до чогось незрозумілого й великого. Згодом виявилось, що це театр. Театр його кликав до себе і тоді, коли став курсантом танкового училища, а потім студентом Львівського інституту декоративного та прикладного мистецтва (тепер Академія мистецтв).

У біографії К. Сікорського є дуже красномовний епізод: у зв'язку з хворобою матері він (1963) залишає роботу в “Київторгрекламі” і перебирається в рідний Шумськ. У ті роки переживав своє творче піднесення Шумський народний театр. Режисер Василь Скрип'юк задумав тоді поставити “Оптимістичну трагедію” В. Вишневського. Художником запросили К. Сікорського, а згодом доручили йому центральну роль – матроса Олексія. Вистава мала значний худож-



Сценографія та ескіз до вистави “Моя професія – синьйор з вищого світу” Дж. Скарначчі, Р. Тарабузі. Тернопільський драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1983 р.



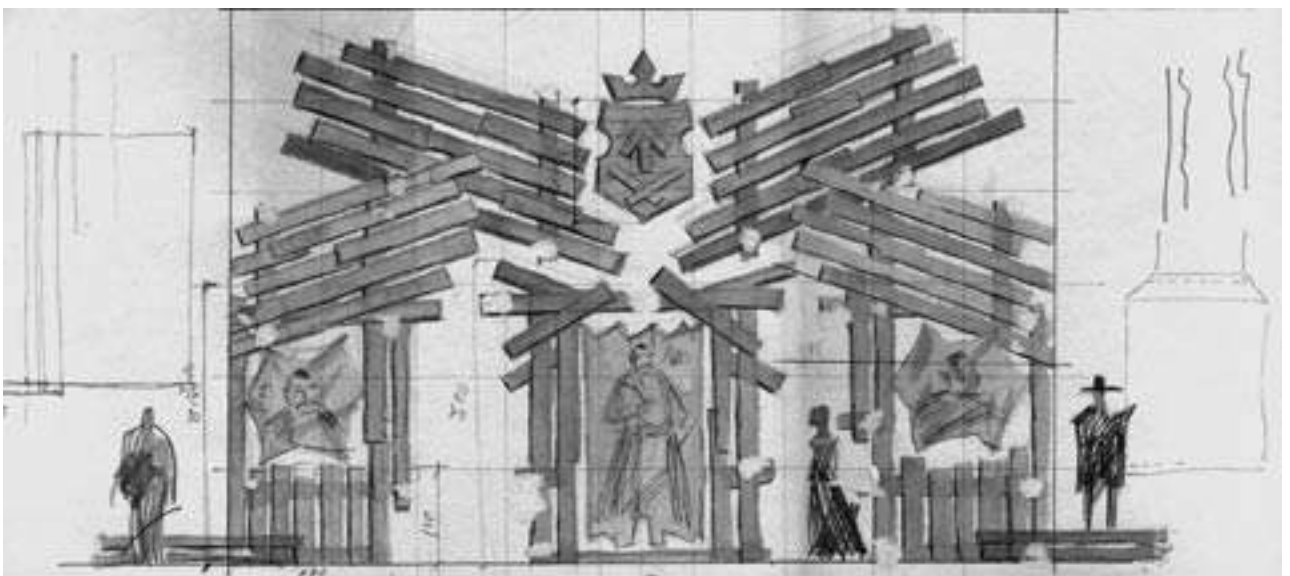
ній резонанс, виборола на обласному огляді-конкурсі право показу в Києві. Колектив Народного театру нагородили Почесною грамотою Президії Верховної Ради УРСР.

Ось спогад О. Казимира: “У виставі глядач з неослабним інтересом стежить за повною динамізмом, напруженою дією, природним, без награшу і штампів, виконанням, суворою і мужньою музикою. Усі симпатії кваліфікованої аудиторії, яка заповнила театральне приміщення оперної студії, де відбувалася вистава, були на боці акторів, які насмілилися винести на суд столичного глядача свою працю, не боячись порівнянь з виставою Театру ім. І. Франка. Цілком заслужений успіх і високі нагороди випали на долю колективу і його художнього керівника В. Скрип’юка (медпрацівника за фахом, нині – заслуженого працівника культури України), художника вистави й водночас виконавця ролі Олексія – К. Сікорського...” [1]. Хто-зна, чи не втратив театр клас-

ного актора, та доля розпорядилася по-своєму – він став театральним художником.

На початку вісімдесятих Тернопільський, тоді ще музично-драматичний, театр ім. Т.Г. Шевченка переживав не найкращі часи. Пішли на пенсію талановиті майстри сцени: народний артист України С. Оніпко, заслужена артистка України С. Коваль, артисти Г. Голець, І. Яроцький, головний художник театру, заслужений діяч мистецтв України С. Данилишин, переїхав до Ужгорода головний режисер театру, народний артист України Ярослав Геляс, забравши з собою групу акторів... Театр потребував припливу нових сил.

Саме в цей час на посаду головного художника було запрошено Казимира Броніславовича Сікорсько-



Ескіз до вистави “Коханий нелюб” Я. Стельмаха. Тернопільський драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1999 р.

го. І хоча першою виставою, до якої йому довелося придумувати сценографію, було “Весілля в Малинівці” Л. Юхвіда (режисер – заслужений артист України Юрій Авраменко, 1974), справжнім його дебютом у театрі стала вистава “Під золотим орлом” Я. Галана у постанові заслуженого артиста України Павла Загребельного (1974). Ця робота засвідчила, що до театру прийшов зрілий митець, для якого характерне філософське осмислення минулого та сучасного.

Світ після апокаліпсису Другої світової війни. На цій руїні народжувались співчуття, любов і покаяння. І не мало значення, від кого це виходило, важливо, що ці ознаки людяності взагалі проявлялись. Люди втомилися бути жорстокими, вони хотіли бути щасливими. Час не має влади над пам'яттю. Це погляд і в його, художниково, власне непросте дитинство. Це й вдала спроба поєднати вчора і сьогодні. Мені досі вчуваються кроки кованих черевиків по металевій підлозі. Ця проста метафора прийшла з його дитинства, і язик не повертається сказати, що її придумали. Це треба було пережити. Казимир Броніславович Сікорський мав свої порахунки з останньою війною, з фашизмом.

Тему зародження тоталітаризму, антигуманної суті війни і фашизму художник продовжує досліджувати у виставі “Кар’єра Артуро Уї” Б. Брехта, режисер – заслужений артист України Анатолій Бобровський (1975). Це була подія в театральному житті, яку гідно поцінувало тоді журі Всесоюзного фестивалю драматургії НДР (1975). Режисер, сценограф, виконавець головної ролі, – ваш покірний слуга, були відзначені високими нагородами і дипломами фестивалю.

Сценографію вистави “Кар’єра Артуро Уї” художник вирішував простими та органічними для неї засобами. Сцена – покинутий стадіон. У центрі постійна установка – суддівський стовп. Освітлення пронизливе, що створює середовище, вороже людині. Колористична монохромність оформлення різко й рельєфно підкреслювала, як у плакаті чи в публіцистичній графіці, громадянську спрямованість вистави, акцентувала її соціальні мотиви.

Перших десять років роботи на посаді художника-поста-



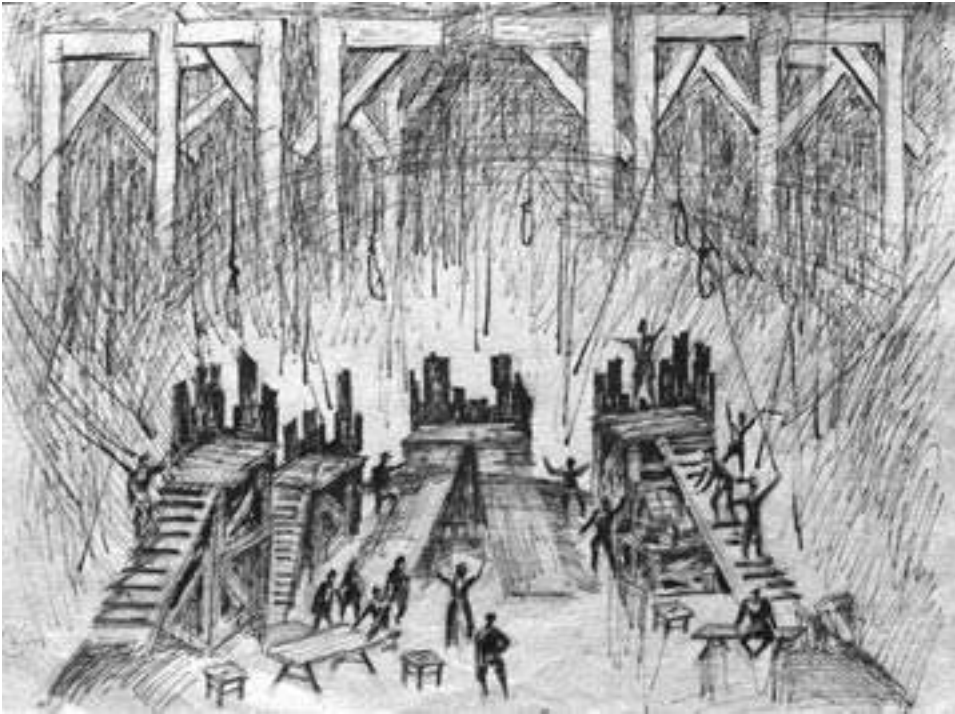
Скульптурний портрет актора та режисера П. Загребельного. Тонований гіпс.

новника в театрі дали можливість К. Сікорському адаптуватися до специфіки випуску вистав, особливостей та творчих уподобань режисерів, проникнути в жанрову й стилістичну таїну авторів. З Анатолієм Горчинським опановував різножанрову музичну стихію вистав, філософське підґрунтя – з Анатолієм Бобровським, широку романтичну театральність – з Павлом Загребельним. Це були драми, музичні комедії, дитячі казки.

За це десятиліття сформувалося прагнення “створити свій світ”, драматичний, гостропроблемний, легкий і світлий, суворий і нещадний, казковий, театралізований, абсурдний, де враження від реальнос-



Макет до вистави “Останній палко закоханий” Н. Саймона. Тернопільський академічний драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2003 р.



Ескізи до вистави “Тіль Уленипгел” Г. Горіна за Ш. де Костером. Тернопільський академічний драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2002 р.

ти ставали лише поштовхом до їх інтерпретації, що окреслює всю творчість художника. Порівняння його ранніх постанов із тими, що сьогодні йдуть на сцені театру, дає можливість побачити еволюцію творчого пошуку Майстра: від логічних побудов – до дедалі більшої емоційної відкритості, від стриманості й строгості засобів – до кольору, до живопису, у яких він бачить невичерпне “джерело театральності”.

Мені неодноразово доводилось спостерігати народження майбутньої вистави в майстерні художника. Цей процес дуже нагадує роботу актора над роллю. Сумніви, іноді страх, іноді безпорадність – все треба пройти, пережити. І тоді, сам того не сподіваючись, знаходиш те, що, здавалось, знайти уже неможливо. Казимир Броніславович уміє приховувати тривоги за напускною мовчазною суворістю, і сигарета – обов’язковий атрибут. Зате коли вдалось – його очі стають по-дитячому грайливі і посмішка розгладжує зморшки. В такому стані він схожий на підлітка, який спромігся вперше переплисти широку річку. Тоді Майстер говіркий, жартує і обіцяє кинути курити або розповідає про війну, називаючи не тільки командуючих фронтами, а й командирів дивізій. А далі – Ганнібал, Наполеон, Брусилов, де Голль, Жуков, Василевський, Рокоссовський, Конєв... Чи всіх перелічиш? Це його кумири, заряджені на перемогу. Може, тому близькі друзі називають художника по-ручником Сікорським – і цим багато сказано. А ще

його з повагою називають філософом. Він часто любить повторювати: “Якщо мистецтво – це форма пізнання світу, то художник – це той, хто вишукує засоби для її передачі” [2].

У театральних ескізах К. Сікорського розкривається важлива особливість, необхідна в мистецтві оформлення вистави – театральне мислення Майстра. Воно виявляється і в тривимірній побудові простору сцени, і в ясній продуманій композиції, а головне – в образності рішення, заданого драматургією та режисером. Професійне володіння засобами театральної виразності виявив художник, зокрема, у поставах на історичну тематику – “Данилові Галицькому” В. Фашука за



А. Хижняком, режисер Анатолій Бобровський (1986), “Роксолані” Г. Бодикіна за романом П. А. Загребельного, режисер П. І. Загребельний (1985), “Рядові” О. Дударєва, режисер Анатолій Горчинський (1985), “Маруся Богуславка” М. Старицького, режисер П. І. Загребельний (1993) та ін.

У К. Сікорського особлива залюбленість в історичну тематику. Йому вдається відтворювати правдивий, опоетизований монументально-романтичний і водночас особистісний світ історичної постати, вдало використовуючи матеріал, колористику, виявляючи глибоке знання матеріальної та духовної культури епохи. Його декорації дихають минулим і творять незримий місточок до наших часів. Захоплення Майстра давниною не завжди завершується випуском вистави. Художник продовжує розмірковувати про час, перебуваючи там, продукуючи своєрідні живописні послання до себе сущого. Це, так би мовити, “необов’язкова програма”. І приходять від княжих часів

цикли “Балада про Карпатську Русь”, “Монгольська навала”, триптих “Володимир Великий”. Як на мене, Казимирові Сікорському вдається легко й невимушено передати на полотні те, що найважче – дух особистості, часу. Історичні постаті на його полотнах вражають не атлетичною могутністю, а гармонією та величчю духа, поступу, діянь. Його полотна видаються іконами, перед якими хочеться схилити голову. Лише тонкий знавець людської сутності здатний витворити цілу галерею портретів як живописних, так і скульптурних: “Мертві душі” (Микола Гоголь), Пабло Пікассо, Пабло Неруда, Данило Галицький, Володимир Маяковський, Лев Толстой, актор і режисер Павло Загребельний, Сальвадор Альєнде... На портретних та живописних роботах Майстер ніколи не ставить дати, бо, як він сам стверджує, робота над ними не припиняється.

У портретних творах митця цікавлять корінні властивості характеру, що їх особистість зберігає у будь-яких ситуаціях. Не намагаючись лестити портретованому, художник творить образи, від яких віє непідробною шляхетністю.

Особливе ставлення у Казимира Сікорського і до театрального костюма. Не часто його ескізи дають уявлення про крій і матеріял. Йому важливіше кольором, пластикою, манерою виразити своє розуміння образу. Такий ескіз – не стільки проєкт костюма, скільки образ театрального персонажа, зерно майбутньої ролі.



Пам'ятник “Материнський поклик”, Тернопіль.
Кована мідь.



Робота Казимира Сікорського над виставами з різними режисерами часто переростала у добру дружбу. І ця дружба народжувала цікаві, оригінальні спектаклі.

Минуло багато часу, та не перестаю захоплюватися глибиною думки в його сценографії до вистави “Моя професія – синьйор з вищого світу” Дж. Скарначчі та Р. Тарабузі, режисер – народний артист України Павло Загребельний (1983). Здавалось, глибокий “колодязь” помешкання Леонідо Папагатто мав витворити атмосферу існування “бідних людей” Ф. Достоєвського, та художник тільки йому відомим способом вдихнув у цю убогість елемент доброго гумору і навіть іронії.

Саме з Павлом Загребельним, окрім згаданих вистав, були створені “Голубі олені” О. Коломійця у болгарському місті Слівені (1977), “Без язика” О. Корнієнка за В. Короленком (1979), “Піднята цілина” за М. Шолоховим (1981), “Закон вічності”

Пам'ятник Северинові Наливайку, м. Гусятин,
Тернопільська область. Кована мідь.



Макет до вистави “Євангеліє від Івана” А. Крима. Тернопільський академічний драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2004 р.

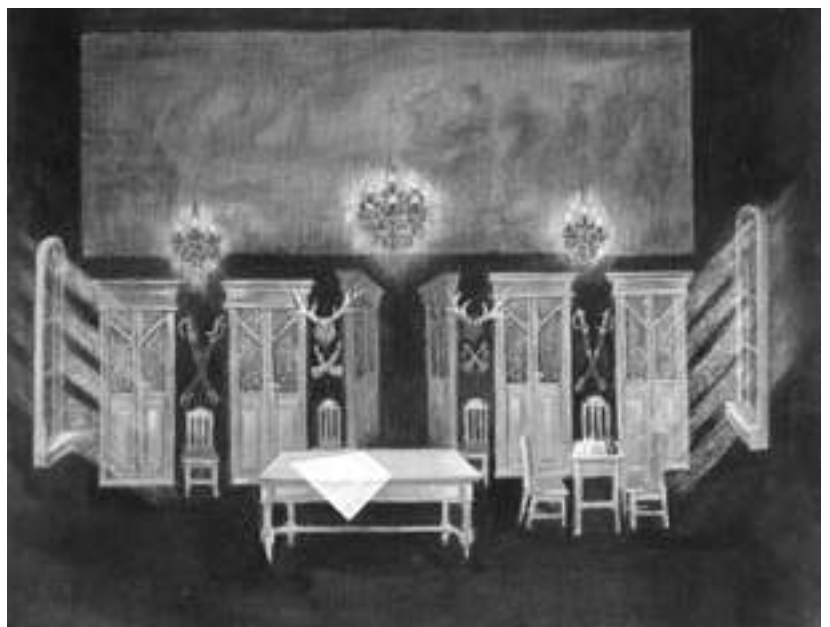
Н. Думбадзе (1982), “Тріумф кохання” Г. Пфайфера (1984), “Кайдашева сім’я” О. Корнієнка за І. Нечум-Левицьким (1988) та ін. А скільки цікавих робіт було створено із заслуженим артистом України Анатолієм Бобровським: “Привиди” Г. Ібсена, “Грушенька” І. Штока (1982), “Поріг” О. Дударєва (1984), “На одинці з долею” В. Босовича (1987), “Циганський барон” Й. Штрауса (1996), “Мартин Боруля” І. Карпенка-Карого (2003); з народним артистом України Анатолієм Горчинським: “Я завжди посміхаюся” Я. Сегеля (1975), “Кравцов” О. Коломійця (1976), “Піна” С. Міхалкова (1977), “Поки живу – люблю” Ю. Мушкетика (1980), “Сільва” І. Кальмана (1986), “Вісім люблячих жінок” Р. Тома (1980). Хіба можливо все згадати?

Нові грані обдарування Казимира Сікорського відкрила дружба і співпраця з головним режисером Тернопільського обласного академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка народним артистом України Олегом Мосійчуком. Поетична метафористика “Лі-

сової пісні” Лесі Українки (2001) спонукала художника до пошуків нового способу освоєння сценічного простору. Може, саме в сценографії безсмертної Лесиної феєрії, а згодом у виставі “Тіль Уленшпігель” Г. Горіна за Ш. де Костером (2002), “Сльози Божої Матері” О. Мосійчука за романом У. Самчука “Марія” (2008) найповніше реалізувалось людське кредо художника Сікорського.

А багатолітня дружба з художнім керівником Львівського національного драматичного театру ім. М. Заньковецької Федором Стригуном обернулася у К. Сікорського ностальгією за минулим у “Суєті” (1992) та кошарою для “нових українців” у “Хазяїні” І. Карпенка-Карого (1994), романтикою карпатських пейзажів “Гуцулки Ксені” Я. Барнича (1998), а також трагедійною сценографією “Маклени Граси”

М. Куліша (2001), яка нагадувала знайдений малюнок олівцем, що його художник загубив у дощову осінню погоду... Тонке переплетіння реальності з ірреальністю витворювало особливу атмосферу Кулішевої та Стригунової вистави. Гра світла й тіні, а іноді й темряви посилювали передчуття трагедії. А нещодавно творчі побратими Ф. Стригун та К. Сікорський подарували тернополянам перлину національної класики – “Наталку Полтавку” І. Котляревського (2010).



Ескіз до вистави “Дами і гусари” А. Фредра. Тернопільський академічний драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2005 р.

“Найбільше щастя – жити в єднанні з природою, радіти свіжому чистому повітрю, смаку шойно достиглих і зірваних власноруч плодів, доторку травички, листочків до долонь, пестошам теплого вітерця, співу пташок”... [3]. Це найпотаємніше життєве і творче кредо художника-майстра. Цими почуттями і настроями пронизані пейзажні полотна К. Сікорського “Ідилія ранку”, “Там три верби”, “Передчуття” та ін.

І, як мені видається, важливо не те, що намальовано, а те, що бачимо: деталі, мазок Майстра, який приковує і збуджує нашу уяву, викликає потребу думати. Так часто буває зі мною, коли дивлюсь роботи К. Сікорського.

Майже чотири десятиліття в Тернопільському академічному драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка живе сценографія Казимира Сікорського. Майже щовечора відкривається завіса, і з глядачами, крім акторів, розмовляє художник. Його завжди впізнаєш, він особливий і ні на кого не схожий. Він співрозмовник не гламурний. Мова його чітка і правдива, мудра й розважлива, схвильовано метафорична і ранима, іноді делікатно провокаційна, але без тіні зверхності. Його творчість – декорації до вистав, скульптура, живописні полотна, монументальні роботи змушують вдивлятися в пракорінь нашої сутності. Їх об'єднує найвища земна мудрість – любов.



Макет до вистави “Тригрошова опера” Б. Брехта.
Тернопільський академічний драматичний театр
ім. Т. Шевченка, 2005 р.

1. Казимиров О. Б'ють джерела народних талантів // Театральна культура. – Київ, 1968. – С. 37.

2. Форгель М. Щедра палітра художника // Вільне життя. – 2005. – 28 верес.

3. Попович Ш. Творчість без чернетки // Тернопіль вечірній. – 2005. – 23 лист.



Ескіз до вистави
“Сльози Божої Матері”
О. Мосійчука за У. Самчуком.
Тернопільський академічний
драматичний театр
ім. Т. Шевченка, 2008 р.



Лариса Миколаївна Кадирова – народна артистка України (1982). Народилася 10 вересня 1943 р. у Ташкенті. Закінчила акторську студію при Львівському драматичному театрі ім. М. Заньковецької (1963, майстерня Б. Тягна) та Київський державний інститут театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого (1982). Працювала у Львівському академічному театрі ім. М. Заньковецької (1963–1993). Від 1993 р. – актриса Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка. Заступник голови Національної спілки театральних діячів України (1993–2000). Лавреат Театральної премії ім. Марії Заньковецької, арт-директор Міжнародного фестивалю “Боспорські агони”, засновник та художній керівник Міжнародного театального фестивалю монодрам “Марія”, Президент міжнародної благодійної організації “Міжнародний інститут театру” (Український центр), голова правління благодійної організації “Шевченківський фонд XXI”, професор Національної музичної академії ім. П. Чайковського, Лавреат Національної премії України ім. Т. Шевченка (2008). Наша розмова про витoki творчості й секрети блискучої мистецької самореалізації відбулася у Києві, 28 вересня 2010 р., після вдалого завершення VII Міжнародного фестивалю монодрам “Марія”.

Лариса КАДИРОВА

“ЛЬВІВ СФОРМУВАВ МЕНЕ...”

Світлана Максименко: Якби можна було розпочати життя спочатку й обирати професію, чи поміняла б Лариса Кадирова щось у своєму професіональному житті?

Лариса Кадирова: Про це навіть не може бути й мови! Тому, що так, напевно, Бог постановив... Мама розповідала, що я вже з трьох років казала: “Буду актрисою”. В сім’ї ніколи не було артистів, хоча всі були співочими й пластичними, внутрішньо гнучкими та емоційними. Тоді ще ми не знали телебачення, у нас і радіо навіть не було. Ми дуже нужденно жили. Нічого в нас не було... Звідки це до мене прийшло, не знаю... Але відколи на цей шлях ступила, не відступаюся, хоч які траплялися життєві й творчі перипетії...

Мене ж не приймали в театральну студію. Я була така негарна! В останній день, пам’ятаю, 31 серпня, складала всі загальноосвітні вступні іспити: літературу, історію. З “майстерності” одержала п’ятірку, але комісія сумнівалася: чи зможу я з такою зовнішністю у щось перетворитися? А першого вересня мене вже зарахували до студії.

Страх, що можуть вигнати, що не буду потрібна, закомплексував мене на дуже довгий час... Я постійно відчувала цей дамоклів меч страху над собою... Зі студійцями при Театрі імени Марії Заньковецької, куди вступила, багато працювала над пластикою, жестом. З Богданом Козаком читали Гротовського, займалися етюдами, обговорювали їх, працювали вдень і вночі. Вчилася у вечірній музичній школі вокалу. Коли закінчила студію при Театрі Заньковецької, поїхала до Ленінграду в Академію мистецтв (мистецтвознавче відділення), малювала, вивчала історію архітектури, живопису, графіки, історію давнього Єгипту, Греції... Античність так мене захопила, що завідувач кафедри навіть пропонувала мені продовжувати наукову роботу. Але я тоді вже багато грала на заньківчанському кону. Потім закінчила Театральний інститут імени Карпенка-Карого – театрознавчий факультет. Освіта збагатила мене, дала уміння розуміти колір, час, лінію в просторі, жанр, стиль, емоційну атмосферу, що по сей день для мене є визначальним у професії. А ще в студії, у Львові, мене оточували дивовижні люди.

С. М.: Вони вас оточували – чи Ви їх знаходили?

Л. К.: Тоді в Театрі імени Марії Заньковецької нуртувало бурхливе творче життя. Там працювали люди, які закінчували



*Лариса Кадирова – Корделія
у виставі “Король Лір” В. Шекспіра.
Режисер – Михайло Гіляровський, художник – Мирон Кипріян.
Театр ім. М. Заньковецької, 1969 р.*



*Лариса Кадирова – Мавка
у виставі “Ніч на полонині”
О. Олеся. Режисер – Віктор
Лисюк, художник – Мирон
Кипріян. Театр ім. М. Занько-
вецької, 1969 р.*

консерваторії, університети, знали кілька іноземних мов. Василь Яременко, Доміян Козачковський, Леся Кривицька, Надія Доценко, Віра Полінська, Богдан Антків, Богдан Кох, Олександр Гринько, Володимир Данченко, Володимир Аркушенко, Юрій Брилинський, Борис Мірус, Святослав Максимчук. Борис Васильович Романицький мав освіту теолога. Він був, я би сказала, духовним камертоном театру, адже творча діяльність пов'язувала його з самою Марією Заньковецькою... Це було дивовижне середовище! Потім з'явився Сергій Данченко: розумний, далекоглядний, перспективно мислячий, талановитий. Митець, якому я багато завдячую. Якби не він, ролі Марії Заньковецької (йдеться про заголовну роль у виставі “Марія Заньковецька” за п'єсою І. Рябокляча, режисер О. Ріпка – С. М.) я б не зіграла...

С. М.: До речі, щодо режисера Сергія Володимировича Данченка... Заньківчани згадували, як він на репетиціях сидів мовчки, опустивши голову, а тим часом на сцені артисти активно працювали. По закінченні ж проб він безпомилково, детально аналізував роботу кожного: “Тут було так, там не так...”. Що Вам у професійному житті дав як режисер Данченко?

Л. К.: По-перше, довіра. Він вірив у мене і мені, і за це я йому глибоко вдячна. Олекса Миколайович Ріпка мене “не бачив” у ролі Заньковецької, казав: “Ну що то за горобчик, який хоче бути героїнею?” А Данченко знав мої внутрішні відчуття, мою любов до театру. Він дав мені віру в театр і в себе. Переконав. І ще, як режисер: творчо не тиснув, казав: “Працюй”. І ми з Федором Стригуном, Богданом Ступкою, Богданом Козаком “пропадали” у театрі. Пошуки не завжди вдовольняли Данченка, він уточнював, радив, допомагав. Скерував так, що нам здавалося, наче творимо самі. Ось ця готовність дати змогу розкритись, а потім делікатно відкоригувати. Як казав Мікеланджело: “Від каменю відсікти зайве”, – оце в ньому було. Він був Мудрець, театральний мудрець, мудрець-філософ, він стояв над ситуацією, бачив усю виставу, бачив усіх дійових осіб, їхні взаємини між со-

*Лариса Кадирова – Марія
Заньковецька у виставі
“Марія Заньковецька”
І. Рябокляча.
Режисер – Олекса Ріпка,
художник – Мирон Кипріян.
Театр ім. М. Заньковецької.
1972 р.*



*Лариса Кадирова – Дука Зілія
у виставі “Німіий лицар”
Е. Хелтаї.
Режисер – Алла Бабенко,
художник – Валерій Бортяков.
Театр ім. М. Заньковецької,
1979 р.*



Федір Стригун – Дон Жуан, Лариса Кадирова – Донна Анна у виставі “Камінний господар” Лесі Українки. Режисер – Сергій Данченко, художник – Мирон Кипріян. Театр ім. М. Заньковецької, 1971 р.

бою. Знав нас і був великим інтуїтом: завжди точно вгадував, розумів, що можна видобути з кожного актора, знав його творчий і людський потенціал. Ми тоді, пригадую, писали сценарії урочистої посвяти в акторство. Одного разу я їхала потягом в одному купе із потрясаючою людиною, земляком Дмитра Гнатюка. Мій попутник був науковцем, мав лабораторії у Каліфорнії та Україні, і розповів, що колись, у гімназії, латиною вони клялися бути вірними науці, вченню, пізнанню. Він у перекладі прочитав присягу, я записала її дотично до акторства, і ми озвучували текст у театрі. Сергій Данченко вніс оцей творчий струмінь: ми витворювали вечори, виставки, поряд з нами були літератори, художники. Тоді я познайомилася з нашими прекрасними художниками: сім'єю Безпалківих, Тарасом Левковим, Зіновієм Флінтою, Іваном Остафійчуком, Володимиром Патином, Любомиром Медведом, Андрієм Бокотеем, Дмитром Крвавичем, Еммануїлом Миськом...

І досі триває з багатьма зв'язок, я відчуваю, як моя героїня у виставі “Стара пані висиджує” Тадеуша Ружевича каже: “Я не перегризла пуповини, я не дам

її відтяти”. От ця пуповина і зв'яже мене зі Львовом. Це моє місто, воно мене сформувало! Сформувало мою фантазію, мої смаки. Хіба можна забути: бруківка, архітектурні стилі, грати, старі брами, візерунки? Львів і львівські люди: Турини, Володимир Овсійчук, Ростислав Братунь, Роман Лубківський, Роман Федорів, Тарас Салига, Дмитро Крвавич, який читав мені сонети Шекспіра. З ними обговорювали усі вистави, всі ролі... У них я навчилася прокреслювати свою інтонаційну, пластичну, емоційну лінію в просторі. З Леонілою Міщенко ми говорили про – Наталю Лівницьку-Холодну, Оксану Лятуринську, Галину Мазуренко, повертали з небуття їхні імена.

С. М.: Частково ці записи збережено на Львівському обласному радіо. Тепер студенти-театрознавці мають можливість їх слухати, пишуть дипломні роботи про радіотеатр...

Л. К.: Пам'ятаю, створювали програми: “Леся Українка і Сергій Мержинський”, “Леся Українка і Львів”. Який дивовижний Лесин портрет роботи Івана Труша!!! Мені здається, він був закоханий у Лесю, коли малював її портрет, таке тремтливе, мерехтливе тло портрета, з якого виринає знайоме Лесине обличчя. А Іван Франко?! Якщо вибудувати піраміду його



Лариса Кадирова – Мавка, Володимир Глухий – Лісовик у виставі “Лісова пісня” Лесі Українки. Режисер – Алла Бабенко, художник – Марія Левитська. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1983 р.

творчості в усіх царинах, то на вершині стоятиме поема “Мойсей”. А зустрічі з нашими сучасниками – Іваном Гаврилюком, Іваном Миколайчуком, які приїжджали до Львова?! А дивовижні білоруські поети, з якими спілкувалися й читали поезію українською і білоруською мовами: були несамовито закохані у мелос цих мов! Часом з Литви приїздили Юозас Мільтініс, актори, котрі ночували у нас удома, інколи до чотирнадцяти люду! Ми з мамою готували їм сніданки... Це були ті зв’язки, які не підлягали прагматизму, заземленому побуту, які несли зі собою пізнання людини. А дивовижні львівські музеї, українське бароко, Пінзель, творчість якого мені відкрив Борис Григорович Возницький?! Ми поїхали з ним до Олеська, і він мені показав ікону Львівської Богоматері, тоді домовились створити музей однієї ікони і влаштувати там мовночери: одного інструмента, однієї книги, одного вірша, одного актора... Неможливо було не відгукнутись до тих людей. Я, може, когось не згадала, але для мене вони всі рідні й великі... Пам’ятаю, як ходила до партійних бонз і доводила, пояснювала, хто такий для нас Лесь Курбас. Першим, хто згодився тоді на курбасівський вечір, був начальник управління культури Ярослав Дем’янович Вітошинський. Я вмовила Богдана Козака бути режисером нашого вечора до століття Курбаса.

С. М.: Він теж записаний на Львівському телебаченні, збережений у фондах.

Л. К.: Ніна Бічуга може розповісти, які матеріали я їй привозила з Києва, бо мені тоді дозволили працювати у фондах Інституту літератури з архівом Леся Курбаса, я переписувала, що змогла, і віддавала матеріали Ніні... Отже, акторство дало дуже багато.

С. М.: А чи можете сказати, що воно – забрало?

Л. К.: Про це не хочу говорити... Я маю дорослого сина Максима, прекрасну невістку Світлану, дорогу онуку Анну. І коли виникають якісь складні життєві перипетії, то син мене запевняє: “Мамо, ти чесна, ми тобі віримо!” А це найголовніше...

С. М.: Не кожен, хто має сім’ю і дітей, почуватись не самотнім...

Л. К.: Тоді рятує робота. Професія дала мені такі моменти високости, коли на сцені у виставі ти “летиш”, коли тебе розуміють, коли тобі аплодують!!! Я в житті ніколи не граю актрису, і мене дуже часто не впізнавали у побуті. Ми навіть робили такий експеримент: у Львові на вулиці я ставала під своїм триметровим фотозображенням, що висіло на фасаді театру. Люди минали нас, ніхто не ідентифікував мене з цим портретом. Завжди казали, що я така маленька в житті...

С. М.: Як Ви це поясните?

Л. К.: Мовлю знову: завдячую Львову й львів’янам, що стала собою нинішньою. Олександр Гай



Лариса Кадирова – Лариса Огудалова, Любов Каганова – Огудалова у виставі “Безприданниця” О. Островського. Режисер – Алла Бабенко, художник – Олексій Левченко. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1985 р.

міг запитати мене: “Ти читала Буніна? А як же ти виходитимеш на сцену? Люди ж одразу побачать, що ти не читала Буніна!” І я кидалась до бібліотеки, хапала книгу, читала... Володимир Аркушенко відкрив мене мені – навчив посміхатися; Борис Тягно, Доміян Козачковський, Анатолій Ротенштейн, Олекса Миколайович Ріпко, Зінаїда Дехтярьова вчили азів театральних. І тепер розумію: зі сцени видно, що ти живеш не тільки буденними життєвими реаліями, а й маєш щось у серці... І це впізнається у повороті голови, в погляді, інтонації, в сценічному акценті, у веденні діалогу... Це залежить від твого духовного світу, від того, що тебе хвилює в цьому світі, як світ сприймаєш у собі і себе у світі.

С. М.: Ви говорили про своїх учителів. Нині про Вас уже говорять Ваші учні. Що Вам дає співпраця з учнями? Коли Ви стали педагогом?

Л. К.: Почалося це теж у Львові, в студії при Театрі імені Марії Заньковецької. Тепер я вже професор Національної музичної академії у Києві. А тоді Володя Глухий запропонував мені зробити зі студійцями дивовижне дійство: “Марусю Чурай” Ліни Костенко. До речі, у мене було сім Марусь: Маруся – драматична, Маруся – співоча, Маруся – кохання, Маруся – залюблена в землю...



Лариса Кадирова – Грасіела у виставі “Посаг кохання” Г. Маркеса. Режисер – Олексій Кужельний, художник – Оксана Чепелик. Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка, 2005 р.

У літературно-музичній композиції за поезією Івана Франка, пригадую, постелила полотно, на якому було розкидане листя і калина. Полотно прослалося життєвим хрестом. У Києві я зробила десять вечорів української поезії: від українського бароко до сучасності. Ми читали давньою слов'янською мовою, ще досковородинською, виконували тогочасні розспіви, звучав оркестр старовинних інструментів. А ще вечори наших сучасних поетів, літераторів, музикантів, різні імпрези, які потребують знання живопису, літератури, графіки, скульптури, музики. У Львові в Домініканському соборі була режисером і ведучою вистави “Фрески” за поезією Наталі Давидовської – разом з художником Володимиром Слепченком, камерним оркестром під орудою Олександра Щура. Хореографом запросили Еллі Вітошинську з Австрії. Це було на 40-річний ювілей Наталі, а в 42 їй не стало...

Усією енергією, яку я здобула у Львові, завдячую своїй мамі, Клавдії Миколаївні. Вона була з роду Кононенків, з Зеленого Клину в Приморському краї. Дід Микола надзвичайно гарно співав, був першим тенором на селі. Він дуже рано пішов з життя, але лишив по собі четверо дітей – дочок і синів. Коли одного зимового вечора у їхній дім прийшли сказати, що їх завтра будуть розкулачувати, бо мали нормальну господарку, вони взяли чотирьох дітей, зв'язали, що

могли з речей, і через усю країну рушили з Примор'я в Україну. Війна змусила їх осісти у Ташкенті, де вони жили до 44-го року. Потім переїхали до Львова. Мені не було ще й двох років. Львів сотворив з мене Людину.

С. М.: Актор, педагог – по-Вашому, поняття то-тожні?

Л. К.: І акторові, й педагогу треба вчитися відбору й умінню віддавати. Ось Олександр Боніфатійович Гринько. Це дивовижна людина, глибокої культури, якого багато чого навчила сибірська “академія”; Кох Богдан, який мав прекрасну консерваторську освіту, Борис Мірус – ці люди – моральний камертон Театру імени Марії Заньковецької. Я люблю людей мудрих, я до них тягнусь. Бо я все одно хочу пізнавати і пізнавати світ. Мене цікавить Ахматова, Пікассо, французька культура, російська культура і наша, наша українська – література, звичаї, поезія, живопис, їхня глибинність, історизм у контексті європейської культури.

У Києві важко інтегруватися, надто, коли ти вже сформований як творча особистість. Усе львівське у мені горіло й гонорувало, я приїхала до Києва у Національну спілку театральних діячів, сповнена різних помислів... І це “пробивало” кожного. Я могла по шість годин сидіти під дверима міністра культури... Але він таки мене приймав. Так пішла “закрутка” різних фестивалів: різдвяного в Луцьку у Данила Поштарука, “Боспорські агони”, “Марія”, конкурси читців. Скільки вечорів Лесі Українки було проведено! У Ялті цей конкурс живе й досі...

Я щаслива, що Богдан Сильвестрович Ступка і директор Михайло Васильович Захаревич у Театрі імени Івана Франка зробили камерну сцену – “Театр у фоє”. Я так люблю цю сцену: тут контактуєш з кожною людиною. І кожна вистава звучить по-іншому. Тут ти стоїш перед глядачем і виходиш на спільну вісь, починаєш апелювати саме до цієї людини, відкриваючи душевні й духовні рецептори.

Працюючи зі своїми студентами, я саму себе творю, скидаю наліт років, тягар суєтності, наліт зайвини в думках. Дуже люблю приходити увечері додому: спочатку читаю з онукою Анею, філософствуємо, дивимось разом картини, вдивляємось у небо, яке темніє, спостерігаємо захід сонця... Вона дивну річ мені недавно сказала: “Лоло, у мене є ідея, зелена!”. Ми пішли на балкон, я слухаю її: “Делева (вона не вимовляє літеру “р”)! Тлеба вийти в ліс, знайти делево, ковнути клапельку повітря, обняти колу, і ти станеш Людиною”. Я їй за це вдячна. Вона мене очищує, намагається “проникнути” в мене, і коли я бачу такий проникливий погляд, я кажу студентам: “Я не вчу, я хочу пробудити в вас момент пізнання, бажання пізнати, несамовите бажання, яке зробить вас людиною”.



Лариса Кадирова у виставі “Стара жінка висиджує” Т. Ружевича. Режисер – Збігнев Хшановський, художник – Євген Лисик. Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка, 2010 р.

Після вистави “Стара жінка висиджує” Т. Ружевича з режисером Збігневом Хшановським, 2010 р.



А скільки важить спілкування з Ліною Костенко! Який це камертон духовний для України! Інколи Ліна Василівна просить поспівати чи почитати поезію, коли ми збираємося у неї, вона вважає, що її поезію я читаю особистісно, але ж інакше не можна. Якщо буду ритм читати – не той шлях. А якщо це моє, пережите, моє роками вибудоване, тоді це пронизує Людину, яка слухає. Ліна Василівна буває на всіх моїх виставах.

З посольством Норвегії ми робили вечір Норвегії в Україні, конференцію, присвячену Генрику Ібсену, фотовиставку пейзажів Осло. До нас приїхали музиканти, які грали норвезьку музику, прийшла Ольга Дмитрівна Сенюк, мудрий перекладач з норвезької, унікальна актриса з Норвегії Юні Дар показала моно-виставу про своє розуміння жіночих образів Генрика Ібсена. Пригадую, після вечора В’ячеслав Брюховецький сказав: “Ти мене примирила з Ібсеном, а його не любив”.

З посольством Китаю робила китайський вечір у Києво-Могилянській академії: знайомство з Пекінською оперою, концерт солістів Одеської та Шанхайської опер, чайна китайська церемонія та китайські ліхтарики, ширми, інкрустовані перламутром – усе створювало таємничий аромат прадавньої культури Китаю... А ще вечір Угорщини з виставкою художниці з Будапешта, з концертом угорських музикантів...

С. М.: Очевидно, через те, що Вам це вдається, тому і їдуть до Вас звідусіль?

Л. К.: Від цих вечорів лишився дивовижний звукоряд у душі. Мої родичі розуміли це, поділяли мої захоплення, приїжджали за мною, коли я вже від утоми не могла дійти додому.

С. М.: А чи розуміла це мама?

Л. К.: Мама всю себе розчинила в мені. Наші заньківчани, ті, хто бував у нашому домі, знали: мама страшенно любила приймати гостей. Двері у нас рідко коли зачинялися. І мама пекла такі торти... навіть з гороху! Накривали ми стіл, а потім, коли всі розхо-

дилися, сідали, відгортала мама краєчок скатертини і казала: “Ти бачиш: гарно все з’їли, нічого не лишилось!”. Вона так раділа людям, любила людей. Заньківчани казали: “Якби ти хоч трохи була схожа на маму”! Потім я переїхала до Києва. Мами не стало. Пішла від нас назавжди... Минув час, і я почала відчувати, як у мені проростає мама! Посмішкою, сміхом, інтонаційно, жестами, характером.

С. М.: Вам допомагає мама?

Л. К.: Я молюся до мами, до Лесі Українки, до Тараса Григоровича, до Івана Яковича. Я кожного вечора і кожного ранку їм кажу: “От бачите ви мої помисли, відчуваєте мене, допоможіть мені з фестивалем, з виставою, в спілкуванні з людьми”...

С. М.: Повернімося до того часу, коли Кадирова не була тією постаттю, що зараз. Коли я прослуховувала архіви Львівського радіо, досліджуючи зі студентами явище радіотеатру, феномен Лариси Кадирової відкрився мені абсолютно очевидним. Це велика робота – театр перед мікрофоном. Треба вчитатися у текст, ти один перед мікрофоном, перед тобою тільки аркуш паперу, а слухають тебе тисячі людей. Що Вам давав радіотеатр?



Л. К.: Ми познайомили слухачів з поетесами діяспори, яких ніхто не пам'ятав, не знав у нас. А ми живемо тут, проросли з цієї землі, їмо її хліб, це наше обійстя. Тут має бути все приведено до ладу: ти сам, душа твоя, мова, слово твоє. Якщо ти брутально говориш, якщо ти не чуєш дивовижного українського мелосу, то як ти можеш виходити на сцену? Як ти взагалі можеш до людей іти? Колись грецьким дітям з самого початку викладали риторику, вміння висловити свою думку, вірно побудувати її словесно, тембрально, інтонаційно, пластично. Як можна взагалі не любити мову? Коли я читаю староукраїнською мовою поезію, таке враження, що вони писали про наш, теперішній час, про нас нинішніх: усе ті ж проблеми. І ми не маємо права говорити, що от зараз поганий час, звішувати крильця, опускати руки і сидіти чекати, коли нам принесуть... А ніхто нічого не принесе! А полюби цю землю, а ходи ногами по землі та головою торкайся неба, а побач зорі над нами дивовижні! Захід сонця!

С. М.: А чи можете розкрити секрет того, як люди знаходять одне одного, і як впливають, формують і роблять з людини людину? Як притягується те, що має притягнутись? Це доля?

Л. К.: У моєму житті був період, коли мене обступила стіна бойкоту: я перестала грати, мене забули, не було дзвінків, і тільки двоє людей мене тоді не покинули – Збігнев Хшановський і Богдан Козак. Я дуже вдячна їм. Потім, коли народився Максим, прорвало: тоді прийшли всі. Володимир Овсійчук приніс ровер малому, це було чудо! Сенчуки, Валя Данченко... Тоді все згладилось. Але от знову... Я 30 років пропрацювала у Театрі імени Марії Заньковецької. Коли театр святкував 90-ліття, мене навіть не запросили! Людям сказали, нібито я зайнята і відмовилась. Мені це болить і незрозуміло це мені...

Зате щемно і втішно на душі, коли часом працюю у прямому ефірі, а мені телефонують з Тернополя, зі

Лариса Кадирова у монодрамі "Сара Бернар. Наперекір усьому" З. Хшановського, Л. Кадирової. Режисер – Збігнев Хшановський, художник – Тетяна Соловійова. Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка, 2006 р.



Лариса Кадирова у монодрамі "Бути..." за книгою Р. Зар'яна в інсценізації та постанові Аюпа Казанчяна, художник – Ліліт Степанян. Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка, 2007 р.

Східної України люди, які пам'ятають наші заньківчанські гастролі. Нещодавно, розбираючи свій архів, знайшла лист від Марка Кропивницького. Коли ми були на гастролях у Москві, на сцену вийшов дідусь і дав мені листа. Лист написаний французькою мовою, в ньому йдеться про те, що він, Марко Кропивницький, лежав довго в могилі, а тепер прийшов подивився нашу виставу ("Марія Заньковецька") і зрозумів, що є актори, які люблять театр, і... що можна мене заручити зі сценою. Себто якісь дивовижі стаються в житті... Бог, Дух, Хрест, готика, бароко українське – це злиття дає тобі таку точку відліку духу, від якої ти відштовхнешся і до якої ти прийдеш.

С. М.: Що відчуває директор, організатор, художній керівник фестивалю після того, як черговий фестиваль "Марія" завершився: втому, щастя, роздратування? Це крапка, знак оклику, три крапки?

Л. К.: Зараз – спустошення. Аналіз прийде пізніше. Ще повинна доробити прем'єру за Ружевичем. Бракує часу. Зараз я дуже втомленою почуваюся... Закінчився фестиваль. Всі роз'їхались. Наринає страшенна самотність.

С. М.: Ви не самотня! Те, що робите Ви, ніхто інший, очевидно, не робитиме. І ми за це Вам дуже вдячні! Чекатимемо наступної зустрічі, нової "Марії"!

Київ – Львів

Розшифрування тексту – Юлія Кісіль

Аттила ВИДНЯНСЬКИЙ

“ДОВКОЛА ЧОГО ЗБУДУЄШ СВОЄ ЖИТТЯ...”

“Три сестри” Берегівського театру стали одним з найсильніших театральних подій “Гогольфесту 2008 року”. Холодна й тривожна, майже повоєнна атмосфера напівзруйнованого Арсеналу увійшла в дивовижний резонанс із цим архілюдяним Чеховим, виповненим внутрішньо рідкісним трепетом, пристрастю та драматизмом. Актори Виднянського, котрі довгий час живуть в умовах комуни і особливого театального “послушництва”, притаманного цеховим братствам середньовічних мандрівних труп, віддавна уміли грати свої дивовижні вистави як у затишних театральних залах, так і в зруйнованих храмах, парках та на площах. Мабуть, цей досвід зробив їх носіями особливої якості, котру можна назвати “внутрішній вогонь”. Незатишне, напружене очікування змін, виповнена сподіваннями безнадія дому Прозорових тут має якусь дивну особливість: персонажі Чехова, а, можливо, актори Виднянського, ніби пов’язані одні з одними невидимими нитками невідомого людського зв’язку. Зв’язку, характерного для людей, що пережили разом епохальний ланцюг катастроф. Ця особлива, унікальна якість трупи, складеної при цьому із яскравих акторських талантів, не менш помітна і в одній з найбільш ранніх робіт Берегівського театру “Вбивство у соборі” Т. С. Еліота, котру Аттила Виднянський представив на “Гогольфесті” 2009 р. Однак тут ця єдність, виявлена в екстатичній злютованості хору, як і істинна середньовічна релігійна ритуальність тільки підкреслює індивідуальну самотність та окремішність. Якщо есхатологічний настрій “Трьох сестер” виповнений колективною самотністю, людським теплом та тугою за землею обітованою, “Вбивство у соборі” – це самотність Голготи. Вона позбавлена “душевного” як категорії. Спектакль розкриває природу фатуму як трагічного – адже усвідомленого – вибору. Антична, або й навіть пра-антична природа трагедії постає тут крізь призму християнської теми мучеництва. П’єса Еліота не могла мати інших слів. Саме словосполучення “Вбивство в соборі”, що апелює до теми священної жертви, настільки повно містить квінтесенцію філософії,

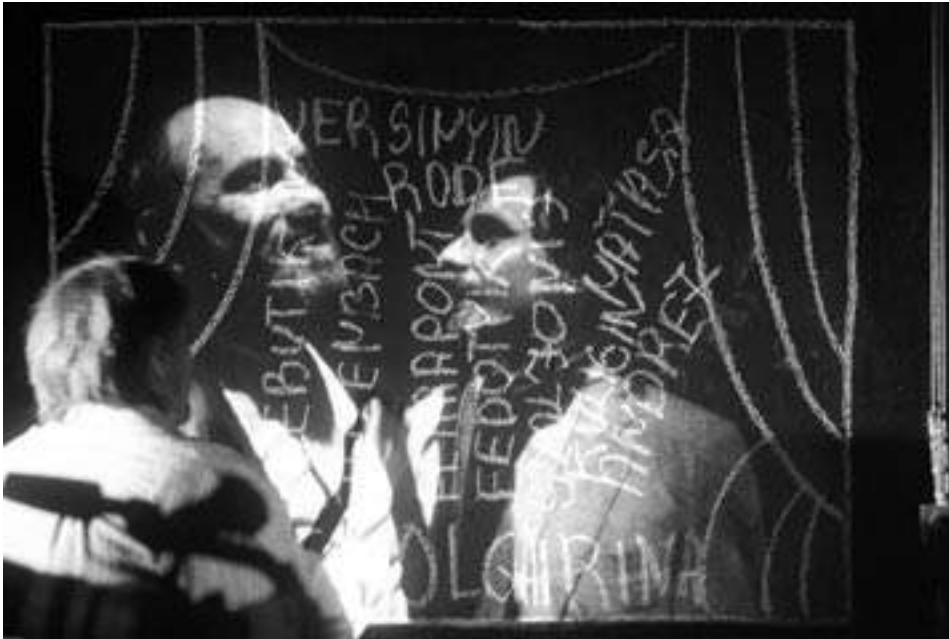


Аттила Виднянський.

сутність та цивілізаційний конфлікт, закладений у цьому дивному творі, що потреби в них немає. Але: “самопожертва” чи “саможертвопринесення”? Аттила вносить у драму Еліота, що повністю лежить в рамках християнської культури, якусь язичницьку образність, виявлену у ритмопластиці вистави. Вона мерехтить дивними спалахами, і звучить як потаємний конфлікт поміж світом ідей, світом чистого духа і протосвітом – світом магічним. Натопт старих прихожанок, що наче зрєя сірих птахів супроводжують Беккета, по його смерті виходять з-за колони з руками, заплямованими його червоною кров’ю – жертвовною кров’ю агнія.

Досьє:

Аттила Виднянський народився в Берегово 8 березня 1964 р. Закінчив університет в Ужгороді, потім два роки вивчав історію та світову літературу в Мужієво (Закарпаття). Закінчив 1992 р. режисерський факультет Київського інституту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (нині – Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого) та очолив Берегівський угорський театр. У 2004 р. – мистецький директор Національної опери в Будапешті (Угорщина). Від січня 2006 р. очолив Дебрецинський театр ім. Міхая Чокона (Угорщина), де й працює досьогодні, продовжуючи керувати Берегівським театром. Автор 45 вистав, здійснених у 17 театрах.



Сцени з вистави “Три сестри” А. Чехова. Режисер – А. Виднянський. Берегівський угорський театр, 2008 р.

Марія Ясінська: Вистава “Вбивство у соборі”, яку ми сьогодні бачили, має зв’язок з літургійною драмою?

Аттила Виднянський: Так. Насамперед через Еліота. Це неймовірно міцна традиція, яку я вивчав. В Угорщині вона існує від XVI століття.

М. Я.: Звідки ще черпає ваш театр?

А. В.: Не знаю. *(Сміється)*. Я не люблю артикулювати. Я вважаю, що за останні 30–40 років в театральному світі народилось безліч чудесних ідей, котрі стосуються простору, жесту, вимови слова, музичності. Зараз настав час синтезу. Мої постанови дуже різні. Деякі творяться легше, деякі робити складніше, якісь вдаються краще, інші – гірше. Але я свідомо шукаю різні шляхи, бо думаю, що це час синтезу.

М. Я.: Уперше Київ побачив берегівську “Вбивство у соборі” ще 2001 року. Чому Ви знову вирішили показати на Гогольфесті саме цю постанову?

А. В.: Вона настільки важлива для мене своєю проблематикою, що дотепер посідає важливе місце в нашому репертуарі. Першу версію цієї вистави ми створили і успішно зіграли ще 1997 року. Але відтоді в ній дуже багато змінилось. Тоді хор складався з дев’яти жінок, тепер їх дев’ятнадцять. І звучить він потужніше. Істотно змінились акценти. Фестиваль запросив саме цю виставу. І мені здається, що це досконалий вибір для цього простору. Не кожна наша постава прозвучить тут добре. Цей простір має особливі вібрації. В нього своя музика. Фантастичний простір!

М. Я.: Чому поетична драма Еліота про мученицький подвиг архієпископа XII століття залишається для вас актуальною? Як Ви формулюєте тему



“Вбивства у соборі”, і що в ній особисто для вас важливе?

А. В.: Мене завжди мучило: якби 800 років тому все вирішилось інакше, якби релігійна влада не поступилась владі світській? Чи в релігії, в нашому спілкуванні з Богом більшого б значення набула вертикаль? Якби було більше таких людей як Томас Беккет, котрий говорить геніальну фразу – найважливішу для мене фразу, котра десять років тому у першому варіанті спектаклю не прозвучала так сильно, та й взагалі не прозвучала: “Як можна втратити свою волю? Ні, не втратити – знайти свою волю у волі Бога?”. Вистава про це. І про те, що таке – люди, котрі можуть у своїх переконаннях йти до кінця. Зараз усвідомлення своїх цілей є для мене основним питанням. В певно-

му сенсі цей театр, світ, який ми створили, наша труппа стала для нас чимось на кшталт острова порятунку. Ми закриваємось і займаємось важливими для нас справами. Але я бачу, що відбувається довкола нас. Я бачу, як суспільство втрачає віру, як зникають орієнтири. Нема позитивних ідей – абсолютний цинізм і зневіра. Ми вже не віримо нікому в цьому світі. Не помічаємо, що живемо в абсолютній горизонталі, не підводячи голови, без верхніх точок. Повернутись до Бога дуже просто. І виникає питання: “Як могло людство так відійти від віри, жити так безбожно?” Як може так не по-божому влаштувати свій побут, свята і будні? Зараз настав час повернутися до основних питань. Це багато би що врятувало.

М. Я.: Ваші постанови завжди дуже глибоко національні, і при цьому часто їхньою базою є нестандартний матеріал. Що керує Вами при виборі драматургії і як Ви з нею працюєте?

А. В.: Ми ніколи не “ставимо” постанови. Ми беремо визначений матеріал і починаємо з приводу якогось тексту чи якоїсь музики – буває й так – розмірковувати про життя. І оскільки живемо в певному середовищі, в оточенні певних людей, в певний час, звичайно, вони, врешті-решт, стають нашими і дуже національними. “Три сестри” – постава про нас, Еліот і Беккет теж дуже “наші” постанови. Коли ти починаєш “ставити постанову”, ти втрачаєш корінь. Без коріння не можна. Коли я кажу про вихід із горизонталі, про вертикаль, важливо розуміти, що існує низ. Це – коріння. Наше коріння. Необхідно сформулювати себе через коріння – без цього не можна. Неможливо поважати інших людей, інші нації, не поважаючи своїх коренів. Тільки зберігаючи свої традиції, поважають чужі і захоплюються досягненнями інших націй. Не буває інакше. Я вважаю, що постава тим краща, чим більше вона торкається нас і народжується із нас. Я вставив у “Вбивство в соборі” угорський віфлеємський звичай. У нас досі діти, мої діти ходять на Різдво колядувати. Я вставив це у “Вбивство в соборі” тому, що ті високі ідеї, той рівень, на якому існує Томас Беккет, для нас не дуже доступний. Наш рівень – це колядування, очікування Різдва. А він говорить про те, що треба очікувати Різдва, знаючи, заради чого народжується Ісус, і водночас думати про Великдень. І для нас це складніше. Я відчуваю свій світ через мікрокосмос,



Сцена з вистави “Три сестри” А. Чехова. Режисер – А. Виднянський. Берегівський угорський театр, 2008 р.

в якому я сам існую, і заради цього мікрокосму повинен щось робити. Я зачіпаю питання, про які мені неугорською говорити дуже важко. Я не знаю, наскільки це зрозуміло...

М. Я.: Як Ви розумієте поняття “традиція”?

А. В.: Це мова в чистому вигляді. Одне з найважливіших завдань нашого театру – намагатися зберегти мову. Я думаю, як і для всіх нормальних людей, це наш звичай та обряди, наш ритуали, котрі майже зникли. Ми намагаємось їх відроджувати, підтримувати і шукати через театр. Це – наш стосунки з навколишнім світом. Перебуваючи в дуже специфічному місці – на межі двох культур – ми довго з цим боролися, не розуміючи свого значення, свого завдання. Тепер я розумію, що ми є мостом. Через нас багато визначних митців України та Росії потрапили до Угорщини. Сьогодні я запрошую не лише до Берегівського, але й до Дебрецинського театру.

М. Я.: Як вдалося в такому маленькому провінційному містечку як Берегово створити настільки потужний театр?

А. В.: Якоюсь мірою Берегівський театр перебуває в Берегові. Як я казав, ми – лише острівець. За останні 20 років місто геть спотворилось. Це – межа. Люди займаються виключно здобуванням грошей, торгівлею: таємною, легальною і нелегальною – і нічого більше їх не цікавить. Я зрешту, коли не скажу, що, незважаючи на це, все ще існує кілька сотень,



Сцена з вистави “Три сестри” А. Чехова. Режисер – А. Виднянський. Берегівський угорський театр, 2008 р.

можливо, тисяч людей, для яких ми важливі. І для них це теж певною мірою острівець. Ми намагаємось привести їх до нас, до цього малесенького світу. Так можемо частково врятувати себе. В нас є постава “Декамерон”, теж уже дуже давня. Одна із ситуацій там – чума. Люди виїжджають у провінцію і розповідають одне одному казки. Так робимо ми: довкола нас чума, а ми – малесенький театрик десь там – оповідаємо казки, і безмежно радіємо, що є люди, котрі нас слухають. Ми намагаємося зберегти себе. Дуже важливо плекати в театрі здорові стосунки. У нас у всіх діти. В мене – п’ятеро. Це важливо – відчувати життя по-справжньому, і водночас – зберігати певну відстороненість. Ці поняття не заперечують одне одного.

М. Я.: Як вдається упродовж шістнадцяти років зберігати ці не просто здорові, а творчі стосунки в такому замкненому середовищі?

А. В.: Не знаю. Так склалося. Мені здається, ми стаємо лише кращими. Актори помаленьку виростають. Ось Ви зараз бачите актора, він демонтує декорацію і збирає металеві бруси. В Москві він мав шалений успіх у “Трьох сестрах”. Я вважаю, що потрібно сформулювати для всіх і, звісно, що найважче, для самого себе дуже чіткі моральні правила. Вимагати від інших простіше, аніж від самого себе. Звичайно, треба боротися з дрібними і великими проблемами всередині трупи, але завжди є величні моменти очищення. Я думаю, якщо чітко сформулювати, заради чого ми тут, якщо ти узгоджуєш, знаходиш спільне з людьми, з котрими працюєш, це завжди очищує і ставить все на свої місце.

М. Я.: Хто Ваші вчителі?

А. В.: Я вчився тут, у Києві, у професора Судьїна. Він був завідуючим кафедрою. Серед усього іншого було дві важливі речі. Перша – він неперевершено “розбирав” матеріал. Ми рік читали “Іванова”. Сто шістдесят разів кожен рядок! Спочатку було нудно, але чим далі – ставало цікавіше і цікавіше. І друге – він створив нам умови. Починаючи з третього курсу, ми багато їздили і дивились: три місяці провели у МХАТі, потім були в Стурі, їздили до Някрошуса, до Васильєва, тобто мали можливість подивитися багатьох великих, тоді ще радянських режисерів. У мене досі тісні зв’язки з Анатолієм Васильєвим. Він, можливо, один з перших, хто оцінив наш театр. Був період, коли кожного року грали в його театрі. Ми вважаємо “Школу драматичного мистецтва” театром-побратимом. Ось приблизно те коло, яке я можу назвати.

М. Я.: На Вас вплинув кінематограф?

А. В.: Звісно.

М. Я.: Хто саме?

А. В.: Я можу назвати фільми тих людей, котрих, я думаю, люблять всі: Тарковського (я щодва тижні переглядаю якийсь його фільм); Бергмана (так працювати з актором, як він, – це надзвичайно); Фелліні (він вибудовував сцени з погляду ігрового театру – це неймовірно). Тому для мене це дуже важливо. Коли ми починали, я своїх акторів змушував дивитися фільми. На щастя, їх уже давно не треба змушувати – вони дивляться самі.

М. Я.: Яким методом Ви послуговуєтесь у роботі з актором?

А. В.: Не знаю, як відповісти на це питання. Ми працюємо багато і ґрунтовно. Кожна робота потребує іншого методу. Звісно, є загальні правила, але я думаю, що найпростіший і нецікавий варіант, коли ключем Шекспіра відкриваєш Піранделло чи навпаки. До кожного матеріалу треба знаходити свій ключ, кожен матеріал потребує свого способу, свого методу. Наприклад, у “Вбивстві в соборі” ми шукали жести, хореографію жіночого хору, шукали рухів, досліджували угорський народний танець. А коли робили “Три сестри”, за цілий рік навіть не піднялися: сиділи в колі, перекидали одне одному текст і так спілкувалися. Коли ми працювали над постановою, що базувалась на зонгах, три місяці всі тільки співали пісень. Кожен шлях – особливий. І це – моя відповідальність. Я повинен перед репетицією чи на початку репетиційного процесу зрозуміти усе сам, підштовхнути людей туди, куди треба, і шукати варіанти. Інколи в цьому багато диктаторства.

М. Я.: Як склалася доля Берегівського театру, коли Ви стали керівником театру в Дебреціні?

А. В.: Відтоді минуло вже три роки, і я вважаю, що ці три роки все виправдали. Ми всі дуже боялися: боявся я, боялися актори, але далі існувати так, як ми існували, було неможливо. У нас практично не було дотацій, і театр знемагав. Через Дебреціну я почав фінансувати і Берегівський театр. Зараз Берегівський театр гастролує і щороку грає в Дебреціні 50 вистав. Завдяки цьому їм трохи легше, з'являється якась стабільність. Улітку, на початку осені і вкінці весни в Берегово завжди багато запрошень, а от осіння, зимова та ранньовесняна пора – це голод. Останніх три роки це певною мірою вирішується. П'ятеро берегівських акторів увійшли до складу трупі Дебрецинського театру, ще троє-четверо дуже часто грають там як запрошені актори. Кожен рік один берегівський спектакль входить до репертуару Дебрецинського театру. Це було моєю умовою, мер міста це прийняв, і так ми працюємо вже четвертий рік. Так завдяки Дебреціну вдалося врятувати берегівський театр.

М. Я.: Робота з акторами Дебреціна дуже відрізняється від роботи з берегівською трупою?

А. В.: Звичайно. Різниця величезна. Я намагаюсь, щоб способи роботи, існування та ставлення до роботи в Берегово якнайшвидше вплинуло на Дебрецен, а не навпаки. Це дуже важко тому, що в цього театру

інші завдання. Це величезний завод. У Берегово ми за рік, інколи за два робимо одну постанову. А там в одному сезоні виходить 18 (!) прем'єр. Це ні з чим не порівняєш. Як зберегти наш підхід до роботи в умовах такого заводу? "Помпезність смерти" – спектакль, про який я казав, і який ми в цьому сезоні теж повеземо до Москви – це перший спектакль, зроблений в Дебреціні, але я можу вже сказати, що це таки здобуток. Після двох з половиною сезонів! Два роки тому я не знав, чи можна взагалі робити щось цікаве за таких умов. Тепер розумію, що можна, але ці умови треба ламати.

М. Я.: Ви їх змінюєте?

А. В.: Намагаємось. Наприклад, намагаємось продовжити сезон. Зазвичай влітку великі провінційні театри не працюють. Уже три роки поспіль ми працюємо. З іншого боку, акторів приваблює те, що з'явилися цікаві гастролі. Минулого року ми з акторами Дебреціна були в шести країнах. Я намагаюся схитрувати і купую спільні спектаклі: один берегівський, і ще два спектаклі, щоб не доводилося робити всі прем'єри, і в нас залишилося більше часу на створення вистав. Ми постійно проводимо тренажі, запрошуємо різних майстрів. В Дебреціні проведитиме майстер-клас Анатолій Васильєв. Цього року тренінги проведив колишній танцівник "Дерева" відомий перформер Олег Жуковський, скоро у нас будуть зі своїми ворк-



Сцена з вистави "Три сестри" А. Чехова. Режисер – А. Виднянський. Берегівський угорський театр, 2008 р.



Сцена з вистави "Три сестри" А. Чехова. Режисер – А. Виднянський. Берегівський угорський театр, 2008 р.

шопами сучасні французькі хореографи. Ми дружимо і постійно співпрацюємо із Юзеф Нодь з угорського "Театру Знаку" із Орлеана – найвідомішим угорським театральним діячем. Вони працюють без слів. Крім того, я намагаюся запрошувати на постанови цікавих людей, котрі прийдуть і почнуть руйнувати всі усталені уявлення, все, що мої актори раніше чули від мене. Я радий, що їм намагаються розповісти щось абсолютно інше, це надихає!

М. Я.: Ви могли б прокоментувати театральну ситуацію в Угорщині? Наскільки вона відмінна від української?

А. В.: Якоюсь мірою відрізняється тим, що більше забезпечена. Там збереглась структура всіх театрів, і навіть більше – тепер ми прийняли закон, в обговоренні якого я брав участь і виступав за те, щоб над ним попрацювати ще рік. Але закон уже прийнято, і тепер ми намагаємося його почистити. Він зберігає театри, тобто виключає побоювання, що якийсь театр зникне, бо його позбавлять фінансування. В Україні все значно складніше. Умови праці українських акторів значно гірші. Значно. Український провінційний театр в дуже важкому стані.

М. Я.: Раніше Берегівський театр фінансувала Україна?

А. В.: І зараз фінансує. Тільки цього достатньо лише на пів місяця. Угорщина теж дає гроші, їх вистачає ще на два з половиною місяці. А на решту 9 місяців ми заробляємо самі.

М. Я.: В Угорщині відбулась театральна реформа? Театри працюють на контрактній основі?

А. В.: Там це все хитріше. З одного боку, було, з іншого – ні. Слава Богу, цю метаморфозу не довели до кінця. Якись із починань дуже позитивні, але штовхнути угорський театр на шлях, наприклад, французького театру, де нема постійних труп, слава Богу, не вдалося. Французи заздять нам, що у нас збереглися трупи. Тепер їх захищатиме закон. Аналогічна ситуація торкається багатьох аспектів. Наприклад, в Угорщині у провінційних трупах майже розігнали хори. А до мене приїжджають ставити вистави з Італії, тому що в мене оперна трупа, і кажуть: "Який у вас фантастичний хор!" Звісно! Якщо хористи у нас у штаті, ми їх постійно змушуємо працювати над собою і тренуємо. А в Італії, окрім декількох великих оперних театрів, до кожної вистави добирають людей, які не зовсім знають одне одного. Можливо, вони непогано співають, але це – не те. Трупи – велика цінність, це те, що треба зберігати, якщо воно зруйнується, то відбудувати, повернути буде дуже складно. Деякі позитивні речі з'явилися у нас завдяки контрактній системі: з кожним актором трупи щороку підписується новий контракт. Щоп'ять років підписується контракт з директором театру. На наступні п'ять років він може бути продовжений. Так само з художнім керівником та головним режисером. Це абсурдно, що в Україні ти залишаєшся директором пожиттєво, хай би якою була твоя діяльність. В Угорщині за новим законодавством, якщо ти зберігаєш трупу, а не добираєш акторів, ти отримуєш додаткові гроші.

М. Я.: Що б Ви побажали молодим людям, які починають свій шлях у театрі?

А. В.: Віри. Треба зрозуміти, чому ми втрачаємо своє значення в суспільстві. Ми перестали усвідомлювати, що маємо служити людям, які є довкола нас. Не обслуговувати їх вульгарними п'єсами, примітивною драматургією, безглуздими виставами. А служити, виховувати; тобто йдеться не лише про самореалізацію, про яку дбає більшість митців. Можливо, років десять тому я б так не говорив. Але тепер я розумію, що маю служити Берегово, Закарпаттю, певною мірою маю служити і служу Україні, тому що коли ми приїжджаємо за кордон, ми – український угорський театр. Я повинен служити угорській культурі, тому що ми говоримо по-угорськи і ми люди угорської традиції. Театри, котрі не торкаються реальних проблем суспільства, втрачають себе. Треба дуже чітко вибрати моральну позицію – довкола чого ти, митець, збудуєш своє життя.



До 90-ліття Першого українського театру для дітей та юнацтва

Дарія ЗАВ'ЯЛОВА

“БЕЗНАДІЙНА ОПТИМІСТКА І НЕОРОМАНТИК”

(Спроба автопортрета)

Дарія Зав'ялова закінчила 1983 р. Львівський інститут декоративного та прикладного мистецтва (нині – Львівська академія мистецтва) за фахом “художній текстиль”. У 1983–1986 – викладач спецдисциплін у Вишницькому училищі прикладного мистецтва (Чернівецька область). У 1990–1992 рр. – художник-постановник Львівського молодіжного театру ім. Л. Курбаса (тепер – академічний театр). Від 1995 р. – художник-постановник, а від 2003 р. – головний художник Першого українського театру для дітей та юнацтва.

Персональні виставки: 1992 р. – персональна виставка художнього текстилю в Національному музеї у Львові спільно з Н. Лапчик та Н. Шимін, 2002 р. – проєкт “Нівідкіль з любов'ю” в КМЦ “Дзита” (Львів) спільно з А. Курило (художнє скло), 2005 р. – проєкт “Ех ронто” – текстиль і театральний ескіз в муніципальній галереї (Харків), 2009 р. – проєкт “Deus conservat omnia” (гобелени і живопис) у галереї Primus, Львів.

Пропонуємо читачеві фрагменти багатогодинної “сповіді” мисткині – у скороченому, журнальному, варіанті.

Про початки

Я не знаю жодної людини, яка б народилася і сказала: “Я хочу стати театральним художником”. У два роки я намалювала “свій автопортрет” і мій батько* сказав, що “вона буде художником”. Відтоді я утвердилася у переконанні, що буду художником, інших варіантів і альтернатив у мене в житті не було...

Але майже всі мої спроби якось систематизувати мою мистецьку освіту закінчувалися крахом. У дев'ять років пішла до художньої школи. І хоча художню школу тоді очолював неймовірного рівня педагог Роман Турин – якось у мене “не склалося”, мені завжди важко було працювати “в колективі”, тобто сісти разом з іншими дітьми і “зробити щось”... Потім я спробувала ходити в студію Будинку піонерів – біля костелу єзуїтів тоді був Центральний будинок піонерів. Мене там садили за парточку, обличчям до стіни, і казали: “Малюй, що хочеш”. Це була експериментальна студія, там не ставили натюрмортив, не давали завдання з композиції. І коли я впиралася носом в цю стіну – мені відразу не хотілося малювати “що я хочу”. Я витримала там два місяці....

*Анатолій Зав'ялов – художник-монументаліст, живописець, графік, закінчив Ужгородське художнє училище та Львівський інститут декоративно-прикладного мистецтва, учень Романа Сельського, Йосипа Бакая, Адальберта Ерделі; нині живе і працює у Великому Новгороді в Росії. – прим. авт.



Сцена з вистави “Мауглі” за Р. Кіплінгом. Режисер – Р. Валько, сценограф – І. Проніна, костюми – Д. Зав’ялова. Перший український театр для дітей та юнацтва, 1998 р.

Потім мамі порадили взяти приватним викладачем студента з Академії мистецтв – тоді Інституту прикладного та декоративного мистецтва. І моїм першим вчителем з фаху став прекрасний, я вважаю, художник (на жаль, нині покійний) Сергій Бобков. Він тоді був студентом факультету текстилю, молодим, дуже емоційним, завжди голодним. І перше, з чого він почав і що викликало в мене напад плачу, коли він пішов – це аркуш паперу, де я мусила проводити лінії, не перериваючи їх, так, щоб вони – ці лінії – ставали все рівнішими і рівнішими. Потім він мене примушував малювати все однією лінією. Пізніше поклав переді мною книжку і сказав, щоб я намалювала її в перспективі. Я зберегла досі цей рисунок – він затертий майже до прозорості, стільки разів я все стирала гумкою. Але відтоді з лінією в мене немає проблем: я можу провести лінію чим завгодно і як завгодно. Він цілковито перевернув моє відчуття самої себе, а крім того, навчив азів професії. Займався зі мною два роки, а пізніше був моїм викладачем в Академії. На жаль, дуже рано пішов з життя. Про нього я зберігаю найкращі спогади...

До театру “навернулась” несподівано. У школі на вистави нас, звісно, водили – але нічого не пам’ятаю. Хіба що Оперний, але найбільше мені подобався сам театр, і я навіть не можу сказати, що я тоді запам’ятала декорації Лисика, ні, це сталося трохи пізніше. А в п’ятнадцять років трапилася епохальна подія. Тоді були дуже модні телевізиви, і були вони, між іншим, достатньо якісні – переважно це були переведені в телеформат московські театральні спектаклі або ж створені спеціально для телебачення. І мені вони страшенно подобалися. Взагалі, мушу відразу покаятися, що моє захоплення театром на самому початку зовсім не мало львівської адресності. При цьому я була дівчинкою освіченою, дуже багато чи-



Сцена з вистави “Принц і злидар” за Марком Твенном. Режисер – В. Борисяк, сценограф – В. Грималюк, костюми – Д. Зав’ялова. Перший український театр для дітей та юнацтва, 1999 р.

тала. Захоплювалась Цветаєвою. Читала про Вахтангова, Товстоногова, про “Современник”, про Завадського – і нічого цього не бачила. І от до нас 1975 року приїхав знаменитий московський театр Моссовета із Юрієм Завадським. Тобто, сам Завадський не приїхав, але приїхали ті актори – це був для нас такий шок! – яких ми бачили в кіно. Я подивилась дві вистави, які справили на мене таке сильне враження, що можна сказати: саме з цього моменту “все й сталося”. Спочатку – вистава за Генріхом Беллем “Очима клоуна”. Це була вистава актора Геннадія Бортникова, де він існував чотири години на сцені майже в самотності. Це було потрясіння. А потім – взагалі легендарна вистава Юрія Завадського – “Петербурзькі сновидіння” за “Злочином і карою” Достоевського. Там грали знамениті актори: Георгій Тараторкін, Ія Саввіна, Леонід Марков – прекрасні, харизматичні актори. Але найбільше враження на мене справила сценографія Олександра Васильєва. Ці страшні “клітушки”, цей жахливий, потворний світ Петербурга – геніяльний образ, геніяльний! Він увійшов до всіх підручників зі сценографії. От тоді вперше в житті я зрозуміла, як можна з коробочки сцени зробити величезний світ. І ця сценографія мене просто розчавила. У той момент я зрозуміла, що художник може бути персоною номер один у театрі. І десь у підсвідомості заклалося, що, коли вже я хочу бути художником, то хочу бути театральним художником.

Наступного року гастролював не менш культовий московський театр “На Малій Бронній” з великою кількістю вистав не менш культового Анатолія Ефроса, про якого я читала. Тут уже ми взяли квитки майже на всі вистави. І я вже знала: крім того, що там грають знамениті актори, там вистави оформляють відомі художники, про яких я вже щось трошки читала, бо почала цікавитись сценографією – власне після Васильєва. Я знала, наприклад, хто такий Давид Боровський. І тому, побачивши “Дон Жуана” Мольєра, я знала, що це Боровський. Так само, вперше побачивши знову ж таки абсолютно хрестоматійну сценографію Левенталю до “Одруження” Гоголя, я знала, що це – Левенталь. Вистави, які мені особливо подобались, я намагалась зафіксувати. Збереглися рисунки від “Очима клоуна”, і від ефросівського “Дон Жуана”. До того ж, я почала звертати увагу на костюми. І власне у “Дон Жуані” на мене справило враження – я ще не знала такого слова – стилізація. Наприклад, якісь виразні моменти мережив там були перетворені у ручне гачковане мереживо. І це мене



Сцена з вистави “Цар Ох” за О. Олесем. Режисер – М. Лукавецький, художник – Д. Зав’ялова. Перший український театр для дітей та юнацтва, 2001 р.

так вразило, що я досі цей прийом дуже люблю, у своїх роботах використовую дуже часто.

Остаточно все вирішила поїздка до Москви на початку 1976 року. За короткий період зимових канікул я подивилась дуже багато вистав, у тому числі на тоді ще “дуже гучній” Таганці. Я чітко зрозуміла, що моя доля вирішена остаточно. Найдивніше те, що, в принципі, естетика Таганки – не моя. Але я для себе вже чітко зафіксувала ім’я Давида Боровського, тоді головного художника Таганки. (От нещодавно мені до рук потрапила його книжка спогадів “Простір, що втікає” – таке відчуття, що я зустріла рідну, неймовірної культури, неймовірного розуму людину, і мені страшенно шкода, що його вже немає, що я не можу поговорити з ним на теми театру. Я прекрасно розумію, де стояв він, і де стою я, але я страшенно хотіла б поговорити з такою людиною...) Після цього я вже знала, що я і театр – це дві цілковито пов’язані речі. І тому вирішила вступати до Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва, але оскільки нічого дотичного до театру там тоді не було, мало того – не було ні живопису, ні графіки (Інститут намагались зробити таким собі художньо-промисловим), то шляхом відбору і компромісу я обрала текстиль, оскільки мені сказали, що там найбільш систематизовано займаються малярством, а крім того, там є історія костюма і тканини, а на моделювання дуже великий конкурс...



*Дарія Зав'ялова з подругою Сауле, листопад 1981 р.
Світлина Л. Цибенко.*

Про навчання

У Львові дуже важко стати суто реалістичним художником – саме місто спонукає до якогось іншого способу мислення. Причому не обов'язково Львів розрекламований, центрально-туристичний, а радше його колишні приміські райони – Кайзервальд, Підзамче, і, звичайно, мій улюблений район, в якому я виросла – вулиця Тарнавського. Мені здається, що вони своїм пейзажем, навіть своєю топографією формують фантастично-містичний погляд на світ. Часто ми поміщаємо свої фантазії в умовний часопростір, умовний світ. І на якомусь етапі свого формування як художника я раптом зрозуміла – а навіщо придумувати щось інше, якщо я маю таке місто... І я почала поміщати героїв своїх картин у пейзажі львівських вулиць: персонажі, які летять над вулицею Тарнавського, єдинокорні над Львовом і т.д. Тепер я могла б це назвати “львівським фентезі”.

Аж ніяк не скажу, що Інститут мені видався легким. Якби не друзі... А це, до речі, найголовніше середовище, в якому ти формуєшся. Якби я не потрапила в групу, де була киянка Ніна Лапчик зі своєю художньою школою, випускники тодішнього учили-

ща Труша Наталка Оприск (яка потім стала Наталкою Шимін, відомою львівською художницею текстилю і костюмів) і Микола Крицький, талановитий живописець, член знаного у 80-ті роки угруповання “Шлях” (звичайно, я назвала не всіх, але ці – насамперед) – в мене б не зародився саме такий світогляд або принаймні це відбулося б набагато пізніше. Спілкування з ними, особливо з Наталкою і Миколою, не тільки сформувало мої мистецькі погляди, але й соціально-політичні переконання, оскільки це були люди чіткого національно-патріотичного світогляду (хоча, звичайно, в ті часи вимушено підпільного), а мій світогляд тоді плавав у безповітряному просторі, хоча і витвореному до певної міри кухонно-десидентськими настроями в моїй родині. Проте саме завдяки знайомствам з людьми, які абсолютно інакше дивилися на світ і на Україну, я зрозуміла, що живу не просто у Львові, я живу в українському Львові. І треба визнати, якби не ці люди, таке переконання просто і легко в мене б не сформувалося, його початок пов'язаний саме зі знайомства з цим товариством, а трохи пізніше – з Юрком Кохом, Владком Кауфманом, Славком Шимініним – з цією компанією, яка, власне, і склала осердя угруповання “Шлях”. От нещодавно я просто проковтнула роман Андруховича “Таємниця” – насамперед тому, що там описаний той час і приблизно те ж львівське середовище, з яким я спілкувалася під час навчання. І коли там розповідається, які книжки їм давав Микола Рябчук і формував це середовище інтелектуально, я згадую, що ці ж книжки приходили до мене через Наталку Шимін і Миколу Крицького, і це були книжки того ж таки Рябчука.

І звичайно ж – викладачі. Від того, з ким ти зіткнешся в часі навчання, дуже багато залежить, ким ти стаєш потім. Звичайно, найбільше на мене вплинув Карло Йосипович Звіринський. Я була з ним знайома не тільки як з викладачем, але і як з людиною – у нас були красиві творчі і дружні стосунки завдяки його дочці Христині, яка вчилася з нами у групі. Ми бували у них в домі, і я мала щастя спілкуватися з ним з приводу всього: філософії, мистецтва, поезії – він був людиною фантастично обізнаною. Взагалі, Звіринський – легенда для Львова, і таких, як він, уже просто немає: це була людина іншого покоління, іншого морального рівня. Його м'яка інтелігентність, його всебічний інтелект, надзвичайно широкий світогляд мене тоді вразив. А на першому курсі неймовірно потужним каталізатором, подразником моєї фантазії, смаку і всього стали заняття з кольорознавства у Володимира Антоновича Овсійчука. Також – легенда, також – культова фігура у Львові, мистецтвознавець зі світовим ім'ям. Дуже, дуже складний викладач, далеко не “золотий”, я б навіть сказала, що його боялися, він викликав острах своїми вимогами, своїми

незвичними висловлюваннями, своїми часто парадоксальними зацікавленнями і, як на той час, майже крामольними міркуваннями. Наприклад, в нього було величезне захоплення релігійними картинами останнього періоду Сальвadora Далі, він був якнайщирішим прихильником Матісса. І те, що він викладав, у принципі, дуже мало вкладається в науковий предмет “кольорознавство”, я для себе це назвала “філософія кольору в мистецтві”. Я й досі користуюся цими знаннями, я йому неймовірно вдячна, і він завжди залишається для мене особливою людиною. Ну, і звичайно, моя кафедра. Марта Василівна Токар, з якою я пропрацювала всі п’ять років в Інституті, той же Сергій Бобков... Олег Мінько був завкафедри, я з ним не стикалася безпосередньо, але ми тоді вже знали про його живопис, і тому також вплив відчувався. П’ять років навчання – це, напевно, найщасливіші роки мого життя, роки неймовірно інтенсивного і яскравого спілкування, обміну ідеями і думками, деколи смішними і наївними, але потужними.

Коли навчання дійшло до дипломної, я абсолютно чітко знала, що це буде класичний гобелен, який став моїм улюбленим з усіх видів текстильного мистецтва. Це зараз гобелен – мистецтво для обраних, яке, як і мистецтво взагалі, переживає важкі часи. А тоді існувало таке потужне явище як прибалтійський гобелен, про який ми не просто знали – ми їздили його дивитися. І воно так багато промовляло про нові форми в мистецтві, про які не дозволено було говорити в живописі! В декоративно-прикладному мистецтві планка цензури була зовсім інша; те, що називалось абстракцією, формалізмом і наче вогнем випалювалося в образотворчому станковому мистецтві, тут допускалося. І завдяки цьому розквітло потужне і на той час, я вважаю, геніальне явище – радянське декоративно-прикладне мистецтво; воно відіграло роль мистецької криївки, де вдавалося творити речі іншого плану, не забарвлені соціологією. Прибалтійський гобелен справив на нас фантастичне враження, а потім ми ще захопилися творчістю Жана Люрса – митця, який відродив гобелени в ХХ ст. Тоді ще були модні т. зв. “просторові гобелени” – абакани, і ширилися різноманітні фактурні пошуки, я дуже любила гобелени Едіт Вігнере, сестри Раймонда Паулса, витворені на межі з театральним мистецтвом. Ці самодостатні інсталяції, що творили певний простір і певну гру світло-тіней, ідей – були по суті театральною деко-



Колектив театру “У кошику” після гастролей у Дніпродзержинську. Зліва направо: сидять – Ірина Проніна, Ірина Волицька, Лідія Данильчук, стоять – Роман Біль, Дарія Зав’ялова, Володимир Губанов.

Мить відпочинку... У день народження Ольги Баклан. Зліва направо: Тереня та Зося Іванови, Ольга Баклан, Сашко Оверчук, Славко Грицак, Володимир Милославський, Фаїна Возняк, Дарія Зав’ялова, Валерій Бортяков. 1994 р.





Якби Театр ім. Ш. Руставелі ставив "Короля Ліра".

рацією: "Кавова кантата", "Спогади про Кубу" – фантастично цікаво! Так я зрозуміла, що найближче мені зі всіх текстильних мистецтв – гобелен, але все ж таки класичний, гладкотканий, без "пошуків форм".

А крім того, під час навчання, 1981 року, я цілеспрямовано поїхала в Київ на гастролі Театру імені Руставелі. Закохалась у цей театр "на розрив аорти". Пізніше, 1983 року, руставелівці приїхали на гастролі до Львова, і неначе підтвердили мою залюбленість, яка на той момент досягла вже такого рівня, що зі мною важко було говорити на якісь інші теми, крім театру Шота Руставелі. Тому, коли зайшла мова про дипломну, я чітко знала, що це буде обов'язково гобелен, і обов'язково цей гобелен буде називатися "Театр". Шляхом довгого відбору і відсіювання поступово сформувалась п'ятифігурна композиція на фоні умовного театрального простору ширмо-арок з монохромним театральним підсвітленням, де кожна з фігур уособлювала певний тип, певну епоху світового театру: античний театр, ренесансно-шекспірівський, модерний чеховсько-ібсенівсько-гауптманівський театр і балаганний площадний, а у центрі – фігура ведучого, людини від театру (навіяна образом Ведучого з "Кавказького крейдяного кола" Театру Руставелі). Цей гобелен, на жаль, був виконаний повністю тільки в ідеї, в матеріалі – лише фрагмент "Ренесанс". Але це було перше поєднання обох моїх захоплень – текстилю й театру. Цікаво, що мою дипломну роботу я збиралася запропонувати для прикраси Першому українському театру для дітей та юнацтва, який тоді

ще називався ТЮГ імені Максима Горького. Мене насамперед привабив лаконічний арт-дековий інтер'єр фое театру. На ту пору не склалося, але перегукнулося – якщо уважно придивитися, то завжди все перегукується...

Про режисерів

Не відкриваю Америки і не говорю нічого нового, але персонаж №1 в театрі ХХ, а тепер і ХХІ століття – це, безумовно, режисер. Тому людина, яка працює в театрі, починає найперше говорити про те, з якими режисерами вона працювала. Тому і я всі вистави, які робила, ділю не на дорослі й дитячі, створені у Львові і поза Львовом, у рідному театрі і в інших театрах, – а на створені у співпраці з тим чи іншим режисером. Бо кожен режисер – це інший світ, і ти входиш у нього, ти мушиш до нього пристосовуватися. Я б навіть сказала, що робота художника з кожним режисером – це своєрідний творчий роман, це обмін думками, енергіями, захопленнями, і якщо у тебе немає хоча б мікроскопічної закоханості в світ цієї людини, не буде й цікавої роботи.

Тож коли починати від самого початку, згадаю, що найпершим моїм режисером була Тетяна Малиновська, режисер тодішнього Будинку актора. Вона зараз мешкає і працює у Польщі, її, напевно, мало хто у Львові пам'ятає, але власне з нею я, повернувшись із "вижницького заслання" (між 1985 та 1990 роками), розпочала свої перші, м'яко кажучи, ще дуже обережні кроки в театрі. Сцена Будинку актора (тепер – Камерна сцена театру Заньковецької) – тоді була такою собі вільною територією, де могли грати актори львівських театрів: імені Заньковецької, тодішнього ПрикВО, Опери і балету, могли реалізувати експериментальні роботи, переважно малобюджетні. Так от, ми з Тетяною Малиновською здійснили кілька робіт. І мені здається, що принаймні одна з них була навіть цікава в художньому плані – моновистава "Зельда" із Жанною Тугай. Другою нашою виставою був "Макбет", зведений до чотирьох персонажів: Макбет – Михайло Фиця, Леді Макбет (вона ж Відьми) – Анастасія Зверева, персонаж під назвою Всі Жертви Макбета – Вадим Седлецький і ще один танцюючий, пантомічний персонаж, що уособлював Совість Макбета – Сергій Наєнко.

...Театр Леся Курбаса – перший львівський театр, який викликав у мене сильне мистецьке враження. Я дивилася дипломну роботу Володимира Кучинського "Дві стріли" на сцені Театру Заньковецької, але при тому, що я побачила дуже яскравих і симпатичних молодих акторів (Олег Драч, Тетяна Каспрук та інші),

Лідія Данильчук у моновиставі “Білі мотилі, плетені ланцюги” за В. Стефаніком. Режисер – І. Волицька, художники – Д. Зав’ялова, І. Проніна. “Театр у кошику”, 1997 р.

Сцена з вистави “Украдене щастя” І. Франка. Режисер – І. Волицька, художники – Д. Зав’ялова, І. Проніна. “Театр у кошику”, 1998 р.



якось це ще, скажімо так, не перевернуло мого уявлення про світ, не переконало, що у Львові вже є театр для мене. А от коли я потрапила на диптих “Сад нетанучих скульптур” за творами Ліни Костенко “Маруся Чурай” та “Сніг у Флоренції” (йшов 1989 рік, вони вже грали у своєму теперішньому приміщенні, це ще було якесь таке напівлегальне існування, виселяли постійно, згори співав якийсь хор, знизу – прохідний двір, мікроскопічна гримерка під сценою), то це вже викликало дике захоплення. А коли прийшла на першу редакцію “Двору Генріха III” за Дюма, отут уже мене заворожила театральна магія: люди, які виходили з якогось абсолютно магічного приміщення, з цих закапелків (мені завжди здається, що, рушивши по колу цього приміщення, напевно можна загубитися і заблукати десь в іншому вимірі), неймовірно красиві жінки, фантастично красиві, високі чоловіки, які переодягались жінками – це було так класно! І я зрозуміла: “Ага, оце у Львові з’явився інший театр, мій театр”. А розказала мені про цей театр і “спокусила” туди піти моя подруга ще з дитинства Катерина Сліпченко. Коли ж у театрі вирішили поновлювати “Двір Генріха III”, вона мене туди буквально з вулиці



отак-от привела і сказала: “Оце моя товаришка, яка любить театр і дуже хоче отут у вас працювати”. І мене абсолютно наосліп узяли в цей театр...

Тоді ж доля звела нас з тодішнім кооперативом “Браво”, яким керував Володя Фурик, він уже на той час пішов з посади головного художника нашого ТЮГу, зробив свою окрему фірму, де втілював свої мистецькі ідеї, а також готовий був і інших художників там радо зустрічати. Він, напевно, єдиний колега-художник у моєму житті, який не просто “подав руку”, а ще й за цю руку провів. Я його дуже любила як людину, він мав блискуче почуття гумору, і зрештою, це від нього я чула: “Боже, Дарко, ти таке щось понапридумувала, я б таке не придумав!”, робив мені таку рекламу, від якої мої рейтинги і моя самооцінка швидко піднімалися вгору.

З курбасівцями я ще працювала над першою версією “Снів” за Достоевським. І на цьому моя співпраця з ними закінчилася. Я й досі зберігаю прекрасні стосунки з частиною людей цього театру: Олексієм Кравчуком, з ним мене потім доля звела як з режисером, Олегом Стефаном, з яким у нас дуже теплі стосунки, я дуже люблю Таню Каспрук як актрису. Я дякую долі за те, що я туди потрапила, що покрутилася в цьому божевільному середовищі два роки з повним відчуттям, що це моє життя і мій театр, – і що я з нього врешті-решт випала чи мене виштовхнули. Треба було обов’язково з цього “закуленого” середовища випасти і робити щось в, грубо кажучи, набагато простіших, але правильніших умовах існування в театрі. Дуже добре, що це було, але дуже добре, що це закінчилося.

Далі почалися “темні дев’яності”, коли я на кілька років випала із театального життя Львова... Але оскільки в мене тоді народився син, то це відразу їх освітило. Роки були дуже важкі й темні, але у всіх



Сцена з вистави “Острів скарбів” за Р.-Л. Стівенсоном. Режисер – М. Лукавецький, художник – Д. Зав’ялова. Перший український театр для дітей та юнацтва, 2001 р.

темних роках щось можна знайти... Як казав Дамблдор: “Щастя можна знайти навіть у темні часи, якщо не забувати звертатися до світла”. Дуже мені ця цитата подобається, я готова її поставити гаслом свого життя.

Дві мої колишні учениці-студентки, Ірина Проніна і Олена Зотова, якось познайомили мене з Воло-

димиром Грималюком, у той час – художником Першого українського театру для дітей та юнацтва. Саме тоді з театру в розпал підготовки вистави “Алладдін” режисера Мирона Лукавецького пішла головний художник Ірина Нірод. Роботи було багато, і шукали людину, яка б зробила костюми до вистави. Дитині моїй тільки-тільки виповнилося два роки, я абсолютно авантюрно погодилася. Прийшла попрацювати за угодою, спробувати. І мені сподобалося: сподобалося, що це казка, східна казка, і можна зробити щось не зовсім стандартне. Ця вистава – перша, яку робила цілком свідомо за законами сцени. Її якість я зараз не буду оцінювати. Завжди цитую у таких випадках Пастернака: “И поражение от победы ты сам не должен отличать”. Ні, звичайно, я розрізняю свої поразки і перемоги, але ці поразки теж входять до системи нашого життя, і вони є необхідною його складовою. Ось так – з “Алладдіна” почався мій шлях у Першому українському театрі для дітей та юнацтва, і почався він з режисера Мирона Лукавецького. Він мені сказав якось: “То я з тебе зробив театрального художника”, і в принципі він має рацію, бо саме в роботі з ним я навчилася простих, нормальних основ, азів театральної професії. Бо ж напочатку я була людиною, яка лякалася слова “монтування”, зі страхом дивилася, де ж там ті колосники, де які софіти будуть світити, що таке “піти в бутафорський цех”. Спершу я сприйняла своє перебування у цьому театрі як тимчасове. Ну, і знаєте – встрягла на все життя. Але тепер я абсолютно чесно можу сказати, що хочу працювати саме тут, це вже мій театр, і мені хочеться тут робити цікаве, щоб він ставав цікавішим і цікавішим з кожним роком. Коли я бачу, що ми наступну виставу зробили вагомішою, глибшою за попередню – за формою, за думкою – мені стає радісно.

Другою виставою, яку я зробила у цьому театрі знов-таки з Іриною Проніною, була “Бой-жінка” Квітки-Основ’яненка. А далі почалася робота з Петром Ластівкою над “Ціною крові” Черкасенка. Я зіткнулась із абсолютно іншою творчою індивідуальністю, дуже жорсткою, категоричною і навіть авторитарною, але від першої ж



Сцена з вистави “Золотий човник” М. Кропивницького. Режисер – О. Кравчук, художник – Д. Зав’ялова. Перший український театр для дітей та юнацтва, 2002 р.

розмови у нас “пішло”. Я, здається, зрозуміла, що він хоче: Ластівка завжди до вирішення вистави дає якийсь ключовий образ, і тоді він мені сказав: “Це має бути старезна напівзітліла фреска. Щоб одяг був ніби згорілий на сонці, вицвілий у пустелі, попечений пісками, вимитий дощами. Словом, зроби мені таку атмосферу знищення”. І я цю ідею дуже радо сприйняла. Іра Проніна тоді робила свою дипломну роботу – gobelen “Зміст літери” – задуману під впливом давньоруських фресок Андрія Рубльова, Феофана Грека та інших (а я, на щастя, мала можливість бачити справжні давньоруські фрески у Великому Новгороді). Ірині йшлося про тлінність великих шедеврів як категорію естетичну, категорію сприймання: чи не входить поступова руйнація шедеврів у мистецьку категорію їхнього сприймання (наприклад: як сприйняв би глядач безголово-безруку, але крилату Ніку Самофракійську чи Акрополь, коли б вони були цілі, чистенькі, акуратненькі?). Тому ідея “зітлілої фрески” мені тоді дуже підійшла, і я взялась за неї з великим натхненням, вкладаючи весь набутий досвід художника-текстильника: я тканину фарбувала, потім виварювала в хлорці, потім наново фарбувала, потім її рвала на шматки і виплітала з неї якісь нові тканини, потім доплітала туди клапти макраме, потім ще щось... Одне слово, костюми у виставі – плетені мистецькі артефакти. На жаль, вони не збереглися, мало того, їх спеціально нищили, і всю виставу зрештою знищили нанівець. Усе це дуже болюче для прихильників мистецького зберігання костюмів і дуже добре вкладається в ідеї концептуального контемпорарі-арту – знищення того, що ти твориш. До слова, чому художники театру майже ніколи не захоплюються контемпорарі-артом? Та тому, що вони в ньому живуть день у день! Знищення твоєї роботи просто в тебе на очах – воно також входить у систему цього, в принципі, трагічного мистецтва театрального художника: коли твої костюми, які ти виплітав власноруч, перешивають або рвуть на шмаття, спалюють на вогнищі, декорації розбивають, нищать або ж вони гниють. Це болюча тема, але

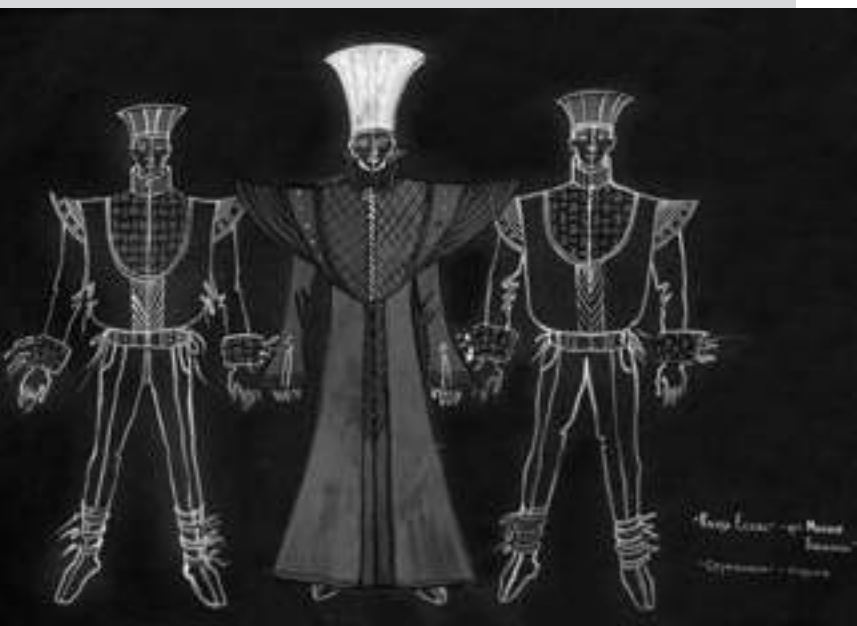


Сцена з вистави “Гобіт, або подорож за імлісті гори” за Дж. Толкіном. Режисер – Ю. Мисак, художник – Д. Зав'ялова. Перший український театр для дітей та юнацтва, 2005 р.

до цього треба ставитись по-філософському. Вистава “Ціною крові” швидко зійшла. Там була прекрасна музика Богдана Янівського, дуже хороша сценографія Грималюка, були цікаві акторські роботи. Але складна і до певної міри “викручена” ідея – Юда “створив” Месію з убогого провінціяла для національного повстання – вона апріорі не могла бути прийнятою на сцені цього театру – хто б її продавав? Для мене ж



Ескіз до вистави “Синій птах”
М. Метерлінка.
Постава не здійснена.



Ескізи костюмів до вистави “Ромео і Джульєтта” В. Шекспіра. Режисер – В. Жила, сценографія – Г. Лоїк, костюми – Д. Зав’ялова. Тернопільський академічний обласний драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 2002 р.

це був етап поступового розуміння, що не костюми я роблю, а Образи.

Далі робота в цьому театрі йшла дуже по-різному. За весь час, що я тут працюю, я можу згадати лише кілька спокійних сезонів, коли можна було робити виставу, думаючи тільки про виставу, а не про ті проблеми, з якими ми безконечно стикаємося – чи то матеріальні, чи то моральні. Ця вже просто абсурдно-кафкіянська ситуація – вона ж впливає на роботу художника. Це дуже складно – сидіти у напівзруйнованому приміщенні, вичистити там собі малий закуток і творити мистецтво, абстрагуючись від того, що взагалі діється в театрі (особливо, якщо тобі на виставу обіцяють дати двісті гривень). На жаль, дуже багато і часу, і сил йшло всі ці роки на боротьбу і на подолання перешкод. При тому, десь у вісімдесяти відсотках випадків це не були мистецькі проблеми. Бо майже зі всіма режисерами, з якими я тут працювала, знаходила спільну мову, я люблю всіх їх – і тих, кого люблю, і тих, кого не люблю, бо з кожним із них я таки робила щось для себе цікаве (сподіваюся, що й вони так вважають).

Було ще кілька казочок, в тому числі “Чіпполіно та його друзі” в режисурі Мирона Лукавецького, яку я дуже люблю. А потім почався етап, коли з театру пішло дуже багато акторів через важкі економічні часи, заважали безкінечні “вводи”, затикання дірок, не було молоді, грали часом і люди випадкові, які до театру не мали стосунку...

Саме тоді Петро Ластівка запропонував мені співпрацю у Тернополі над виставою “Марія Тюдор” за романом Віктора Гюго. Так мене вперше запросили до іншого театру в іншому місті, і 1997 року вийшла вистава – величезне таке кінематографічне полотно, насичене подіями, красиво мізансценоване, з дуже потужною, як на мій погляд, актрисою Любов’ю Ластівкою в ролі Марії Тюдор. До кожної вистави Петро Ластівка писав дослідження – мало не кандидатську дисертацію, тоді ще ми не мали інтернету, він сідав за книжки, і вразив мене своїм величезним томом про Марію Тюдор. Там було все: епоха, значення імен, атмосфера, стилістика і т. д. Для мене це була “проба пера”: створення величезного історичного полотна, гра з історичним костюмом. Саме тоді наш глядач мав змогу вперше побачити фільми Пітера Гринуея, і я була стра-

шенно вражена його гіперболізованою естетикою. Власне всі костюми з “Марії Тюдор”, які я створила, орієнтуючись, зокрема, на “Дитя Макони”, – вони всі мають певний “кросвордний глюк”, “фішку”. Для мене робота над “Марією Тюдор” – це насамперед досвід роботи зі стилізацією, з кольором на сцені, який дав чітке усвідомлення: у що ти одягнеш персонажа, у який колір – так емоційно він і буде сприйматись зі сцени. Ти помилишся – зміниться сприйняття і характеристика персонажів – спотвориш ідею вистави. Ластівка заразив мене вивченням генеалогії Тюдорів, і коли мені за кілька років довелося робити у нашому театрі “Принца і злидаря” за Марком Твенном (а принц Едуард – це, між іншим, зведений брат Марії Тюдор, ще один син Генріха VIII), то я вже цілком і повністю “сиділа” в матеріалі.

Співпраця із Романом Вальком розпочалася із “Мауглі”. Радянська інсценівка 20-х років за Кіплінгом мені категорично не сподобалася: плакатна, з футуристичними залишками, надто засоціологізована, прямолінійна аж донестями, з неї викинуто всі філософські думки Кіплінга, вся ідейна наповненість, викинуто улюблених моїх героїв (наприклад, Каа). Про це все я, звичайно, сказала режисерові, а він відповів, що знає, як з цієї інсценівки зробити виставу. Як згодом з’ясувалось, для мене то була не просто робота – це був етап життя. Завдяки “Мауглі” в мене з’явилося дуже багато друзів, я набула величезного досвіду, саме тоді я зустрілась із тим, що в сучасному театрі так високочоло називається “актуалізація і концептуалізація теми”. Вистави на Таганці, вистави Театру Руставелі слугували прикладом, як можна перевести певну драматургію в абсолютно інший план. Тому я не дуже здивувалася, коли режисер запропонував ідею міських джунглів, а також, як тепер кажуть,

“естетику молодіжних субкультур” – під кожного персонажа ми знаходили свій мистецький код. Я й досі вважаю цю виставу такою, за яку мені не соромно, тому що вона була додумана до кінця. Я почала захоплюватись символічним значенням кольору: жовтий – в середньовічному значенні зради й гріха (шакал Табакі), червоний (не пропали уроки Володимира Антоновича Овсійчука) змінював значення залежно від того, хто в ньому виходив: Шерхан – кров і агресія, Багіра – пристрасть, Акела – влада. Ми поставили з режисером Вальком у нашому театрі ще “Дюймовочку+”, а тепер і “Олівера Твіста” – для мене відбувся триптих, який замкнувся. Але цей триптих має внутрішні рими: скажімо, Жриця Вогню, яка веде Мауглі до світла, римується з фігурою Агнес, матері Олівера, охоронці пройшлися усім триптихом – охоронці Багіри перейшли в охоронців Крота і завершилися охоронцями Монкса. Але “Мауглі” була першим, а тому найекстремальнішим для мене. На цій виставі я познайомилась з одним із найцікавіших львівських арт-критиків Наталкою Космолінською, вона саме після “Мауглі” зацікавилася театром, який доти не любила, ще й стала ідейним натхненником і куратором моїх виставок.



Ескізи костюмів до вистави “Отелло” В. Шекспіра. Режисер – А. Шараськін, сценографія – Г. Лоїк, костюми – Д. Зав’ялова. Тернопільський академічний обласний драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 2003 р.

Ескізи костюмів до вистави “Сірано де Бержерак” Е. Ростана. Режисер – В. Жила, сценографія – Г. Лоїк, костюми – Д. Зав’ялова. Тернопільський академічний обласний драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 2004 р.



Ескіз костюмів до вистави “Хитрі поцілунки” (“Дуенья”) Р. Шерідана. Режисер – Р. Валько, сценографія – М. Молчан, костюми – Д. Зав’ялова. Львівський обласний музично-драматичний театр ім. Ю. Дрогобича, 2004 р.

Сцена з вистави “Хитрі поцілунки” (“Дуенья”) Р. Шерідана. Режисер – Р. Валько, сценографія – М. Молчан, костюми – Д. Зав’ялова. Львівський обласний музично-драматичний театр ім. Ю. Дрогобича, 2004 р.



На жаль, мушу сказати – не знаю, чи наша робота буде й далі складатися, бо моя співпраця там трималася насамперед на індивідуальності Михайла Форгеля. Я й досі не можу спокійно сприйняти, що його нема. Мені без нього порожньо в Тернополі, попри те, що там залишила багато друзів.

Вистава, яку я дуже люблю і намагаюсь всюди згадувати – це співпраця (правда, поки що єдина) із Галиною Воловецькою в Театрі імені Марії Заньковецької: “Серенада для судженої” за Пчілкою і Мрожеком. Я дуже рідко ставила комедії, це наче не мій жанр. Мій жанр – це коли у виставі є ну щонайменше два-три трупі. А тут – ніхто нікого! (Щоправда, Півня таки

з’їли). І навіть це дивне поєднання двох несумісних, здавалося б, драматургій – воно мені врешті-решт здалося переконливим, органічним і симпатичним, зведеним до якогось спільного естетичного знаменника. Я цю роботу дуже люблю і впевнена – з Галею Воловецькою ми ще попрацюємо, бо ми ще не реалізували всього, про що говорили.

Костюм у театрі

По-перше – це моя робота, а по-друге, хай там як банально, це – абсолютно невід’ємна складова вистави. Чому я на цьому наполягаю? Бо існує таке стале упередження, мовбито костюм – другорядна річ у порівнянні зі сценографією. Сценографія, вважається, мистецтво високе, чоловіче: це – масштаб, простір, монументалізм, його можна поставити в один ряд із станковим малярством. А костюми – це десь

Якщо говорити про мої вистави в інших театрах, то, звичайно, номер один – це Тернопільський театр. З тернополянами я співпрацювала 10 років, зробила там 8 вистав. Різних за якістю, з різними режисерами (здебільшого це був В’ячеслав Жила). Та передовсім маю враження, що Тернопіль подарований мені для того, щоб ставити там знамениті класичні твори: крім уже згаданої “Марії Тюдор” Гюго – “Ревізор” Гоголя, “Не судилось” та “За двома зайцями” Старицького, “Безталанна” Карпенка-Карого, “Сірано де Бержерак” Ростана, “Ромео і Джульєтта” і “Отелло” Шекспіра. Не можу не сказати про Гриця Лоїка, який зараз головний художник у цьому театрі – майже всі вистави я зробила з ним і страшенно задоволена нашою співпрацею. Він дуже добре розуміє сцену – не як об’єкт для захарашування, а як простір для дії, який означається по мінімуму.



Сцена з вистави “Піноккіо, або історія маріонетки” за К. Коллоді. Режисер – Ю. Мисак, художник – Д. Зав’ялова. Перший український театр для дітей та юнацтва, 2007 р.



Ескізи до вистави “Піноккіо, або історія маріонетки” за К. Коллоді. Режисер – Ю. Мисак, художник – Д. Зав’ялова. Перший український театр для дітей та юнацтва, 2007 р.

ближче до прикладного мистецтва: це – “ганчір’я”, “шматочки”, щось таке другорядне, меншовартісне і “жіно-о-оче”. А я вважаю, що поділу мистецтва на жіноче і чоловіче просто не існує. Звичайно, сценарист, композитор зараз усміхнуться, але для мене костюм – це №1, тому що в ньому виходить Актор. А актор, скільки б ми не говорили про різні театри,





Сцена з вистави “Серенада для судженої” О. Пчілки, С. Мрожека. Режисер – Г. Воловецька, сценографія – О. Рибчинський, костюми – Д. Зав’ялова. Національний академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2005 р.

про надмаріонетки, про Гордона Крега, про стирання індивідуальності в театрі, про “масову свідомість” акторів на сцені, про “розчинення в космосі й абсолюті” – хай би що ми говорили, незважаючи на те, що ми опинилися у ХХІ столітті і виникли мільйони театральних течій і практик, однаково найцікавішим залишається хороший Актор. Актора ж без костюма не буває. Може зовсім не бути музики, може бути нейтральне середовище чи чорний кабінет, але костюм є завжди і завжди він творить Образ і представляє Персонаж. Емоційне відчуття від костюма дуже сильне, тому що костюм змінює людину, костюм може дати акторові відчуття персонажа, пластику, образ. Буває, актор не може знайти, відчути ролі, доки не вбереться у відповідний костюм, а тоді раптом з’являються і хода, і рухи, і міміка і навіть голос – народжується новий цілісний повнокровний образ.

Для того, щоб пояснити, що таке костюм на сцені, я користуюсь трьома простими речами: силует, колір, фактура. Сюди входить все: і характеристика персонажа, й історична епоха, і сама концепція вистави, і врешті-решт, індивідуальність актора (тому що роботу робиш все одно індивідуально, під актора). Власне силует – це і є код характеру персонажа, колір – його емоційний посил, а в більшості випадків він має ще й символічне навантаження. Фактурі ж часто надають найменше уваги, але саме вона наповнює

образ матеріальністю, так би мовити, “тілом”.

Зараз маємо деякі вистави, в яких костюм навіть превалює, де він настільки самодостатній і красивий, що відсуває на задній план власне виставу як дійство – наприклад, у західному оперному мистецтві: там такі запаморочливі костюми, і я ловлю себе на тому, що вже не слухаю ні Верді, ні Пуччіні, ні Белліні, стежу тільки і винятково за зміною фантастичних костюмів. Як на мене, істина десь посередині – костюм має бути дуже виразним і водночас “співати в унісон” з іншими елементами вистави.

Художник у театрі для дітей та юнацтва

Мій улюблений Клайв Льюїс казав, що пише такі книжки, які б сам хотів читати. От і я роблю такі вистави, які б сама хотіла дивитись. А оскільки я ще досі не зовсім виросла з дитячої літератури, то й роблю казки, якими я б їх хотіла бачити.

Проблема, яка мене зараз дуже турбує в роботі театрів нашого профілю – це брак хорошої драматургії: в основі майже всіх т. зв. ТЮГів лежить старий, закладений ще в радянські часи репертуар. Нібито в світі море класичної дитячої літератури, але коли вона втілюється на сценах театрів для дітей та юнацтва, ми завжди стикаємося з інсценівками 50-х, 60-х, щонайближче – 80-х років. Практично всі ці тексти – починаючи від Андерсена і закінчуючи Стівенсоном чи Ліндгреном – страждають на безнадійне спрощення, схематизацію. Насамперед це стосується Андерсена – у нас у театрі є чотири вистави за його казками, але, по суті, Андерсена там мало. Тому що всі інсценівки, особливо, коли йдеться про твори, наповнені містично-релігійним змістом, алюзіями християнськими – знівельовані, там вони зводяться нанівець, з’являються якісь побічні лінії, побічні персонажі, побічні ідеї – і постає в принципі інша казка. В такій драматургії мені важко працювати, тому що вона суперечить моєму естетичному та світоглядному сприйняттю цього автора. Художник – людина залежна: від режисера, від драматургії. Тому хочеться працювати з таким матеріалом, який не примушує ламати себе, придумуючи свою пісню часто всупереч матеріялу.

Так було в роботі над “Дикими лебедями” з художником Мар’яном Савицьким, де ми, попри збіднену драматургію, намагались вибудувати на сцені містичну атмосферу готики – казкової готики, не історичної,



Ескізи костюма та сцена з вистави “Безталання” І. Карпенка-Карого. Режисер – В. Жила, сценографія – Г. Лоїк, костюми – Д. Зав’ялова. Тернопільський академічний обласний драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 2007 р.



але впізнаваної культури, впізнаваної стилістики. І тут ми торкаємося дуже важливої теми – правильного естетично-стилістичного орієнтування дітей, які приходять до театру. Мене колись запитували – чому, працюючи над виставою “Принц і злидар”, я зробила її, відверто наслідуючи класичні картини, майже цитуючи їх? Я відповідала – цілком свідомо, бо хочу, аби діти, які прийдуть дивитись виставу, подивилися не казочку про переплутаних дітей в незрозуміло якому часі, в якій країні, але в “барвистих костюмах”, а історію, цікавий симпатичний історичний міт, який існує в абсолютно конкретній епосі правління Генріха VIII в Англії. А двір Генріха VIII – це багатоще джерело образотворчої культури! Це двір, в якому канцлером був Томас Мор, придворним художником – Ганс Гольбейн-молодший, напевно, один з найбільших і найгеніальніших художників північного Відродження. Це не було пряме цитування, звичайно я опрацьовувала все відповідно до стилістики вистави. Але важливо зберегти впізнаваність стилю.

Останні сім років я співпрацюю з Юрком Мисаком, який перманентно виконує обов’язки то головного режисера, то гендиректора, то художнього керівника у нашому театрі, але завжди залишається, на щастя, режисером. Працюючи з ним, я нарешті знайшла, до певної міри, однодумця щодо вибору матеріялу. І вважаю, що великим досягненням театру є поява в його репертуарі “Гоббіта” (та й взагалі

Толкіна) – це та література і той шар культури, якого не торкався наш театр ніколи...

Ми постійно ховаємось у якусь шкаралупку з уваленнями про дитячо-юнацькі зацікавлення, випрацювані тридцять років тому! Так от, співпраці з Мисаком цей театр завдячує і появу вистави “Піноккіо” – саме Піноккіо, а не Буратіно, це дуже важливо – по-перше, це світова література, а по-друге, повернення до першоджерел, бо ж першою була написана казка Карло Коллоді, і в ній були закладені всі ідеї, а ми досі були знайомі з переспівом. (Я сподівалась що ми продовжимо цю лінію, поставивши “Чарівника країни Оз”, але, на жаль, ми знову поставили “Чарівника Смарагдового міста” – радянську інсценівку за Волковим, де Баумом майже й не пахне). Саме Ю. Мисакові ми завдячуємо і повернення вечірнього репертуару. Те, що в репертуарі з’явилися дорослі назви – “Остання жінка сеньйора Хуана”, “Скляний звіринець”, “За двома зайцями” – це, вважаю, кроки вперед для нашого театру, це правильні кроки.



Сцена з вистави “Дикі лебеді” за Г.-Х. Андерсеном. Режисер – В. Борисяк, сценографія – М. Савицький, костюми – Д. Зав’ялова. Перший український театр для дітей та юнацтва, 2007 р.

Були, звичайно, моменти, коли свої ідеї мені доводилось обстоювати, їх не хотіли приймати. Так сталося свого часу з прекрасною, на мій погляд, і абсолютно завершеною виставою Олексія Кравчука “Золотий човник”, яку ми для себе окреслювали як “пошуки стилю”: художнього, існування акторів, музичного стилю, – така експериментальна вистава з популярною нині ідеєю схрещення культур, пошук елементів однієї культури в іншій.

Не хочу виглядати зверхньою, але, на жаль, в мене таке враження, що дуже багато людей, які працюють у системі дитячої культури, в тому числі в театрах, є просто поза контекстом дитячої і підліткової культури останніх десятиліть. Вони пам’ятають свої улюблені мультики, книжки, передачі: “На добраніч, діти!”, Хрюшу і Степашку, рученьки-ніженьки – все це прекрасно, ми ж не заперечуємо, що це було дуже гарно, але ж не можна тільки цим годувати глядача. Мені здається, що коли ти робиш вистави для дітей чи для підлітків (а ми поки що ще й не знаємо напевно, як робити вистави для такого глядача, ніхто ще не

визначив, що ж хочуть ці загадкові істоти бачити в театрі і чи хочуть взагалі – недарма ж у Львові вистав для підлітків практично немає), – так от, подивіться, будь-ласка, як заповнені кінотеатри на прем’єрах усіх дитячих і підліткових фільмів – ущерть! І не лише дітьми. Як на мене, треба це все дивитися і читати. Можна, звичайно, сказати: “Ах, ми не любимо фентезі, не знаємо і не хочемо знати ні хто такий Толкін, ні хто така Урсула Ле Гуїн, Стефані Майер, нічого не чули про Террі Прачета, ні про Лемоні Снікета, а Гаррі Поттер – це взагалі майже крамола!” А тим не менше ці імена і ці назви творів є основою для світової дитячої і підліткової культури, царі і боги більшості дітей, підлітків і навіть студентів, які змушують їх читати і відриватись від комп’ютера, об’єднуватись у літературні фан-клуби. Ми ж цього всього боїмося, це все відкидаємо, а натомість – давайте поставимо ще одного “Зайчика-хвалька”! А може, вистачить уже зайчиків-хвальків? Набагато охочіше поставила б цікаве опрацювання “Хронік Нарнії”, ніж вкотре видобувати якусь стару п’єсу і придумувати, як зробити з неї цікаву для сучасних дітей і для себе самих виставу.

Найменше я хотіла б тут бути поверховим оптимістом і тішити себе, що у нас усе добре – у нас усе складно, і наш шлях ще не окреслений. Ми ще не склались, у нас немає спільного бачення нашого театру, нашого вектора руху. А окрім того, це ще взагалі проблемне питання – яке місце в сучасній культурі і цивілізації займає театр як такий, і яке місце належить театру для дітей та юнацтва? Ми ж не можемо ігнорувати розвиток комп’ютерних технологій, інтернету, в якому можна переглянути все що завгодно, комп’ютерні ігри, де можна на себе приміряти будь-яку роль, і кінотеатри з 3-D і Dolby Surround, спецефектами з бозна-якою інтегрованістю в зображення, і все що хочете. Що ж театр за таких умов може запропонувати, чим привабити глядачів, та ще й не просто глядачів, а наймолодших, які найбільше в тих нових технологіях “завернені”?

Нещодавно я переглянула поставлені у Франкфурті мюзикли “Король Лев”, “Чарівник країни Оз” – це спектаклі з неймовірною машинерією і технологіями, з літаючими персонажами. У Великій Британії поставлено мюзикл “Володар перснів”, де назгули ширяють і вилітають у зал, де спецефекти – подих спирає. Можна йти і таким шляхом – це означає, що ми конкуруємо з кіно його ж методами, але пристосованими до театру. Але... В інтерв’ю з приводу прем’єри фільму “Лускунчик і Щурячий король”, де застосовано чи не всі доступні сьогодні спеце-



Ескізи костюмів, сценографії та сцена з вистави "Дюймовочка +" за Г.-Х. Андерсеном. Режисер – Р. Валько, художник – Д. Зав'ялова. Перший український театр для дітей та юнацтва, 2008 р.

фекти, його режисер Андрон Кончаловський сказав геніяльну фразу (під якою і я підписуюсь сто разів), що найбільший спецефект – він був, є і залишається – акторське обличчя з його неповторною мімікою, Актор. Тому в театрі мені цікавий насамперед театр, театральні засоби і прийоми. Інша річ, що їх варто вдосконалювати, не боятися видозмінювати і шукати нові театральні можливості. І тоді лякатися бурхливого розвитку технологій не варто – просто треба їх використовувати на благо. Я не пропагую "вбогий





Ескізи костюмів до вистави “Олівер Твіст” М. Твена. Режисер – Р. Валько. художник – Д. Зав’ялова. Перший український театр для дітей та юнацтва, 2010 р.



театр”, дитячий театр не може бути бідним, простеньким і лаконічним; здається, ще Ада Куниця казала: він має бути яскравим і гарним. Але уже й неважливо, буде це зроблено лазерними чи 3-D технологіями. Найважливіше – творча думка: придумуємо цікаво – зробимо цікаво. Оптимізм у мене починається з кожною новою роботою. Як тільки ти починаєш творити, придумувати, відразу стає цікаво, і тобі здається, що цією роботою ти нарешті-таки переконаєш світ, що наш театр знову стане найцікавішим, найкращим, найважливішим.

Ось так я й живу – від вистави до вистави, в очікуванні, що наступна вистава буде ще цікавішою, оригінальнішою. Така от я безнадійна оптимістка і неоромантик.

Записав та опрацював
Тарас Федорчак

Овлякулі ХОДЖАКУЛІ

ХОЧУ РОЗЧИНИТИ КАМІНЬ...

Марія Ілюк.: Овлякулі, проєкт, котрий Ви зараз здійснюєте, дуже вагомий, його підтримав фінансово фонд “Відродження”. Для львів’ян Ви постать відома завдяки виставам, показаним свого часу на фестивалі “Золотий Лев”, поставам у Львівському театрі “Воскресіння”. І все ж таки – як виник саме цей проєкт, тобто “Король Лір” у Львівському академічному театрі імени Леся Курбаса у режисурі Овлякулі Ходжакулі?

Овлякулі Ходжакулі: Ми справді давно знаємось із Театром Курбаса, і питання про співпрацю поставало кожного мого приїзду до Львова. Це, власне, були пропозиції від Театру Курбаса, і зокрема, добір репертуару: щось із класики, бажано Шекспіра. З’ясувалось, що наші погляди цілковито збіглися, коли я запропонував саме “Короля Ліра”. Мені було цікаво поставити цей твір у камерному театрі. Тут можна експериментувати, не дотримуючись певних канонів, що їх зазвичай диктують великі академічні театри, де трупа налічує чи не по 80 акторів, і ти повинен їх залучити, та ще бодай частково зберегти традицію. А в цьому театрі можна зосередитись тільки на акторі, на душі актора, через неї видобуваючи певний зміст, не почувуючись при цьому зобов’язаним до патосу, монументальности.

Перед початком роботи я переглядав записи вистав, приїжджав дивитися трупу і переконався, що актори тут розвиваються, ростуть. Практично все побачив з їхнього репертуару. Мені подобається, що в цьому театрі немає “глянцевої”, касовости, захоплення зовніш-



Овлякулі Ходжакулі – режисер, театральний діяч, педагог, заслужений діяч мистецтв Туркменістану. Народився 29 серпня 1959 р. в Туркменській РСР. Закінчив 1986 р. режисерський факультет Ташкентського театрально-художнього інституту. У 1986–1990 рр. – головний режисер Чарджоуського музично-драматичного театру (Туркменістан). Керівник театру-студії та Ашгабадського ТЮГу (1991–1993). Заснував ашгабадську театральну групу “Awara” (1996 р.). Від 1994 р. живе у Ташкенті. Працював у театрах Туркменії, України, Киргизстану, Казахстану, Росії та Узбекистану. Поставив понад шістдесят вистав. Нагородами міжнародних театральних фестивалів відзначені, зокрема: “Король Лір” В. Шекспіра, “Саломея” О. Вайльда, “Жінка в пісках” К. Абе, “Йосиф та його брати” Т. Манна, “Самогубство закоханих на острові Небесних сітей” М. Тікомацу, “Раксу Само” та “Мова птахів” Алішера Навої, “Каїн та Абель” Дж. Байрона і К. Донготарова. Не менш відомі у театральному світі його “Медея” Еврипіда, “Криваве весілля” Ф. Г. Лорки, “Цар Едип” Софокла, “Натан Мудрий” Г. Е. Лессінга, музичні вистави “Репіші” та “Мавриги”. Зняв кінофільми: “Цар Едип” (художній), “Той, що пливе проти течії” (документальний).

Розмова з Овлякулі Ходжакулі відбулася у Львові, у травні 2010 р. – в часі репетиції “Короля Ліра” у Львівському академічному театрі ім. Леся Курбаса. Ми говорили понад дві години “про все” – театральну педагогіку, особливості сучасного театального життя в Середній Азії, творчий шлях митця, його переконання. Користаючись з рідкісної нагоди спілкування із колегою з далекого регіону, хотілося довідатися якомога більше, а ще й тому, що добре знану у світі постать режисера Овлякулі Ходжакулі маємо честь вперше представляти на сторінках цього часопису.

німи ефектами. Навпаки – я бачу тут стримане, матове світло, це колоритний і приємний, душевний театр.

М. І.: Минуло лише два тижні репетицій, чи можете Ви сказати, що знайшли з колективом спільну мову, стали одностудійцями?

О. Х.: Так, звичайно. Ми розуміємо чудово – вони мене, я – їх.

М. І.: Але термін Вашої праці надзвичайно короткий – вісім тижнів. З чим це пов'язано?

О. Х.: Для мене це звичний ритм. Це норма. Я ніколи більше ніж два місяці не працюю над виставою. Бувають винятки, коли вдома можу працювати три місяці. Ось минулий рік закінчився для мене прем'єрою в театрі “Ельхом” – “Гамлет”. Над ним я працював три місяці, щоправда, із перервами.

М. І.: Власне, для курбасівців такі терміни, як на мене, абсолютно екстремальні, бо якраз у цьому театрі над виставою можуть працювати і пів року, і рік... Тому це для колективу таке собі випробування ще й часом...

О. Х.: Я знову ж таки вдома теж можу довго думати над спектаклем. Пробувати варіанти, потім вибирати найкраще. Але тут я такої можливості не маю, та й для театру було б сутужно утримувати мене довгий час. Інша річ – приїхати за якийсь час, за мі-

сяць, переглянути виставу, подивитись, на якому вона рівні йде, підтягти перед фестивалієм, гастрольним показом. Це також для мене норма роботи. У мене так складається, що театри, де я ставив спектаклі, запрошують мене для ось такого перегляду, і це часто збігається із початком роботи над новою виставою у цьому ж колективі. Такий режим праці. Так було, наприклад в Індії.

М. Г.: А як Ви працюєте? Маєте, перевірені власні режисерські прийоми?

О. Х.: Якогось одного – ні. Кожного разу все по-інакшому. Але є певні обов'язкові елементи. Насамперед, я завжди прошу, щоб актори самостійно прочитали твір, бо займатись читанням на колективі, на мою думку, – марна справа. Вони мають бути готовими до обговорення: в кімнаті ми беремо поступово одну сцену, другу, виходимо, пробуємо... Перед виходом на майданчик, перед активною роботою на сцені зазвичай зупиняємося, від початку повторюємо “пройдене”. Можемо й так: попрацювали на сцені, походили ніжками – і назад, до тексту, за стіл, від початку до кінця. Прошу акторів заварити чай, і сідаємо читати, обговорювати знову й знову – щось забулося, чогось не помітили. В кожному колективі це відбувається по-різному. Але я завжди намагаюсь працювати так, щоб їм не було нудно. Як тільки стає нудно – “мізки закриваються”. І – в жодному випадку не теоретизувати. Це для мене, режисера, потрібно, для актора – ні. Тим більше, коли Шекспіра ставиш. Це – як балет поставити. Треба весь час розбухувати їхню фантазію, уяву. Та й мені – зізнаюсь, цікаво ставити те, чого я не знаю. Коли знаю – стає нецікаво. Навіть коли один твір ставлю в кількох театрах – все одно це різні варіанти, це пошук.

М. І.: Власне, і до “Короля Ліра” Ви звертаєтесь не вперше. Те, що ми побачимо у Львові – це цілковито нова концепція? продовження попередніх пошуків? перенесення вдалого рішення на нову сцену?

О. Х.: Я вже робив “розвідку боєм” у Львові 1996 року, коли на фестивалі “Золотий Лев” ми з туркменським актором показали генеральний прогон “Короля Ліра”. Це були наче мої тези до майбутньої праці, ескіз вистави для одного актора. І тепер я розвиваю цю лінію вже у виконанні сімох акторів. Не всі курбасівці зайняті у роботі. Повністю змінена композиція твору. Ще під час тієї першої розвідки я

Овлякулі Ходжакулі (праворуч) з акторами Львівського академічного театру ім. Леся Курбаса під час репетицій вистави “Король Лір” В. Шекспіра, 2010 р.



переконався, що текст Шекспіра, хоч перевертай його з ніг на голову, не втрачає цільності, внутрішньої логіки – так мені здається. Мені самому цікаво подивитись, як цей класичний твір виглядатиме у перевернутому стані.

М. І.: Тобто?

О. Х.: Дія починається прямо зі сцени бурі і божевілля короля Ліра. Люди вже у пустелі – так, що дали йти нікуди, кінець світу. Це момент, звідки починається філософія Ліра, мить, коли він стає філософом.

М. Г.: Тобто, мовлячи категоріями класичної теорії драми, кульмінація драматичного твору Шекспіра у Вашій інтерпретації перетворюється на вихідну подію вистави?

О. Х.: Так. І далі – це фрагменти спогадів, муки, докори сумління Ліра. Це щось близьке до ритуалу, ритуалу очищення, осягнення сутності життя, навіть самопожертви. І персонажі, які допомагають Ліру згадати усю сліпоту його діянь, присутні для того, щоб “вилікувати”, “порятувати” хворі душі. Саме таким я бачу “перевертання” класичного твору. Це наче роздуми з приводу того, що перш ніж творити якийсь черговий безум – задля влади чи грошей – треба замислитись над наслідками.

М. І.: Шекспірові-драматургу необхідно було зробити цю історію довгою, послідовно оповісти її, провести глядача від зав’язки крізь прозріння до трагічного фіналу. У Вас цей нарратив скорочується, сюжет як такий практично майже зовсім відсутній, Ви починаєте одразу з кульмінації, з найголовнішого. Це тому, що з Вашого погляду час став жорсткішим, сконцентрованішим, і немає часу для розлогої оповіді, треба одразу – і про найістотніше?

О. Х.: Ви знаєте, якщо ми візьмемо будь-які часописи хоча б столітньої давности, то й там прочитаємо, що світ стає чимраз гірший, котиться у прірву... Я не поділяю таких думок. Коли читаєш текст “Ліра”, наприклад, Глостера – то переконуєшся, що світ не змінюється, він є таким, яким є. Є добро. Є зло. Але вони перебувають у боротьбі і в балансі водночас. На цьому світ і тримається. Мені завжди буде цікавішим той, хто творить добро. Знаєте чому? Бо творячи добро, він провокує зло... Можливо, це не зовсім зрозуміло, але я спробую зараз чіткіше висловитись... Не можна ставитись до тих, хто чинить якийсь злочин, пласко, однозначно, засуджуючи їх та закликаючи творити добро. Ця самовпев-

неність “добра” – теж провокація. Мені здається, що вона тільки посилює зло.

М. І.: ...

О. Х.: От я й чекав такої Вашої реакції. Річ у тім, що мені дуже хочеться зрозуміти: чи ми, вважаючи себе такими, що творять добро – не надто примітивно й спрощено ставимось до своїх опонентів? Чи можемо ми їх зрозуміти? Чи не занадто односторонньо у своїх судженнях, оцінках, у своїй зневазі й бажанні повчати, виправляти світ? Щось тут ховається, якесь нерозуміння поміж нами. Якщо так усе просто і ми стільки віддаємо часу й сил задля того, щоб творити добро: храми, церкви, мораль, мистецтво – то чому ж усе залишається незмінним? Чи ми не лукавимо? Інститут продукування добра – щось у цій системі є нещире. Тут є якась гра. Великі гранти, великі акції... А нічого не змінюється по суті...

М. І.: Це саме тому, через пристрасть до широти Вас назвали режисером-суфієм? Чи йдеться про Ваші конкретні релігійні переконання?

О. Х.: Я не релігійна людина. Я не вважаю себе суфієм, я не прихильник якоїсь певної релігії. Я просто до всього у житті ставлюсь відкрито, прозоро, щиро. Не люблю, коли інтимні, справді релігійні почуття, перетворюють на спекуляцію, на шоу, на по-

Овлякулі Ходжакулі (праворуч) з акторами Львівського академічного театру ім. Леся Курбаса під час репетицій вистави “Король Лір” В. Шекспіра, 2010 р.





казне видовище. Я нікого не хочу образити, я не про щиро віруючих кажу, а про тих, хто хоче “відкупитись” від гріхів за гроші або зробити з релігії засіб для свого безбідного існування. Чому я про це кажу? Тому що це мій громадянський обов’язок. Мені це болять... Якщо в мене з того берега поцілюють каменем – я не можу мовчати, але я хочу розчинити цей камінь, щоб ті, інші, побачили, як можна не ворогувати, а розуміти одне одного. Хоча я не вірю, що, наприклад, можуть поміж собою домовитись політики. Політика – це велика нещира гра...

М. І.: Ви торкнулись теми політики і в мене постає питання: як у Центральній Азії, звідки Ви родом і де працюєте, співіснують театр і політика?

О. Х.: Театр політики не торкається... Ми не робимо нічого такого, що б торкалось політичних реалій. І зовсім не тому, що існує цензура, це, на мою думку, плитко, можна багато чого придумати. Просто наш театр не піднявся до відповідного рівня, щоб розмовляти про такі гострі речі. Народові театр не потрібен. У найкращому випадку – для розваги. Або ставляться давні народні епоси, наївні героїчні оповіді, які не торкаються насущних проблем сьогодення, або ж – комедії, розважальні вистави на звичайні побутові теми – як-от дочку заміж видати і таке подібне.

М. І.: Моє наступне питання не сприйміть за провокаційне. Отже, чи існує в Узбекистані, Туркменистані, Киргизстані проблема іншомовного, себто російськомовного театру?



Сцени з вистави “Король Лір” В. Шекспіра. Режисер – Овлякулі Ходжакулі, сценографія та костюми – Марія Сошина. Львівський академічний театр ім. Леся Курбаса, 2010 р.

О. Х.: Ні. Такої проблеми не існує. Ось, наприклад, в Ташкенті російськомовний театр живе де в чому набагато краще за академічний узбецький.

М. І.: Це, власне, і зрозуміло... А йдеться саме про узбецький театр: як йому ведеться у власній країні?

О. Х.: Узбецький театр живе так, як йому хочеться й можеється. Скажу відверто: глядачів у російського театру більше, ніж в узбецького. Квитки російськомовних театрів – “Ельхом”, Театру оперети, російського молодіжного, російського академічного – продаються через касу. Це найпопулярніші театри. Є в Ташкенті узбецькі сцени: музичний театр, театр опери, театр ляльок, академічний драматичний. Не

скажу, що туди поспішають по квитки глядачі. Трапляється, наприклад, що в Узбецькому академічному театрі користується успіхом чергова прем'єра комедії, бо глядачі йдуть дивитись як гарно видають дочку заміж, як це красиво зроблено, які строї...

М. І.: Мабуть, причини цього слід шукати в тому, що театральне мистецтво як таке взагалі складно прищеплювалось до дерева ісламської культури? Адже так? І можливо тому узбецький театр для себе не знайшов власних пошукових, експериментальних форм – а вони існують на території російського театру і тим приваблюють “продвинуту” театральну публіку?

О. Х.: Погоджуюся з Вами. Коли розпався СРСР, то в усіх театрах колишнього Союзу був майже подібний репертуар. Після цього в кожній республіці почалися процеси національної самоідентифікації. Були пошуки власних давніх джерел, глибоких національних традицій. Ейфорія свободи, незалежності. Цей період також минув. І тепер потрібно самостійно шукати, творити – не озираячись на Москву чи Петербург. Так ось свого національного театру знайти поки що не вдається. Можна пробувати робити це через музику, я роблю такі спроби – у пошуках свого, східного театру. Не можна сказати, що є національний узбецький, киргизський, казахський чи туркменський театр. Ні. Це – східний, об'єднаний театр. Але водночас я вихованець рідної театральної школи. Я закінчив Ташкентський театральний інститут у середині вісімдесятих, і ці студії були тоді класичною театальною школою. Хоча це аж ніяк не значить, що я можу працювати тільки так, як мене навчили. Тому коли я працюю у себе на батьківщині з музичним матеріалом, то намагаюсь рухатись саме у бік національного, східного театру.

М. І.: А глядачі? Ви у своїх виставах часто поєднуєте етнічний, епічний матеріал із сучасною музикою, рок-композиціями. Це приймає публіка? Як вона реагує на такі провокації? Це, очевидно, молода аудиторія насамперед?

О. Х.: Власне, глядачів я цим якимось і відлякую. Вони звикли до сюжетних, побутових вистав. До нових естетичних прийомів, образів, символів їх тільки призвичаюємо. Але є новий театр – має бути і новий глядач, вони повинні разом зростати. Мій синтез, про який Ви згадали – це бажання не звзити глядацьку аудиторію, а навпаки, зробити її універсальною, щоб мій глядач умів сприймати і європейську, і східну культури, щоб міг від свого коріння виходити далі, в інші культури, світи...

М. І.: А на які джерела Ви безпосередньо спираєтесь, вводячи у вистави каракалпацькі наспіви, кир-

гизькі мелодії: це Ваші особисті знання чи, скажімо, звіти фольклорних експедицій?

О. Х.: А про каракалпацькі наспіви Ви звідки знаєте (*сміється*)? Це саме ці пісенспіви, що називаються жирау, я й поєднав із рок-музикою. Як співають каракалпаки, я з дитинства чув. Чарджоу, столиця Каракалпакії – зовсім близько від нас. Це наша спільна давня культура, в якій я виріс. А поєднати це із сучасною музикою цілком зрозуміле бажання – щоб популяризувати серед молоді аудиторії такі ніби “скупні”, “давні” мелодії, щоб вони могли отримувати задоволення від етнічної музики. Бахші (виконавці – *М. Г.*) співають про героїчні події або історії кохання, це пісні про людину, батьківщину, любов, власну історію. Це архаїчні історії, пов'язані



Олег Стефан та Мирослава Рачинська у виставі “Король Лір” В. Шекспіра. Режисер – Овлякулі Ходжакулі, сценографія та костюми – Марія Сошина. Львівський академічний театр ім. Леся Курбаса, 2010 р.

з їхньою кочівною культурою. Тут менше мелодії, більше речитативу, але це дуже особливе виконання, подібне чимось до відомого горлового співу алтайських, сибірських народів.

М. І.: І поруч у Вашому репертуарі – “Вакханки”, “Медея”, “Едип”. Звідки така рідкісна сьогодні любов до античних авторів? Звідки бажання зняти фільм за “Едипом”? Це – вплив педагогів чи цілковито індивідуальні пріоритети?

О. Х.: Певний вплив моїх педагогів, звичайно, завжди присутній. Але не в цьому випадку. Ці назви – пропозиції навіть не стільки мої, скільки самих колективів, що запрошували мене на постанови. По-

бачивши одну мою виставу, вони пропонували далі і далі: музичний проєкт, фільм. Мені здається, що античні твори “займаються” природою людини. От я ніяк не можу читати сучасні п’єси – не можу знайти в них глибини, об’ємності. Обов’язково щось у них є минуше, соціальне, наче зі шпальт газет. Античні твори – наче добре витримане вино. Коли я їх читаю – починаю бачити образи. А сучасні п’єси я, мабуть, ще не дуже розумію.

М. І.: “Едипа” Ви робили, якщо я не помиляюсь, у Киргизстані?

О. Х.: Так, і виставу, і фільм знімав.

М. І.: Чи можете сказати, що Ви передбачили ті революційні події, ті потужні соціальні зрушення, за якими сьогодні ми спостерігаємо на екранах ТВ?

О. Х.: Ви знаєте, мені журналісти про це сьогодні говорять. Але я не можу стверджувати, що якимось спеціально “заглядав” у майбутнє країни. Я просто робив виставу про людину, я заглибився в її проблеми, хотів говорити про тяглість людського гріха, про неперервність цієї карми. Вистава створена на двох акторів: чоловіка й жінку. Тут навіть важливішою була Іокаста, бо вона хотіла компенсувати увесь цей біль, цю трагедію. Ми показували свій фільм у Москві, в Анапі, ще десь – мені пересилали рецензії. Рецензенти говорять, що це фільм про те місце, де я живу, про моє середовище. А мені здається, що не тільки...

М. І.: Повертаючись до Шекспіра... “Король Ліра” Ви ставили і в Індії... Яким був Ваш досвід праці у театральній школі Делі? Яка система навчання акторів в Індії?

О. Х.: Насамперед там надзвичайно ретельно й скрупульозно навчають техніки.

М. І.: Техніки індійського театру?

О. Х.: Так, насамперед. І дуже хочуть водночас пізнати й спробувати інші театри. Наприклад, російська театральна культура їм дуже цікава. Вони мають краще уявлення про театр Брехта, італійський театр. А от російську театральну культуру знають менше. Станіславський, школа переживання для них – щось нове. Вони ще не до кінця розуміють сенс. Поки для них це таємниця – вони ставляться до цього із надзвичайним зацікавленням. Можливо, коли розгадають цю таємницю (*сміється*), градус інтересу поменшає...

М. І.: А якого “Король Ліра” Ви їм запропонували? В якій естетиці?

О. Х.: Дуже такій... зручній... Звісно, не намагався робити те, що шукаю тут, у Львові. У мене там пів місяця пішло на знайомство, відгадування їхніх загадок. І я зрозумів, що і часу і сенсу щось “накручувати” немає. Вистава залишиться незрозумілою. Тому ми працювали повільно, поступово із текстами, де кожен актор виконував певну роль. Йшлося про те, щоб не розповісти, а зіграти цю історію. Хоча все одно певні акценти було



Сцена з вистави “Медєя” Еврипіда. Режисер – Овлякулі Ходжакулі, дизайн костюмів – Марія Сошина. Узбецький театр юного глядача, 2007 р. Світлина: <http://cultureuz.net/theatre/ovliaguli/medeya/medeya.html>

зроблено: Едмунд, наприклад, був не просто певним характером, а втіленням демонічних сил, котрі “закручують” цю всю історію. Він був наче сучасним героєм, з одного боку – дуже магнетичним, впізнаваним і водночас – приреченим, бо ж ідеться про справедливу покару. Дочки-хижачки також були дуже точні, зрозумілі глядачеві. Індійський глядач дуже глибоко переживає моральні, етичні перипетії: коли дочки отримували по заслугі, глядачі надзвичайно жваво реагували на це, сприймали дуже близько до серця, вставали, аплодували.

М. І.: Скільки років навчається актор в Індії?

О. Х.: Здається, п’ять. Але вони всі до цього часу вже щось закінчили. Це – дорослі люди, від двадцяти п’яти до тридцяти п’яти. Наприклад, на одному курсі одночасно навчаються п’ять сценографів, п’ять режисерів та десять акторів. Я працював з двома групами, у складі яких були актори різного досвіду: кілька професійних акторів, більшість – студенти-випускники, бо це були дипломні вистави, та ще молодші студенти. Над Шекспіром ми працювали у професійному театрі при цій театральній академії. Цей театр є одночасно окремою творчою одиницею – щось на кшталт вашого львівського Театру Курбаса, і навчальним майданчиком для студентів, де вони розпочинають свою сценічну працю. Такий комплекс поміж професійним театром та академією. Тепер мене вже запрошують зібрати з різних театрів Делі акторів та знову поставити щось у цьому театрі. Це – справді сучасна, надзвичайно добре устаткована сцена.

М. І.: Ви ставили з індійськими студентами окрім Шекспіра ще й “Вакханок”. Над чим було легше працювати? Чи справа, можливо, не в матеріалі?

О. Х.: Не в матеріалі... Не важливо – це Шекспір чи Еврипід. Просто вони дуже добрі копіїсти. Моментально, просто на льоту ловлять кожну найдрібнішу деталь...

М. І.: Тобто, Ви були змушені вдаватись до показу?

О. Х.: Так, довелося. Хоча це був і показ, і пояснення. Для них це було таке задоволення, що вони можуть, окрім почутого, ще й побачити як треба робити. Зрештою, це був радше режисерський показ, я не намагався вбивати їхню акторську природу і хотів, навпаки, збудити фантазію, творчість. А зрештою, треба було шкодувати і перекладачку, з якою працював (сміється), скільки ж вона могла говорити... І часто я, не дочекавшись повного перекладу, вже починав щось показувати. На етапі етюдів це дуже допомагало. Бо, наприклад, наша звична практика: завтра ти приносиш такий етюд, ти – ось такий, у цьо-



Овлякулі Ходжакулі. Бішкек, Киргизстан, 2008 р.

му випадку виявилась непридатною. Вони приходять завтра – і все наче з нуля. Я їм кажу: “хлопці, ви що, думаєте працювати тільки на репетиціях? Треба ж працювати вдома, а тут тільки збирати і складати те, що вже принесли”. Так вони єдине що зробили – на завтра бездоганно вивчили текст. А далі – тільки тут, і зараз, і в мене на очах. Але – підкреслюю – те, що ми зафіксували сьогодні, на завтрашній репетиції вже не потребує повторення.

М. І.: Тобто вони блискуче фіксують рисунок ролі, мізансцени?

О. Х.: Так. Але зараз згадую – це були шалені два місяці. Як можна за два місяці одночасно робити паралельно дві вистави: “Король Лір” і “Вакханки”? Навіть не два місяці, а п’ятдесят днів. Я пів дня працював з однією групою, пів дня – з іншою, із півгодинною перервою на обід. О восьмій ранку я виходив з готелю, о десятій-одинадцятій повертався...

М. І.: Така надзвичайна працездатність – свідчення ще й доброї фахової школи. Знаю, що у Вас були надзвичайні вчителі. Розкажіть про себе більше, будь ласка...

О. Х.: Після школи я навчався у Ашгабадському культосвітньому технікумі, на театральному відділенні, куди входило і акторське, і режисерське мистецтво. Встиг за цей час в армії відслужити, в Білорусії, в Мінську.

М. І.: Це був Ваш перший вихід за межі батьківщини?

О. Х.: Так, перший. Хоча короткі поїздки – до Москви – у мене були ще в школі. Я був такий собі активіст, навіть виступав із доповіддю на ВДНГ – як юний натураліст (сміється...).

М. І.: Невже мріяли про біологію?

О. Х.: Та ні, просто жили ми ...серед поля. А якраз



Сцени з музичної вистави “Мавриги”. Режисер – Овлякулі Ходжакулі, сценографія – Марія Сошина. Узбецький театр юного глядача.

Світлини – Ш. Болтаєва.



тоді, очевидно, були потрібні школярі-“доповідачі” із сільської місцевості, а в мене ж очі завжди горіли... То й вибрали мене. А насправді з дитинства я марив мистецтвом. Прагнув займатися музикою, але музиканта з мене не вийшло. Врешті, знайшов себе у театрі. І от, коли після першого курсу технікуму я йшов до армії, то насправді мені було дуже шкода тих двох років, упродовж яких я міг би займатися мистецтвом. Але армія стала для мене доброю школою, тож за тими роками тепер не шкодую. Саме тоді я навчився російської мови, що значно полегшило мені знайомство із текстами класиків російського театру.

М. І.: І доля прямо повела Вас далі від Ашгабада до Ташкента?

О. Х.: Та ні, все було з пригодами. Закінчив технікум із “червоним дипломом” – і дирекція влаштувала мені зарахування без вступних іспитів до Ленінградського інституту культури. Яким же був гнів директора, коли я всупереч цьому подав документи і вступив до Ташкентського театрального!

М. І.: Вам не було шкода втратити можливість вчитися у Ленінграді?

С. Х.: Насамперед я хотів навчатися професійної режисури. А Інститут культури був для мене чимось дуже таким ...загальним, обгiтним. Коли у вісімдесят першому я став першокурсником Ташкентського театрального, цей навчальний заклад поруч із Тбіліським мав гарну репутацію. По закінченні я відразу отримав скерування до Туркменії очолити один із обласних театрів. Оскільки я був тоді одним із наймолодших режисерів у Туркменії, то мене постійно відправляли на розмаїті конференції, фестивалі, для участі у творчих лабораторіях. Так мені пощастило побувати на навчанні у лабораторії Михайла Туманішвілі, потрапити до коротких лабораторій Пітера Брука в Москві, у Франції.

М. І.: Вплив таких видатних митців залишається на все життя...

О. Х.: Я все в себе вбираю. Та найбільше, мені здається, я займався самоосвітою. У театрі все потрібно знати, про все читати. Спочатку були проблеми,

бо не знав російської мови, а перекладів, наприклад, Станіславського, туркменською було дуже мало.

М. І.: Нині більше перекладають?

О. Х.: Нині взагалі не перекладають...

М. І.: ...А сучасну національну літературу ставлять? У нас, наприклад, за останні роки виразно простежується тяжіння до національної літератури постмодерного напрямку: Андрухович, Жадан, Матіос... Чи щось подібне відбувається у театрах Центральної Азії?

О. Х.: У найкращому випадку йдеться про “осучаснення” поезії наших класиків. Я сам кілька творів Алішера Навої адаптував як сценічні вистави: “Сім планет”, “Мова птахів”, “Лейлі і Меджнун”. А сучасних авторів... Вони обирають зазвичай або якихось узагальнених героїв тюркських народів, або ж пишуть поверхові побутові сюжети, наївні, банальні. Часто використовують фольклор – але в прямому перенесенні на сцену. Я б це назвав спрощеним, примітивізованим використанням. Коли слухаєш, наприклад, носіїв цього фольклору – цьому віриш, а коли те саме звучить, скопійоване, зі сцени – віра і сила його чомусь втрачається.

М. І.: У Вас є унікальний досвід постанови авангардної опери венесуельського композитора В. Расгадо “Койот і Кролик”. Що Ви думаєте з приводу сучасної оперної режисури, адже у світі вона здійснила справжній переворот цінностей в оперному мистецтві?

О. Х.: Взагалі, у мене завжди було бажання “підтягнути” драматичне мистецтво до музичного, а музичне – оперу, балет – до драматичного. Домогтися

Сцени з вистави “Раксу Само” Алішера Навої. Режисер – Овлякулі Ходжакулі, сценографія та костюми – Марія Сошина. Театр-студія “Ескі маджит”, Карша, 2007. Гастролі, Франція.

Світлина: <http://cultureuz.net/theatre/ovliaguli/raxysamo/raxysamo.html>



від актора гнучкості. В моєму розумінні це – найголовніше. Я не оперний режисер, але вже кілька разів отримував запрошення від Ташкентської опери здійснити у них постанову. Поки що у нас не збігаються робочі графіки. Але маю надію попрацювати там.

М. І.: Як на Вашу думку – вони готові до експериментів?

О. Х.: Думаю, не зовсім. Вони вимагатимуть дотримання канонічних правил. І якщо керівництво, побачивши мої музичні проекти, хоче, щоб я “щось таке” зробив у них, то більшість колективу не дуже налаштована на ламання стереотипів. Думаю, будуть проблеми. А “Кролик і Койот” – це вистава театру “Ільхом”. Це якраз театр, з яким хочеш – сучасні опери, мюзикли, хочеш – драму, трагедію, комедію, хочеш – просто публічну читку п’єси роби. Вони до всього готові. Це театр недержавний, живе від сімдесяти шостого року. Туди часто запрошують режисерів, акторів. Часто “оновлюють кров”. Мають уже восьмий випуск своїх студійців. Навчають два роки, а на третій вже довіряють вистави.

М. І.: А можна про сімейні таємниці? Ви дозволили своїй дочці стати театрознавцем. Як вона себе реалізує у цій непростій професії?

О. Х.: Не можу сказати, щоб вона себе знайшла у театрознавстві, хоча у Ташкентському театральному інституті мала гарних вчителів. Але були й залишаються риторичні питання: що дивитись? про що

писати? де друкуватись? Тому зараз працюю у швейцарському бюро менеджером з питань культури.

М. І.: А що б Ви назвали театральною подією в Центральній Азії, наприклад, за останні п’ять років?

О. Х.: ...Театр “Ільхом” залишається в Центральній Азії подією. Хай би хто там ставив, хай би що ставили...

М. І.: А щодо контактів із сусідніми державами, запрошеннями режисерів, акторів – ситуація герметична чи відкрита?

О. Х.: Скоріш герметична. Пов’язано це, зокрема, і з фінансами. Це не колись – сів на поїзд... У Бішкеку в Киргизстані проводяться театральні фестивалі. Але з дуже великими “натяжками”. Ось у травні закінчився фестиваль вуличних театрів. Дуже багато із заявлених на афіші колективів не змогли приїхати. І моя вистава в одному з театрів також не доїхала. У вересні відбудеться центральноазійський фестиваль “Культурний феномен”, що об’єднає вистави дуже різних жанрів – музичні, драматичні. Я багато про це знаю, як його куратор, і ми вже уклали програму. Важко було шукати те, що б за останні не те що п’ять, а десять років можна назвати феноменом. Можливо, я надто критично міркую, але справжніх яскравих феноменів не знайшов. Програму уклав з того, що є.

М. І.: Ваше розуміння, відчуття театру, себе у театрі змінюється з віком?

О. Х.: Так, змінюється. Тільки через шість років по закінченні інституту я почав розуміти свою професію. Тепер вона для мене – спосіб життя...

М. І.: Бажаю успіху всім Вашим починанням на батьківщині, Вашим численним виставам на різних континентах, і, звичайно, – Вашому львівському “Короллю Лірові”, що незабаром вийде до глядачів...

О. Х.: Дякую.



Олексій Кравчук (крайній праворуч) та актори Луганського академічного українського музично-драматичного театру під час роботи над виставою "Гамлет" В. Шекспіра, 2010 р.

Олексій КРАВЧУК

"ПРАВДА БЕЗ ЛЮБОВИ ВБИВАЄ..."

Правда без любови вбиває людину – це головна ідея вистави "Гамлет" у постанові львівського режисера Олексія Кравчука. "Часто люди кажуть комусь правду, а ти думаєш: навіщо це? Він же потім піде й завіситься. Можна, звичайно, говорити правду, але потрібно, аби вона давала людині перспективу", – стверджує митець.

Олексій Кравчук – директор, режисер та актор Львівського академічного театру ім. Леся Курбаса, театралам Луганська відомий – два роки тому наш обласний український академічний музично-драматичний театр також відкривав сезон його виставою. Тоді це були "Шість персонажів у пошуках автора" за н'єсою Луїджі Піранделло. І ось тепер – "Гамлет". Постановити його, і саме з Максимом Рижеволлом у титульній ролі, режисер задумав ще під час репетицій "Шести персонажів...", де молодий актор виконував роль Сина. "На жаль, у театрі часто за-

стосовують штампи: Гамлет повинен бути високий, красивий, такий собі гренадер. А Максим – актор іншої фактури із надзвичайно цікавим внутрішнім світом", – аргументує свій вибір О. Кравчук.

Нині задум реалізовано, і театр запрошує глядачів на незвичайний для нашого міста спектакль.

"Шекспір транслюється тільки через акторів"

Якщо говорити про мистецькі прийоми, режисер використовує у своїй новій роботі, як і в "Шести персонажах...", так звані "ігрові структури". Але визначальною тут є "вертикаль". Це коли людина ставить сама собі дуже важливе питання, наприклад: "Бути чи не бути?" О. Кравчук розмірковує: "Мені здається, коли питання людина ставить сама собі чесно, то насправді звертається до Бога. Це завжди – діалог".

Світлана Дзюба: Олексію Анатолійовичу, як Вам цього разу працювалось з луганськими акторами?

Олексій Кравчук: Перший етап репетицій відбувався добре, щиро й доладно. Всі актори дуже багато працювали, погоджувалися репетирувати понаднормово. А другий етап розпочався з того моменту, коли... вистава з'явилася в репертуарі.

С. Д.: Після прем'єри?

О. К.: Так, щоб це не відбувалось, як подекуди у великих театрах, коли смерть вистави починається вже від дня прем'єри. Вистава повинна ще рік-другий існувати у репетиційному форматі, коли вона загалом готова для глядачів. Але щоб вона мала своє життя, це життя їй слід організувати. І тоді прем'єра – не формальна, а справжня – постає на десятому-п'ятнадцятому показі. Дотримуватись цього порядку особливо необхідно з такими творами як трагедії Шекспіра, адже вони мають містичне коріння. Є закон трагедії, містеріяльний закон, коли людині щось відкривається у моменти найвищих переживань, і цей закон слід любити та шанувати. Особливо у нашому прагматичному світі на це треба зважати.

С. Д.: У своїй виставі Ви намагалися відтворити дух Шекспіра чи подати власну варіацію твору?

О. К.: Шекспіра ми не знаємо. Він для нас – прах, земля, глина. Ми не можемо сказати, яким він був. У нас є тільки тексти і живі люди, актори. Його можна "передати" тільки через акторів, тільки "тут" і "нині". Для нас надзвичайно важливим є цей момент – створити зв'язок не який-будь, не такий, як у шістнадцятому сторіччі чи шістдесятницьку відлигу минулого сторіччя, а такий, що є адекватним саме сьогоденню.

С. Д.: На які традиції, театральні напрямки Ви орієнтувались у постанові?

О. К.: Є кілька робіт, що надихали мене, скажімо, вистави Пітера Брука та Някрьошуса. Але загалом я не орієнтувався на якісь певні театральні системи, а йшов від тексту Юрія Андруховича. Його переклад "Гамлета" і підказав мені весь постановчий метод для цієї вистави. Багато змін відбулось уже в часі репетицій. Актори настільки добре працювали, що ставали провідниками якихось дуже істотних речей, треба було дослуховуватись – що в них промовляє? – і витягати це, уводячи в спектакль. Тут важливий не персонаж, а саме персону. Персонажів – Гамлета, Гертруду, Клавдія – ми не знаємо, і ми їх не граємо. А персону – це людина і ті теми, які вона може пропустити крізь себе.

С. Д.: Отже, Ви йдете від особистості актора?

О. К.: Так, звичайно. Є драматургія, котра дозволяє працювати із персонажем – у Піранделло, наприклад – але й там надзвичайну вагу має персону, тобто людина.

С. Д.: "Шість персонажів..." мали підзаголовок "Імпровізуємо Піранделло", а в "Гамлеті" у яких межах можлива імпровізація?

О. К.: Тут партитура дуже точна, вона вибудована за мізансценами, за рухами. А ось внутрішнє "ведення" теми – це, звичайно, імпровізація. Але вона завжди повинна бити в "десятку", тому що момент любови та зради для нас нині один, а завтра буде інший.

"Світ оновить жінка"

Крізь усю виставу світлою сяючою ниткою проходять дві теми: відчай, виснажливий брак Любови



Максим Рижевол – Гамлет, Віталій Ляшников – Полоній у виставі "Гамлет" В. Шекспіра. Режисер – Олексій Кравчук, сценографія – Віктор Горбулін, костюми – Ірина Лубська. Луганський академічний український музично-драматичний театр, 2010 р.

у світі, що відтворює зображення на програмці висхлої порепаної землі, та – ще майже примарна – але можливість відродження миру й гармонії, повернення до повноцінного життя.

Офелія – вже традиційно – є роллю другого плану у більшості сценічних версій "Гамлета". Режисер О. Кравчук думає цілком інакше. Для нього вона – ймовірно – центральна фігура всієї дії. Та, зрештою, і неможливо по-іншому в нашу епоху, котру називають добою жіноцтва...

С. Д.: Символічний момент: за текстом Офелія помирає і її ховають разом із Полонієм. У Вашій виставі вона до кінця залишається на сцені...

О. К.: Ми говоримо про те, що правда без любови вбиває людину. Офелія тут певний символ, що



Максим Рижевол – Гамлет, Олеся Забеліна – Офелія у виставі “Гамлет” В. Шекспіра. Режисер – Олексій Кравчук, сценографія – Віктор Горбулін, костюми – Ірина Лубська. Луганський академічний український музично-драматичний театр, 2010 р.

підкреслює момент убивства та наруги над людиною. Дуже багато відроджується через жінку. Тільки через цю молитву, яка існує в жінці, і може статись оновлення світу та любови. Для мене це надзвичайно важливий момент. Як тільки жінка забуває, що таке любов, світ починає страждати. А коли жінка відчуває цей момент, то все довкола вишиковується так, як це повинно бути. Молода вона, середнього віку, бабуся чи прабабуся – зовсім неважливо. Довкола її терпіння, любови дуже багато усього відновлюється.

С. Д.: Здається, у Вашій виставі одна з головних ідей – роль жіночого начала у світі?

О. К.: Так, тому що жіноче начало дуже активне, надзвичайно активне. Чоловіки можуть гніватися, кричати, воювати, а жінка залишається, виховує дітей, береже родинне вогнище, терпить, примирює, прощає, приймає, і тоді все наче осяває собою.

С. Д.: Ми бачимо на сцені, що Офелія формально божевільна, але насправді вона залишається жінкою і вона далі несе цю любов, душа її не вмирає, її сутність не зникає безвісти...

О. К.: Перша дія до останньої сцени – це, по суті, експозиція. Вихідна подія – убивство короля, а



основний поворот у першій дії відбувається у сцені, де Гамлет розриває стосунки з Офелією: “йди у монастир!”. Він наче відриває від себе власну любов, і саме звідси розпочинається “закрутка”. Дуже важлива реприза до останньої сцени – молитва Офелії.

С. Д.: І це вписано у своєрідний анти-апокаліптичний контекст, коли на відеоряді на початку вистави руйнуються будинки, руйнується світ, а у фіналі все “збирається” воедино, до купи? Тобто “розірвано ланцюг часу”, і його слід відновити?

О. К.: Так, ми додали цю молитву. Тут, як у Еклезіяста, є текст, і все повторюється, повторюється, повторюється. В апостола Павла є такі слова: ви забули свою першу любов, поверніться до неї. Як часто ми забуваємо відчуття трепетності, любови, вона виповнює усе, вона не егоїстична, тремтлива і може все відродити. Офелія – носій такої любови. І тому ми можемо говорити не стільки про її безум, скільки про якусь крайню точку кипіння цієї жінки, котра з бруду, з крові може відродити все. Це як у спалених у війну білоруських селах залишалися якісь двійко жінок, котрі щось відроджували, відроджували, відроджували, і з цього знову починалось життя. Мені здається надзвичайно важливою ця тема, тому що це – про нас.

“Офелія надзвичайно міцно тримається на ногах”

С. Д.: На початку вистави пластика Офелії неймовірно активна. Звичайно, усі рухаються експресивно, актори вкладають у рух багато енергії, та Офелію ми зазвичай очікуємо зовсім іншу.

О. К.: Ми трактуємо цей образ за енергіями не як романтичну дівчинку, а як повноцінну жінку, яка провадить надзвичайно активне сексуальне життя. Це момент надзвичайно важливий. Мені б дуже хотілось, щоб жінка була максимально повноцінною, щоб розум, серце, душа, тіло – все працювало. При цьому хочеться уникнути вульгарності, зробити її активною, красивою жінкою, тотальною жінкою, котра прагне любити, народжувати, котра любить і хоче бути коханою, котра може взяти, може відпустити – ось що мені хочеться передати в Офелії. І тоді ми бачимо, що вона не божеволіє, вона надзвичайно міцно тримається на ногах у цьому хаосі, хоча і буде кричати, рвати на собі волосся...

С. Д.: Як у відомому романсі: “Восхожу к высокой степени безумства”?

О. К.: Можна сказати й так. Вона міцно стоятиме. Наче камінна баба. У наш час чоловіки виростають фалонарцисами й похваляються своїми чоловічими достоїнствами, що їм Богом дані. Але вони не розуміють, для чого їм це подаровано, і з великою любов’ю вбивають жінок, принижуючи їх.

С. Д.: Ви вважаєте, що тут відповідальність покладено лише на плечі чоловіків?

О. К.: Вона взагалі лежить на людині, кожна секунда – це наша відповідальність. Але нині я думаю, що так – у більшості випадків на чоловіках.

“Будь-яка боротьба руйнує людей”

Є ще одна причина, чому О. Кравчук обрав на роль Гамлета Максима Рижевол. У “Шести персонажах...” він зіграв роль Сина, дуже подібну, на думку режисера, до ролі Гамлета: “Там теж постійне питання: бути чи не бути. Це не моя історія, каже Син, мене втягнули в цю трагедію... Його наче примусили грати не свою роль. І Гамлет теж потрапляє у нав’язану йому ситуацію, бере на себе відповідальність і повинен пройти цю путь до кінця...”

Максим Рижевол – Гамлет, Олеся Забеліна – Офелія у виставі “Гамлет” В. Шекспіра. Режисер – Олексій Кравчук, сценографія – Віктор Горбулін, костюми – Ірина Лубська. Луганський академічний український музично-драматичний театр, 2010 р.



С. Д.: Чому Гамлет кидає Офелію?

О. К.: Тут справжній парадокс, тут можна знайти кілька пластів змісту. Один лежить у сюжеті: він навіть не міг бути з нею відвертим, бо її використовує Полоній.

С. Д.: І вона належить до ворожого табору?

О. К.: Так, це сюжетна канва. А якщо брати за темою, то мені здається, що це надзвичайний акт освідчення в коханні. Така парадоксальна річ, коли людина з великої любови може прогнати коханого або сама піти геть, а потім усе життя кохати, і все життя нести цей хрест. Усе життя, до останку!

С. Д.: Можливо, він призначив собі життя заради помсти і знав, що скоро загине, тому й не хотів втягувати в це Офелію?

О. К.: І це, власне, свідчить про його відповідальність. Недаремно ж він потім сказав Лаерту: так, я її любив...

С. Д.: А можливо, це відгомін його стосунків із матір'ю?

О. К.: І це також. Коли ми розглядали п'єсу, то бачили, що він з Офелією часто поводить так, як поведився з матір'ю. Поведінка чоловіка щодо жінки залежить від того, якими були його стосунки з матір'ю.

С. Д.: Він переносить це на всіх жінок?

О. К.: Так, однозначно. Якщо з мамою нормальні, добрі стосунки, хлопчик спочатку закохується у свою маму, тому що він інших жінок не знає. А якщо у нього розірвані контакти із матір'ю, він руйнуватиме свою дружину, він не буде їй довіряти, буде гнобити її, доки сам не втратить чоловічої сили – не фізичної, а внутрішньої...

С. Д.: Здається, у розмові з матір'ю, в середині дії, все це наносне з нього злітає, і ми бачимо, як він любить її. А потім знову ненавидить...

О. К.: Коли він наче кидає її, то немов би каже: дивись, як ти живеш, що коїш, дивись! Тільки близька людина може так сказати. Це також момент вибору. Кожної миті ми перебуваємо перед вибором – як нам вчинити? Скажімо, уподібнитись до інших чи зберегти власну автентичність, щось для нас найістотніше?...

С. Д.: Своєрідна зустріч із Привидом батька: він не “з’являється”, а сидить у кріслі. Це ознака його безпорадності?

О. К.: Його створено як персонаж, що змінює завдання Гамлета. Для нас було надзвичайно важливим знайти цей образ. Усі живі рухаються, а він – ні. Цей момент статички вказує, що він з іншого простору, часу, з іншого світу.

С. Д.: Коли ж він має з’явитися вдруге, його слова промовляє Гертруда?

О. К.: У Привида короля й Гертруди відбулась

наче мить перетину, поєднання, коли Привид – це символ того забутого, що виникає в пам’яті. Хотілося провести його крізь неї, а не виводити наче привида. Коли Гамлет заглядає у вічі матері, він наче каже: дивись, ось же, він у тобі, живе в тобі. Тут важливий момент, мені здається, – хоч я, як чоловік, можу лише припускати, – що кожна жінка зберігає в собі своє перше кохання, особливо якщо це був той, з ким вона одружилась. Перше кохання – надзвичайне за силою почуття, воно зберігається десь у кутиках очей, в глибині душі, в тілі. Навіть якщо потім будуть інші чоловіки, це завжди існуватиме.

С. Д.: У фіналі вистави, здається, і Гамлет божеволіє?

О. К.: Так; боротьба руйнує людину. Будь-яка боротьба. І тоді ми не помічаємо, як стаємо просто безумними.

С. Д.: А те, що Гамлет і Лаерт в кінці не б’ються, а просто стоять? Можливо, втомились від активних дій?

О. К.: Мені б дуже хотілось підкреслити не стільки бій Лаерта, скільки момент їхнього примирення. Адже насправді Лаерт – це той самий Гамлет. На початку вистави – це той Гамлет, який не має проблем, у фіналі – той Гамлет, який має їх доволі. І більше важить мить їхнього примирення, а не бою. Ми намагались і тут провести цю думку через Офелію.

“Джем-сейшн” на тему “Гамлета”

Звичайно, годі було не розпитати режисера про значення окремих символів, котрими щедро насичено виставу. Але треба мати на увазі, що кожен з них – неоднозначний, і його інтерпретацію режисер свідомо віддає на відкуп глядачеві.

Ось хоча б музичний супровід. Він у виставі багатий: це Стефан Макус, фрагменти композицій Ніно Рота, Жана Мішеля Жара, радянські вальси та пісні 1930-х років. Різні епохи, різні культурні шари – наче натяк на універсальність проблем. А головне – цілковито протилежна до пануючого на сцені зла, вся музика вражає красою, лірично. Як і посталий із руїн світ у фінальному відеоряді вистави. Як обличчя Віри Холодної, як розквітли вишня – в інших відеоепізодах, наче щемлива пам’ять про давно минулі часи.

С. Д.: Що символізує люк на сцені, з сидінням від унітазу наче німбом, крізь який входять та виходять актори?

О. К.: Ці сцени ми застосовуємо тоді, коли Розенкранц і Гільденстерн починають говорити про високе. Їхні бесіди слід обов’язково занизити, спрофанувати, бо все це – неправда. І водночас, коли хтось починає говорити про приземлене, треба його подати як високе, щоб утримати баланс.



Анатолій Яворський – Клавдій та Наталія Кутова – Гертруда (на передньому плані) у виставі “Гамлет” В. Шекспіра. Режисер – Олексій Кравчук, сценографія – Віктор Горбулін, костюми – Ірина Лубська. Луганський академічний український музично-драматичний театр, 2010 р.

С. Д.: А та громіздка конструкція угорі виконує роль люстри?

О. К.: Хотілось, щоб над ними щось висіло, щось пригнічувало постійно. Просто тисне, гнітить, придавлює людину.

С. Д.: Костюми – десь посередині поміж історичними й сучасними...

О. К.: Костюми наче розсипаються у другій дії. Важливо було показати, що, з одного боку, це класика, міф, а з іншого – все може відбуватись у будь-який час. Жіночі костюми сповнені символики, вони підкреслюють характер персонажів. Ірина Лубська – дуже добрий художник з костюмів. Вона відчуває стиль, щось змінювала уже в часі репетицій.

С. Д.: До речі, її коментар до вистави: “Джемсейшн на тему “Гамлета”. У тому сенсі, що всі учасники вистави глибоко занурені у сценічну дію, а не формально відіграють спектакль. Ви згодні з таким визначенням?

О. К.: Зрештою, так і повинно бути. Ідеальний формат – коли режисер, актори, сценограф, художник

з костюмів творять разом, коли все народжується в процесі спільної праці. Ми читаємо п’єсу, слухаємо, як і що проявляється у ній, – так і народжується вистава. Нечасто таке собі дозволяють на театрі.

Вистава О. Кравчука тим і цікава, що неоднозначна, дає простір для роздумів, для асоціативного сприйняття. І ще тим, що пробуджує в людях “вертикальні структури” пошуку не лише уможлядних істин, але й добра, любови, людяности.

Спектакль “Гамлет” виник завдяки акторам: Олесі Забеліній (Офелія), Наталії Кутовій (Гертруда), Анатолію Яворському (Клавдій), Віталію Лясникову (Полоній), Дмитрові Гнотову (Гораціо), Олександрові Реді (Лаерт), а також: Євгену Тодоракіну, Миколі Кривошиї, Ользі Яковенко, Сергієві Ігуменцеву, Миколі Ляховцю, Андрієві Широкому, Артему Филенкові.

Переклала з російської Майя Гарбузюк

Майя ГАРБУЗІЮК

ШЕКСПІР: ВІДКРИТЕ ПИТАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ГУМАНІТАРИСТИКИ

Шекспірівський “бум” в Україні, здається, поступово набирає обертів. На сценах вітчизняних театрів народжуються нові Гамлети, Королі Ліри, Дездемони, Ромео та Джульєтти. Тільки за останні пів року відбулися прем’єри “Гамлета” у Луцькому та Луганському академічних театрах, “Короля Ліра” у Львівському академічному імені Леся Курбаса, “Бурі” на столичній національній сцені імені Івана Франка. Природно, це викликало у театральній критичній середовищі пошук нових форм, пов’язане із аналізом, оцінкою нових вистав.

Тема творчого спадку В. Шекспіра, його рецепції у світовій та національній театральній культурі поступово увиразнюється і серед ґрунтовних театрознавчих досліджень. В українських фахових виданнях (“Український театр”, “КіноТеатр”, “Записки НТШ. Праці Театрознавчої комісії”, “Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство”, “Просценіум”) останніми роками вийшла друком низка наукових публікацій дослідників з України та діаспори; захищено кілька дисертаційних досліджень, невід’ємною складовою яких стала світова й українська сценічна шекспірія; до одного із найновіших видань Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України – “Театральне мистецтво України ХХ століття: Антологія вистав” (Київ, 2010) увійшли статті, присвячені вагомим шекспіровим сценічним прочитанням.

Та українське шекспірознавство сьогодні вкрай роз’єднане, поділене на вузькогалузеві території. Необхідне свого часу відокремлення, скажімо, театрознавства від філологічних наук, сьогодні мало б мати вже якісно інше змістове наповнення. Зокрема і насаперед в царині національної шекспірології.

Саме це спадало на думку першого дня перебування у Київському національному університеті



ім. Т. Шевченка, де 27–28 квітня 2010 р. відбувалася Міжнародна наукова конференція “Інтер/національний Шекспір: вектори рецепції”. Шлях до цієї конференції лежав через заочне інтернет-знайомство із дивовижною групою ентузіастів, що працюють у Класичному приватному університеті Запоріжжя. Їх очолює доктор філологічних наук, професор Наталія Миколаївна Торкут. Спільно з Інститутом літератури НАН України ім. Т. Г. Шевченка тут зреалізовано цікавий проєкт: Лабораторія ренесансних студій¹. Завдяки самовідданій діяльності працівників Лабораторії запорізькі науковці змогли рік за роком осягати нові шаблі у творенні сучасного шекспірознавчого дискурсу в Україні. Вислід їхньої діяльності: щорічні випуски наукового ваківського збірника “Ренесансні студії”, створення та розвиток інтернет-проєкту “Український шекспірівський портал”, проведення Всеукраїнського конкурсу дослідницьких та творчих робіт старшокласників, постійна науково-консультативна робота. У Запоріжжі 2009 р. на базі Приватного університету та Лабораторії проведено першу наукову конференцію, присвячену сонетарію Шекспіра. Своєрідним підсумком конференції стала ідея створення Українського міжуніверситетського науково-дослідницького шекспірівського центру. Першим до цієї ідеї долучився Київський національний університет ім. Т. Г. Шевченка, запропонувавши

1. Наукова лабораторія ренесансних студій (НЛРС) була створена у Запоріжжі 1 січня 1998 р. згідно з рішенням Вченої ради Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (протокол № 10 від 26.06.1997) та угодою між Інститутом літератури і Запорізьким державним університетом. З 1 вересня 2004 р. лабораторія функціонує в Класичному приватному університеті (до 2008 р. – Гуманітарний університет “Запорізький інститут державного та муніципального управління”) відповідно до рішення Вченої ради Інституту літератури (протокол № 9 від 06.07.2004) та угоди між Інститутом літератури та Класичним приватним університетом.



Професор Наталія Жлуктенко відкриває пленарне засідання.



Під час пленарного засідання.

провести наступну шекспірівську конференцію у власних стінах. І ось – у залі Інституту філології КНУ ім. Т. Шевченка зібрались шекспірознавці з усієї України та закордонні гості.

Організаторами конференції стали Інститут філології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України та Класичний приватний університет (Запоріжжя). У складі оргкомітету на чолі із доктором філологічних наук, директором Інституту філології КНУ ім. Тараса Шевченка Григорієм Семенюком – такі відомі діячі та учені як академік НАН України, директор Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка Микола Жулинський, член-кореспондент НАН України, доктор філологічних наук Дмитро Наливайко, ректор Класичного приватного університету, доктор наук з державного управління Віктор Огаренко, доктор філологічних наук, проф., директор Українського міжуніверситетського науково-дослідницького шекспірівського центру Наталія Торкут (Класичний приватний університет м. Запоріжжя), кандидат філологічних наук, проф. Наталія Жлуктенко (КНУ ім. Тараса Шевченка), доктор філологічних наук, доц. Лада Коломієць (КНУ ім. Тараса Шевченка) та ін.

У програмі роботи – три пленарних засідання (вісімнадцять доповідей) та робота у п'яти секціях (сорок шість доповідей), виступи шістнадцяти докторів, дев'ятнадцяти кандидатів наук, п'ятнадцяти аспірантів, магістрів, старших і просто викладачів кафедр. Географія учасників конференції: Біла Церква, Бердянськ, Дніпропетровськ, Житомир, Запоріжжя, Київ, Львів, Миколаїв, Полтава, Черкаси, Чернівці, Чернігів; з-поза меж України – провідні університети США, Великобританії, Польщі та Росії. Навіть враховуючи те, що, як це трапляється на будь-яких

конференціях, кілька із заявлених промов не прозвучали, сама потужність наукової програми не могла не здивувати. Здавалось, що один-єдиний театрознавець, автор цих рядків, просто потоне і загубиться у безкрайньому світі літературознавців, перекладознавців, філологів, культурологів...

Перше пленарне засідання розпочало роботу вранці 27 квітня. Його відкрила головуюча, проф. Н. Жлуктенко, заакцентувавши увагу слухачів на здобутках й проблемах національної перекладної Шекспіріани. М. Жулинський у своїй доповіді “Українське шекспірознавство: контексти і перспективи” здійснив огляд сучасного стану вивчення проблеми в Україні. Ілюстративним осердям доповіді став огляд літератури, що її випустила ...кафедра театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імени Івана Франка! Присутні у залі почули і побачили репрезентовані М. Жулинським наші університетські видання: “Історію світового театру” Л. Дмитрової, вперше перекладені українською “Студії над “Гамлетом” С. Виспянського, “Без секретів” П. Брука, низку чисел часопису “Просценіум” із рецензіями на сучасні сценічні прочитання шекспірівських творів. Детальніше зупинився п. Жулинський на виданні окремою книжкою перекладу “Гамлета” М. Рудницького. На жаль, інформація про те, що це спільний проект театрознавців із кафедрою перекладознавства та контрастивної лінгвістики ім. Г. Кочура ЛНУ імени Івана Франка (завідувач кафедри – доктор філологічних наук, проф. Роксолана Зорівчак) не прозвучала, як і не було назване ім'я автора часто цитованої доповідачем передмови до цього перекладу – Анастасії Василик, аспірантки цієї ж кафедри, учасниці конференції. Проте найголовніше – ще один крок до подолання інформаційної



Учасники та гості конференції з американською дослідницею Р. Грінхілл (третя ліворуч). Інститут філології КНУ ім. Т. Шевченка, 2010 р.

розірваності шекспірознавців різних регіонів країни, на чому наголошував академік М. Жулинський – був у такий спосіб здійснений. З уст М. Жулинського прозвучали і перспективні накреслення в царині української шекспірології: створення єдиного реєстру сценічних прочитань творів В. Шекспіра, видання нового бібліографічного покажчика тощо

Не дивно, що у стінах Інституту філології в наступних доповідях зазвучали теми, що в'язали творчість Великого англійця із класичними постатями української літератури. До особливостей творення українського сонетарію на прикладі “Новокозацьких сонетів” Фінтика Шляхтиченка звернувся доктор філологічних наук, член-кореспондент НАН України М. Сулима (Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України), типологічну подібність сюжетотворення у трагікомедії “Володимир” Ф. Прокоповича та шекспірівському “Гамлеті” розкрив доктор філологічних наук, проф. П. Білоус (Житомирський державний університет ім. Івана Франка). У трьох доповідях в різних аспектах та контекстах розглядали учені КНУ ім. Т. Шевченка тему Шекспір – Шевченко: “Вартісні орієнтири вчинку” (доктор філологічних наук, проф. Л. Задорожна), “Параболічний слід у творчості Шекспіра та Шевченка” (доктор філологічних наук, проф. Т. Бовсунівська), дослідження культурологічних паралелей творчості цих велетів літератури здійснив доктор філологічних наук, проф. С. Росовецький.

Друге пленарне засідання під головуванням доктора філологічних наук, проф. Н. Висоцької (Київський лінгвістичний університет) розпочало роботу із виступу закордонного гостя – доктора філологічних наук, проф. В. Шестакова (Російський інститут куль-

турології). Попри відоме ім'я дослідника, висвітленим ним у доповіді “Шекспір в Росії” факти, імена, явища (від перших класицистичних переробок XVIII ст. до Гамлета у виконанні І. Смоктуновського та сучасних постмодерних експериментів) – не виходили за межі університетського курсу з історії російського театру. Надзавданням виступу стали тези “Шекспір – основа російської театральної культури”, “Бути чи не бути – російське питання”. З цим важко не погодитись. Як і з подібним формулюванням щодо багатьох європейських театральних культур. Та на маргінесах цієї теми хотілося б поставити на розгляд інше питання: чому шекспірівська спадщина – принаймні в царині публічного сценічного мистецтва – не стала “українською” ні у XVIII, ні в XIX, ні навіть, за великим рахунком, у XX ст., лише аж у третьому тисячолітті, за доби Незалежності, набираючи властивих європейській національній театральній культурі обертів? Питання це – з царини постколоніальних студій – обов'язково потребує подальшого виразного, аргументованого, послідовного артикулювання, але, звичайно, в межах уже іншої конференції.

Подальші виступи другого пленарного засідання репрезентували широке поле дослідницьких стратегій та методів. Проблемі шекспірівського дискурсу у постсучасній літературній компаративістиці присвятив свою доповідь доктор філологічних наук, проф. І. Лімборський (Черкаси). Шекспіра й Моцарта як рівних поміж собою в контексті романтичного світогляду та чину поставив поруч та порівняв доктор філологічних наук, проф. Б. Шалагінов (НАУКМА). Про “Актуалізацію античної культурної спадщини в драматургії В. Шекспіра (на матеріалі драми “Троїл і Крессіда”) говорив доктор філологічних наук, проф. І. Мегела (КНУ ім. Т. Шевченка). Процесові “американізації” творчості В. Шекспіра в цілому та традиції шекспірівського бурлеску у “Макберді” Б. Гарсона присвятила своє дослідження доктор філологічних наук, проф. Н. Висоцька (КЛУ). Завершила засідання ґрунтовна й масштабна за узагальненнями доповідь Н. Торкут “Шекспір як культурна метафора в контексті пошуків європейської ідентичності”.

Секційні засідання відбулися у значно камернішому, але від цього не менш інтенсивному форматі. Звичайно, професійний інтерес кликав послухати доповіді чи не в кожній із п'яти секцій: “Шекспір в Україні: тексти і контексти”, “Рецепція шекспірівського канону: актуалізація культурної пам'яті і пошуки національної ідентичності”, “Творчість В. Шекспіра в стереоскопічному просторі перекладацьких інтерпретацій”, “Шекспір в контексті культурних практик Ренесансу” (зрештою, із текстами доповідей можна буде ознайомитись у наступних випусках “Ренесансних студій”), та запропонована театрознавча тема ав-

тора цих рядків “Гамлет” В. Шекспіра на українській сцені: “форма й відбиток часу” (на матеріалі постанов українських львівських театрів)” увійшла до програми засідання секції “Шекспір в інтермедіальному просторі”. Окрім Шекспіра сценічного, ми почули і про Шекспіра екранного (“Вільям Шекспір: Made in Japan (Твори В. Шекспіра в екранізації Акіри Куросави)” – канд. філологічних наук О. Дубініна, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України), Шекспіра у кіберпросторі (канд. філологічних наук К. Тарасенко, КПУ, Запоріжжя), про “Шекспірівську тему у зрізі жанрових конверсій” (аспірантка Н. Зошук, Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича). Найяскравіше із секційних вражень – “взаємне слухання” представників різних гуманітарних ділянок шекспірознавства виявилось надзвичайно плідним та викликало щире зацікавлення у наукових партнерів із суміжних галузей гуманітаристики.

Другий день конференції у пленарному режимі готував не менш цікаві теми та яскраві особистості доповідачів. Блискучим у своїй доказовості, філігранності і несподіваності був виступ професора Р. Грінхілл (Стенфордський університет, США) “Шекспірові відлуння у творчості І. Ільфа та Е. Петрова”. Звертаючись до всім відомих творів та персонажів, дослідниця виявляла один за одним у лексиці та фразеологічних зворотах героїв присутність шекспірових тем та образів. Зазвучали “шекспірівські” ескапади славнозвісних Кіси Вороб’янінова, Остапа Бендера, а сам Бендер засяяв у новому світлі – як квазі-Гамлет, “зайва людина” в суспільстві. Н. Жлуктенко розглянула шекспірівський дискурс у романі Пітера Акройда “The Lambs of London”, звернувши увагу як на об’ємну структуру твору, так і на постмодерні художні прийоми автора. Тему постмодерну продовжила – вже на матеріалі українських перекладів “Гамлета” пера І. Костецького та Ю. Андруховича доктор філологічних наук Л. Коломієць (КНУ ім. Т. Шевченка). Попри всі відмінності у цих перекладах та постатях перекладачів, дослідниця зауважила своєрідну спадкоємність, назвавши Андруховича стратегічним союзником Костецького – у сенсі поширення та розвитку принципів бурлеску у перекладацькій шекспірівській практиці. На думку доповідача, представники двох поколінь – пізнього модернізму (І. Костецький) та постмодернізму (Ю. Андрухович) – створили переклади, адекватні своєму часові. Праця першого, так би мовити – переклад “по-пацанськи”, праця другого – “переклад очужувальний”, що нав’язує до традиції П. Куліша та Л. Гребінки.

Про значущість та особливість концепту “Гамлет” у творчій свідомості Т. С. Еліота говорила у своєму дослідженні доктор філологічних наук, доцент Т. Михед (Чернігівський національний педаго-

гічний університет ім. Т. Г. Шевченка). Доповідачка розкрила складний “внутрішній” позачасовий діалог Т. С. Еліота із Шекспіром та його “Гамлетом” зокрема, підкресливши переосмислення Еліотом на схилі власного життя упередженого ставлення до відомого твору та його автора.

Відомий перекладач М. Габлевич (Львів) занурила слухачів у “Ренесансну термінологію Любови: шекспірівський узус і його інтерпретації”. У науковій за методологією та медитативній за характером доповіді М. Габлевич невідворотно розкривала все глибшу й глибшу прірву поміж нашим, сьогоденним розумінням Любови – Любови у Шекспіра зокрема – та тими втраченими її сенсами, що були притаманні ренесансному світові, зведеному на підґрунті античності.

І наче на продовження прозвучала доповідь доктора філологічних наук, доцента О. Пронкевича (Чорноморський державний університет імені Петра Могили, м. Миколаїв) “Шекспір. Анімаційні історії – досвід мультиплікаційного прочитання п’єс англійського драматурга”. Йшлося про відому серію “Shakespeare the Animal Tales”, створену для сучасної дитячої аудиторії наприкінці ХХ ст. під патронатом принца Чарльза. Цікаво, що адаптовані для дітей версії найвідоміших шекспірових творів пройшли на телебаченні п’ятдесяти країн світу, серія тричі здобувала престижну премію Emmy. О. Пронкевич наголосив і на тому, що успіх та популярність йшли поруч із нищівною критикою проекту, адже, за словами фахівців, він спрощував, примітивізував сприйняття творчості В. Шекспіра у юної аудиторії.

Обговорення підсумків конференції було активним та конструктивним, але не багатослівним. Говорили про нагальну потребу посилення мотивації вивчення Шекспірового спадку і в школі, і у вишах, про подальше проведення всеукраїнських конкурсів серед старшокласників, про активізацію студентської шекспірознавчої дослідницької діяльності. Окремо йшлося про об’єднання зусиль філологів, літературознавців, перекладознавців, театрознавців. Адже конференція виявила проблему розрізненості, непоінформованості представників різних ділянок вітчизняного шекспірознавства, неначе у нашій країні хтось звів справжні вежі, де ми перебуваємо, не чуючи один одного. Поки представники світу літератури говорять про Шекспіра як про “свою власність”, театрознавці, для котрих сценічна, а не літературна, природа його драматургічного доробку очевидна, існують у своєму вимірі. І ці світи майже ніяк не перетинаються. Тому й заплановано зробити важливий крок у напрямі зближення, порозуміння: запросити українських театрознавців, чий дослідження пов’язані із шекспірівськими темами, до роботи у Третій конференції, котра має відбутись наступного, 2011 р.

"ВЕСЬ СВІТ – ТЕАТР"

(Положення про Всеукраїнський конкурс студентських театральних рецензій та театрознавчих дослідницьких праць)

1. Загальні положення.

1.1. Організаторами проведення конкурсу є редакція театрознавчого часопису "Просценіум" Львівського національного університету імені Івана Франка та Український міжуніверситетський науково-дослідницький Шекспірівський центр (Класичний приватний університет, Запоріжжя).

1.2. Конкурс проводиться відповідно до Положення про конкурс (далі – Положення).

2. Мета та завдання конкурсу.

2.1. Метою конкурсу є виявлення й підтримка талановитих та професійно орієнтованих молодих театрознавців України, збільшення та розширення кола майбутніх українських шекспірознавців.

2.2. Основні завдання проекту:

- посилити увагу та зацікавлення театральної молоді сучасним Шекспірівським сценічним дискурсом;
- ознайомлювати театральну громадськість із найцікавішими здобутками майбутніх критиків та істориків, присвяченими вивченню та аналізу театральної Шекспіріани.

3. Учасники конкурсу.

3.1. У конкурсі можуть брати участь студенти театрознавчих відділень, а також студенти інших гуманітарних напрямків усіх вищих навчальних закладів України.

4. Умови проведення конкурсу.

4.1. До розгляду приймаються не опубліковані раніше твори, написані українською мовою.

4.2. Оцінювання робіт передбачено у двох номінаціях:

- найкраща театральна рецензія на виставу за твором В. Шекспіра (з чинного репертуару театрів України та закордонних сценічних колективів);

- найкраща театрознавча дослідницька шекспірознавча праця (з історії сценічних втілень творів В. Шекспіра на теренах України).

Від одного автора можуть бути прийняті роботи в обидвох номінаціях.

4.3. Твори надсилати на конкурс за електронною адресою: proscenium@franko.lviv.ua. Надісланий текст має обов'язково містити назву.

Вимоги до формату текстів:

- формат А4;

- поля 25 мм справа і зліва та 15 мм згори й знизу;

- обсяг – не менше трьох і не більше п'ятнадцяти сторінок:

- шрифт №14, Times New Roman;

- міжрядковий інтервал 1,5.

4.4. До тексту статті слід обов'язково додати наступну інформацію:

- справжнє прізвище, ім'я, по-батькові автора;

- контактний телефон;

- електронну адресу;

- дані про наукового керівника курсу або поданої до конкурсу роботи;

- світлини до статті (публікації) у форматі JPEG обсягом до 1,5 МБ (кожна).

4.5. Твори на розгляд приймає журі до 25 серпня 2011 р. включно.

Контактний телефон – (066) 8298150

4.6. До участі у конкурсі не допускаються роботи, що не відповідають вищезазначеним умовам конкурсу.

4.7. Журі творів не рецензує, з авторами не листується.

5. Визначення переможців конкурсу.

5.1. Результати конкурсу визначає журі.

5.2. Результати конкурсу будуть оприлюднені на сторінках видань "Просценіум", "Ренесансні студії" та на сайті Український Шекспірівський портал (shakespeare.zp.ua).

5.2. Оцінювання відбуватиметься за такими критеріями:

- для театральної рецензії:* глибина, точність та переконливість аналізу вистави, фаховість лексики, авторський стиль рецензента

- для дослідницької статті:* актуальність проблеми, наукова новизна, методологія роботи, наукове або практичне значення виконаної праці.

5.3. Визначаються 3 переможці (відповідно 1, 2, 3 місце) в обох вищезазначених номінаціях.

5.4. Переможці отримають право публікації у часописах "Просценіум" (Львів) і "Ренесансні студії" (Запоріжжя), а також цінні призи.

Головний редактор
часопису "Просценіум"
проф. **Б. Козак**

Директор
Шекспірівського
міжуніверситетського
науково-дослідницького
центру
проф. **Н. Торкут**

Аделіна ЄФІМЕНКО

ГРАНІ ЖАНРОВИХ ТА ОБРАЗНИХ ПЕРЕВТІЛЕНЬ НА ФЕСТИВАЛІ БАВАРСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ – 2010

Коли фестиваль Баварської національної опери завершується, якісь подробиці з часом стираються з пам'яті, гаснуть пристрасті у колах професіоналів та оперних меломанів, дискусії преси поступово стихають. Проте, на відстані часу кристалізуються найважливіші враження. Спогади повертаються саме до тих деталей і особливостей, які творять цілісне уявлення про фестивальний сезон 2010-го. Які ж особливості, ознаки й події вирізняли цей оперний фестиваль з-поміж минулорічних мюнхенських фестивалів?

По-перше, нова ініціативна група фестивалю під керівництвом інтенданта мюнхенської опери Ніколауса Бахлера презентувала синтетичний театральний проєкт як альтернативу класичній опері. Отже, у майбутніх фестивальних програмах безсумнівно виникнуть кардинальні зміни, що в подальшому мають вплинути не лише на традиційну концепцію *Opernfestspiele*, а й на концепцію оперного жанру. Перша “ластівка” цих інновацій завітала на мюнхенський фестиваль, розташувавшись на Маршталъпляц неподалік класичної будівлі Баварської національної опери. У вигляді нової, вражаючої своєю мобільністю споруди у формі дивовижі – скупчення кристалів, реалізувалася зовнішня багатогранність ідей нового фестивального проєкту під назвою “*MINI Opera*”. Проєкт будівлі *MINI Opera* належить групі молодих архітекторів *Coop Himmelb(l)au* з Відня, що задумали її як пересувну споруду. Після завершення Мюнхенського оперного фестивалю *MINI Opera* має далі подорожувати Німеччиною.

Внутрішня, змістова “інкрустація” будівлі-кристалу завдяки експериментальним *Performens* перетворилася у самостійний гештальт музично-театрального міні-фестивалю. Власне, це було калейдоскопічне поєднання класичної та експериментальної музики, театральних шоу з візуальними, світло-, відео-,

звуко-інсталяціями, балету з йогою й показом мод, дизайнерськими фото- та кіно-проєктами з ходами акторів, музикантів і глядачів на Максиміліанштрассе і Маршталъпляц (наприклад, *Performens* Л. Рончетті “Корабель дурнів”). У інсталяції *Toscapiraten* реалізувався задум молодих митців, які проєктували відео-фрагменти трансляції фестивальної прем'єри 2010 р. – опери “Тоска” Дж. Пуччіні – на фрагменти строкатого “вуличного буття” театрального майдану. В результаті утворилося грандіозне симультанне шоу-пастихо, що перетворилося на активну інтеракцію провідних фестивальних “персонажів”-акторів і публіки. Цей відео-проєкт став кульмінацією традиційної акції мюнхенського оперного фестивалю “Опера для всіх”.

Усередині рафіновано-химерного нагромадження сталевих “кристалів” *MINI Opera*, що ніби увібрали у себе всі спектри блакитного (*Himmelblau*), відбивалася гострота експериментальних проєктів сучасних



Нова споруда *MINI Opera* (Маршталъпляц).
Мюнхен, Німеччина.

театральних митців. Альтернативний пафос вистав міні-фестивалю, наприклад, *Via Intoleranza II* режисера Крістофа Шлінгензіфа, *Intrigo Internationale, KV 492* Й. Мюллера, Ф. Ріннерта та ін., що відбувалися паралельно із оперними виставами Баварської національної опери, створював для кореспондентів і глядачів-аматорів вагому проблему, пов'язану із вибором спектаклів. Адже більшість театральних експериментів “МІНІ-опери 2010” спиралася на визначні історичні й сучасні оперні раритети. Вистава *Via Intoleranza II* спрямовувала увагу слухачів не лише до музичних паралелей з оригінальним твором Луїджі Ноно *Intoleranza 1960*, в якому композитор цитує фрагменти з Лігеті, Булеза та вагнерівського “*Götterdämmerung*”. *Via Intoleranza II* є варіантом реалізації африкансько-європейського мистецького проекту режисера Крістофа Шлінгензіфа. До цього проекту належить також побудова у столиці західноафриканської держави Буркіна Фасо Уагадугу (*Ouagadougou*) *Operndorf*, тобто, “оперного села” REMDOOGO – екзотичної оперно-концертної будівлі-утопії, спроектованої африканським архітектором Франсисом Керé (*Francis Kéré*).

Отже, вистава *Via Intoleranza II* є складовою цілого комплексу мистецьких акцій режисера, відомого африканолога. У виставі режисер розмірковує над проблемою про можливості й перспективи діалогу європейської та африканської культур. Ідея цієї сценічної акції має яскравий соціально-політичний характер й народжена трагічним сприйняттям європейця африканського буття. У *Via Intoleranza II* К. Шлінгензіф маніфестує свої сумніви й розчарування в європейському “образі Африки” – мети гуманітарної благодійності. У сценічній дії вистави – своєрідному колажі з елементів африканських фольк-

лорних співів і танців, відеосеквенцій з фрагментами африканського буття – режисер висвітлює сутність благодійних “акцій білих” як ознаку європейської інтолерантності до чужої ментальності й негуманний прояв сили. Вистава автобіографічна, драматургічні акценти дії сконцентровані у монологах, що відображують рефлексії самого героя (К. Шлінгензіфа) навколо питання: “Чому ми постійно намагаємося допомагати африканському континенту, якщо ми не в змозі допомогти самим собі?”

Вистава *Intrigo Internationale, KV 492* викликала зацікавлення приміткою з каталогу моцартівських творів KV 492, яка конкретно вказує на оперу “Весілля Фігаро”. У спектаклі не лише звучали фрагменти з опери, які легко впізнавалися у джазових імпровізаціях, а й розігрувалися сцени, що зовні нагадували колізії моцартівського *Figaro*. Проте, комічні ситуації, традиційні для *opera buffa* (плутанина, переодягання, переховування) трансформувалося у контексті *Intrigo Internationale* у детектив про агентів таємної поліції. Оперу Моцарта неначе актуалізували автори вистави, але з парадоксальними образними перевтіленнями. Вперше “Весілля Фігаро” стало підставою для сюжету сучасного політичного детективу, в якому державне шпигунство, фінансовий шпіонаж представлені як засоби ведення політики й бізнесу і як сутність приватного життя. Коли зрада й корупція втручаються у приватну сферу й колегіальні стосунки головних героїв спектаклю – молодих агентів міжнародної таємної поліції – комедія перетворюється на трагедію.

Провокативний успіх нового проекту *MINI Opera* видався різким контрастом із традиційним щорічним фестивальним проектом *Opernfestspiele+*, знятим з програми *Opernfestspiele* 2010 року. На відміну від минулорічних проектів *Opernfestspiele+*, що завжди відігравали роль камерного доповнення до головного оперного фестивалю концертними виступами окремих зірок-виконавців, *MINI Opera* здійснювала ніби дослідницьку експедицію у сферу нових, ще не пізнаних можливостей у сфері жанрових трансформацій театрального мистецтва, можливостей синтезу театру з новітніми технічними засобами у інноваційному часо-просторі. Так міні-фестиваль висунув претензію на автономність. У камерній будівлі *MINI Opera* царювала атмосфера глобалізації й симультанної манери мислення й спілкування, де всі слухають усіх і про все, але взаєморозуміння розчиняється у строкатості миттєвостей й фрагментарності вражень. Експериментальному проекту міні-фестивалю 2010 поки ще бракує випробування часом, адже втілення цікавих ідей, що спираються на досвід мандрівних музикантів-філософів і відтворюють дух старовинних мандрівних театрів, прямує поки що шляхом по-



Проект будівлі REMDOOGO.

шуку оригінальних концепцій, які, можливо, лише на перший погляд здаються скороминущими, перенасиченими ефектами, а інколи – просто продуктом одноденного споживання.

Повертаючись до проголошеної у назві статті теми “про різні грані образних перевтілень”, а також під впливом ідей проєкту *MINI Opera*, неможливо обійти увагою репертуарну виставу Баварської національної опери “Весілля Фігаро” В. А. Моцарта, що з незмінним успіхом залишається на сцені вже не перший рік, її включають до репертуарного плану мюнхенських оперних фестивалів за участю нових виконавців. Винахідливість режисера Дітера Дорна й художника-постановника Юргена Розе незмінно вражає своєю невичерпною новизною та оригінальністю. Цього року постава “Весілля Фігаро” знову вирізнялася новими драматургічними, просторово-живописними ознаками, і, найголовніше, – індивідуальним трактуванням знайомих образів. Як відомо з минулих версій “Весілля Фігаро”, надзвичайно важливим аспектом дорнівської версії є образно-сміслова мобільність персонажів. Зміна виконавського складу сприяє не лише збагаченню улюблених моцартівських героїв

новими тембровими барвами, а й відкриває безліч несподіваних смислів та акцентів у сюжеті. Так, у постановці 2007 р. Графиня у виконанні неперевершеної Ані Хартерос перетягла на себе всю увагу й натхнення не лише Графа, Фігаро, Керубіно, а й слухачів, до чого прислужилося й посереднє втілення образу Сюзанни (сопраністка Х. Г. Мурфі). Тому головною героїнею “Весілля Фігаро” тоді раптово виявилася Графиня. У



Льдебрандо Арканджело – Фігаро та Камілла Тіллінг – Сюзанна в опері “Весілля Фігаро” В. А. Моцарта. Режисер – Дитер Дорн, художник-постановник – Юрген Розе. Баварська національна опера.

Маріус Квісін – Дон Жуан в опері “Весілля Фігаро” В. А. Моцарта. Режисер – Дитер Дорн, художник-постановник – Юрген Розе. Баварська національна опера.





Маріус Квісін – Дон Жуан, Лаура Татулеску – Церліна в опері “Весілля Фігаро” В. А. Моцарта. Режисер – Дітер Дорн, художник-постановник – Юрген Розе. Баварська національна опера.

Маріус Квісін – Граф, Барбара Фриттолі – графиня в опері “Весілля Фігаро” В. А. Моцарта. Режисер – Дітер Дорн, художник-постановник – Юрген Розе. Баварська національна опера.

цьогорічній виставі “Весілля Фігаро” все ніби стало на свої місця. Майстерно вирішені образи Графині (Барбара Фрітолі) й Сюзанни (Каміла Тілінг), а також майстерність і чарівна вишуканість вокалу Керубіно (Анна Бонітатібус), які рельєфно відтінили боротьбу двох абсолютно рівноправних героїв-суперників – Фігаро і графа Альмавіви у виконанні статурних баритонів-красенів Ільдебрандо Арканджело (Фігаро) і Маріюса Квісіна (граф Альмавіва). Їхня вокальна й артистична неперевершеність репрезентували зовсім нові перспективи у взаємодії головних персонажів. Соціальні колізії типу “слуга-господар” виявилися не лише другорядними, а й зникли взагалі. Центральна ідея “Весілля Фігаро” була сфокусована завдяки виконавцям на образах рівноправних героїв – чоловіків-суперників у боротьбі за одноосібне право на кохання.

Цікаво, що виконавець партії графа Альмавіви – польський співак Маріюс Квісін – блискуче представляв на фестивалі ще одного всесвітньовизнаного владаря кохання – моцартівського Дон Жуана. У відтворенні образу Дон Жуана Маріюс Квісін зберіг лише вокальну привабливість персонажа, натомість досконало продемонстрував трансформацію образу відповідно до новітньої версії “Дон Жуана”, яку запропонував Баварській опері режисер Стефан Кіміг. Згідно із задумом режисера, у виставі відбувається парадоксальне перетворення героя-коханця на ін-



фантильного нарцисиста, ексцентрика й бездушного циніка. Чарівну привабливість героя-коханця у новій інтерпретації відбито наче у кривому дзеркалі.

До того ж дія опери перенасичена парадоксальними декораціями (художник-постановник Катя Насс). Атмосфера оперної інтриги, що відбувається ніби на вістрі леза між коханням й смертю, поміщена у нарочито звужений, задушливий, завантажений контейнерами, що нагадує узбіччя якогось вокзалу, простір сцени. У ході дії контейнери, розписані різними мовами – від японської до російської – перетворюються на кімнати сумнівного призначення, де герої рефлексують на тлі секондхендівського нагромадження одягу, в м'ясному павільйоні, серед антарктичних пінгвінів або в модерно обставленій кухні, в якій сцена очікування Командора до вечері імітує популярні телевізійні шоу для гурманів і домогосподарок.

На вечерю ж замість Командора завітає ціла гвардія політичних діячів, вбраних у парадну форму, схожу на форми соціалістичних лідерів, які, ймовірно, опинилися у пеклі за свої тоталітарні провини, бо зовнішньо нагадують типи Берія, Сталіна та ін. Здається, наче на думку режисера, всі ці персони також провадили у “допекельний період” дон-жуанівський спосіб буття й завітали на останнє, земне свято свого “співгрішника”.

Ця нехай оригінальна, але надто заплутана фантазія режисера-дебютанта здалася позбавленою щонайменшого логічного зв'язку з моцартівським джерелом. Вистава перенасичена паралельними, змістово “чужими” знаковими планами, героями, підтекстами, за дією яких важко слідкувати й здогадуватися про їхні можливі смислові навантаження. Наприклад, на сцені з велетенського екрану споглядає оперну дію (а, можливо, стежить за реакцією слухачів) безіменний “об’єктивний погляд”. У драматургічній колізії раз по раз втручається безіменний нейтральний, “німий” персонаж, який несподівано з’являється й зникає то у вигляді голого, тремтячого старця, то карнавального півня, то є байдужим споглядачем дій головних персонажів, що прогулюється по сцені або сидить, звисивши ноги, на одному з вокзальних контейнерів-кімнат. Можливо, цей Невідомий є отождненням образу двійника Дон Жуана чи образом його старости, а можливо, образом смерті.

Загалом, Маріусові Квісіну вдалося блискуче знищити чарівного, життєлюбного й водночас трагічного моцартівського Дон Жуана, а натомість представити відразливу жалюгідну постать чоловіка, для якого почуття кохання є отождненням філософії безумовного сексу, позбавленого еросу. Зрозуміло, чому цей тип, що перетворився на анти-Дон Жуана, втрачає у виставі С. Кіміга не лише кохання жінок, а й симпатій глядачів. Жіночі образи – Донья Ельвіра (Майя Ковалевська), Донья Анна (Аня Хартерос), Церліна (Лаура Татулеску) виразно й однотайно втілюють всю палітру негативних почуттів до Дон Жуана, що коливається у межах непевності, відрази й ненависти. Жодного натяку на боротьбу еросу й обов’язку, жодного тертя між зрадою й вірністю. Постать життєлюбного Дон Жуана, оточеного жіночим коханням, потрапляє в атмосферу байдужості, зневаги й самотності. Інколи здається, що мова взагалі не про Дон Жуана, а про якусь невизначену за віком й видом занятя особу, позбавлену самотності й чарівного флеру шаленої молодості. “Дон-жуанівська” спрага за недосяжним ідеалом і вічністю краси, що штовхає героя на зухвалий крок до смерті, перетворюється в нудьгу і порожнечу: персонаж відсторонено мандрує крізь облуду чужих, випадкових, розкиданих у часі й просторі миттєвостей нікчемно-безцінного буття.

Повертаючись до організаційних аспектів фестивалю, згадаємо про сьогодення й реальні проблеми,



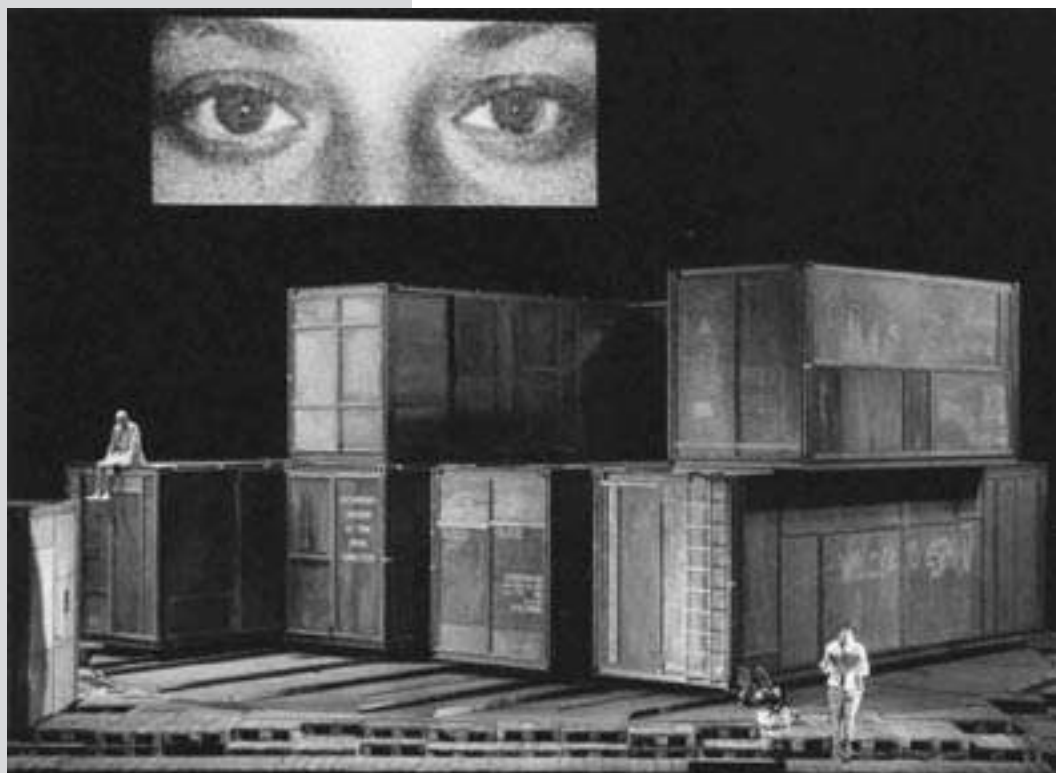
Маріус Квісін – Дон Жуан в опері “Весілля Фігаро” В. А. Моцарта. Режисер – Дитер Дорн, художник-постановник – Юрген Розе. Баварська національна опера.



Левенте Мольнар – Мазетто в опері “Весілля Фігаро” В. А. Моцарта. Режисер – Дитер Дорн, художник-постановник – Юрген Розе. Баварська національна опера.

Сцена з опери “Весілля Фігаро” В. А. Моцарта. Режисер – Дитер Дорн, художник-постановник – Юрген Розе. Баварська національна опера.

викликані подальшими перспективами Баварської національної опери. Їхнє вирішення триватиме щонайменше подальші три роки. Напередодні фестивалю преса сповістила прикру звістку, що Кент Нагано, який відразу заволодів прихильністю вимогливої мюнхенської оперної публіки, не продовжує контракту з Баварською оперою й відходить з посади генерального мюзік-директора 2013 р. Під час фестивалю ця несподівана новина стимулювала особливу увагу глядачів до маестро. Підкреслено тривалі оплески, присвячені кожному його виходові на сцену, символізували шанобливе визнання плідної співпраці Кента Нагано з Баварською оперою упродовж чотирьох років (з 2006 по 2010). У пресі з'являлися також прогнози щодо наступника й спадкоємця Кента Нагано. Серед імен диригентів, що мають шанси продовжити керівництво оперним оркестром, перше місце належить російському диригентові Кирилові Петренку, який має вагомі результати й великий досвід роботи з Віденською народною оперою, театром Майнингена й комічною оперою Берліна. Кандидатуру цього диригента активно пропагує інтендант Баварської опери Ніколаус Бахлер, який називає Кирила Петренка “повнокровним музикантом” на протигагу надто аналітичному складу музичного амплуа Кента Нагано. Інформація про конфліктну ситуацію, що назріла 2010 р. між інтендантом і генеральним мюзік-директором Баварської національної опери, міститься в інтерв'ю Баварського радіо з Кентом Нагано і Ніколаусом Бахлером, які можна прослухати он-лайн.



Ірина ЧУЖИНОВА

“ЗА ЧЕХОВИМ, ПРО ЧЕХОВА, ЧЕХОВУ”

(XI Московський Міжнародний театральний фестиваль)

Цьогорічний позаплановий XI Московський міжнародний театральний фестиваль імени А. Чехова відбувався під тавтологічним і всеосяжним гаслом “За Чеховим, про Чехова, Чехову”.

Московський фестиваль, що за вісімнадцять років свого існування утвердився як один із лідерів європейського, ба навіть світового театального фестивального руху, з-поміж решти вирізняється неабияким масштабом (програма його вважається чи не найбільшою в Європі) та відверто популістською спрямованістю.

Власне, стратегія та структура фестивалю цілком підпорядковується ідеї виховання публіки, розширення її уявлень про сучасний світовий та російський театр. Принцип укладання програми, як правило, корелюється одночасно двома критеріями: кількісним (мета – охопити якнайбільше країн-учасниць) та якісним (завдання: представити різноманітні форми, жанри, стилі). А отже, на Чеховському фестивалі, що, як правило, триває кілька місяців і перетворюється на повноцінне бієнале, можна побачити практично все: моновиставу, сучасний цирк, фізичний театр, балет, театр анімації, традиційну драматичну виставу, радикальний вербатім, кінний театр... При цьому імена режисерів промовляють самі за себе – Пітер Брук, Роберт Вілсон, Джорджо Стреллер, Аріана Мнушкін, Роберт Стуруа, Кристіян Люпа, Крістоф Марталлер, Філіп Жанті, Роберт Лепаж, Піна Бауш, Тадасі Судзукі, і цей список можна було б розширити вдвічі, додавши прізвища російських режисерів.

Вперед і вгору

Вистава “У Москву! У Москву!” ушлявленою очільника Берлінського “Фольксбюне” Франка Касторфа (того самого Касторфа, що його неодноразово згадував в інтерв’ю екстраординарний Андрій Жолдак як особистий приклад для наслідування), поєднала в собі п’єсу “Три сестри” та оповідання “Мужики”: твори, які в інтерпретації німецького режисера цілком можна б узяти за п’ятий том “Капіталу”. З епічним розмахом упродовж чотирьох годин Касторф досліджував передумови та причини Жовтневої революції 1917 року, намагаючись одночасно збагнути і соціально-політичні закономірності останньої, і загадку російську душу.

На тлі пейзажу стереотипно-російського березового гаю на сцені вибудовано дві ігрові зони (художник Берт Нойманн): зліва – каркас селянської хати, де мешкають, як худоба у хліву, “мужики”; справа – сходи, що ведуть на балкон просторої веранди, де вічно сумують три сестри; по центру обов’язковий атрибут чи не всіх вистав режисера – відеоекран, на якому вибірково дублюють сценічні епізоди.

У вивченні життя російської глибинки Касторф обрав шлях, сказати б, структурування та зіставлення життя двох соціальних верств. Почергово змінюються



Ларс Рудольф – Тузенбах, Жанет Спасова – Маши, Мілан Пешель – Вершинін у виставі “У Москву! У Москву!” за А. Чеховим. Режисер – Франк Касторф. Театр “Фольксбюне” (Берлін, Німеччина).

епізоди п’єси й оповідання, сюжетні лінії яких об’єднує бажання героїв вирватися у казково-нереальну, ідеалізовану Москву. Світ сестер, за Касторфом, деградовано-гротесковий, заселений карикатурними звироднілими “шляхетними героями”, які хіба що здатні на абсурдну мізерність існування. “Трьох сестер” грають без підтекстів і пауз, з акцентами на фарсового стибу жартах і абсурдно-комічних невідповідностях (скажімо, чистою німецькою мовою Тузенбах переконуватиме товариство, що не володіє цією мовою). Чехов, без купюр і доповнень, починає



скидатися на Беккета. “Мужики”, зіграні без зайвого натуралізму, відповідають за “трагічну” складову спектаклю – люмпен-пролетаріят без належної освіти та об’єднавчої ідеології перетворюється на ворожу неконтрольовану масу.

У такому розколеному навпіл світі тріумфально з’являється третя сила – славнозвісний “привид комунізму” в подобі Наташі. Саме вона, еволюціонуючи від простуватої дівулі у віночку до “червоної імператриці”, зуміє підкорити й екзальтованих “сестер”, і здичавілих “мужиків”: праця як сенс життя, безкласове суспільство як надмета, нова людина – володар світлого майбутнього. Відлуння всіх цих ідей, режисер, між іншим, знаходить у чехівському тексті! Окрім цього, Касторф, як на мене, вкрай недоречно згадує свого улюбленого Достоєвського (в чеховський текст вмонтована розлога цитата з “Бісів” про богошукання як мету існування будь-якого народу – пригадуєте, одна з ідей Ставрогіна у переказі Шатова?) і далі продовжує фантазувати, філософувати, повчати і залякувати повторенням історії. Врешті, Касторф ставить промовисті три крапки у фіналі: скинута зі свого трону Наташа перед тим, як піти геть, зловісно цідить “I’ll be back”. “Будемо жити!” – енергійно та оптимістично запевняє зі сцени так нічому й не навчена Ольга... Їй не віриш. Однак нічого іншого не залишається.

Гра в реальність

Аргентинський “Дядя Ваня” в постановці доволі відомого в Європі Данієля Веронезе, вразив насамперед довершеною режисерською партитурою та віртуозністю акторського виконання. Чотири дії “сільських сцен” були зіграні за півтори години – без єдиної (у Чехова!) паузи, здавалося, на єдиному подиху. І в такому темпоритмічному “престо” виконавці, проте, не

Марія Фігерас – Соня, Вільянуєва Коссевідомого – Серебряков у виставі “Дядя Ваня” А. Чехова. Режисер – Данієль Веронезе. Аргентина.



Сильвіна Сабатер – Телегин, Марія Фігерас – Соня, Осмар Нуньєс – Дядя Ваня, Марчелло Субиотто – Астров у виставі “Дядя Ваня” А. Чехова. Режисер – Данієль Веронезе. Аргентина.

загубили бодай погляду, жесту, емоції, найдрібнішого нюансу внутрішнього стану своїх героїв.

Режисер максимально ускладнив умови існування акторів, помістивши їх у тісну, як клітка, невиласливу вигородку – геометрично чіткий кут кімнати, вимазані білою глиною стіни, стіл і кілька стільців. Статичне світло і відсутність будь-якого музичного супроводу – додаткові умови “експерименту”.

Власне, у п’єсі Чехова, як раніше у творах Ібсена, Олбі та Артура Міллера, Веронезе експериментує зі сценічною реальністю, її сутністю і можливостями. Не даремно “Дядя Ваня” починається у нього з промови Серебрякова, професора-мистецтвознавця, що палко, зовсім як юнак Треплев, доводить переляканій Соні необхідність шукати у мистецтві нові форми, адже те, що колись називалося новим, зараз себе остаточно вичерпало. А далі у виставі розгортається карколомний лабіринт із гри в реальність, гри з реальністю і, врешті, просто гри.

Ось з’являється актриса, яка вибачається перед глядачами, що їй зараз доведеться зіграти чоловічу роль Вафлі. Смачно затягуючись вряди-годи гаванською сигарою, вона, однак, не наслідує чоловічих манер, не намагається відтворити невластиві їй рухи та реакції. Вона не грає Вафлю, вона і є Вафля.

А двійко провінційних підстаркуватих донжуанів – Астров і Войницький – змагаються за місце у ліжку Олени Андріївни, цинічно залицяються до неї на очах у чоловіка, не приховуючи ані намірів, ані суперни-

Сцени з вистави “Тарарабумбія” за А. Чеховим. Режисер – Дмитро Кримов. Театр “Школа драматичного мистецтва”. Москва, Росія.



цтва. Нарешті, вибір зроблено. Серце бідолашного дяді Вані розбито, він ображений на весь світ і на Астрова передусім... Але вже за кілька хвилин двое друзів продовжують веселити своїх гостей, розігруючи безкінечну комічну сценку: зізнання палкого дона у коханні до соромливої донни. Які з усіх цих емоцій справжні? Всі справжні, переконливо запевняє Веронезе.

Лише Соня, сльозами якої розпочнеться вистава, єдина не має напихати рятівної маски цинізму. Вона, керуючись якоюсь незбагненою логікою, вірить усьому й усім. І як цим можна не скористатись? Одного пильного погляду Астрова достатньо, щоб Соня, застромивши квітку у пишне волосся, чекала продовження “роману”. Войницький доводить її до істерики своїми нікчемними жартами-зауваженнями; просто-таки зразкова “лиха мачуха” Олена Андріївна безсоромно використовує таємницю Соні, щоб якось розпочати з Астровим розмову про кохання. І всім цим героям навіть не йдеться про складні психологічні ігри – чужі і власні почуття перетворюються на безцінь мимохідь, байдуже і буденно. Якось-то розпочата гра давно вже перетворилась на порожню, нищівну реальність. У фіналі вистави, після всіх запізнаних сліз і скарг Войницького, Соня, знесилена, мовчки опустить голову на стіл. І глухий звук удару у цілковитій тиші несподівано пролунає реальніше, ніж постріл.

Кількість: усі його герої

До вистави Дмитра Кримова “Тарарабумбія” (Театр “Школа драматичного мистецтва”, жанр – екзотичний, як для нас, театр художника) як епіграф

вельми пасували б кілька підслуханих реплік з розмови двох досвідчених глядачок. “Яка дивна назва – Тара-ра-бумбія,” – прочитала по складах одна дама, адресуючись до своєї подруги. – “Що це таке?” – Як, хіба ти не пам’ятаєш? – здивувалася перша. – Це ж Дорн у “Вишневому саду” чи то в “Трьох сестрах” весь час наспівує...

Вистава Кримова для тих, хто ще пам’ятає. Адже на честь шанованого ювіляра режисер влаштує святковий парад героїв його чотирьох п’єс. На довгий стрічковий конвеєр, уздовж якого сидять глядачі, по черзі виїжджають, виходять, вибігають, вистрибують народжені уявою геніального автора “знайомі незнайомці”, неодноразово втілені у різних подобах на тисячах театральних сцен...

...Старий у фраку та білих рукавичках женеться за стіною з дверима – декорація рухається все швидше, глядачі вже читають зі зворотного боку фанери такі звичні позначки монтувальників “верх”, “право”, “ліво” – а старий врешті наздоганяє її та все грюкає й грюкає у зачинені двері... А ось два прозорі “акваріюми”: в одному компанія грає в лото, а в другому – молодик знервовано розкидає стоси паперу, дістає револьвер і стріляє собі у скроню – червона кров заливає прозоре скло і білі аркуші – компанія, не відриваючись, продовжує свою одноманітну гру. Кільканадцять дівчат на ходулях у довгих до підлоги спідницях, у старомодних капелюшках з мереживними парасолями проходять і кидають у зал поодинокі

нісенітні репліки, відповіді на які, зрозуміло, немає... А ось кілька пар матерів та їхні дорослі сини, які досі ще гойдаються на дитячих кониках і вимагають уваги й любови, а у відповідь отримують лише байдужість та зневагу... Дівчина у весільній білій сукні із довгими рукавами-крилами урочисто й самотньо пропливає над сценою – як чайка... Час до часу на сцені з'являються двоє, що тягнуть на шинелі труп, і трагічно повідомляють: “Щойно вбитий на дуелі барон Тузенбах. Дозвольте пронести тут тіло...” – глядачі усміхаються і дозволяють – барона із щоразу довгими ногами протягують сценою... Розпочинає і завершує цей химерний парад хода величезного полкового оркестру – бравурна музика й сумні обличчя...

Друга частина вистави – це “прийом” різних офіційних делегацій, незмінний атрибут будь-яких урочистостей. Тут Дмитро Кривов не шкодує іронії і сарказму, перераховуючи всіх, хто поспішає привітати ювіляра. У вигляді літаків проїжджають стрічкою конвеєра радянські письменники. У балетних пачках, трико та сірих піджаках крокує делегація Большого театру. Велична жалобна процесія королівського двору Ельсинору поступається місцем святково-маскарадній делегації



Анна Дубова – Дуня (Євдокія Ісааківна Ефрос), Станіслав Рядинський – Антон у виставі “Брати Ч.” О. Гремінної. Режисер – Олександр Галібін. Московський драматичний театр ім. К. Станіславського.

з Венеції, що “впливає” на гондолі. За гондолою дрібтять у незручних кімоно делегати з Японії – у кожного в руках по кілька розквітлих гілочок сакури. Зрозуміло, що повноцінним привітання аж ніяк не буде без спортсменів та водолазів... Врешті конвеєр вивозить натурального розміру славнозвісний вагон із написом “Устриці”, звідти численні учасники вистави виймають гігантську ляльку у капелюсі та пенсне із довгим, як у змії, тулубом. Чехова шанобливо проносять у двері, за якими перед цим зникали усі його герої. І раптом, на коротку фінальну пронизливу мить, патос, якого уникали впродовж усієї вистави, стає не просто доречним, а навіть бажаним і щирим: з усією очевидністю розумієш: за щойно зачиненими дверима – вічність і безсмертя.

Фирс – Леонід Броневої у виставі “Вишневий сад” А. Чехова. Режисер – Марк Захаров. Театр ім. Ленінського комсомолу. Москва, Росія.

Сцена з вистави “Вишневий сад” А. Чехова. Режисер – Марк Захаров. Театр ім. Ленінського комсомолу. Москва, Росія.



Ольга ГЕНДА

ГЕРАСИМ КАЛИТКА – НОВИЙ УКРАЇНЕЦЬ?

(П. Бенюк у виставі
“Сто тисяч” І. Карпенка-Карого)

Роль Калитки у виставі “Сто тисяч” Івана Карпенка-Карого в режисурі Ореста Огородника – робота, що яскраво виявляє трагедійне начало народного артиста України Петра Бенюка (Львівський національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької). Зазвичай актора призначали на ролі комедійні, що й утвердило відповідне амплуа. Виразність, харизматичність, “заразливість” та особлива привабливість зробили його улюбленим коміком глядачів. Скрупульозна праця актора над роллю вінчала успіхом чи не кожную роботу і нерідко вистава опиралась на його талант. Доказом цього є роль Онисима у виставі “Коханий нелюб” Я. Стельмаха, котра з другого плану урочисто вийшла на перший.

Вистава “Сто тисяч” є дипломною роботою випускника режисерського відділення факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка – Ореста Огородника. Молодий режисер зумів по-новому осмислити комедію Івана Карпенка-Карого та вирішити її у трагікомічному ключі. Відбувся злам одразу двох стереотипів: класична комедія стала сучасною трагікомедією, а відомий усім актор комедійний виявив талант трагедійного.

Отже, амплуа. Особливо негативного забарвлення поняття амплуа отримує тоді, коли глядач стереотипно сприймає актора лише в певному жанровому ключі. У “Словнику театру” П. Паві знаходимо пояснення стереотипу персонажа: “стереотипи розмовляють або діють за апріорно відомою й зовні повторюваною схемою” [1].



Петро Бенюк – Герасим Калитка у виставі “Сто тисяч” І. Карпенка-Карого. Художній керівник постанови – Федір Стригун, режисер – Орест Огородник, художник – Наталія Руденко. Львівський національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2008 р. Світлина Тараса Валька.



Власне, коли така схема виникає в уяві глядача на підставі побачених попередніх робіт актора – це й стає на заваді адекватного сприйняття якісно іншої роботи. Манеру гри можна змінити, а от вік та зовнішні дані – аж ніяк. Тому коли актор із зовнішністю, притаманною комедійному амплуа, раптом виявляє свій потенціал у трагедійному ключі – це й стає тією петардою під ноги глядачеві, про яку говорив Всеволод Мейерхольд.

Петро Бенюк за природою своєю холерик. До кожної справи ставиться скрупульозно та відповідально. Почуття відповідальності з'явилося в потребі утримувати сім'ю після смерті батька. Так виникла диспозиція до формування аналітичного мислення юнака. Спілкуючись з Петром Бенюком, я поміти-

ла: кожне слово, що звучить з його уст – продумане, кожне речення є ніби елементом величезної діючої системи, що не зупиняється ні на мить, досліджуючи все нові й нові можливості подальшого напрямку думки. Це так зване динамічне мислення привертає увагу насамперед, адже на сцені сучасного театру особливо цінною є внутрішня дія, внутрішні роздуми актора. Ця здатність актора збагатила та поглибила образ Калитки, надаючи йому дещо іншого, нового, незвичного забарвлення. Він не скупий – він мислить як підприємець. Він не заздрить – він обурюється несправедливістю. Він не женеться за легкими грішми – він прагне вирватись із зачарованого кола, з цих пацючих перегонів, домагаючись більшої фінансової спроможности.

Така інтерпретація твору нікого не залишає байдужим, адже ця ситуація Калитки має прямий перетин із нашим часом та притаманними йому грошовими маніпуляціями, кредитними заборгованостями, фінансовими пірамідами, жертвами яких з кожним днем стає дедалі більше людей.

То що ж спонукало режисера до трансформації жанру? В інтерв'ю О. Огородник вказує на містичні мотиви з Гоголя, що втілюються у виставі в образі Невідомого, представника потойбічних сил. Та все-таки епіцентром залишається герой у виконанні актора Петра Бенюка. Режисер прийняв кілька важливих рішень, що змінило місце Калитки у системі класичного твору. Завдання полягало деякою мірою у перекресленні стереотипу “жадібного хохла”, яким досі бачили цього персонажа. Звідси – необхідність вилучити частину тексту, де Параска вимагає коней до церкви. Кожну іншу сцену, де можна було б помітити скупість Калитки, режисер трактує як прояв ощадливості та чіткого розрахунку. Присутність та вплив на героя потойбічних сил висвітлює Калитку як їхню жертву, що викликає співчуття, а не осуд глядачів. Сцена сну Герасима наповнена світловими спецефектами, а сам актор діє тут як маріонетка, що нею керує Невідомий-Диявол. Візуальний ряд з проєкцією рухомого вітряка, викликає асоціації з азартом до життя, зі щасливим випадком, що може змінити стан речей, з круговертю подій та справ, що збігаються одне до одного. Місце головного персонажа не просто центральне, а й чітко виокремлене з-поміж інших: він – єдиний, хто бореться, він – найоб'ємніший.

Євген Федорченко – Бонавентура, Петро Бенюк – Герасим Калитка у виставі “Сто тисяч” І. Карпенка-Карого. Художній керівник постанови – Федір Стригун, режисер – Орест Огородник, художник – Наталія Руденко. Львівський національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2008 р. Світлина Тараса Валька.



Його жести чіткі й лаконічні, навіть у манері ходити вловлюємо якусь послідовність, системність.

Перша з'ява на сцені засвічує нам людину, що все зараз розставить на свої місця. Комічна ситуація з Романом та Мотрею роблять його появу ще ефектнішою та яскравішою. Закохані обіймаються, цілуються, відсторонені від решти світу і не помічають розлюченого батька, що напружено споглядає за ними. З першого ж кроку на сцені погляд актора чітко фіксується на парі. Він не просто дивиться, він уже розмірковує, яке то покарання їм належить, якою роботою їх завантажити. Довга пауза між виявленням ситуації та зауваженням Калитки робить цю сцену емоційно наповненішою, живописною, до комічності напруженою.

Після того, як усе розставлено по полицях, Калитка залишається сам-на-сам із собою, зі своїм надбанням, результатом клопіткої праці – він здійснив купчу “земельки”. Починається перший монолог. Голос Герасима-Бенюка м'який, пестливий. В очах – блаженство і якась ніби дитяча радість. Актор трепетно вимовляє кожне слово, що звучить як молитва до землі, Божої дочки. Слова “приобрітав би тебе й приобрітав” повторює, ніби звертається до малої дитини, яку треба забавити. Руки складає так, ніби тримає те дитя на руках, плавно гойдаючи його. Ця пластика допомагає зрозуміти нам пріоритети Калитки, його переживання. Ми бачимо перед собою дбайливого батька і матір, що плакають свою дитину, жертвують своїм здоров'ям, терпінням, аж трясуться над нею, покладаючи на неї великі надії. Ці прийоми дозволяють нам зрозуміти: земля Калитки була його найбільшою інвестицією, з розвитком якої можна було б досягти більшої фінансової спроможності і врешті-решт зреалізувати себе. Він плакає надії, в його голосі передчуття радості, задоволення зі свого надбання, тіло розслаблене, ніби невагоме, він відчуває достаток і пишається собою. З любов'ю та ніжністю в голосі вимовляє Калитка-Бенюк: “вже і у мене набралось – шматочок кругленький”. Та на наступних словах: “але що то за шматочок” все різко переривається. Павза. Ми бачимо, як різко перебудовується актор, як грубшають риси його обличчя, котре ще якусь мить перед тим випромінювало щастя і достаток. Тепер воно аж потемніло від образи і несправедливості. Саме ці почуття охоплюють Калитку в виконанні П. Бенюка, адже не заздрість, не “жаба душить” його, не багатство Жолудя обурює і бунтує всю його істоту, саме жорстока несправедливість. І замість слів “он в Жолудя” звучить: “а в того злодуги”. І якось різко і болісно в голову вриваються асоціації із сучасністю, із стражданнями тих наших



Ігор Гаврилів – Савка, Петро Бенюк – Герасим Калитка у виставі “Сто тисяч” І. Карпенка-Карого. Художній керівник постанови – Федір Стригун, режисер – Орест Огородник, художник – Наталія Руденко. Львівський національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2008 р. Світлина Тараса Валька.

співвітчизників, що, працюючи денно і нічно, не мають і соті частини того, чим володіють узаконені бандюги. Глядачі, що перебувають у цій гнітючій ситуації соціальної несправедливості, завмирають і розчиняються в думках Калитки. Вони, здається, вже мислять так, як він. Зал підкорено. З цієї миті рішення піти на одчай не викликає осуд, ми розглядаємо його, як єдиний можливий варіант.

Працюючи над образом, артист постійно ставив собі питання: чому Калитка такий? Після детального розбору п'єси та місця свого персонажа в ній актор бере за основу образу Калитки “глибину страждань чоловіка, який хоче чогось добитись, але не може”[2]. Звідси й зерно ролі – холерик-підприємець від обставин. Які ж це обставини? Це сім'я, його оточення, близькі Калитки, що живуть за інерцією. Це ще одне досить вагоме рішення режисера, що визначає місце головного персонажа. На початку і в кінці вистави споглядаємо одну і ту ж мізансцену: Бонавентура в роздумах над кам'яною бабою, Параска з сином та наймитами порастає коло мішків з урожаєм. Ці персонажі статичні. Вони не діють самостійно. Ніхто з них не бореться за життя, а підпорядковується його вимогам. Робити, аби мав що їсти, їсти – аби здужав робити.

Цікавим є співіснування Калитки з Бонавентурою. Коли роль Бонавентури виконує Євген Федорченко, то персонажі Калитки та Бонавентури взаємно суперечливі, їхні стосунки побудовані на взаємному

нерозумінні одне одного. Бонавентура не розуміє відсутності ліризму в характері Герасима. Це виявляється у сцені, де Копач пропонує якусь ділянку землі засадити фруктовими деревами. Він з любов'ю й замилюванням описує садочок, вже й садівника пропонує. Та Калитка все це називає витребеньками і різким голосом говорить: “На біса нам той садок?” [3]. Відраза до цього бездіяльного Бонавентури, виявлена в голосі та зневажливому жесті, ще раз підкреслює риси підприємця Калитки та його бажання якісної дії, постійної дії, що приносить користь.

А от образ Бонавентури у виконанні молодого актора Юрія Хвостенка сповнений жвавості, енергії і пориву. Чіткий пластичний малюнок ролі дає змогу зрозуміти нам світогляд Бонавентури-Хвостенка: для нього життя – це боротьба, це дистанція з перешкодами, які треба подолати згідно з військовим статутом. Герасим кепкує з нього по-доброму, бо бачить, які живі і наполегливі його пошуки, і тому акцентує

слова: “З посміху люде бувають, от як викопас гроші, тоді нехай сміються!” [4].

Після запропонованих обставин, що допомагають злитися з персонажем, для актора П. Бенюка наступним важливим елементом є відточений сценічний рух. Це графічний рисунок ролі, схеми якого потрібно чітко дотримуватись. Завдяки цьому вистава йде легко, без порушень темпоритму. Для досягнення такого результату пішло немало праці як актора, так і режисера. Орест Огородник про роботу актора над цією роллю говорить: “Ми з ним дуже багато працювали і займалися в позаурочний час, коли всі актори були відпущені. Він вразив мене своєю працездатністю, своїм напором, бажанням працювати саме в цій роботі” [5].

Чималу роль відіграє схожість характерів артиста П. Бенюка та персонажа Герасима Калитки: холеричність, працелюбність, відповідальність. І в цьому частково успіх режисера, що спостеріг цю згадану подібність і обрав на роль саме цього артиста. Риси характеру, що виявляються у повсякденному житті актора, допомагають йому глибше зрозуміти психологію поведінки Калитки. Це ніби той міст, що веде до злиття актора і персонажа. Холеричність надає енергійності, жвавості, запалу, наполегливості, послідовності. Тому на сцені ми бачимо яскравий, повнокровний образ аналітика-адміністратора, підприємця-стратега.

Безпосередність, характерна для Петра Бенюка як актора, – запорука успіху. Вона нівелює театральну умовність, примушує нас вірити кожному погляду, кожному слову. Як природа деколи дивно поєднує непоєднуване, так у характері актора присутні ці дві абсолютно протилежні риси: безпосередність та аналітичність.

Жест “руки в боки” – явна ознака готовності [6]. Актор часто використовує цей жест для надання своєму персонажеві рис, характерних для справжнього господаря життя, для людини, що прагне чогось добитись і готова боротись задля досягнення мети. Боротьба виникає там, де є потужна мотивація. У творі вона досить примітивна – гроші для купівлі землі (купчої на землю). Купча землі як самоціль і основне бажання Калитки. У створе-



Олександр Кузьменко – Гершко, Петро Бенюк – Герасим Калитка у виставі “Сто тисяч” І. Карпенка-Карого. Художній керівник постанови – Федір Стригун, режисер – Орест Огородник, художник – Наталія Руденко. Львівський національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2008 р. Світлина Тараса Валька.

ному артистом образі мотивація полягає в іншому: йдеться про досягнення фінансової спроможності та зміни свого соціального статусу. В проєкції на сучасну ситуацію це прагнення небагатої людини перейти в середній клас, якого в Україні фактично немає. Ще одна актуальна проблема для сучасного глядача, яку режисер через актора моделює настільки точно, що публіка бачить себе на місці Герасима і глибоко співпереживає з ним.

Конфлікт внутрішній – бажання не збігаються з можливостями. Наскрізною дією головного героя у виставі є динамічний пошук нових можливостей та постійна боротьба за їхню реалізацію. Калитка хоче змінити своє життя. Навколо нього люди, що живуть за інерцією, і в їхньому житті не відбуваються істотні зміни. Герасим ставиться до своїх рідних як до пішаків у партії шахів. Чому Калитка такий нещадний до почуттів свого сина? Тому що в нього мислення підприємця: він зі всього хоче отримати користь. Навіть з одруження свого сина. Актор часто потирає долоні на сцені, при цьому ледь присідаючи і навіть легенько пританцьовуючи. Це свідчить про те, що все йде за планом, він задоволений з себе, зі своєї здатності використовувати людей. Підприємництво – це завжди досягнення успіху завдяки праці інших. Фактично – експлуатація. Але чому люди дозволяють маніпулювати собою? Чому Роман (О. Норчук) не може твердо заявити батькові про свої наміри і не відступити після цього? Він радше піде на хитрощі, скористається допомогою Бонавентури, якого сам називав дурнем, і обдуриць батька фіктивною розповіддю про візит до Пузирів. Це все відбувається через брак волі, мети життя, боротьби за нього. А коли мети



Ігор Гаврилів – Савка, Петро Бенюк – Герасим Калитка у виставі “Сто тисяч” І. Карпенка-Карого. Художній керівник постанови – Федір Стригун, режисер – Орест Огородник, художник – Наталія Руденко. Львівський національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2008 р. Світлина Тараса Валька.

Сцена з вистави “Сто тисяч” І. Карпенка-Карого. Художній керівник постанови – Федір Стригун, режисер – Орест Огородник, художник – Наталія Руденко. Львівський національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2008 р. Світлина Тараса Валька.





Ігор Гаврилів – Савка, Петро Бенюк – Герасим Калитка у виставі “Сто тисяч” І. Карпенка-Карого. Художній керівник постанови – Федір Стригун, режисер – Орест Огородник, художник – Наталія Руденко. Львівський національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2008 р. Світлина Тараса Валька.

в тебе немає, то будь певний, що хтось використає твій потенціал в досягненні своєї. Розповідь сина про візит до Пузирів глибоко вражає Калитку. Знову несправедливо ображено його гідність. У виставі ця сцена спочатку досить комічна. Герасим прокидається зі сну наче з божевільця, слухає розповідь Романа і спочатку тішиться, що його син був у компанії офіцерів. Ми бачимо, як пишається він своїм сином – актор випростовується, вирівнює плечі, змірює залу задоволеним поглядом, мовляв: он куди Калитка заліз! Та потім, коли він повільно, з небажання усвідомити гірку дійсність, перебудовується на наших очах, ми відчуваємо неймовірне скупчення думок в його голові, брови насуплюються, лице темніє від люті. Відсилає Романа у справах, залишається сам на сам з образом, що точить його, і врешті прориває все його ество спочатку здушеним кризь зуби скреготом: чия земля? Калитчина! Далі голос грубшає, і в імперативному тоні звучить та сама фраза. Наприкінці його голос доходить до божевільного крику на високих пронизливих і неприродних тонах, ніби тріщить по швах і розриває його свідомість. Лице викривлене, налите кров'ю, в очах сльози відчаю і образи. Потуж-

ний емоційний вибух, енергія щирости. Тепер йому просто необхідно здійснити задумане, щоб довести всім, що він може це зробити. І він буде боротись. Потрібно діяти.

Напруга досягає апогею, коли мішок з грішми вже в його руках. Він ніби в п'яному онімінні чи божевільному забутті: нічого не бачить, нікого не чує. Ритм сцени ніби сповільнюється. Рухи актора спокійні – попри вихор почуттів та надій, що охопили думки Герасима. Савка нагадує про себе. Напружено емоційно відбувається сцена поділу фальшивих грошей. Обоє щасливі. Савка перебирає купюри і повільно усвідомлює, що це “чистісінька бумага”. Калитка в той час упивається своїм щастям, обнімаючи мішок, занурюючи в нього голову, приспівуючи. Слова Савки долинають до нього як з іншого світу. Страхітлива картина розтерзаної мрії, листки, що повільно спадають навколо Герасима і поєднання істеричного сміху з відчайдушним вигуком – усе це застигає на словах повтору-аудіозапису: “чия земля? Калитч...” і голос обривається, як обривається мрія, як обривається мета його існування. Павза. На лиці актора – безмежне розчарування, виснаження, німий плач. В душі героя відчувається холод і безнадійна пустка. По довгій, емоційно насиченій павзі актор різко вибігає зі сцени. Метушня, раптовий постріл. Саме така розв'язка – радикальна і акцентована. Навіщо говорити: “краще смерть, ніж така потеря”? Після цих слів можна поставити три крапки. Та режисерська модель інша. Чому? Бо загострює образ, робить його доказово динамічним і діяльним. Коли обривається мрія, то обривається й саме життя. Класичну комедію трансформовано в сучасну трагікомедію. Спроба пристосувати класичний твір до обставин нашої доби увінчалась успіхом завдяки чітко встановленим завданням та наполегливій праці актора й режисера. Нова інтерпретація класичного твору викликає захоплення публіки, збагачує образи та підносить актуальні проблеми сьогодення.

1. Паві П. *Словник театру*. – Львів, 2006. – С. 36-37.
2. *Інтерв'ю з Петром Бенюком*. – дата, аудіозапис?, рукопис? – власність автора статті.
3. І. Карпенко-Карий. *Сто тисяч / Українська драматургія: Крайні класичні твори*. – Донецьк, 2008. – С. 297.
4. Там само.
5. *Інтерв'ю з Орестом Огородником*.
6. Шапарь В.Б. *Как читать человека по лицу, позе, мимике, жестам*. – Харьков, 2009. – С. 40.

Марія КУЗНЄЦОВА

ДАВНЯ КАЗКА НА НОВИЙ ЛАД

(“Червона Шапочка” Ш. Перро)

Актори Візуального театру Флоранс Лаво із Франції перетнули пів Європи, щоб здійснити гастрольний тур Україною у рамках Днів Французької культури. Вистава “Червона Шапочка” Шарля Перро у режисурі Ф. Лаво відбулась 2 березня 2010 р. у приміщенні Національного академічного українського драматичного театру ім. Марії Заньковецької.

За жанровою характеристикою – це драма. Але водночас – і видовище, котре беззаперечно залишило свій слід у пам’яті глядачів, викликавши різні погляди і думки. Здається, парадокс: сприймати естетику чужоземного театру, чужою мовою... але тут виявилось все просто! Театр узяв на себе роль тієї “ланки”, що об’єднує нас незалежно від національності, раси, ін. Мова тіла – універсальна мова. Тіло як прекрасний естетичний елемент – як театральний матеріал, засіб.

Що може бути прекраснішим від історії кохання, яку втілюють на сцені персонажі відомої нам ще з дитинства казки: Червона Шапочка і лютий Вовк. В інтерпретації режисера сюжет дитячої казки, перетворюється на...історію кохання. Ідея зрозуміла: надпочуття – палке, пристрасне кохання двох абсолютно різних особистостей, з абсолютно різних світів – виявляється, не просто можливе, а й наповнене емоціями, насичене почуттями, яскраво барвисте.

Тема вистави – подолання шляху між двома протилежностями. Вовк – хижак і дикун – та ніжна тендітна Червона Шапочка роблять спробу порозумітися. Так, заради кохання часом необхідно поступатись, навіть відмовитись від власних принципів і пристосовуватись до коханої людини, бо це того варте.

З перших секунд перегляду вистави нас вражає незвична обстановка. Глядач неначе поринає у “небуття”: “глуха” темрява і жодного вогника ні в партері, ні на сцені. Неможливо відділити сцену від залу, ніби ти сам стаєш часткою якоїсь густої п’їтьми.

І раптом маленька пляма світла – як у тунелі. Це якась істота. Спочатку висвітлюється голова, потім лапи, помітні довгі пазури... Вовк! Несамовитий рик шокує своєю натуралістичністю. Пластичні рухи, які відтворює автор на сцені – рухи хижої тварини – динамічні, різкі. Він існує в запропонованих обставинах як у своєму власному світі: підстрибує догори, знову присідає... Тепер ми знайомі з цим персонажем, ми відчуваємо його характер, його природу, його стихію.

Щоб зазначити зміну дії, нема потреби в завісі – просто знову занурюємось у темряву.

З’являється п’ять уже виразніше освітлених кіл. Вовк розставляє в них білі квіти як символ чистоти,

незаплямованости. Та серед них – одна червона, якою замикається коло – символ пристрасного кохання. Кола – окреслені місця дії персонажів, котрі можуть існувати в них окремо один від одного, ніби в різних просторах. Завдяки цьому режисерові вдалося вивести на сцену дві дієві активності, не переплітаючи їх ані тоді, коли персонажі ще до зустрічі живуть кожен своїм життям, ані тоді, коли вони змінюються внутрішньо під впливом почуттів.

В одному з кіл з’являється дівчина. Її сміх, ігри, світлий одяг, манера поведінки – це втілена дитинність, щирість, відкритість. Тому вона існує переважно “у світлі”. Вовка вперше бачимо у чорній сорочці, чуємо його грізне ричання. Він – “поганий хлопець”, хижак, тому його територія існування – темрява за межами кола. Вони належать “різним світам”. Чи здатні вони бути разом, мати щось спільне? Здається, це неможливо...

Вовк чигає на здобич. Потреба полювати перетворюється на інтерес до “жертви”, але вже не хижий. Процес його перетворення супроводжується постійними перипетіями і змінами темпоритму. А страх і остерога Червоної Шапочки перетворюються на гру з Вовком – дитячу забаву. Персонажі впливають одне на одного, взаємно пристосовуються, навіть переймають риси один одного. Вона починає бавитися з ним, шукати його, виходити за межі світлих кіл у п’їтьму, гарчати. Він стає м’якшим, стриманішим...

Вовк раз по раз опиняється у п’їтьмі, у нього зав’язані очі і він шукає Червону Шапочку, рухаючись на голос і сміх. Це їхня гра, як і наше життя – гра. Він засліплений, затьмарений її “чарами”, іде на поклик свого серця... Але ще невідомо, що буде далі, адже хижакі непередбачувані та небезпечні!

Напівтемрява... прожектор освітлює лише центр сцени... Раптом хвиля заповнює цей видимий простір. Вмикається світло, ми бачимо Вовка. Для нього ця червона тканина – ковдра, під головою – подушки, лежить, ніби у величезному ліжку. З’являється Червона Шапочка. За допомогою кольору режисер доносить суть стосунків персонажів, емоційне забарвлення, їхні почуття. Це ложе пристраси. Вовк підводиться і тягне Червону Шапочку разом з тканиною за межі сцени.

Фінальне танго: Червона Шапочка – в червоній сукні, Вовк – в елегантному костюмі, але вже світлому. Це танець двох. Тепер вони вже одне ціле. Їм пощастило!

Вистава, її персонажі увібрали в себе найхарактерніші риси нашого життя, стосунків чоловіка й жінки. Саме тому актуальности ця тема ніколи не втратить.

Олена БОНЬКОВСЬКА

ТЕАТР У НЕВОЛІ

[Валерій Гайдабура. ГУЛАГ І СВІТЛО ТЕАТРУ. Листи із зони Сергія і Анни Радлових (1946–1953). – Київ, 2009.]

Витоки цієї книги сягають давніших десятиріч, коли автор уперше дізнався, що під час війни у Запоріжжі гастролювала блискуча професійна російська трупа. Відтоді доктор мистецтвознавства В. М. Гайдабура, відомий своїми монографіями “Театр імені М. Щорса” (1978), “Володимир Грипич” (1984), “Єлизавета Хуторна” (1984), “Театр, захований в архівах” (1998), “Між Гітлером і Сталіним” (2004), де міг збирав про цю трупу найрізноманітнішу інформацію, збагачуючи і нанизуючи її на єдиний стержень свого наукового дослідження. Тож у рецензованій праці учений зібрав, опрацював, узагальнив і видав унікальні періоду II Світової війни і часу гулагівських таборів 1946 – 1953 рр. матеріали про діяльність знаменитого російського режисера Сергія Ернестовича Радлова і його дружину – Анну Дмитрівну Радлову, перекладачку творів В. Шекспіра.

Ленінградський театр ім. Ленради під керівництвом С. Радлова був евакуйований з Ленінграда в П’ятигорськ, де потрапив у німецький полон. Відтак колектив вивезли до Запоріжжя, де він показував вистави впродовж лютого-серпня 1943 р. Про цей етап діяльності театру навіть не згадують російські театральні енциклопедії. Тут трупа працювала уже в підневільних умовах окупації і, зрозуміло, не могла відзначитись насиченою творчою пошуковою роботою. Водночас В. Гайдабура вважає і розкриває цей період як цікавий і пізнавальний (Частина перша “Так розкажи правдиво...”). В українському середовищі діяльність ленінградського колективу була винятковою передусім своїм особливим зарубіжним і російським



репертуаром. Зокрема, у Запоріжжі Театр ім. Ленради поставив “Гамлета” В. Шекспіра. Автор вибудовує свій розширений геохронологічний огляд радловської “гамлетіани”. За його твердженням, робота режисера над трагедією “Гамлет” творить цілу лабораторію. Адже саме шекспірівська драматургія була провідною і супроводжувала С. Радлова впродовж усього його сценічного життя. Ще довоєнний Київ пам’ятав радловську постанову “Гамлета” на сцені Театру Червоної Армії. Ця трагедія залишалась домінантною і в “післягулагівських” етапах т. зв. вільної театральної діяльності С. Радлова у Даугавпілсі та Ризі.

Водночас В. Гайдабура розглядає запорізький етап російського театру у контексті тогочасного українського театрального життя міста. Адже саме тоді в Запоріжжі діяв місцевий Міський драматичний український театр під керівництвом актора і режисера М. Макаренка. Коротко тут виступав київський молодіжний театр-студія “Троно” під керівництвом режисера-педагога Г. Затворницького і театрознавця В. Ревуцького, який разом з російською трупю за наказом біржі праці готували до виїзду в Німеччину для обслуговування остарбайтерів. Пізніше у Берліні, в організації з працевлаштування “Вінета”, українська й російська трупи зустрілись.

Етап перебування радловців у Берліні, а потім у визволеній Франції російське історичне театрознавство достеменно не з’ясує. На підставі зібраного матеріалу про перебування і роботу українських акторів у гітлерівській Німеччині автор зумів відтворити подібні умови буття і радловського колективу, а точніше трьох його труп у Німеччині, у північній і південній Франції.

Окрилене перемогою подружжя Радлових на пропозицію радянського представництва в Парижі з радістю вирішує повернутись у Москву. Підступності і лицемірству радянського режиму немає меж. В аеропорту їх зустрів конвой КДБ, який оперував доносими-рапортами колег по сцені про зрадницьку діяльність Радлових. До фатального рішення про ув’язнення долучились й колишні учні С. Радлова. Автор книги цитує документи свідчень-доносів, тогочасні газетні публікації, витяги з Кримінального кодексу, розглядає сучасні публікації і спогади про театр ГУЛАГУ, щоб якомога глибше і проникливіше відтворити табірну атмосферу, в яку потрапило, змушене виживати і творити, подружжя митців.

Величезним здобутком В. М. Гайдабури є те, що він віднайшов епістолярій Радлових гулагівських часів. Відтак людська доля не загубилась. Тут збережені безпосередні свідчення і сподівання артистів, які зафіксували темпоритм табірної сценічного життя. Наступні частини автор вдумливо побудував за оригінальним листуванням з табору Сергія Ернестовича зі своїм учнем, режисером і актором В. І. Чобуром (частина друга: “Сер і Володимир”) і Анни Дмитрівни зі своєю сестрою С. Д. Лебедевою (частина третя: “Роланд і Олів’є”). Це не нагромодження тривіальної епістолярної спадщини, а великий інтелектуальний пласт, який засвідчує надзвичайну силу волі, самодостатність і високий професіоналізм Радлових.

Відомо, що табірне начальство активно послугоувалось художньою самодіяльністю. І в цьому контексті творча доля репресованих артистів набувала сенсу. З іншого боку, табірне середовище диктувало

свої вимоги. Тут не можна було розгорнути працю в серйозній драматургії чи у формах масових видовищ, а необхідно було пристосуватись до аномальних умов табірної сцени, переорієнтуватися на камерні, легкі та естрадні жанри, концертні програми у виконанні як професійних артистів, так і аматорів. У своїх листах усі насущні питання постановчої, режисерської та акторської практики С. Радлов не лише фіксує, а й дає їм теоретичне обґрунтування: принципи гри у водевільному жанрі, співмірність літературного матеріалу, драматичної техніки і режисури, засади акторської гри без слів тощо. Листування з В. Чобуром давало також змогу дізнаватися про творче театральне життя на волі, наприклад, ознайомлюватись із надісланими новими п’єсами та рецензіями на лєнінградські прем’єри. Водночас, С. Радлов підказував своєму учневі рішення окремих ролей, можливі засоби виразності й мізансценування нової вистави тощо. І нині в цих листах можна і варто почерпнути дидактичні напрацювання практичної і теоретичної думки режисера, актора С. Радлова і перекладачки творів В. Шекспіра А. Радлової.

Неоціненним здобутком для історичного театрознавства є ретельно зібраний і узгоджений доробок трупи – репертуарний графік, артистичний та адміністративний її склад (частина четверта: “Доробок”) й особливо – відомості про малознані в українському театрознавстві персоналії.

Окремо необхідно відзначити надзвичайно цікавий, тематично упорядкований у книзі ілюстративний матеріал. Він не тільки істотно збагачує книгу, а й допомагає широкому читачеві глибше проїнятися атмосферою невільницької творчості у радянських таборах.

Трагедія ГУЛАГУ була єдиною і спільною для всіх репресованих. Власне, весь величезний гулагівський простір, як акцентує В. Гайдабура розміщеною замість передмови вражаючою картою незліченності ГУЛАГІВ на всій території СРСР, був інтернаціональним. Невипадково автор повсякчас звертається до табірної практики Леся Курбаса та спогадів сформованого у табірних умовах режисера Й. Гірняка. Адже тут, потри як національну, так інтелектуальну належність, існували єдині умови і методи театральної роботи, однотипна репертуарна політика, спільна і режисерська, і акторська напруженість. У цьому контексті праця доктора мистецтвознавства, членкоресподента НАМ України В. Гайдабури наводить на думку, що, можливо, варто монографічно закумулювати ці гіркі надбання табірної сценічного життя і вивести струнку типологію театральної діяльності в єдиному багатонаціональному гулагівському просторі.

Ніна БІЧУЯ

ТАК ВИРІШУВАЛА ІСТОРІЯ ТА НАСАМПЕРЕД ЛЮДИ

[Poskuta-Wlodek D. Codzien powtarza sie gra...
Teatr im. Juliusza Slowackiego w Krakowie 1893 – 1993.
– Krakow, 1993. – 293 c.]

Книгозбірня редакції журналу “Просценіум” не так давно поповнилася цікавою і вельми потрібною книгою, яку люб’язно подарувала автор – польський історик театру Діана Поскута-Влодек – “Щодня повторюється гра...”, де йдеться про столітню історію Театру ім. Юліуша Словацького у Кракові.

Видання вийшло друком 1993 р. саме з нагоди ювілею театру, і хоч для нас воно не може постати предметом критичної оцінки чи глибшого порівняльного аналізу з іншими аналогічними виданнями, однак є безсумнівно дуже гарним зразком дослідження історії одного театру, зокрема і його приміщень, вивчення діяльності й творчості багатьох поколінь його керівників, режисерів, сценографів, акторів, драматургів, музикантів та навіть архітекторів, політичних діячів, журналістів, театрознавців. Крім того, попри безліч імен і подій, постає перед читачем непересічна постать і самої авторки – ерудованої, мислячої, насправді залюбленої в театральне мистецтво загалом – і в краківський Театр імени Юліуша Словацького зокрема. Кожна сторінка книги насичена колосальною інформацією і неординарними оцінками театральних подій, тлом для яких незмінно є життя політичне, суспільне, культурне і – моральне. Доступний, легкий стиль письма авторки, іронічність та добрий гумор, відвертість в оцінці характерів і вчинків персонажів роблять читання книги приємним, водночас не позбавляючи її ознак глибокої науковості і розуміння з боку авторки ролі й значення кожного окремого персонажа й театру загалом в історії польської культури, його впливу на становлення глядача як співтворця вистав і виховання його як громадянина.



Гадаю, не завадило б узятися за переклад цього тексту, хоча, на жаль, навіть найуважніший погляд не знайде в книзі нічого, що могло б конкретно стосуватися українського театру, літератури чи окремих історико-культурних подій. У великій поважній бібліотеці Театру ім. Юліуша Словацького в Кракові, в архіві цього ж мистецького закладу, керівником яких є Д. Поскута-Влодек, зберігається декілька рукописних текстів перекладених з української мови драматичних творів – зокрема, “Украдене щастя” Івана Франка (“Skradzione szczęście”, автора перекладу не вказано), однак на кону театру Франкова п’єса не з’являлась. Ясна річ, наша заввага аж ніяк не може бути підставою для докорів чи нарікань, як не може бути підставою для подивування, що особливо популярним – чи не більше ніж Фредро і Запольська – був драматург М. Балуцький, знаний нам лише із перекладеної для потреб українського театру “Заграва” п’єси “Грубі риби”, що мала сценічне життя у 1930-х р.

А книгу варто перекласти задля того, щоб гіпотетичний український читач ознайомився з тим, як відверто і спокійно, не перекреслюючи ролі жодної

дійової особи в ході столітньої історії театру, авторка провадить лінію своєї оповіді від моменту забудови приміщення цього культурного закладу наприкінці XIX ст. до найновіших подій наприкінці століття XX.

Вибудувавши оповідь конструктивно й логічно, Д. Поскута-Влодек у кожному з дев'ятнадцяти розділів розташовує події в хронологічному порядку залежно від діяльності окремих директорів Краківського театру, котрі не раз обіймали цю шановану в місті посаду в ситуаціях критичних і переважно нелегких. Достатньо послатися на цитату з приводу останнього в XX ст. директора: “Єжи Голинський був першим за останній час директором, який полишив працю добровільно і без потрясінь. Просто “передав кермо” молодшому колезі. Бодай раз – якщо брати до уваги останні роки – зміна дирекції не потягнула за собою категоричного заперечення усіх починань попередника”[1]. До уваги можна брати не тільки “останні роки”...

До речі, посилаючись у своїй роботі на розмаїті джерела та цитуючи потрібні їй міркування, авторка називає ім'я свого учителя – професора Міхаліка, знаного театролога, а ще поважаного автора нашого журналу й доброго приятеля факультету.

Гіпотетичному читачеві книги Д. Поскути-Влодек цікавою деталлю видадуться, може, певні паралелі з історії театрів краківського і львівського (Скарбка) – поява обох пов'язана з розв'язанням дилеми – що варто насамперед будувати: театр чи...водогін? І в Кракові, і у Львові обрали театр.

Ще інша деталь: у Львівському міському (нині – Львівський академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької) і в Краківському ім. Юліуша Словацького святочні завіси здійснено за проектами Генріха Семирадського. У Кракові надали перевагу Г. Семирадському, а не Юзефу Мехофферу і – не Станіславу Виспянському, чим останній, звичайно, був не надто втішений.

З історією краківського театру ім. Юліуша Словацького пов'язані також імена інших видатних майстрів, що мали безпосередній стосунок до розвою театрального мистецтва і культури у Львові – скажімо, це Тадеуш Павліковський, згаданий вище Станіслав Виспянський, Юзеф Котарбінський, Олександр Фредро, Юліуш Остерва, Людвік Сольський – ряд значно довший.

Львів – місто многокультурне, і тим паче український Театр ім. Марії Заньковецької, який уже чимало десятиліть має за свою домівку колишній театр Скарбка, потребує до свого столітнього (а час минає швидко!) ювілею справді поважного, виваженого наукового дослідження, де б автор відверто говорив про спалахи й спади, про піднесення й сумніви – без страху образити чи принизити – адже пониженням

радше буває і неточність, і недомовленість, а часом і неправдомовленість.

Мабуть, нелегко бігло перо (вибачайте, радше рядок на екрані комп'ютера), коли авторка книги “Щодня повторюється гра...” вела мову про трагічну сторінку часів будівництва театру – Ян Матейко категорично заперечував проти закладання фундаменту майбутнього театру саме на площі св. Духа, де жертвою новобудови ставали старі архітектурні пам'ятки: втомлений, хворий, художник пояснював, благав, надсилав палкі протести, врешті заявив, що готовий надати кошти на ремонт костелу св. Духа, який був в аварійному стані і водночас займав місце, призначене для майбутньої будівлі... До Матейка не прислухались – він зрікся імені почесного громадянина Кракова, заборонив виставляти у Кракові свої картини, відмовився від ошадної книжечки, дарованої йому за заслуги перед народом. На відкриття театру він прийшов не у вечірньому фракку, а в звичайнім сюртуці: “мене не обходить цей театр”, – сказав Ян Матейко. Він помер через два тижні після свята.

Чи можна сказати, що ситуація – десь на маргінесі історії театру? Навряд. І пояснювати чому це так – немає потреби...

Або ж оцінка директорування Ю. Остерви: “Остерва полишив після себе відчуття недоситу, а й він сам усвідомлював нездійсненість своїх намірів”. Власне, він чимало зробив як директор для театру, “однак рівень цих досягнень годі було порівнювати зі сподіваннями, заснованими на легендарній славі творця “Редуги”[2].

... Книга починається із закликати підняти завісу! У фіналі про опущену завісу не йдеться. Аж ніяк. Д. Поскута-Влодек переконана: “Роки блиску й сірости шикувалися – поперемінно – одні по одних – як у житті. Вирішувала це історія, політичні системи, зміни естетичних поглядів, але насамперед – люди. Геніяльні і посередні. Підлі і найшляхетніші. Знову як у житті”[3].

P.S. Авторці цих коротких роздумів пощастило в гурті екскурсантів послухати розповідь Д. Поскути-Влодек про найцікавіші події зі столітньої історії Театру ім. Юліуша Словацького і побачити, як вона піднесла й опустила завісу авторства Семирадського. Навряд чи багато хто з нинішніх істориків театру має право торкатися таких знаменитих театральних завіс. Мабуть, на те право треба заслужити.

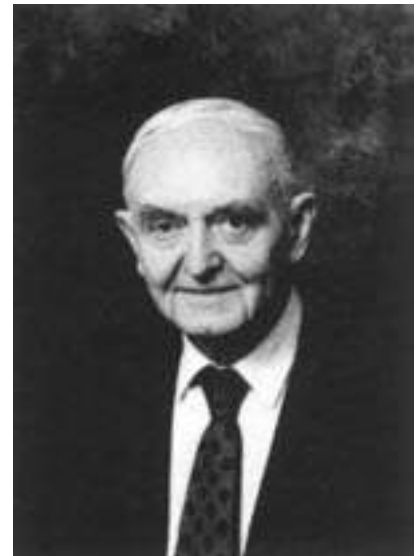
1. *Poskuta-Wlodek D. Codzien powtarza sie gra... Teatr im. Juliusza Slowackiego w Krakowie 1893–1993. – Krakow, 1993. – С. 243.*

2. *Там само. – С. 146.*

3. *Там само. – С. 246.*



Іван Піскун.



Валеріян Ревуцький.

Ірина МЕЛЕШКІНА

ЮВІЛЕЙ ВИЗНАЧНИХ ТЕАТРОЗНАВЦІВ

(До сторіччя Івана Піскуна та Валеріяна Ревуцького)

Надвечір 22 червня 2010 р. у відділі мистецтв Київської бібліотеки ім. Лесі Українки було надзвичайно велелюдно. Зібралось близько сотні представників театральної громади столиці, щоб вшанувати двох ювілярів, чії сторіччя припали на червень 2010 року.

Обидва ювіляри – видатні українські театрознавці.

Один – це Іван Романович Піскун, який народився 11 червня 1910 року в місті Конотоп на Сумщині, працював у Київському Театральному інституті, де у другій половині 30-х років обіймав посаду проректора і навіть в. о. ректора перед самою війною, під час війни був репресований, а після повернення працював в Українському театральному товаристві. Писав ґрунтовні праці з історії вітчизняного театру, був талановитим театральним критиком. Помер Іван Романович у Києві 29 березня 1980-го року.

Другий – це Валеріян Дмитрович Ревуцький, народжений 14 червня того самого року в селі Іржавець колишнього Прилуцького повіту на Полтавщині (нині – Ічнянського району Чернігівської області), у спадковому маєтку легендарної української родини Ревуцьких. Цей славетний рід, що веде своє походження від козацької старшини XVII сторіччя, дав кілька поколінь діячів української культури і мистецтва. Валеріян Дмитрович вчився у Театральних інститутах Києва й Москви, а під час війни, після жорстокої

розправи над батьками, емігрував на Захід. З 1950-го року пан Ревуцький постійно живе у Канаді, де тривалий час займається педагогічною діяльністю, а також написанням наукових праць та публіцистичних статей з історії українського театру, що не припиняє робити й понині. Театрознавчий доробок Валеріяна Ревуцького за шість десятиліть активної творчої праці є добре знаним і в Україні. Про це є повна інформація у нещодавно виданому бібліографічному покажчику “Валеріян Ревуцький”.

Доля ювілярів склалася по-різному. Про це багато говорили учасники урочистого вечора – провідні українські театрознавці, переважна більшість яких мала щастя свого часу особисто спілкуватися і з Іваном Піскуном, і з Валеріяном Ревуцьким. Виступи присутніх, глибокі за змістом та емоційні за викладом, значно переросли формат ювілейного вечора, набуваючи рис невеличких сповідей, роздумів “о времени и о себе”, які влучно й вичерпно характеризують не тільки особистості поважних ювілярів, а й самих виступаючих.

Диктофонний запис цього вечора став цінним театрознавчим матеріалом, який подаємо повністю, без купюр, з незначним і шанобливим коригуванням прямої мови учасників вечора. Отож, надаємо їм слово.

Сорочка Олександра Кисіля – дарунок В. Ревуцького Київському державному музею театрального, музичного та кіномистецтва України. Експозиція Музею.



Виставка друкованих видань, присвячена 100-річчю І. Піскуна та В. Ревуцького у Київській бібліотеці ім. Лесі Українки.

Лесь ТАНЮК, голова Національної спілки театральних діячів України, ведучий ювілейного вечора.

Вітаю всіх присутніх у невеличкій залі бібліотеки, якою керує наш славний товариш Леонід Криворучко. Дякую йому за цю прекрасну виставку, присвячену 100-річчю Івана Романовича Піскуна і Валеріяна Дмитровича Ревуцького. Бачите, скільки вони зібрали унікальних публікацій – колосальна кількість, і всі вони є у цій бібліотеці.

Люди, про яких ми сьогодні будемо говорити – це люди для української культури стратегічні. І ми не просто відзначаємо 100-річний ювілей обох, а говоримо про їхній колосальний внесок в національну культуру. Іван Романович Піскун був з числа тих ректорів Театрального інституту, для яких інститут став такою трагічною “пробою пера” – туди призначали ректора, а за пів року його заарештовували, розстрілювали, призначали наступного, арештовували, може, й в живих залишали, але так вісім ректорів Київського Театрального інституту було репресовано перед війною. Вісім ректорів, – ясно, що вони жодних державних таємниць не видавали, та й націоналістами ніякими не були, вони були етнографами, мистецтвознавцями, культурологами, але так уже повелося в нашій славній державі, що інтелігенція була основним “антирадянським” чинником. І для того, щоб знищити Україну, треба було починати з її розуму, з її мозку, з її академіків, з процесу СБУ. І Театральний інститут, звичайно, в такому сенсі був не на місці, – його конче потрібно було знищити. Так і нищили...

Іван Романович пережив все це на власному досвіді, повернувся із заслання, викладав у Київському театральному інституті, мав багато цікавих видань.

На виставці ви бачите, що половина його робіт присвячена Бучмі, Кропивницькому – себто, він робив те, що можна було зробити в ті роки. А наш Театральний інститут був дуже амбівалентний. Нагадаю вам такий випадок: був такий Лука Григорович Сокирко. (Вижуки: “Був! Знаменитий!”). Лука Григорович якось зібрав студентів і каже: “От проходжу я біля Театрального інституту, піднімаюсь на той поверх, де зала театральна. Мабуть, якась вистава там іде, бо дуже багато людей. І чую – хтось там на трибуні розпинається; і так героїчно говорить, так говорить! Я думаю – “Ну що ж це за орел такий?” Відкриваю двері – аж то Піскун.” Певна така іронія була, що, значить, не орел, а Іван Романович Піскун...

Велося йому і “на свободі” нересть, не всі віддавали належне його роботам, а декому здавалося, що він не так себе поводить. Були антагоністи в нього – і це був Микола Йосипенко, і це був Іван Олексійович Волошин, і це була та “стара гвардія”, яка вважала, що тільки “sosrealissimus” має бути. Але багато людей його підтримувало, і, перш за все, Василь Іванович Харченко. Я хотів би це відзначити, бо так воно і було, що без підтримки Харченка його просто не взяли б на роботу. А тоді його взяли до Українського Театрального Товариства, і так почалася його реабілітація – за допомогою Рильського та інших наших великих і сильних митців.

А шановному пану Ревуцькому зараз десь там гикається, очевидно, тому що він знає про наш вечір. Це якраз той унікальний випадок, коли людина творить і живе не тільки в пам’яті, а й у сьогоднішній реальності, і кожен день працює, публікує. Ми послали йому такого листа: ”Дорогий наш пане Валеріяне!



Ігор Безгін (ліворуч) та Лесь Танюк.

Сто років – зморшка на чолі землі, писав Іван Драч. Ваші сто років – величезне людське і театральне поле, яке хоч і потоптане було не один раз чужими кінями, і збите політичними катастрофами і немудрим спротивами тих, від кого б належало мати лише підтримку, давно стало неозоримою зоною української культури, плодоносною нивою буття театру, відкриттям його втрачених цінностей і розстріляних ідей. Ваші книжки про березільців, Ваш постійний клопіт про український театр по обидва боки океану, ваш спротив навколишньому невігластву та людській інертності, ваше геніальне подвижництво створили навколо Вас світлу ауру довіри і віри у кожне Ваше слово. Ваші приїзди до України неодмінно ставали святом всієї української інтелігенції. В день Вашого високого сторіччя зичимо Вам здоров'я й снаги. З Вами вся театральна Україна. Готуємо вечір, присвячений Вашому ювілею, там буде виставка Ваших книг і публікацій, відгуків, рецензій на Ваші видання, фото і багато іншого. Глибока вдячність і вітання Вашій родині, друзям і близьким, і, насамперед, пані Валентині! Здоров'я і ще раз здоров'я! Я ж особисто – Ваш довічний боржник, бо саме Ви підтримали мене у найважчу для мене годину “Бар’ером до перебудови” в “Сучасності”, і це стало не лише моєю особистою проблемою, але й проблемою української національної стратегії в галузі культури. Нова незалежна Україна вклоняється Вам як корифеєві театральної справи. Спасибі Вам за Вашу мудрість, послідовність і мужність! З роси і води Вам, наш

любий пане Валеріяне! Кланяються вам Неллі Корнієнко і Оксана Танюк, Центр Леся Курбаса і вся наша театральна директорія, плюс акторство, режисери і мистецтвознавці – Ростислав Пилипчук, Валерій Гайдабура і молодші. А я притискаю Вас до свого серця і молю Бога, аби він був до Вас милостивий. Лесь Танюк, голова Національної спілки театральних діячів України.”

Я думаю, що такого роду телеграми він одержав не тільки від Спілки, а й від кожного з тих, хто сьогодні виступатиме.

Наступне слово про поважних ювілярів – від Ігоря БЕЗГІНА, академіка, віце-президента Національної академії мистецтв України.

Шановні колеги, шановні друзі! Тут багато людей, яких я радий бачити. Бо, на жаль, все рідше зустрічаємося, а, тим більш, з такого приємного, теплого і сердечного приводу.

Маю вам сказати, що Валеріяна Дмитровича Ревуцького особисто я взяв дещо пізніше. Зараз ми вже такі дорослі, що можемо згадати, як починали в ті часи, коли не можна було взагалі говорити про ці постаті – і Ревуцького, і Піскуна. Івана Романовича Піскуна я знав раніше, і радий, клянусь вам, що жив з ним у один час, був особисто знайомий. Я не можу сказати, що ми дружили, бо я тоді був ще зовсім молододою людиною. А він – настільки мудрий, настільки симпатичний, навіть після тих табірних тортур, які він, даруйте на слові, здобув, дякуючи системі, яка тоді “молола” людей такого хисту. Незважаючи на це, він ніколи не був злий на когось, ніколи нікого не лаяв і не звинувачував. Але завжди був дуже вимогливий до себе і до нас, студентів, вимогливий був до колег, при виключній толерантності при цьому. Це міг робити лише виключно талановитий педагог, мистецтвознавець та блискуча, прекрасна і добра людина, царство йому небесне... Іван Романович Піскун, безперечно, заслуговує ще багатьох спогадів, і хороших слів, і друкованого тексту про життя і творчість.

Валеріян Дмитрович Ревуцький – то особистість, яку ми пізнали вже після так званої перебудови, і так добре, що ми теж зустрічалися. Оце всі колеги, які тут присутні, і колеги в залі – більшість, напевне, пам’ятає ці зустрічі. Їх не можна не згадати, їх не можна забути, тому що, дійсно, йдеться про великого майстра слова, виключно талановитого мистецтвознавця, людину, яка так багато зробила, незважаючи на те, що життя його було дуже сильно попсоване долею, пов’язаною з тими ж репресіями. Кого не згадаєш зі старшого покоління, особливо таких великих, таких талановитих, як наші сьогоднішні ювіляри, усі пройшли через це. Шкода, що завжди доводиться посылатися на те, що вони не минули... Не минули, як

Лесь Курбас, не минули, як Іван Романович і Валеріян Дмитрович, отих страшних впливів страшної, болючої і несправедливої системи. На жаль...

Даруйте за таку мою неоптимістичну промову, але я налаштований дуже оптимістично стосовно особистостей цих людей. Сьогодні я хотів би скористатися тією можливістю, що мені Президія Академії Мистецтв України доручила вручити найвищу нашу нагороду для іноземного дійсного члена (академіка) нашої Академії Валеріяна Дмитровича Ревуцького з 2001 – вищої у нас немає – це золота медаль, яку, до речі, розробив академік Анатолій Куш. Він там трошки забагато народу на Хрещатику понаставляв, а от медаль, мені здається, нічого так вийшла – золота, красива, на ній зображені музи мистецтв, які наша Академія об'єднує у своїх лавах. Бо у нас в Україні єдина Академія в світі, і я хочу це підкреслити. Тобто, такого типу Академії є 56, яких ми знаємо, ми з ними спілкуємося, листуємося, зустрічаємося з представниками їхніх культурних центрів, які тут акредитовані. Так ось, рішенням загальних зборів Академії мені доручено, як віце-президенту, вручити цю медаль іноземному члену Академії (а таких у нас одиниці), члену-кореспонденту Валеріянові Дмитровичу Ревуцькому. Поруч зі мною також член-кореспондент Академії Мистецтв Ростислав Ярославович Пилипчук, в залі присутня наша дорогенька, любя Ніна Олександрівна Герасимова-Персидська, академік, дійсний член Академії Мистецтв, а також Ростислав Григорович Коломієць, член-кореспондент, вчений секретар відділення театрального мистецтва. І я пишаюся тим, що ми з колегами по Академії, такою міцною когортою, сьогодні маємо честь вручити цю високу нагороду, довкола якої ведемо розмову, пану Ревуцькому з нагоди його славного ювілею. І дуже приємно, що маємо нагоду передати золоту медаль Академії до рук близького родича ювіляра, Тараса Ревуцького. Тарас постійно живе в Києві, а зараз він тільки-но приїхав з Канади, від свого високоповажаного діда, і тепер йому офіційно, документально доручено бути правонаступником усіх справ Валеріяна Дмитровича в Україні, особливо таких приємних. Будь ласка, синку, візьми медаль, а це – до неї офіційний документ. Прошу всіх привітати Тараса оплесками!

Тарас РЕВУЦЬКИЙ, онук ювіляра.

Шановна громадо! Мені дуже приємно отримати таку високу нагороду. Я дуже щасливий, що є близьким родичем Валеріяна Ревуцького, він – мій дідусь, і мені поталанило бути особисто знайомим з ним. Вперше я побачив його, коли він після тривалої перерви повернувся в Україну, то було на початку 1990-х років. Я тоді був ще дуже малий, але яскраво



Ігор Безгін (ліворуч), Лесь Танюк і Тарас Ревуцький.

пам'ятаю ці моменти, тому що то була визначна подія в житті нашої родини, і не тільки... І вже тоді Валеріян Дмитрович видався особисто мені постаттю надзвичайно виразною. Минулого року мені пощастило бути у нього вдома, у Ванкувері. Я гостював у дідуса чотири дні, і був приємно вражений тим, що цей майже столітній чоловік має настільки ясний розум. Ми спілкувалися десь годин по п'ять щоденно, він розповідав мені дуже багато про довоєнну Україну, про те, як багато означає для нього повернення на батьківщину, про свої враження від нової країни. І маю вам сказати, що, незважаючи на те, що Валеріян Дмитрович живе так далеко від України, він живе з Україною в серці. Я впевнений, що зараз йому дуже приємно бути подумки з нами. А я вже не можу дочекатися тієї миті, коли я особисто за першої ж нагоди передам йому цю медаль. Дякую вам! Мені дуже приємно!

Після такої емоційної вдячної промови онука ювіляра Ростислав Ярославович Пилипчук зробив уточнення стосовно генеалогічного дерева славної родини Ревуцьких. Він прояснив, що пан Тарас є не просто онуком Валеріяна Ревуцького, він є його внучатим племінником. Його рідний дідусь Євген Львович Ревуцький був кузеном Валеріяна Дмитровича, тобто пан Валеріян – двоюрідний дідусь Тараса, а видатний композитор Левко Миколайович Ревуцький – його рідний прадід. А чоловік присутньої в залі Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської, знаного українського музикознавця, є троюрідним братом Валеріяна Ревуцького. Отакий могутній куць!



Ніна Герасимова-Персидська коментує виступ Тараса Ревуцького.

Ніна ГЕРАСИМОВА-ПЕРСИДСЬКА у своїй короткій репліці пояснила, що її чоловік і пан Валеріян – дійсно, троюрідні брати. Сама вона добре знайома була з Левком Миколайовичем, адже вона – його учениця. Спілкуючись з родиною Ревуцьких, часто буваючи у них вдома, спостерігала життя, якого наші сучасники вже не застали, – життя правдивої української інтелігенції. З родиною Ревуцьких пов'язані незабутні спомини і стійке переконання, що кожна людина, яка належить до цього клану, є виключною особистістю.

Лесь ТАНИЮК, ведучий вечора

Якщо так вже пішло “по родичах”, то я теж трошки відступлю вбік і нагадаю, що у нашого великого Тараса Григоровича Шевченка була сестра Катерина. А в тієї Катерини були діти, і ось у нас у залі сидить її праонука Людмила Олександрівна Красицька, Президент Всеукраїнського благодійного культурно-наукового фонду Т. Г. Шевченка. Ми Вас просимо до слова!

Людмила КРАСИЦЬКА, Президент Всеукраїнського благодійного культурно-наукового фонду Т. Г. Шевченка.

Я дуже вдячна. Розумію, що наш Фонд стоїть трошки обіч цього чудового заходу, до якого дотична шановна театральна громада. Ми культурно-просвітницька організація, що працює на загаль. Але від 1994 року ми започаткували таку суто громадську премію, яка призначається за подвижництво на терені

розбудови нашої української держави. Назвали ми цю премію “В своїй хаті – своя правда, і сила, і воля”, і від 1994 року щорічно правління Фонду у складі діячів культури, мистецтва, літератури визначає трьох лавреатів, один з яких є представником нашої української діаспори. Ми пишаємося, що цього року за поданням членів правління Фонду нам пощастило нагородити, а також ближче познайомитися (бо за ддя того, щоб визначити свого лавреата, членам журі треба детально ознайомитися з діяльністю того чи іншого кандидата) і визнати непересічний внесок Валеріяна Ревуцького в нашу українську культуру. Ми нагороджуємо наших лавреатів традиційно 22 травня в Каневі, на Чернечій горі. Але ви розумієте, що за тих обставин, які ми маємо з паном Валеріяном Ревуцьким, ми не могли йому вручити нагороду в такий спосіб. І, користуючись нагодою, дякуючи усім вам за надану можливість, я хочу зачитати цей диплом. А до того можу сказати, що першим таким дипломом був нагороджений Микола Твердюк, серед лауреатів також були і Василь Барка, і Юрій Бойко-Блохін, і дуже-дуже багато за ці роки пошановано людей, яких, можливо, на рівні держави не встигли пошанувати від імени усього українського загалу. І ми намагаємось, безумовно, яось закрити цю “білу пляму”.

А диплом виглядає отаким чином. На ньому у нас такий молодий і бадьорий Тарас Шевченко, який дивиться у майбутнє, так як і наша Україна. І ось цим дипломом лавреата премії Фонду Шевченка нагороджується Валеріян Ревуцький (Канада), видатний український театрознавець і публіцист, дійсний член багатьох українських наукових товариств Канади і США, заслужений діяч мистецтв України, автор сотень статей на театральні теми в енциклопедіях, газетах, часописах України і зарубіжжя, низки театральних книг (тут ми трошки помилилися в бік поменшення – численних книг!), за видатний подвижницький внесок в українське театрознавство і пропаганду української театральної культури в світі, зокрема, на радіостанціях канадського національного радіо в Монреалі та радіо “Свобода” у Мюнхені. Президент Фонду Людмила Красицька. Канів, Чернеча гора, 22 травня. Наша скромна громадська премія – не державна – теж тут додається Я буду рада передати молодому нащадкові цього славного-преславного роду, який в Києві лишається – тримайте, пане Тарасе! Також вручаю газету “Українське слово”. Тут найповніше висвітлені лавреати цьогорічної премії Всеукраїнського Благодійного Культурно-Наукового Фонду Т. Г. Шевченка, і по центру – пан Валеріян Ревуцький. Вручаю і сподіваюся, що Ви, Тарасе, усе це передасте славному ювілярові у власні руки. Низький уклін Валеріяну Дмитровичу та найкращі побажання!

Наступним до слова запрошується Валерій ГАЙ-ДАБУРА, член-кореспондент Національної академії мистецтв України. Валерій Михайлович також є учасником представленої в залі бібліотеки виставки – велика кількість публікацій та монографій про український театр за кордоном вийшли з-під його пера.

Мабуть, це надзвичайно точний збіг обставин, що в цей вечір зібралися два іменинники, яким по сто років – точно історично, точно проблемно. Один встиг втекти від більшовизму, лишився живим, дожив до ста років, реалізував себе повністю. Другий був членом партії з 1930-го року, а вже повернувшись із тюрми, переживав, чи реабілітують його по партійній лінії. Ось дві різні долі – дійсно, ця антитеза існує, ми користуємося нею і вона відчувається у всьому. До цих двох персонажів доєднуються ще персонажі, яких ми оголошуємо, озвучуємо, але не надаємо їм якоїсь смислової ваги: Йосипенко, от подумайте, порівняйте його з Піскуном – майже одного віку, обидва члени партії, тільки один формально, а другий від серця. Але Піскун, безумовно, був талановитий – просто талановитий, найталановитіший, без порівнянь, а той був ремісник, той був пристосованець. І, уявіть собі, аби живим лишився Піскун – я маю на увазі живим у широкому сенсі, бо як його забрали на десять років, то він вже ніби неживий був для науки, хоча він мав захистити прекрасну дисертацію про Кропивницького у Томському університеті. Не вийшло. Якби він був живим у повному смислі слова і при справі, не було б Йосипенка, не було б оцієї страшної маячні в нашому театрознавстві, було б зовсім по-іншому. Можна йти за іншими ще прізвищами, можна зіставляти долю Івана Піскуна з долею Наталі Кузякіної – і вона потрапила до тюрми, ще страшніше, бо їй було 14 років, коли вона потрапила до тюрми, причому в той період, який є надзвичайно цікавим і страшним за своєю випадковістю. Це є у передмові її сина до книжки, яка щойно вийшла російською мовою “Театр на Соловках”. І все це описане, але ми знали про це ще раніше, коли син приїздив сюди і розповідав нам під час якоїсь зустрічі всю цю страшну історію, отож, не будемо про це.

Я хочу сказати, що ми зібралися, мабуть, не тільки для того, щоб зафіксувати, ще раз нагадати собі про обставини їхнього життя та про їхню творчість, але і для того, щоб сьогодні з’ясувати, що ми можемо зробити у руслі біографії однієї, у руслі біографії другої... Я абсолютно незадоволений своєю статтею, яка вміщена у його книжці про Марка Кропивницького, виданій посмертно 2000 року. Я тоді якось мало займався Піскуном і увагу зосередив тільки на обставинах його ув’язнення, а ті обставини є страшнуватими і дуже типовими, знову ж таки, для того часу. У Емілі Золя у фіналі роману “Жерміналь” молоду пару за-



Нагорода В. Ревуцькому від Всеукраїнського благодійного культурно-наукового фонду Т. Г. Шевченка. Текст виголошує Людмила Красицька.

коханих засипало в шахті. І оця екстрема, ця немінуча загибель, психологами встановлено, пробуджує якісь екзистенційні людські почуття. Вони кинулись один до одного, і фінал – любовна сцена між ними – може здатися натуралістичним лише на перший погляд, це сцена надзвичайно глибокого людського, психологічного і філософського змісту. Людина хоче утверджувати себе в житті. І обстановка Другої світової війни, обстановка окупації, обстановка евакуації породжували подібні речі. Безліч романів, праведних і неправедних. Іван Романович Піскун став жертвою неправедного роману – його перша дружина мала позашлюбний зв’язок із кадебістом. Той дізнався, що Піскун два чи три тижні був в окупації, і на цьому зробили справу, страшну справу. Причому допити Піскуна проходили під наглядом цього кадебіста. Його страшенно били, жахливо били, його просто знищували як людину, як мужчину – він видужав, він прийшов до тями, врешті-решт, він лишився живим. Я замислився над цим, збираючи матеріал з часів окупації.

Я думаю, що найбільше вже вирішив, що робити у справі Піскуна, Ростислав Ярославович Пилипчук. Він є людиною надзвичайно сумлінною, надзвичайно прискіпливою, він прочитав дисертацію Івана Романовича Піскуна і вирішив її перевидати, з коментарями, окремою книжкою – це, безумовно, буде акт надзвичайно корисний.

Щодо Валерія Дмитровича Ревуцького. Я особисто з Ревуцьким зустрічався більше, ніж з Піску-

ном. З Іваном Романовичем зустрічався, так би мовити, нічого від нього не бажаючи. Коли я приїздив із Запоріжжя, то бачив в УТТ цю надзвичайно вітальну, життєлюбну людину, дуже цікаву, навіть просто за своєю фактурою, виразом очей та обличчя. Те, що переді мною людина вільна, було видно одразу – за його поведінкою, ритмом життя, манерою пити свій знаменитий чай, який своє походження веде, мабуть, від чифирів зони, ув'язнення...

Коли я вперше побачив Ревуцького, то подумав, що це, напевно, римський патрицій – такої породи в Києві я не зустрічав. Надзвичайно красива чоловіча статура, надзвичайно інтелігентний, акуратно одягнений, і така само внутрішня фактура, я б сказав, прискіплива: “Я не Валеріан, я Валеріян!” – сказав він, і отой “ян” запам’ятаєш на все життя. Я гадаю, що надзвичайно психологічно важливим є те, що Валеріян Ревуцький на початку вчився на актора. Оце акторське єство, оцей театр в собі проходить через усе життя. І його внутрішня дисципліна, його саморежисура внутрішня, і у чомусь його сублимація – не став актором, то стану критиком, стану істориком театру – багато у його долі вирішили. Прекрасна, унікальна людина! Листування з Валеріаном Дмитровичем – це справжня насолода, тут пріоритет у Ростислава Ярославовича, який ним опікувався і продовжує опікуватися. На ваше прохання він сам розкаже як. А я особисто більше питання ставив, і завжди одержував на них вичерпні відповіді. Що я можу зробити? Я обов’язково в дослідженнях про таборіві театри зосереджу увагу на таборовому театрі в Ріміні, де перебувало близько двох тисяч вояків дивізії “Галічина”. Саме з цією дивізією з Німеччини прибув Валеріян Ревуцький, бо йому не можна було виїхати ніяк інакше – не було якихось документів, і його туди причислили.

П’ять років тому, будучи у Торонто, я знайшов унікальний фотографічний літопис цього табору. Я одразу хотів привезти його сюди, але потім вирішив, що я просто зірву це зібрання, і, потім, там є настільки унікальні фото, що їх треба друкувати. Ці документи – справжній подарунок для кінорежисера, для кінооператора, вони одразу захочуть зняти фільм про це. Ріміні та велике поле за ним, де був розташований табір: і поле зимою, і влітку, і під час молебну. І, найголовніше, театр – театральне приміщення на вісімсот чоловік, на фото збереглися і його зовнішній вигляд, і інтер’єри. У зовнішньому вигляді впадає в око невеличка мансарда над входом до театру, як мені повідомили власники фото – “Ось у цій мансарді жив ваш Ревуцький”.

Ростислав Ярославович зробив прекрасну роботу: він відредагував Валеріанові Ревуцькому оцей бібліографічний покажчик, де, зокрема, вміщено майже



Валерій Гайдабура.

сорок публікацій періоду перебування в Ріміні – це період 1945-47 рр. І рецензії на вистави, а їх було вісім, і загальнотеатральні теми, одне слово, Валеріян Ревуцький служив пером театрознавця в отих надзвичайних, складних, скрутних умовах. І є ще один свідок, живий – дивіться, гарне обличчя, трішки жіночне – Микола Француженко, псевдонім – Микола Вірний. Нині це широко відома людина, письменник, драматург, поет, есеїст, а під час перебування у Ріміні він був актором табірної театру. Причому в цьому театрі в перших виставах жіночі ролі грали жінки-медсестри, які приїздили з іншого міста. Потім ці відвідини заборонили, і чоловіки, серед яких був і Микола Француженко, почали грати жіночі ролі.

А прощальною виставою у цьому театрі 1947 року було “Украдене щастя”, де Микола Француженко виступив у ролі Анни. Написання детальної історії табірної театру в Ріміні – це мій борг, і я гадаю, що встигну і зможу його віддати. У всіх вас присутніх є можливість і нагода приєднатися до стосунків із нашими ювілярами шляхом вивчення їхнього життя і творчості.

Ростислав Пилипчук у короткій репліці повідомив присутніх про недавній відхід Миколи Вірного у інший світ у поважному віці 87 років.

Гостям вечора було запропоновано переглянути телевізійну передачу з авторської програми “Тіні забутих предків” доктора історичних наук, професора Юрія Шаповала, присвячену долі Івана Романовича Піскуна, історії його засудження та помертної реабілітації.

Після перегляду Лесь Танюк запросив до слова Ростислава ПИЛИПЧУКА, академіка НАМУ, який тривалий час був ректором Київського інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, як наголосив ведучий, того самого Інституту, де протягом певного часу усіх ректорів “брали”.

Почну я розповіддю про Івана Романовича Піскуна, оскільки, як і переважна більшість присутніх, знайомий з ним був значно раніше, ніж із Валеріаном Дмитровичем Ревуцьким. Окрім того, його прізвище починається на літеру “П”, яка передує літері “Р”. Зрештою, Івана Романовича вже немає з нами, і сьогодні ми шануємо його пам’ять. Івана Романовича я знаю з 1960-го року, коли я з’явився у Києві. Але увійшов він у мою свідомість дещо раніше, 1957-го, своєю книжкою “Український радянський театр”, про яку тут говорилося. Я, готуючись до цього виступу, вирішив узяти з полиці те, що я маю в особистій бібліотеці з книжок Івана Романовича. Ось книжечка “Драматургія Тобілевича” – це унікальне видання 1941 року з’явилося перед самою війною, я її уже у букіністів купив. Книжка про Амвросія Бучму, але не те довоєнне видання 40-го року, а вже її перевидання 55-го року. А ось ця книжка – “Український радянський театр”, датована 57-м роком, на ній мій підпис, місто Чернівці, коли я був студентом п’ятого курсу університету, я тримаю цю книжку й досі в себе. Словом, мені було приємно познайомитися з її автором Іваном Романовичем Піскуном тут у Києві. Знаєте, він на всіх справляв враження людини-енциклопедії, людини – блискучого промовця, людини – історика і театрального критика. Він усе добре знав про театр, усе знав на “відмінно”, він усе дуже цікаво розповідав молоді. Чомусь не сказав Валерій Михайлович Гайдабура про те, що не раз мені розповідав, про ті чаювання Піскуна в УТТ, де він завжди садив за стіл усіх, хто приходив до нього, де проводив цікаві розмови і на тему сучасного театру, і на історичні теми, і це були, я б сказав, своєрідні семінари для тодішньої молоді. Приходили завліти театрів, студенти, молоді театральні критики. Я не мав щастя бути в цій компанії, бо я “запрограмувався” в аспірантурі як історик театру і тим самим втратив цю нагоду спілкуватися з Іваном Романовичем як з театральним критиком, про що сьогодні, власне, шкодую. Але, коли ми зустрічалися просто на вулиці, то Іван Романович, знаючи, що я весь поглинутий історією театру, зачіпав ці цікаві мені теми. І ось мені запам’яталася одна розмова, яка вразила мене своєю несподіваністю та незвичайністю, бо Піскун заговорив про Кропивницького, про неправильні оцінки Марка Лукича вітчизняним театрознавством, про замовчування тих його досягнень, якими Кропивницький випередив Костянтина Сергійовича Станіславського – щодо ансамблевості,



Ростислав Пилипчук.

щодо всіх компонентів вистави в тому режисерському театрі. І мені навіть дивним здалося – чому Іван Романович Піскун довіряє мені, мало мене знаючи, чому виділив мене з-поміж інших. Але далі я скажу, у що це вилилося. Я тільки додам, що в Інституті Рильського, де я тоді перебував, до Івана Романовича ставилися з повагою, але і з насторогою, так що я навіть тривалий час не знав, що він був репресований. Я знав, що ставлення до нього є стриманим, бо він був на окупованій території, але те, що за його плечима є дві п’ятирічки “во глибине сибирських руд”, це мені стало відоме фактично зовсім недавно. Завжди поставало питання – чому така людина, такої кваліфікації, не працює в Театральному інституті, чому історію театру на той час викладав Доценко, – той, що захворів згодом? Зазвичай пану Доценку співчували в зв’язку з його хворобою, але всі розуміли, що це місце мав би посідати принаймні Піскун. Чому його не запрошували до відділу театрознавства вищезначеного Інституту Рильського – як автора залучали, бо він виступив у колективній монографії, але на роботу не брали. Ясна річ, що люди, які відсиділи, допускалися ще до наукової роботи, в Інституті літератури, наприклад, але нікого не допускали до викладання, до виховання молоді – така настанова була. А він же ж свого часу був спочатку проректором, з 1937 року, а потім, перед самою війною – виконувачем обов’язків ректора Театрального інституту. Його попередником

був чоловік на прізвище Захаров – мало що й кому говорить це прізвище, якийсь партійний чиновник, якого поставили, а згодом забрали. Коли вибухнула війна, Іван Романович виконував обов'язки ректора – чому ж було не повернути його назад, на викладацьку роботу? Ні, він не міг, не мав права бути в Театральному інституті. А Йосипенко не міг його біля себе тримати, в Інституті Рильського, бо Йосипенкові він був конкурент.

І тут я повинен зауважити, чому саме Іван Романович, який написав блискучу кандидатську дисертацію про Марка Кропивницького, мав захищати її 1942-го року у Томському університеті під опікою академіка Олександра Івановича Білецького. Академік Білецький під час евакуації обіймав посаду професора цього університету і написав на роботу Піскуна блискучий відгук – він опублікований, власне, у цій книжечці¹, виданій десять років тому. Прекрасна рецензія, з якої видно, як високо цінував Олександр Іванович Білецький, а це був дуже високий науковий авторитет, знання і вміння Івана Романовича. Але до захисту дисертації не дійшло, бо саме напередодні захисту його заарештували. Річ у тім, що він не міг захищати її у Києві, коли повернувся, бо Йосипенко окупував, приватизував уже Кропивницького, захистив 1946-го року кандидатську, а 57-го – докторську дисертацію, видав монографію, а бідний Піскун мусив мовчати. Але велике спасибі родині і оточенню, яке є у родині Івана Романовича, серед якого назву тільки присутню тут Наталю Іванівну Кулагу, доньку працівника колишнього УТТ Івана Кулаги – старше покоління пам'ятає цю особистість. Зараз пані Наталя допомагає вдові Піскуна – Валентині Леонідівні, яка має дев'яносто два роки і якої немає сьогодні серед присутніх тільки тому, що стан здоров'я вже не дозволяє їй виходити за поріг квартири. Та 11 червня вона ще провела родинне засідання з найближчими друзями на пам'ять Івана Романовича. Так от, Наталя Іванівна Кулага посприяла тому, що цей текст було надруковано у видавництві Книжкової палати. Книжечка дуже непоказна, на скромному папері, у тонесенькій обгортці, я б сказав, що редакційне забезпечення аж ніяк не задовільне; книжка, у якій просто нікудишній перелік друкованих праць, неграмотно складений, і хоч серед її упорядників був один бібліограф, я думаю, він не бачив того тексту, бо так не можна друкувати, як там зроблено. Валерій Михайлович Гайдабура говорив, що я планую перевидання цієї роботи. Так от, я сказав Валентині Леонідівні: якщо по-справжньому подбати про пам'ять Івана Романовича, то треба скласти повну бібліографію, а потім думати про видання усього того, що є актуальним, позачасовим, бо у нього було багато чого, написаного на потребу тодішнього дня; він був, як і ми усі, залежний від того часу. І не все

сьогодні можна, вірніше, слід передруковувати. Цензури немає, але ми бачимо, підходячи зі здоровим глуздом, що не можна сьогодні перевидавати ті речі, які залишилися у певному своєму часі. Але ось ця книжка Івана Романовича про Марка Кропивницького є справжньою театрознавчою працею на вагу золота, а вона мало кому з театрознавців відома. Тому її необхідно видати достатнім накладом, оскільки тепер майже ніхто з людей театру її в бібліотеці не має. Ти, Лесю Степановичу, маєш? (Звертається до Леся Танюка, отримує негативну відповідь.) Річ у тім, що мені просто передали цю книжечку, бо вона видана таким “сімейним” накладом, Сенченко, директор Книжкової палати підтримав, виділив якусь копійку і видав. Нині вона потребує перевидання. І з цією книжкою Піскуна (показує її – прим. авт.) – “Драматургія Тобілевича”, що вийшла перед самою війною – така ж історія, бо вона, на жаль, у працях про Тобілевича не фігурує, фактично, є вилученою з наукового обігу, а вона дуже цінна як аналіз драматичних творів Карпенка-Карого.

Я багато ще міг би розповідати про Івана Романовича Піскуна, про моє спілкування з ним та його науковий доробок, але час вже перейти і до другої теми нашого ювілейного вечора. Скажу, що один розумний чоловік висловив таку думку – якимось, може, не дуже зручно поєднувати в межах одного вечора Івана Романовича, який уже відійшов, і шановного Валерія Дмитровича, дай Бог же йому здоров'я. Я думаю, сенс цього поєднання полягає в тому, що, по-перше, ці двоє людей народилися сто років тому у межах одного тижня – це та формальна ознака, завдяки якій ми їх поєднали. А по-друге, доля розпорядилася так, що обидва наші сьогоднішні ювіляри, закохані в український театр, робили одну й ту саму важливу справу, тільки в різних умовах. Валеріян Ревуцький, як на те пішло, теж був радянським громадянином. Він, як сьогодні вже було сказано, вчився у Київському театральному інституті на акторському відділі. Його батько, видатний вчений – музикознавець, фольклорист, літературознавець Дмитро Миколайович Ревуцький, на той момент вже звільнений був з роботи. Батько усвідомлював, що у той страшний час, коли вже пішли арешти, сина можуть також забрати. Тим більше, він розмовляв з батьком виключно українською мовою, і це комсомольські збори інституту вже розглядали. У сумнозвісному 37-му році Валеріян Ревуцький переїздить до Москви при допомозі деяких професорів ГПІСу (нині – Російська державна театральна академія). Ревуцького було зараховано одразу на третій курс за спеціальністю “театрознавство”, з доскладанням якоїсь різниці у дисциплінах. А спеціальності “театрознавство” у Києві та загалом в Україні тоді ще не було, готувати кадри театро-

навців у Київському театральному інституті почали тільки у повоєнний час. Отже, Ревуцький провів чотири роки, з них два – у Києві (у 1937 – 1939 роках) та два – у Москві (у 1939 – 1940 роках), а тоді курс навчання тривав саме стільки, фактично, до самого початку війни, закінчив театрознавчий факультет ГІТІСу в Москві, де викладачами у нього були Всеволод Всеволодський-Гернгрос, Григорій Бояджієв, Тетяна Динник, Сергій Ігнатов, визначний історик античної літератури й театру Сергій Радціг – дуже видатні особистості, що належали до тогочасної російської театрознавчої школи, і Валеріян Дмитрович завжди у своїх спогадах з великою пошаною про них пише. Але він повернувся на самому початку війни на поклик батька до Києва, а потім, коли батька з мачухою було замордовано, стало зрозуміло, що Валеріян Ревуцькому слід було тікати з Києва, і ось таким чином він опинився на Заході. Так склалася доля, а Україну він любив і любить, і, можливо, й гадки не мав свою батьківщину покидати. Він, до речі, і досі нею живе. Повсякдень, вже на порозі свого сторіччя, Валеріян Дмитрович висловлює шкодування, що він не повернувся у дев'яностих роках, поки ще сила у нього була, до Києва.

Перехрестя долі Піскуна і Ревуцького – я тримаю в руках прекрасну книгу спогадів “Валеріян Ревуцький. По обрії життя”. На виставці, серед інших видань, є і ця книжка. Залишився нереалізований тираж цього видання – кілька десятків примірників, які тут представлені і є нагода їх узяти. Звертаю вашу увагу, що ця книжка цікава не тільки у сенсі історії українського театру, але й усього мистецького життя України 20-х – 30-х років, доповнена тим, що автор бачив потім уже в діаспорі. Так от, що пише на одній із сторінок Валеріян Дмитрович Ревуцький:

“Поряд з постаттю Чабаненка (а Валеріян Дмитрович гарно тут про нього сказав, та ми сьогодні не маємо змоги ширше читати – прим. Р. Пилипчука) дуже характерною особою був також проректор з навчальної частини, член партії, критик Іван Романович Піскун. Трапилося так, що одного разу він йшов від приміщення Театрального інституту до райкому партії, що містився на вулиці Карла Маркса (колишня Миколаївська), недалеко від рогу Хрещатика. Саме тоді йшов і я в напрямі площі Калініна (тепер Майдан Незалежності), де мав сісти на трамвай. З власної ініціативи Піскун розпочав розмову про те, що, мовляв, зараз “панькаються” із системою Станіславського”. (І тут я хочу сказати, що таке трапилось, а саме зустріч на Хрещатику, у мене з Піскуном! Через тридцять років після розмови із Валеріяном Дмитровичем Ревуцьким, мені те саме казав Іван Романович, очевидно, у ньому сиділа ця тема). Далі Р. Я. Пилипчук продовжує цитування:

“Отже, у чому річ? Насправді, Станіславський створив досконалий ансамбль акторів у Московському Художньому театрі 1898 року. Але ж у тому самому стилі і значно раніше – на сімнадцять років, це зробив Кропивницький, створивши зразковий ансамбль, та про це ніхто не говорить! Я ніяк не коментував Піскуна, не був певен, що не криється за цим провокація, і обмежився заувагою, що думка його надзвичайно цікава.”

Але вся річ у тім, що Піскун не тільки говорив про це, а він про це дуже чітко написав у тексті в книжці про Марка Кропивницького. Мені тільки не зовсім зрозуміло, чи ця книжка і є тим текстом, який він подавав на захист 1942-го року, і яка збереглася, чи він цю інформацію вніс тепер уже, принаймні, у час так званої перебудови. Я думаю, що все ж таки, раз він про це говорив, він дуже сміливо написав це ще тоді, перед війною, тим більше, що він обставив свою працю марксистсько-ленінською фразеологією. А в даному випадку Піскун зробив уклін аж до Щепкіна, про братній взаємовплив – так подав, щоб його не зачепили, начебто він принижує Станіславського та здобутки російської театральної культури і її вплив на українську. А от істина така, так він якось зумів усе подати!

Наталія КУЛАГА прояснила ситуацію:

Іван Романович Піскун мріяв про те, щоби видати цю роботу! Але на той час, коли він був ще живий, він не в змозі був цього зробити. І саме у тому ж вигляді, як написана багато років тому, вона була видана вже після смерті Піскуна, на відзначення його 90-річчя.

Далі Ростислав ПИЛИПЧУК продовжив цитування:

“...і обмежився заувагою, що думка його надзвичайно цікава. Ці слова Піскуна запам'яталися. Вже 1958-го року до моїх рук дісталася книжка Піскуна “Український радянський театр”, видана 1957-го року. Це було “парадне” видання до 40-ліття Жовтневої революції, та в ній вперше прозвучало ім'я Леся Курбаса, над яким роками тяжіло табу. Згадувалися організований Курбасом Молодий театр і його діяльність у “Березолі”, хоч ґрунтовно аналізувалася лише одна вистава його – “Джиммі Гігінс”. Мало і не зовсім прихильно говорилося про інші вистави “Березоля”. Річ ясна – було засуджено виставу “Народного Малахія” Куліша як націоналістичний наклеп на радянську дійсність, та все ж таки це була перша ластівка про Курбаса. Мабуть-таки Піскун мав у душі пошану і любов до української культури. Але і йому забракло сміливості висловити свою думку про значення Кропивницького, і у своїй книзі “Український радянський театр” він обмежився лише тим,

що згадав оцінку Станіславського у листі до академіка Кримського, де російський режисер підносив Кропивницького та інших визначних українських корифеїв, які “вписані золотими літерами на скрижалі історії світового мистецтва”.

Отак цілком шляхетно висловився Валеріян Дмитрович про Івана Романовича у книзі своїх спогадів. Хочу додати, що їхні дороги перехрестилися таким чином: вони обоє служили у Червоній армії з 1935-го року; Валеріян Дмитрович по 36-й, на Далекому Сході, а ось не знаю, де служив Іван Романович, але два роки, по 37-й включно, він редагував бригадну армійську газету. Це означає, що людина була цілком лояльна до влади, навіть номенклатурна, мабуть, через це Піскуна послали 1937-го року проректором з навчальної роботи до Київського театального інституту. Звісно, призначили за відсутності кадрів, хоч він не мав театральної освіти, але на той час вже писав про драматургію, захоплювався театром. А Валеріян Ревуцький того ж 1937-го року вступив до інституту, переростком, бо він до того закінчив Інженерно-будівельний інститут, але усвідомлював, що ця справа – не його. До речі, до нашого інституту не беруть на акторський старших хлопців, до того ж із закінченою вищою освітою. Але, можливо, завдяки клопотанню батька, Ревуцького до інституту прийняли, і він там провчився два роки саме при Піскупі, до 39-го року, бо того року він переїхав до Москви. Ось так, бачите, складаються долі...

Як би там не було, але шляхи цих людей перетинаються. А те, що вони, кожен в міру своїх сил і в міру залежності від умов, у котрих перебували, робили спільну справу, поєднує обох наших сьгоднішніх ювілярів, бо вони завжди писали про український театр, про національну культуру. Доля одному судила прожити менше, другому – значно довше – Валеріян Дмитрович сьгодні серед нас і навіть міцно тримає в руках перо, бо цього року вийшла його нова стаття у львівському театальному журналі “Просценіум”. Тобто, до самого сторіччя людина працює – це випадок, без перебільшення, унікальний. І ми, я вважаю, не випадково зібралися сьгодні, щоб цих двох видатних театрознавців пошанувати. До речі, не так часто трапляється нам пошанувати театрознавців! Я знаю тільки один сторічний ювілей – це ювілей Петра Івановича Руліна 1992-го року, коли у нашому Театальному інституті ми провели досить масову наукову конференцію. Я дякую за увагу, я задовго говорив, бо ця тема мені дуже цікава й близька.

Після цієї захоплюючої оповіді ведучий запросив до слова пані Валентину КУЗИК, кандидата мистецтвознавства, провідного наукового співробітника відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України.

Валентина КУЗИК. Я хотіла б сказати, що тут зовсім недалеко розташоване всім добре відоме наше Міністерство культури і туризму. Якщо до нього стояти обличчям, то одразу ліворуч у дворі буде флігель, його адреса – вулиця Франка, дім 17-б. Це будинок, в якому Валеріян Дмитрович Ревуцький прожив майже до самої війни. Навіть будучи в Москві, у ГІТІСі, він все одно туди приїжджав. І цей будинок сьгодні стоїть заколочений, там дуже довго роблять капітальний ремонт, щоби знову зробити житло, певне, для дуже багатих людей. Але коли вперше Валеріян Дмитрович повернувся в Україну після великої перерви, що тривала з 1943-го по 93-й роки, то ми насамперед пішли саме туди. Дім тоді так само був заколочений, але ми попросили сторожу, щоб нас пропустили. Тоді Валеріян Дмитрович сказав: “Тут має бути дев’яносто одна широка дерев’яна приступочка до нашої хати!”, бо вони жили на самій горі. І дійсно, ми пройшли і перерахували кожну приступочку – рівно дев’яносто одна! Широкі приступки вели до квартири, що зараз забита дошками, і де колись жив і працював Дмитро Миколайович Ревуцький і де зростав Валеріян Дмитрович Ревуцький. Після війни Валеріян Дмитрович кілька разів намагався навести контакти з родиною свого двоюрідного брата Євгена Ревуцького, сина Левка Миколайовича, що мешкав у Києві, у цій оселі, передавав свою канадську адресу. Але він усвідомлював, у яких умовах жила родина – Євген Львович був заступником директора медичного інституту, професором, багато працював, проводив різноманітні акції. Його дружина обіймала чималу посаду у інституті геронтології, і зрозуміло, всі члени родини були під певним наглядом.

Десь наприкінці 80-х років ситуація трішечки полегшала. А я, починаючи з 1985-го року, тісно співпрацювала з родиною Левка Миколайовича Ревуцького, тому що йшла підготовка до 100-річчя композитора. Я багато спілкувалася із Зоєю Юрївною, а потім, коли її не стало, вже і з Євгеном Львовичем. Так от, одного разу вони дали мені отакий конверт (показує). Коли 1981-го року відзначалося під егідою ЮНЕСКО 100-ліття Дмитра Миколайовича Ревуцького, в Україні, зрозуміло, про це не було анічирк. Але, оскільки це було рішення ЮНЕСКО, до родини Ревуцьких прийшли з проханням надати якусь фотографію Дмитра Ревуцького, а на пошті зробили буквально 500 штук отаких ювілейних конвертів (показує). Весь наклад моментально розійшовся – 100 штук дали Євгену Львовичу, якусь кількість надіслали на канадську та на американську громаду, і тільки, можливо, хтось з колекціонерів мав тут. Мені особисто Євген Львович дав декілька таких конвертів і сказав: “У мене є адреса, і я гадаю, що вже час, і було б дуже добре, якби саме Ви написали Валеріяну Дмитровичу. Не хотіло-

ся б, щоб він думав, що ми цураємося, але ситуація є до сих пір ще непевною.” І от я написала такого листа, і 1993-го року Валеріян Дмитрович разом із дружиною, пані Валентиною, вперше прилетіли в Україну. Потім він сказав мені: “То була незабутня мить, коли прийшла чергова пошта, я беру її з таці – і раптом бачу там отакий конверт, з портретом мого батька та моєю київською адресою. Серце одразу тьохнуло, я не міг повірити, що це сталося, потім відкрив конверт і прочитав Вашого листа. Прочитав, що Євген Львович, мій двоюрідний брат, хоче зі мною зустрітись, що ми можемо навести контакт і я зможу приїхати в Україну. І найголовніше – у тому, що все це сталося, мене переконав оцей конверт. Значить, в Україні точно щось змінилося!”

Конвертів таких у мене дві штучки залишилось. Через вісім років – до століття Левка Миколайовича, 1989-го був зроблений подібний конверт з його портретом, щоправда, більшою кількістю. Великий тираж, та й ціна інша: перший – п’ять копійок, а другий – вже шість. Тепер обидва ці конвертики вже раритети.

А тоді приїхав Валеріян Дмитрович. Ми дуже довго ходили-гуляли з пані Валентиною печерськими пагорбами, бо вона Києва особливо не знала. В той момент Валеріян Дмитрович мав довгі такі дискусії, референції разом із Ростиславом Ярославовичем, ходив до пана Леся Танюка, дуже багато було різних цікавих справ, зустрічей, розмов. Тут вже було сказано, що він дійсно вражав своїм шляхетним виглядом римського патриція. Ну, загалом, це була спільна проблема усієї родини Ревуцьких. Вони дійсно були “непролетарського” походження. Копуючи їх родовід, я знайшла навіть дорогу до їхнього герба, цей герб має назву “Кривда”, належить саме Ревуцькому, по батьківській, чоловічій лінії, свого часу я описала цей родовід. А по жіночій лінії вони є нащадками знаменитого роду Стороженків та Марії Богданівни Хмельницької. Так що, уявляєте, куди сягає родинне коріння! Коли Ростислав Ярославович сказав про комсомольські збори інституту, я засумнівалася, чи на тих зборах міг бути присутній сам Валеріян Дмитрович. Тому що Євген Львович Ревуцький через своє “непролетарське” походження у ті роки не був ані піонером, ні комсомольцем, так само, як і його кузен. Євген Львович мені пояснював, що треба було обов’язково, в присутності всієї громади, зректись своїх батьків, а він на це ніколи б не пішов. Отак цькували їх за “непролетарське” походження, за двоюрідське минуле, яке дуже було помітне.

Валеріян Дмитрович із своїм батьком мав дуже ніжні стосунки. Дмитро Миколайович для сина був не тільки авторитетом, а це були стосунки надзвичайно високого рівня шляхетності, поваги, пієтету.



Валентина Кузик.

І все наше спілкування останніх років з Валеріаном Дмитровичем стосувалося переважно повернення пам’яті Дмитра Миколайовича Ревуцького. Завдяки його підтримці я почала активно займатися цією темою. Щоправда, мене ще активно підштовхував у цьому напрямку відомий журналіст, головний редактор журналу “Народна творчість і етнографія” Іван Маркович Власенко, і завдяки цьому, починаючи з кінця 80-х, вдалося зробити й надрукувати велику кількість матеріалів. Завдяки підтримці Валеріяна Дмитровича на 120-ліття Дмитра Миколайовича у Львові Богдан Козак видав “Живе слово”. Копію з оригіналу ми знімали тут, у Києві, в бібліотеці Вернадського. Мені вдалося видати українські думи і пісні історичні, де вперше була повністю надрукована велика біографічна стаття про Дмитра Миколайовича. І, як не дивно, тільки цього року, вперше вдалося видати для широкого читача книжку – правдиву біографію Левка Миколайовича Ревуцького, тому що та канонічна біографія, що є, абсолютно приховує життя і творчість нашого видатного композитора. А завдяки допомозі Валеріяна Ревуцького та залученню інших матеріалів – родинного епістолярію, який мені передав Євген Львович Ревуцький, вдалося встановити і вперше надрукувати правдиву біографію Левка Миколайовича.

Я вас запрошую також завітати до меморіального музею родини Ревуцьких в Іржавці – у назві пишеться

Левко Миколайович, але в експозиції також широко представлені матеріали і про Дмитра Миколайовича. Коли 1994-го року ми туди поїхали разом з Валеріаном Дмитровичем, з пані Валентиною, і пані Ірина була, дочка, і її чоловік, Олесь Тисяк, син відомого тенора, соліста Львівської опери за часів окупації. Ви не можете собі уявити реакцію Валеріяна Дмитровича, коли ми приїхали в Іржавець! По суті, все дитинство Валеріяна проходило там, особливо у літній період. Приїхали ми раненько, після дощу, трава навколо будинку була росяна. І раптом він глянув від будинку ліворуч і побачив – он же та груша, яку посадив тато на знак мого народження! У Дмитра Ревуцького було троє дітей – старший хлопчик помер, не доживши до року, дочка Сашенька – у віці 14-ти років. Єдиним з дітей залишився Валеріян, отак йому судилось за всю родину доживати. На честь кожного з новонароджених батько посадив дерева. Як ви знаєте, на честь дівчинки садилася вишенька, щоб було ряшенько-ряшенько потомства, а на честь хлопчика садовилася грушка – знаєте, з яких причин, фалічний знак. В народному побуті грушка завжди символізувала хлопчика, а вишенька – дівчинку. В нашому етносі така традиція. І як Валеріян Дмитрович, побачивши свою грушку, кинувся до неї у своїх черевиках, по тому мокрому, по коліна забрьохався у воді. Тепер уже тій груші сто років, тоді було вісімдесят п'ять, обхопив її і розплакався. А за його спиною шуміла алея з корабельних сосен, висаджена братами Ревуцькими, Дмитром і Левком у 1906-му році у пам'ять про своїх батьків, які померли в один рік. Як будете в Іржавці, під'їдьте, подивіться й послухайте, як шумлять ці, вже столітні, сосни. Слава Богу, їх не вирубали, зате в роки війни вирубали липову алею, що була знаком натхнення, де любила гуляти й відпочивати вся родина.

Так сталося, що Валеріян Дмитрович якраз в ті дні, кінець грудня 41-го – початок січня 42-го, на новий рік, не був у Києві, він був якраз у Іржавці. Він туди поїхав на перекладних, а де і пішки, для того, щоб роздобути хоч яких-небудь харчів, адже батько його після інсульту не зміг бути евакуйований. Дмитро Миколайович був прикутий до ліжка майже рік, дружина, Марія Аліпіївна, з великими труднощами витягла його, але ходити він міг тільки по хаті, тому й не зміг виїхати в евакуацію. Тим більше, що усюди лунало – Київ не здамо! – і вони залишилися. Дмитро Миколайович вже не тільки міг пересуватися по хаті, він сідав за робочий стіл і потроху опрацьовував усі рукописи Лисенка, тому що в березні 1942-го року ніхто не скасовував 100-річчя Миколи Віталійовича Лисенка. Це тема, над якою весь час працював Дмитро Ревуцький, писав велику книгу. І саме над цими рукописами засланий агент КДБ наніс вченому-му-

зикознавцю 34 удари молотком по голові. Рукописи, а це були ноти, “записані від Ів. Франка”, народні пісні, записані рукою Лисенка, залишилися, залиті кров'ю. Перший удар при дверях, молотком по голові, був дружині, і вона, не приходячи до тями, так і померла, хоча потім їх відвезли до лікарні. Є дуже достовірні свідки, зокрема медичний експерт та фотокореспондент Вадим, приймак Кричевського, з яким Ревуцькі були сусідами, зафіксували оце жахливе вбивство, яке сталося 29 грудня 1941-го року. Родину Ревуцьких відспівували у Андріївській церкві, тому що Володимирський собор був ще зачиненим. Він відкрився тільки на Різдво 1942-го року, а до того він слугував складом для архівів КДБ. А Андріївська церква була автокефального порядку, і саме там відспівували Ревуцьких. Коли ми вперше приїхали до Іржавця, з'ясувалося, що півсела там – похресники Дмитра Миколайовича, його там дуже любили й шанували, в селі він часто бував. В одній родині син хресниці Дмитра Миколайовича приніс фотографію, на якій зафіксовано, як відспівували Ревуцьких. Але Валеріян Дмитрович, навіть знаючи, що є така фотографія, дуже просив, щоб її йому не показували. “Я їх не бачив в труні, я їх не бачив вбитими. Для мене мій тато назавжди залишився живим, таким, як я з ним прощався, йдучи до Іржавця, щоб роздобути їжі”. Новий 1942-й рік в окупованому Києві почався із самого ранку похороном сім'ї професора Ревуцького. І коли 1 січня Валеріян повернувся до Києва, все вже було скінчено.

Валеріян Дмитрович дуже багато мені допоміг з матеріалами. І навіть зараз я йому передала, завдяки онукові Тарасу Ревуцькому, нові книжки про Левка Миколайовича, і ось два тижні тому я отримала листа, де він пише, що у книжці не всі фотографії підтекстовані. Валеріян Дмитрович написав мені усі прізвища, де хто є, він абсолютно усе пам'ятає. Вірніше, писала пані Валентина, а він тільки внизу підписався. Людина, яка має сто років, наділена такою ясною пам'яттю! Я так думаю, що це не тільки ознаки роду Ревуцьких, роду давнього, шляхетного, сильного, але й те, що сьогодні Валеріян Дмитрович доживає те, що не вдалося дожити його роду, саме його сестричці й братику, а, особливо, його батькові. Що таке 60 років? Для ученого 60 років – це тільки zenit його наукового злету, праці. Тільки коли настає цей вік, є достатня ерудиція, щоб можна було щось зробити. І отак, саме в такому віці, було зрубано життя видатного нашого вченого, засновника вітчизняного лисенкознавства. Хотіла б підкреслити, що фундамент українського лисенкознавства закладався на крові, якісь жертвовні приношення, які, на жаль, дуже були характерні для нашої радянської дійсності тих часів, 30-х – 40-х, частково – 50-х років. Валеріянові Дми-

тровичу, мабуть, доля поклала зберегти життя для того, щоб він виконав свій обов'язок. І він його виконує, цей обов'язок перед нашою культурою, перед своєю родиною, особисто перед своїм батьком. Я вже підіймала питання під час відзначення 120-літнього ювілею Дмитра Миколайовича, а на 100-ліття про це не можна було навіть говорити, щоб на отому будинку по вулиці Франка, 17-б, встановили б все-таки меморіальну дошку, що тут жили і працювали Дмитро і Валеріян Ревуцькі, видатні постаті національної культури. Дуже добре було б, якби нам це вдалося!

Коли я приступала до розробки теми Ревуцьких, ім'я Дмитра Ревуцького було під забороною, і навіть сьогодні, у наш час, звання героїв і академіків дають людям, які розтоптували і паплюжили це ім'я, робили усе, щоб викреслити його з нашої культури. Але нині, і особисто мене, тішить той момент, що у книжці-реєстрі "100 найвідоміших українців" поруч зі славним іменем Левка Ревуцького стоїть ім'я його брата Дмитра Ревуцького. І це є велике досягнення нашого часу. Дякую за увагу.

*Далі ведучий передав слово пані **Валентині Заболотній**, професору, кандидатів мистецтвознавства, заслуженому діячеві мистецтв України.*

Шановне товариство! Після таких виступів важко говорити, а хочеться, можливо, підсумувати все це. Спадає така думка, що ми якось не помічаємо, що живемо в історії. Кожен день нашого життя – це мить історична. Наше сьогоднішнє зібрання звело мене особисто з потрясаючими людьми, яких я не знала – нащадки Шевченка, нащадки Ревуцьких. Тут потрясаючі люди сидять у залі, обличчя знайомі й не дуже знайомі – будемо цінувати і пам'ятати, що кожна мить нашого життя – це історія, яка гідна фіксації. І зафіксована в нашій пам'яті, а ще краще, якщо вона зафіксована десь у рядках, в статтях, в споминах і тому подібне, тоді вона дозволяє подякувати тим іменам, тим людям, тим миттєвостям нашого життя, з якими ми живемо, жили і будемо жити, поки пам'ятаємо. Я маю честь належати до прекрасної родини Амвросія Бучми, якого Іван Романович Піскун, як тільки став проректором Театрального інституту, закликав до педагогічної роботи. Бучма прийшов на заняття, його акторський курс був набраний, він проговорив зі студентами дві чи три години, вийшов й промовив: "Я все сказав. Мені немає більше чого їх вчити, я вже все зробив." А Піскун все-таки його привчив бути педагогом!

Я почала з Піскуна, а зараз звернуся до Ревуцького, а тоді завершу знову-таки Іваном Романовичем. Справа ось у чому – от я кажу "цінувати мить". Сьогодні багато говорили про Валеріяна Дмитровича, як він повернувся в Україну. І тоді я мала честь за допо-



Валентина Заболотна.

могою Ростислава Ярославовича приймати його і пані Валентину у себе вдома, отут на розі Володимирської та Великої Житомирської. Там була наша квартира, в якій я прожила п'ятдесят чотири роки, а тоді, коли Валеріян Дмитрович приїхав, 1993-го року, просто в нашій квартирі був музей Амвросія Бучми. Ми його зробили 91-го року, до 100-річчя Бучми, за допомоги Музею театрального, музичного і кіномистецтва, дві експозиційні кімнати: меморіальний кабінет і вітальня, де були розміщені стенди з фотографіями і документами. Ну, і наші помешкання, де ми тоді добре обідали, і Валеріян Дмитрович страшенно тішився, що є така виставка, що є пам'ять про Бучму. Валеріян Дмитрович має фотографії з нашої тодішньої зустрічі. І потім ми листувалися, але я дуже завинила, якось, у повсякденній колотнечі життя, не відповіла на лист Ревуцького і загубила цей контакт. Я думаю, що зможу спокутувати цю свою провину якимсь чином. І останній момент про Ревуцького. Ви знаєте, я от кажу – історія. Сьогодні говорили – римський патрицій – можливо, я не знала римських патриціїв. Але, слава Богу, у сім'ї, в хаті бувала українська інтелігенція, хороша інтелігенція, до речі. Ви знаєте, це була справді еліта тоді, інтелектуальна і мистецька, але, в порівнянні з Ревуцьким вона була все ж таки пролетаризована, вона була зрадянщена. А Валеріян Ревуцький, згадаймо, коли він народився – ще жива була Леся Українка. Він з тих часів, він з тієї української інтелігенції, яка була практично знищена. І спасибі, що він все-таки був і є, що він писав і пише, що він з нами. Як на мене, це прекрасний знак для України, що є такі люди у нашому родоводі.

А що до Івана Романовича Піскуна... Особисті мої контакти з Іваном Романовичем дуже смішні, чи, скажімо так, трагікомічні. Перед війною, а я народилася 1940-го року, Іван Романович був прекрасно поінформований, що у Бучми народилася онука. Ну добре, народилася – живе! Згодом його забрали в табори, і він повернувся через десять років, маючи на увазі маленьку онуку. Він прийшов до нас додому і приніс мені ляльку, а мені вже було тринадцять років, я вже була “барышня”. Але для нього, розумієте, зупинився час, просто зупинився на весь десятирічний термін ув’язнення...

Івана Романовича любили в нашій сім’ї, шанували, і справді, він написав багато робіт про Бучму. Але хочу звернути вашу увагу – в 1940-му році книжка про Бучму не могла вмістити імені Курбаса. Просто не могла. Та Піскун так подав ролі Бучми в “Березолі”, що за тим поставав увесь “Березіль”, поставав сам Курбас. Піскунові довелося сказати кілька неприємних слів на адресу Курбаса, таки довелося – інакше тоді було неможливо, але він сказав це так легко, так необразливо, ніби мимохідь. Таким чином він не заплямував себе отією “йосипенківщиною”. Микола Лабінський, мій однокурсник, може підтвердити, як Йосипенко приходив до нас на лекції читати курс “теорія драми”, який так і не читав, а просто розповідав нам, студентам, де він з Рильським рибалив і полював зайців, і, головне, який був страшний ворог – Курбас, і це був вже 1961-й рік!

Але, ви знаєте, в Українському Театральному Товаристві Іван Романович Піскун посідав особливе місце. Він насправді був живою історією українського театру, бо він так багато бачив, він так багато їздив по театрах, він, мені здається, знав усіх по імені та по батькові, і режисерів, і акторів, і всі його любили. Я не знала людини, яка було б ображена на Піскуна за його критику, бо критика була настільки толерантна, точна і професійна, не зачіпаючи особистість митця, що на неї просто не можна було ображатися. Я театрознавець, критик, пишу. У мене двоє вчителів у професії – це Олександр Ільченко, на мій погляд, дивовижний український письменник, який присвятив свій роман “Козацькому роду нема переводу” живісінькій пам’яті Амвросія Бучми. Він мені відредагував, – просто посадив поруч і при мені відредагував, у буквальному сенсі, мої перші опуси. Він показав, чому не можна однокорінні слова ставити поруч, не можна писати занадто довгими фразами, і так далі. Але я б сказала, що стиль, мій стиль я брала у Івана Романовича Піскуна. Він писав емоційно, метафорично, дуже виразно, дуже точно (за професійними якостями). І коли я читаю стенограму вечора в Українському Театральному Товаристві, присвяченого 70-річчю тоді вже померлого Бучми, то з цієї стенограми, яка

не опублікована (а я її опублікую, я її використаю в книжці про Бучму), Бучма постає переді мною живою. Я його бачила в дитинстві і вже в післявоєнних ролях, але так, як аналізує акторську природу Бучми Піскун, ніхто більше не зміг. Трошки зачепив Львов-Анохін у Москві, але то вже багато чого записано зі слів самого Бучми. А тут, бачите, просто така глибока професійність театрального критика, журналіста. Тут сидить наш аспірант, буде захищатися по українській театральній критиці. І я сподіваюся, що якимось чином Івана Романовича Піскуна слід включити, якщо не в кандидатську, то, хоча б у докторську, але обов’язково.

А завершити я б хотіла ось чим. Іван Романович був страшенно темпераментний. Коли я працювала в Інституті імені Рильського, то Йосипенко мене вигнав звідти, а “підбрало” Українське Театральне Товариство. І я працювала там недовго, з Зоєю Дерябіною та іншими. Тут сьогодні багато говорилося про чаювання Піскуна. І я прийшла на сьогоднішній вечір з маленьким подарунком. Це дуже добрий чай, “Акбар”, я його дуже люблю. Це подарунок нашій бібліотеці мистецтв, нашим господарям. І отакий кухлик. Я принесла його сюди, бо, на мою думку, він має на собі знак Піскуна. Жовтий, сонячний шмат життя. Чорний шмат життя. Ідесь уже посередині – злам, перетин. Все-таки, Іван Романович був дуже травмований психологічно, душевно. Але щоб ви знали, що таке чифір. В отакий кухлик насипав Піскун багато заварки, отак і тоді заливав окропом. І оце, якщо, може, хтось захоче спробувати, то насипати заварки не менше, ніж на палець, а то ще й трохи більше. От тільки так він пив чай і нас пригощав. Це Вам, пане Леоніде*. Будете пити і згадувати Піскуна і Бучму.

Іван Романович завжди дуже опікувався молоддю. Після Піскуна, після того, як він згадав про Курбаса, молодий театрознавець Микола Лабінський і Галя Довбищенко, іще одна наша, на жаль, уже покійна однокурсниця, взялися і Курбасових “Гайдамаків” реконструювали у цілу книжку. Це поштовх, мені здається, від Івана Романовича, спасибі йому. На жаль, я вас не можу запросити до музею Бучми на Володимирській, 14, квартира 1. Там тепер агентство нерухомості. Бог їм суддя... Головне, що є наша пам’ять, що ми цих людей шануємо, що ми їх пам’ятаємо і будемо пам’ятати до скону віку. Ми їм вдячні і не забудемо, що ми живемо, все-таки, в історії. Дякую.

І на останок до слова запрошують пані Раїсу СКАЛІЙ.

Я можу тільки продовжити думку пані Валентини. Подивіться, нас небагато, а які цікаві люди зібралися! Велика вдячність панові Леоніду Криворучку за те, що він зібрав нас усіх в цьому залі, і здається, що дві

великих постаті сьгоднішніх ювілярів об'єднали сьгодні і Шевченка, і родину Ревуцьких, і Піскуна, і всіх присутніх. Такі могутні особистості, і, звісно, ми повинні бути вдячні за те, що ми з цими людьми спілкувалися. Дійсно, коли я вперше звернулася до теми про життя та творчість Леся Курбаса, єдиним, до кого з цим можна було тоді підійти, був Іван Романович Піскун з Українського театрального товариства. Бо в інституті курс історії українського радянського театру читала Лідія Костівна Білецька, яка обмежувалася інформацією про формалізм Курбаса. Ну, Йосипенко з Волошином зрозуміло, як саме висловлювалися на цю тему. І коли я розробляла тему порівняльного аналізу вистав “Диктатура” у Курбаса та “Кадри” у Юри, то реакція була така: “Як ти будеш писати про цього фашиста і формаліста?!” Я пам'ятаю, як Віктор Добровольський, прекрасний український актор, головував у державній екзаменаційній комісії, коли випускався наш курс. Це, звісно, було дуже давно, він дивився на нас, студентів, дуже поблажливо, зокрема на мене. Поки не запитав у Білецької, хто вона така і яка тема диплома. Бачу, спохмурніло його обличчя, бо Лідія Костівна відповіла, що я пишу дипломну роботу про Курбаса. “Ну, я з неї біфштекс зроблю!” – пообіцяв Добровольський, хоча так не зробив.

От і виходить, що єдиним, до кого можна було звернутися, залишався Піскун, а єдиним текстом стосовно Курбаса, яким можна було користуватися, була книжка Піскуна “Український радянський театр”. Тільки від Івана Романовича з його знаменитими чаями, за якими збиралася молодь і де він зазвичай розповідав значно більше, аніж міг написати, можна було почерпнути інформацію. Саме Піскун порадив мені прийти до бібліотеки Театрального товариства, порадив звернутися до Театрального музею, де було дуже багато невідомих мені матеріалів, тобто, накреслив мені шляхи, якими йти. Це найголовніше, за що я йому дуже вдячна, вдячна за те, що Іван Романович не погордував спілкуватися зі студенткою, у якої ще майже не було досвіду. Бо є люди, які багато знають, отож зверхньо дивляться на тих, хто тільки починає цей шлях, а він, навпаки, щедро ділився усім, що знав, і завжди був радий спілкуванню. Іван Романович Піскун був людиною великої душі, людиною талановитою, він відкрив нам, тоді молодим дослідникам, багато напрямків у театрознавстві. Світла і добра пам'ять йому!

Валеріян Дмитрович Ревуцький... Знаєте, я була дуже здивована, отримавши лист з Канади, від Ревуцького, де пан Валеріян пише, що брав участь у виданні багатотомної “Енциклопедії українознавства”, а тепер готується видання “Української енциклопедії” англійською мовою, отож він питає мене про сучасних українських

театрознавців та просить надати певні відомості про себе. З цього і почалося наше листування. Усім відома його знаменита книжка “Нескорені березильці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська”, яку він мені згодом подарував. Не буду повторювати виступи попередніх ораторів, без перебільшення Валеріян Дмитрович – людина виняткова. Так працювати до цього часу! Подивіться на усю його бібліографію, яку зрештою подарував шановний Ростислав Пилипчук, хоча у своєму виступі і не згадував про цей факт. Це колосальна праця – протягом майже шести десятиліть кожного місяця писалися й виходили енциклопедичні довідки, критичні статті, ґрунтовні праці пана Валеріяна Ревуцького. Він активно працював, писав і у вісімдесят років, і в дев'яносто, і сьгодні, коли йому зрівнялося сто. Цей приклад є унікальним!

Зупинюсь на такій цікавій подробиці – вона має таке певне заокруглення, про це сьгодні вже йшлося. В листах усюди він пише “Валеріян Ревуцький”, а я, знаючи, що маю справу із дуже поважною людиною в літах, у листі запитала його, чи до нього звертатися по батькові, бо відчуваю певну незручність. Ревуцький відповідає мені: “Це не українська звичка, а московська – звертатися по-батькові. Пишіть мені, будь ласка, або “пане Валеріяне”, або “пан Ревуцький”. Хто знає, як по батькові у Маргарет Тетчер?!” І така цікава деталь – у вимові імені Валеріян він повернувся до свого давнього українського коріння. Ми ж сьгодні дуже багато забули, запозичили з російської традиції. Ось Курбасів товариш Тома Водяний, як він сам підписувався – його зробили Хомою. І таких прикладів є дуже багато: приміром, в метриці у Курбаса записано “Александр” – красиво, плавно, замість сухого “Олександр”. Цікаво, що у документах бережанської гімназії, де вчилася аж четверо Курбасів: дід Филип, батько Стефан, а також Іван та Онуфрій Курбаси, усі вони писалися польською мовою “Курбась”, пом'якшено та із наголосом на другому складі. Можливо, нам варто сьгодні повернутися до першооснов, до наших замулених джерел, до правдивих імен та прізвищ, задля того, щоб зробити їх знову українськими.

А сьгодні я впевнена, що пан Валеріян подумки з нами, він відчуває нашу спільну енергію і радіє разом із нами, що ми у невеличкому, але дуже потужному товаристві, зібралися, щоб відсвяткувати його славний ювілей.

На завершення ювілейного вечора, присвяченого 100-річчю Івана Романовича Піскуна і Валеріяна Дмитровича Ревуцького виступив його організатор і ведучий Лесь ТАНЮК.

Хочеться сказати ще кілька слів під фінал нашої зустрічі, перш ніж усі ми розійдемося. Сьгодні роз-

мова і справді іде про українську культурну еліту, а не просто про двох видатних людей України. Мова йде про те, що вітчизняна аристократія, національна еліта в Україні занедбана. Так довго намагалися вибити з нас нашу історію, відрубати наше коріння, примусово “пришивали” пролетаризм і примітивну, так би мовити, хатню логіку всій українській культурі. Це була колгоспна культура, сільська культура, сказати “по-руському” – “льогша”. Люди, яким присвячений наш вечір – Піскун і Ревуцький – ці люди знали собі ціну. Я закликаю усіх присутніх по крихтах збирати матеріали про них; є Центр Леся Курбаса, куди можна ці документи привозити, є Музей театрального, музичного і кіномистецтва України, є Національна спілка театральних діячів України, на адресу якої варто було б надіслати листа про встановлення пам’ятної дошки Івану Романовичу Піскуну, аналогічного – про дошку Дмитрові та Валеріянові Ревуцьким. Усе це нам необхідно збирати, робити хоча б невеликі, але поступальні кроки, від слів переходити до діла.

І ще буквально два слова про те, чого ми сьогодні не сказали. Ми говорили про Валеріяна Ревуцького як про театрознавця, з позицій його мистецького доробку, отих численних публікацій, частину яких можна побачити на представлений виставці. Хочу наголосити, що протягом усього життя Валеріян Дмитрович робив багато того, що виходить за межі особистої суто наукової діяльності. Є спогади Йосипа Гірняка, видані Богданом Бойчуком, і я маю вісім листів пана Богдана, де він описує, як, упорядкувавши кожен окремий розділ, приносив його до Ревуцького. Валеріян Дмитрович усе сумлінно править, підказує, редагує, а вже Гірняк після цього щось дописує, додає. Ревуцький був тим мотором, який рухав, просував цю роботу. Знаєте, журнал “Сучасність” – складний журнал. Кожні п’ять-шість років там змінювалися редактори, зазвичай це означало також зміну магістрального курсу журналу. Часом можна було говорити про радянську Україну, часом – не можна, щоразу була така перетасовка. В усіх цих перипетіях “вижив” хіба один Ревуцький, саме тому, що він свого курсу не змінював. І не просто залишився, а завжди був авторитетом, неформальним лідером процесу, до нього зверталися у найпростіших питаннях: чи друкувати листи В’ячеслава Чорновола, чи не друкувати, чи відкривати цю серію, бо тоді до часопису можуть бути великі претензії. А Валеріян Ревуцький говорив – друкувати, відкривати, публікувати. Пан Ревуцький ніколи не був добрим дядьком, як часто говорять, мовляв, до всіх посміхається. Буває він і злим, органічно ненавидить більшовизм – ненавидить, як фашизм, як кров, як бандитів, що вбили батьків – усе це в ньому живе і болить. Він завжди був компасом того складного закритого життя, яке нуртувало в діяспорі. Часом

і ляляли його – і бандерівці ляляли, з одного боку, що він не так щось сказав, і мельниківці ляляли, з боку іншого, що не те щось написав.

А Валеріянові Ревуцькому, між тим, завжди в пригоді ставала його висока культура. Він дуже добре знає театральну Москву, причому, ніколи не говорив про неї зневажливо, одним махом перекреслюючи усі мистецькі здобутки, ніби усе там погано. Навпаки, у своїх листах просив переказати дещо Олександрові Аніксту, з яким вчився у ГІПСі, давав інші доручення такого плану. Пам’ятаю, виходить друком книжка спогадів Євгенії Павлівни Зенкевич, дочки Павла Болеславовича Зенкевича, перекладача Миколи Куліша, теж репресованого, надсилаю її Ревуцькому в Канаду, отримую відповідь: “Як! Вона живе в Москві? Та я ж її маленьку на руках носив, знаю її давним-давно! Надішліть мені обов’язково її адресу і телефон, я з нею зв’яжусь!” Я передаю адресу через Євгенію Кузьмівну Дейч, і ось уже Валеріян Дмитрович спілкується з Євгенією Павлівною, вони вже пишуть одне одному, вони вже знаходять цілу спільну категорію людей – загальних знайомих.

Валеріян Дмитрович дуже добре знає театральний Ленінград, причому, прекрасно знається на балеті, те, що рідко зустрічається у наших театральних колах – той, хто розбирається у драмі, зазвичай вважає, що музика і танець – не його парафія. У колі мистецьких інтересів Валеріяна Ревуцького було все – по його статтях видно, що його цікавить абсолютно все, що стосується української культури, він пише не тільки про театр, але і про живопис, графіку, скульптуру та багато іншого. Валеріян Дмитрович є гідним взірцем людини високої національної культури.

Цікавою є історія створення відомої книжки, яку відредагував і випустив Валеріян Ревуцький 1989-го року в Канаді – “Леся Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників – документи.” Микола Лабінський був дуже здивований, прочитавши її та побачивши там свої матеріали. Я вам розкажу, як це сталося. До Москви приїхав Ігор Цішкевич, перефотографував Неліну [Корнієнко] дисертацію, відзняв увесь наш архів з усіма фотографіями, і через американське посольство нам вдалося тишком-нишком вивезти увесь цей набуток (до речі, з листами Миколи Лабінського) до Канади. Однак, дали суворе попередження, що ніхто з нас, авторів, не має там фігурувати, нічیه прізвище не має бути названим, бо час був ще непевним. І ось весь цей масив документів потрапив до рук Валеріяна Ревуцького. І тоді вони з Осипом Зінкевичем зробили, я гадаю, просто колосальну і геніальну роботу. Та бібліографія, яку вони зробили, набагато більша за ту кількість матеріалів, що ми надіслали, там кількості назв використаних джерел фігурує! Пан Валеріян знайшов ще набага-

то більше по зарубіжних архівах, більше того, він знайшов те, чого ми не могли знайти – австрійські та німецькі публікації, до чого нам тоді було заборонено звертатися. Ревуцький ніколи про те навіть не згадував – що він стоїть при началі тієї чи іншої справи. Робити свою справу – ось абсолютна норма сміливої людини.

Ревуцький тривалий час не наважувався приїхати в Україну. Знаєте, Йосип Йосипович Гірняк листувався з пані Орисею Стещенко. У нас зберігається їхнє листування, де відбилися їхнє кохання “на трьох” – на Йосипа Гірняка, на пані Орисю та на Ліпочку Добровольську, і у кожному листі Гірняк пише: “Я не можу приїхати! Я хотів би бути похований на Дніпрі, але я приїду до Києва вже тільки в труні, якщо дозволить ваша “совецька” влада. Але приїхати я не можу...” Валеріян Ревуцький також довго не міг приїхати, справді не міг, бо він не належав до тих людей, які можуть виправдати радянську владу, бо ніколи не вмів пристосовуватися. І саме тому Валеріян Ревуцький жив там, а не тут, і тому він там робив більше, ніж усі змогли зробити тут. Особисто я за це віддаю йому величезну шану, бажаю йому здоров’я, здоров’я і ще раз здоров’я.

Зараз ми усі багато знаємо. Ми живемо у такий час, коли всі слова сказані, а нічого не міняється. Хто б не знаходився “нагорі”, мистецтво завжди залишається у загоні. Культурна людина мусить почуватися відтиснутою крутим мерседесом на узбіччя, чи не так?! Не так! Нам варто було б брати приклад саме з цих людей – Івана Романовича Піскуна і Валеріяна Дмитровича Ревуцького, які пережили утиски системи і репресії, але завжди розуміли, що велика риба пливе проти течії, що слід змагатися, щоб збороти. Це і є великий аристократизм духа. І тоді тільки українська нація виживе, якщо кожен з нас зрозуміє: що б там воно не було, які б там “покушення” на Віктора Федоровича не описували газети, як би не казилася Юлія Володимирівна, що б там не робив з тими бджолами Віктор Андрійович – це все відійде. Залишиться тільки одне – залишиться велика українська культура, великий український дух. Якщо ми цього не зможемо передати нащадкам – ну то все одно, дадуть нам по шапці, а передасть хтось інший. Оці всі книжки – сьогодні їх ще не знають, сьогодні їх ще мало читають. Наші “неаристократи” вважають, що завтра усе зробиться само собою. Наша молодь очікує, що назавтра їй все піднесуть на блюдечку. Я хотів би, щоб молоді розуміли, що ми всі живемо вже у їхній час. Цей час вже є їхнім, вони ще просто про це не знають, і тому не володіють цим часом, не беруть його в руки, не роблять сьогодні тієї грандіозної політики, яку робили і продовжують робити люди такого рівня, як пан Валеріян Ревуцький. Велика подяка усім, хто

відклав свої справи та знайшов час прийти сюди, щоб разом відзначити подвійний ювілей Івана Піскуна і Валеріяна Ревуцького, видатних діячів української культури.

Колектив Музею театрального, музичного та кіномистецтва України долучається до усіх щирих вітань на адресу Валеріяна Дмитровича Ревуцького. Ані величезна відстань, ані поважний вік не в змозі стати на заваді поважному корифеєві українського театрознавства у його прагненні опікуватися справами національної культури. Приміром, нещодавно Музей одержав від пана Валеріяна цінний подарунок. Через Тараса Ревуцького, внучатого племінника Валеріяна Дмитровича, В. Д. Ревуцький у 2009 р. передав Р. Я. Пилипчуківі гаптовану українським узором сорочку з проханням вручити її на збереження театральному музеєві, що останній і зробив на одному із зібрань театральної громадськості. Сорочка ця належала видатному театрознавцеві Олександрові Кисілю, який першим в особистих розмовах прилучив В. Д. Ревуцького до театрознавства. Олександр Григорович Кисіль – постать, znana у вітчизняному театрознавстві, та й людина, для Музею театрального, музичного та кіномистецтва не чужа. З 1926-го року Олександр Кисіль працював на посаді позаштатного постійного співробітника Музею, пліч-о-пліч з його першим директором Петром Івановичем Руліним.

Родина Олександра Кисіля вже після розколу СРСР емігрувала на Захід. У пам’ять про нього племінниця взяла з собою дядькову українську сорочку. У Канаді літня жінка передала цю реліквію В. Д. Ревуцькому на збереження з наступною передачею до театрального музею. Змінилися покоління, і ця реліквія потрапила до рук Валеріяна Дмитровича. Тепер, завдяки панові Ревуцькому, меморіальна річ вченого-театрознавця Олександра Кисіля повернулася на Батьківщину, посіла гідне місце серед предметів музейної колекції, експонувалася на виставці “З історії Музею театрального, музичного та кіномистецтва України”. Щира подяка Валеріянові Дмитровичу та найкращі побажання!

*Записала й упорядкувала
Ірина Мелешкіна*



Учасники “Мельпомени” в “Олешківській пустелі”.
Світлина Олександра Андрущенка.



Світлана МАКСИМЕНКО

“МЕЛЬПОМЕНА ТАВРІЇ – 2010” – УЧАСНИКИ І ПЕРЕМОЖЦІ

Міжнародний театральний фестиваль-конкурс “Мельпомена Таврії” відбувається щорічно в Херсоні від 1998 р. Його мета – популяризація театру в краї, обмін досвідом, ознайомлення херсонців з прем’єрами та творчим здобутком театрів різних регіонів України та країн зарубіжжя.

Організатори “Мельпомени” – Міністерство культури і туризму України, Національна спілка театральних діячів України, Херсонська обласна державна адміністрація, Херсонська обласна рада, Херсонський міськвиконком, Херсонський обласний академічний український музично-драматичний театр ім. М. Куліша та ТОВ “Фестивальний центр”.

Фестиваль відбувається за підтримки міського голови В. Сальдо і за сприяння народного депутата України М. Баграєва. Незмінним залишається генеральний спонсор “Мельпомени”: фірма “Херсонбуд” та численні меценати культури, яких об’єднує довкола ідеї театру невтомний романтик і таланови-

тий прагматик Олександр Книга, директор Театру ім. М. Куліша та фестивалю “Мельпомена Таврії”.

Те, що фестивальний рух цього року в Україні мав тенденції до згорання, знають усі практики театру. Так, не відбулися з причин фінансової кризи в державі фестивалі в Івано-Франківську: “Обереги” та “Прем’єри сезону”; “Різдвяна містерія” у Луцьку (невтішний список можна продовжити...). Скільки ж моральних і фізичних сил коштувало організаторам “Мельпомени Таврії – 2010”, щоб фестиваль відбувся й цього року, можна було здогадатись із утомленого, але щасливого обличчя Олександра Книги: понадлюдські зусилля організаторів увінчалися успіхом! 25-31 травня 2010 р. Херсон, як завжди, гостинно зустрів своїх гостей та учасників XII Міжнародного театального фестивалю із Білорусії, Росії, Молдови, Польщі, Румунії, Угорщини та України.

На Театральній площі яскраві вогні піротехнічних див сповістили про відкриття “Мельпомени Таврії”

– 2010”. Шість днів сонячний Херсон пашів мистецькими пристрастями: на сцені та поза нею (3–4 вистави щоденно на розгляд публіки та оцінку двох складів журі: професійного й журналістського). Родзинкою цього річного форуму була зустріч за круглим столом режисерів і драматургів: Н. Садур (Москва), Я. Верещака та О. Клименко (Київ), О. Марданя (Одеса), В. Понізова (Миколаїв) та ін. Мета її – подолання дистанції між драматургами та режисерами, що утворилася в результаті ліквідації репертуарно-редакційної колеґії при Міністерстві культури України.

У стінах Херсонського театру в дні фестивалю працював прес-клуб, де спілкувались журналісти та гості фестивалю, діяли творчі лабораторії для керівників та митців театру, а головне: служители Мельпомени “знизу” об’єднували свої зусилля, щоб спільно вирішувати ті виробничі проблеми, від яких “згори” відвернулася держава.

Звичайно, лідером був сам господар фестивалю: Херсонський обласний академічний музично-дра-

Сцена з вистави “Небо в алмазах” за А. Чеховим. Режисер – Павло Адамчиков, художник – Т. Войтеховська. Республіканський театр білоруської драматургії. Світлина Олександра Андрющенка.



Сцена з вистави “Сиротливий Захід” за М. Мак Донахом. Режисура та сценографія – Сергій Федотов. Театр “У Моста”. Перм, Росія. Світлина Олександра Андрющенка.

матичний театр. На цьому річному форумі ми стали свідками роботи нововідкритої експериментальної лабораторії “Театр під дахом”, де плідно реалізують свої творчі амбіції молоді актори на чолі із режисером С. Павлюком. Переаншлаги на основній сцені фестивалю, зацікавленість роботою експериментальної є результатом довготривалої плідної політики

О. Книги в царині популяризації театру, його соціо-культурної та комунікативної функції у місті та краї. Історично склалося так, що Херсон не належав до лідерів серед театральних міст. Відомо, що коли 1902 р. В. Мейєрхольд поїхав працювати у Херсон, А. Чехов із сумом констатував: “... в Херсонському театрі йому буде нелегко! Там немає публіки для п’єс, там іще потрібен балаган. Адже Херсон – не Росія і не Європа!” [1].

Цю тезу успішно заперечують організатори “Мельпомени”. Драматичний і музичний, монотеатр та музично-пластичний, ляльковий, студентський, експериментальний – усі ці види театру присутні на Херсонському фестивалі, створюючи тотальне диво мистецтва. Можливо, оргкомітетові варто б чіткіше визначати творче спря-



Тетяна Проворова – Офелія, Олександр Мельник – Гамлет у виставі “Гамлет” за п’єсою В. Понізова. Керівник проекту, режисер, сценографія – Сергій Павлюк, режисер-постановник – Влада Белозоренко. Херсонський обласний академічний музично-драматичний театр ім. М. Куліша. Світлина Олександра Андрющенка.



Олена Галл-Савальська – Гертруда, Олександр Мельник – Гамлет у виставі “Гамлет” за п’єсою В. Понізова. Керівник проекту, режисер, сценографія – Сергій Павлюк, режисер-постановник – Влада Белозоренко. Херсонський обласний академічний музично-драматичний театр ім. М. Куліша. Світлина Олександра Андрющенка.

мування та програму фестивалю (заради загальної результативності – адже не всі вистави вдається переглянути через їхню велику кількість)? А, можливо, знову прослідковуємо далекоглядну мудрість О. Книги: такий мистецький пресінг є своєрідною альтернативою невеселій картині недавнього минулого Херсону, коли у залі траплялось глядачів менше, ніж акторів на сцені?

Паралель з минулими часами простежуємо і в недавно оприлюдненій книжці авторства Н. Кузякіної про геніального земляка херсонців – Миколу Куліша: “В Олешках (містечку неподалік Херсона, нині – Цюрупинськ – С. М.) усе змінилося: в училищі, що мало чи не сторічну традицію, українську побутову мову виганяли. Вечорами на Дворянській гуляли панове: вродливі баришні в рукавичках, барині в крилатих капелюшках із тремтливими перами, офіцери й навіть старі генерали з клубками золотого дроту на плечах, і всі розмовляли тільки російською” [2] – читаємо про особливості життя Херсонщини початку ХХ ст. А от 25-31 травня 2010 р. у глядних залах

Херсона впродовж фестивалю не бракувало молоді, святково вбраних херсонців, що розмовляли українською і виявляли непідробний інтерес до театру. Чи не це є надзавданням “Мельпомени Таврії”?

Оскільки фестиваль конкурсний, для максимальної неупередженості його роботу оцінюють, як уже мовлено, два склади журі: професіональне та журналістське. Вони й називають свої списки переможців у різних номінаціях. Отже, у результаті роботи Професіонального журі (до складу якого входили теоретики і практики театрів, серед них і режисери-постановники конкурсних вистав) названо таких переможців у номінаціях:

“Краща вистава” – “Одруження” за М. Гоголем Угорського драматичного театру ім. М. Йокая (режисер С. Мойсеев) та “Краща сценографія” – В. Карашевський;

“Кращий акторський дует” – В. Скиданов та В. Ільїн, актори Пермського театру “У Моста” (вистава “Сиротливий Захід” за п’єсою М. Мак Донаха, режисер С. Федотов);

“Кращий дебют” – Є. Гамаюнов, актор Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру ім. М. Куліша (експериментальна лабораторія “Театр під дахом”) за роль Моцарта у виставі “Жаба” за мотивами п’єс О. Пушкіна, Л. Філатова “Моцарт і Сальєрі”, режисер – С. Павлюк;

“Краще музичне вирішення вистави” – музична група “Місто Несплячих” (спектакль “Жаба”).

“Краща камерна вистава” – П. Адамчиков (режисер вистави “Небо в алмазах” за А. Чеховим у Республіканському театрі білоруської драми);

“Краще пластичне вирішення вистави” – вистава “Іван Турбінке” Й. Крянге (Румунський театр Міхая Емінеску);

Сцени з вистави “Чайка” А. Чехова. Режисер – Сергій Павлюк, художник – Алла Локтіонова. Миколаївський театр драми і музкомедії. Світлина Олександра Андрюценка.



“Краща жіноча роль” – Т. Міхіна за роль Едіт Піаф у однойменній виставі Національного українського драматичного театру ім. І. Франка,

“Краща чоловіча роль” – П. Чирва, актор Миколаївського театру драми і музкомедії за роль Треплева у виставі “Чайка” А. Чехова;

“Краща чоловіча роль у камерному спектаклі” – В. Бондарев, актор Одеського театру “Ланжерон”, за роль у моновиставі “Теза з нашого двору”;

“Краща чоловіча роль другого плану” – В. Бондарев за роль Дмитра Івановича у виставі “Полонені духи” Харківського центру сучасного мистецтва “Нова сцена”.

“Оригінальне прочитання національного фольклору засобами театру ляльок” – Б. Чуприна, режисер Херсонського обласного театру ляльок, за виставу “Легенда про отамана Сірка” за мотивами народних легенд;

“Краща жіноча роль у камерному спектаклі” – Л. Сідаркевіч, актриса Республіканського театру білоруської драми у виставі “Небо в алмазах” за А. Чеховим;

“Краще художнє оформлення вистави” – А. Локтіонова, художник-постановник вистави “Чайка” Миколаївського театру драми і музкомедії;

“Послідовність творчого пошуку в мистецтві пластичного театру” – О. Бельський, режисер вистави “Голос землі” Криворізького театру музично-пластичних мистецтв “Академія руху”.

Журналістське журі визначило таких переможців у номінаціях:



Тетяна Маршупа – Ніна Зарєчна, Олександр Щесняк – Тригорін у виставі “Чайка” А. Чехова. Режисер – Сергій Павлюк, художник – Алла Локтіонова. Миколаївський театр драми і музкомедії. Світлина Олександра Андрюценка.

“Дебют на фестивалі” – Г. Дзягілева, вистави “Зачекай, сонце!” Білоруського поетичного театру одного актора “Зьніч” та “Полонені духи” Харківського центру сучасного мистецтва “Нова сцена”;

“Краща вистава для дітей” – вистава “Легенда про отамана Сірка” за мотивами народних легенд у Херсонському обласному театрі ляльок (режисер Б. Чуприна);



Сцена з вистави “Іван Турбінке” Й. Крянге. Режисер – Іон Сапдару. Драматичний театр “Міхай Емінеску” (Ботошань, Румунія).

“Краще музичне втілення” – вистава “Едіт Піаф” за п’єсою Ю. Рибчинського на сцені Національного українського драматичного театру ім. І. Франка;

“Краща сценографія” – В. Карашевський, вистава “Одруження” М. Гоголя (Угорський драматичний театр ім. М. Йокая);

“Краща камерна вистава” – “Небо в алмазах” за творами А.Чехова (Республіканський театр білоруської драми);

“Краща жіноча роль другого плану” – Є. Галл-Савальська – Гертруда у спектаклі “Гамлет” за п’єсою В. Понізова на сцені Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру ім. М. Куліша;

“Краща чоловіча роль другого плану” – А. Гаврюшенко – Фірс у виставі “Вишневий сад” А. Чехова Рівненського академічного українського музично-драматичного театру;

“Краща жіноча роль” – Т. Міхіна – Едіт Піаф у однойменній виставі на сцені Національного українського драматичного театру ім. І. Франка;

“Краща чоловіча роль” – В. Бондарев (роль Актора у моновиставі “Теза з нашого двору” за повістю О. Каневського), театр “Ланжерон” (Одеса);

“Кращий акторський ансамбль” – вистава “Іван Турбінке” Й. Крянге (Румунський театр Міхая Емінеску);

“Гран-прі” – вистава “Сиротливий Захід” Пермського театру “У Моста”; “Спеціальний диплом” – Херсонський обласний академічний музично-драматичний театр ім. М. Куліша “за стабільно високий професійний рівень акторської трупі, балету, оркестру, всіх творчих, технічних і адміністративних ланок театру”.

Як завжди, організатори “Мельпомени” – ТОВ “Фестивальний центр” – виявили свої найвищі командні якості: діяли злагоджено, згуртовано, на достойному європейському рівні. Окрім основної програми, учасники форуму мали можливість взяти

Сцена з вистави “Легенда про отамана Сірка” Б. Чуприни. Режисер – Борис Чуприна, художник – Ольга Гоноболіна. Херсонський обласний театр ляльок.



участь ще й у низці культурницьких заходів: презентації аудіоальбому для української малечі “Слуханка” (Спільний проєкт Фонду “Справедлива Україна” та Національної радіокомпанії України) і зустрітись з народним депутатом України та засновником цього Фонду М. Томенком; відкритті персональної фотовиставки І. Бойченка “Театр міста X” та виставки театрального плакату; стати учасниками театральної ходи вулицями Херсона тощо. Добру традицію продовжили й неформальні спілкування мельпоменівців на виїзному засіданні в Олешківській пустелі (тепер містечко Цюрупинськ). У дивовижних біло-гарячих пісках Херсонщини, неподалік місця юности геніяльного драматурга та патрона театру Миколи Куліша (мальовничо описаного в розповідях О. Книги та цитованій вище праці Н. Кузякіної) учасники “Мельпомени” садять сад... Скільки символіки і одвічної мудрости у цьому “режисерському ході” організаторів! Сад зупиняє гарячі пустельні вітри від розпорощення пісків, вимивання ґрунтів, дає прохолоду, остуджує жар: у головах, душах, на землі.

Хай росте наш сад, міцніє театр, ростуть нові покоління закоханих у сцену, не вичерпується сила його сподвижників і романтиків!

(Херсон – Львів)

1. Цит. за: Кузякіна Н. Траєкторії доль. – К., Темпора, 2010. – С. 65.

2. Кузякіна Н. Траєкторії доль. – К., Темпора, 2010. – С. 47.



Олександр Гринько.

Ірина ПОПІВЧАК

“ПОВЕРНУВСЯ Я З СИБІРУ”. ПРЕЗЕНТАЦІЯ КНИГИ СПОГАДІВ ЗАНЬКІВЧАНИНА О. ГРИНЬКА

Головний редактор всієї серії видань “Комі-Гулагіана” Ярослав Гелетій, а також художник-оформлювач видання Борис Дроботюк розповіли про непросту працю над створенням книги “Повернувся я з Сибіру”.

На великому екрані демонструвалися світліни із вистав, у яких грав О. Гринько, його образи-портрети у ролях заньківчанського репертуару. Тож усі присутні могли не тільки почути добре слово про видатного артиста, але й візуально переконалися у широті його виконавської палітри, неповторності створених ним образів.

На завершення презентації знову прозвучало кілька творів у виконанні хору “Осанна”, а “Многая літа” на честь автора книги співав стоячи увесь зал. Одразу по закінченні вечора усі охочі – а їх було чимало – придбали книгу, завдяки появі якої присутні й зібралися у затишному приміщенні заньківчанської Камерної сцени на цікаву та повчальну зустріч.

28 вересня 2010 р. на Камерній сцені Львівського національного академічного українського драматичного театру ім. Марії Заньковецької відбулася презентація книги спогадів “Повернувся я з Сибіру” народного артиста України Олександра Гринька – ветерана заньківчанської сцени. На жаль, через свій поважний вік автор не зміг бути присутнім. Проте на презентацію прийшли його син Роман та невістка Марія, яка була літературним редактором видання.

Це вже друга книга актора – перша, “Білі ночі, чорні дні”, заснована на табірних спогадах митця, вийшла у світ роком раніше. Обидві книги належать до серії “Комі- Гулагіана”, що виходить у світ завдяки фінансовій підтримці приватної фундації членів родини Фещенків-Чопівських у США..

На презентації були чисельно присутні передусім актори-заньківчани усіх творчих поколінь театру: лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка, н. а. України Богдан Козак, Левко Рега, н. а. України Г. Шумейко, н. а. України Д. Залізна, Ю. Хвостенко, М. Солук, Ю. Волинський, А. Марусяк, Р. Гавриш та ін.

Ведучий заходу, Григорій Шумейко, розпочав презентацію з палкого і врочистого вступного слова, своєрідним продовженням якого став виступ камерного хору “Осанна” під керівництвом Володимира Бєня. Після спільної молитви слово взяла Ірина Білик, донька найближчого побратима Олександра Боніфатійовича – Івана Кобина. Вона наголосила на необхідності видавати такі мемуари, адже вони стають вагомим історичним джерелом, справді безцінним внеском у нашу колективну пам’ять. Згадала І. Білик і книгу “Вірний лицар Мельпомени”, присвячену постаті О. Гринька.

На важливості книжки наголосив у своєму виступі і Б. Козак. Багаторічний партнер О. Гринька на театральному кону, він говорив про його неповторну людську та творчу індивідуальність, щедро наповнюючи оповідь згадками про веселі та кумедні епізоди з їхнього спільного театального життя.



Ольга ГЕНДА

ЛЬВІВ–ВРОЦЛАВ. СТУДЕНТСЬКІ КОНТАКТИ ТРИВАЮТЬ

Через страшні митниці, контролі і кордони третій та четвертий курси театрознавців під опікою долі та керівництвом нашого викладача, доцента Майї Гарбузюк, 18 листопада 2010 р. успішно прибули до Вроцлава. Ще на вокзалі нас зустріли студенти-культурологи Вроцлавського університету, котрі місяць перед тим гостили на факультеті культури і мистецтв. Так – весело й завзято – вони й супроводжували нас усі дні, створюючи затишну й гостинну атмосферу нашого перебування у незнайомому місті.

Перше, що дуже потішило – це багатообіцяючі плакати “Robi się!” (“Робитися!”), що характеризували поляків як вельми оптимістичний нарід. Такою оптимістичною представницею філологічного факультету Вроцлавського університету, де навчають зокрема й театрології, стала професор Малгожата Ружевич – наша опікунка та організатор навчально-культурної програми.

Як тільки почало вечоріти, ми вже гуляли містом і ніяк не могли надивуватись схожістю Вроцлава і нашого коханого Львова. Мандруючи Вроцлавом усі ці дні, ми не оминули, мабуть, жодної книгарні у центрі міста, тим самим інвестуючи своє вивчення і вдосконалення польської мови.

О 17.50 ми урочисто доторкнулись до стін Центру Єжи Гротовського і увійшли в Лабораторію. З величезною цікавістю переглянули на великому екрані запис автобіографічної вистави “Wielopole, Welopole..” театру “CRICOT2” Тадеуша Кантора. А потому, завдяки вигадливому випадку, потрапили на лекцію Академії Інтелекту, де для молоді, далекої від театру, директор Центру Є. Гротовського Ярослав Фрет розповідав про особливості експериментальних пошуків знаменитого режисера. Тут ми мали змогу ще й переглянути уривки культової вистави “Стойкий принц” у поставі Єжи Гротовського.

Наступного дня нам запропонували відвідати унікальну експозицію “Вроцлав Солідарний”, де ми були вражені патріотизмом польських студентів та найсучаснішим – інтерактивним – способом організації виставки. Розмаїття фото- та відеодокументів, “речових доказів”, інформативних блоків, присвячених утвердженню незалежної демократичної Польщі, викликало захват і повагу.

Увечері дивились типово постмодерну виставу “Ziemia Obiecana” (“Земля обітована”) за однойменним романом В. Реймонта у режисурі Яна Кляти (Театр Польський, “Scena na Świątobdzkim”)*. Ми із зачудуванням стежили за експресивною спробою самоспалення актора – явищем неможливим в українському театрі з причини підвищених вимог до техніки безпеки.

Частину дня 20 листопада ми провели ...на давньому єврейському кладовищі. А справді театральним святом стала вранішня чудова лекція в Інституті Єжи Гротовського. Професор Вроцлавського університету Мірослав Коцур розповів про “Мистецтво трансформації: від маскараду до трансю”. Ми ловили досі не знані для нас знання про такі явища як “стан зміненої свідомості”, медитація на базі псалмів. Ілюструючи свою доповідь, учений висував гіпотезу про творення наскельних малюнків первісних людей як перший в історії людства досвід перформативного мистецтва.

У неділю розпочались 44 WROSTJA – Вроцлавські зустрічі театрів одного актора, а з ним зав’язались і наші нові театральні враження. Слід наголосити – вільне перебування українських театрознавців на цьому фестивалі стало вкотре можливим завдяки протекції відомого польського театрознавця, історика театру, засновника театрології у Вроцлавському університеті професора Я. Деглера та добрій волі багатолітнього мистецького керівника та організатора фестивалю “WROSTJA” п. В. Гераса, за що їм велика дяка.

Після денної програми – моновистав з Марокко (“Капернаум” у виконанні Л. Агррар) та Чехії (“Не можу вийти із задуми, або Ірландські танці довкола чехів” у виконанні Д. Тонікової) – того ж вечора на сцені Інституту Є. Гротовського ми мали нагоду познайомитись із театром-лабораторією “CHOREA”. Колектив уперше представляв аудиторії виставу під назвою “Grotowski – proba odwrotu”, матеріалом для якої слугували друковані тексти Єжи Гротовського та тренінгові вправи молодих акторів. Вистава не просто вразила, а “окупувала” свідомість – настільки майстерними виявились юні перформери під керівництвом Т. Родовича. Приємною несподіванкою була

*Про цю виставу див.: Чужинова І. Театр перед обличчям зла / Просценіум. – Ч. 3 (25)/2009 – Ч. 1 (26)/ 2010. – С. 115 – 116.



Під час роботи науково-практичної сесії з питань монотеатру.

Львівські студенти-театрознавці біля Центру Єжи Гротовського (Вроцлав).



зустріч з режисером та акторами після вистави, де можна було запитувати, долучатися до дискусії – ідеальна ситуація для театрознавчої практики студентів. Це те, чого нам так бракує вдома, в Україні.

У понеділок ми взяли участь в ролі слухачів у роботі науково-практичної сесії в рамках “WROSTJA”. Тема – “Чи театр одного актора є театром убогим?” – виявилась дуже цікавою та провокативною. Лектори чітко дотримувались регламенту і не відходили від головної теми дискусії. До речі, серед доповідачів був і харизматичний творчий партнер Єжи Гротовського – театрознавець Людвік Фляшен, який приїхав на запрошення фестивалю “WROSTJA” з Франції. У гарному товаристві за філіжанками запашної кави ми слухали цікаві і водночас лаконічні доповіді про “убогий театр”, театр однієї особи. Нам таке навчання було до вподоби! Одразу після сесії ми помчали на вистави “WROSTJA”, де переглянули яскраві моноєтюди студентів Вроцлавської філії PWST (Національна вища театральна школа, м. Краків). Далі – три моновистави фесту та презентація книги Єви Бугак “У пошуках монологу” – про творчість відомої польської актриси Ірени Юн. Героїня книги не лише була присутня на фестивалі, але й виступила з уривками знаменитої своєї моновистави “Чарівниця”. Майстерність актриси вразила безпосередністю і потужною енергією, що здійняло не одну хвилю оплесків.

Вистава “Життя святих” за Л. Амейко у виконанні актриси Агати Кусінської (Театр Ad spectatores, Вроцлав) подарувала справжнє свято зустрічі із театром ляльок. Молода актриса виявила надзвичайну майстерність у роботі одночасно з кількома ляльками, у володінні розмаїтими засобами виразності. Вистава про одвічну людську самотність та втечу від неї змусила весь зал затамувати подих від першої до останньої миті дійства. Для мене особисто вона стала

безумовною фавориткою фестивалю “WROSTJA”.

Останній день нашого перебування у Вроцлаві був розписаний до години. М. Ружевиц організувала для нас екскурсію бібліотекою “Оссолінеум”, де ми у форматі годинної презентації ознайомились із історією створення бібліотеки, її очільниками, найціннішими скарбами, пошуками нових раритетів та шляхами збагачення фондів. У готелі “Savoy” пережили останні для себе миті фестивалю “WROSTJA”. А ввечері, “під завісу”, відбулася зустріч із професором Вроцлавського університету, театрознавцем Іренеушем Гушпітом, котрий нині очолює театрологічний напрям підготовки магістрів. Викладач причарував нас своєю харизматичністю, вразив неймовірною глибиною знань у рідкісному поєднанні із почуттям гумору. Його динамічний екскурс стежками театральної антропології, польської театрології та територіями суміжних наук додав снаги до студювання всеохопної, багатобарвної науки – театрознавства. Після цієї бесіди мене переповнювало натхнення і шалене (до того незнане) бажання вчитись. Гадаю, студентам-театрознавцям вартує докласти всіх зусиль, аби домоглись нової зустрічі з професором Гушпітом у стінах нашого рідного Університету імені Івана Франка.

На такому піднесенні й закінчилось наше навчання у Вроцлавському університеті. Бажаємо нашим наступникам не менш цікавого та плідного знайомства із Польщею, її театральною культурою, історією та сьогоденням, а головне – непересічними особистостями!

Надія СОКОЛЕНКО

ЗАПОВНЕННЯ ЛАКУН У ТЕАТРОЗНАВЧОМУ ПРОСТОРИ

Восени у Києві та Вроцлаві було прочитано цикл лекцій про польський та український театри. Це перший крок у співпраці двох науково-мистецьких центрів – імени Леся Курбаса та Єжи Гротовського.

Попри те, що Польща й Україна – сусіди, яких об'єднує передусім значний спільний культурний досвід, мусимо зауважити, що обізнаність з історією, а головне із сучасним станом театру сусідньої країни у кожної з них надто обмежена. На власному досвіді пересвідчилася, що попри величезну зацікавленість Україною, її культурою і взагалі сьогоднішнім з боку польської молоді, пов'язаної із театром, відчувається брак знань: замало доступних джерел чи осередків, до яких можна звернутися за інформацією.

Підтвердження того, що таких знань бракує й українським колегам, отримала під час дискусії “Польський театр очима українських дослідників”, якою завершувався український цикл лекцій. Один за одним театрознавці та культурологи, запрошені до участі у розмові, зізнавалися, що рівень обізнаності із сучасним польським театральним процесом не дозволяє їм повною мірою виступити експертами у цьому питанні.

Так виявляється величезна лакуна у знаннях як з одного боку, так з іншого, і заповнення її є одним із нагальних завдань. Будь-якими засобами: презентації, культурний обмін, спільні проекти, гастролі, висвітлення у пресі, тематичні номери профільних видань. І те, що Центр ім. Леся Курбаса й Інститут Є. Гротовського поновили співпрацю – адже партнерські зв'язки поміж двома інституціями зародилися ще 1996 р. – я особисто розцінюю як важливий крок у реалізації цього, поки що не досить артикульованого, завдання.

Новий етап спільної роботи закладів розпочався завдяки польській волонтерці Анні Селятицькій, яка приїхала працювати до Національного центру театрального мистецтва імени Леся Курбаса в рамках програми Європейського союзу “Молодь в дії”. Тут їй, культурологові за освітою (закінчила шотландський виш), значною мірою допоміг власний досвід волонтерської роботи на фестивалях та в театрах у Польщі.

Окрім роботи за планом, участі в міжнародних проєктах Центру Курбаса, підготуванню матеріалів про пошуковий польський театр для “Курбасівських читань” та створення польськомовної версії сайту Центру, головним бажанням Ані, з яким вона приїха-

ла до України, була реалізація значного і масштабного – скажімо, організувати кінофестиваль, влаштувати обмін гастрольними виставами котрогось пошукового польського й українського театрів. У чомусь її випередив керівник візуальної лабораторії Центру Станіслав Сукненко, провівши міжнародний міні-кінофестиваль “Східно-європейський експрес”, від чогось довелося відмовитися через брак коштів...

А втім, її пропозицію відновити контакти з ентузіазмом підхопив програмний директор Інституту Гротовського, театролог та театральний критик Даріуш Косінський. Так виник проєкт, який Аня назвала ПольщаКультураУкраїна. Лаконічно і неоднозначно. Тут натяк і на нерозривність наших культур (про що вже згадувалося), і навіть на те, що цей проєкт певною мірою покликаний “fill the gap” (заповнити пустий проміжок).

Перший етап згаданого вище проєкту відбувся у Києві протягом вересня у форматі п'яти лекцій та одного круглого столу. Його розпочала сама Анна Селятицька лекцією про сучасний польський театр. У своєму виступі вона окреслила шлях розвитку польського театру у ХХ ст. і, керуючись географічним та хронографічним принципом викладу, зосередилася на представленні таких постатей сучасного театального процесу, як Кристіян Люпа, Кшиштоф Варліковський, Гжегож Яжина, Ян Клята та Майя Клечевська. Лекція супроводжувалася демонстрацією відео-фрагментів найзнаковіших вистав цих режисерів.

Інші лекції київського етапу підготував Інститут Гротовського; їх прочитали доктор Ванда Святковська та аспірантка Марта Куфель з Ягеллонського університету, архіваріус Інституту Бруно Хояк та театрознавець Малгожата Яблонська. Звісно, охопити історію польського театру хоча б ХХ ст. тільки в чотирьох лекціях неможливо, тому основна увага доповідачів зосередилася на творчості Юліуша Остерви, Тадеуша Кантора, Єжи Гротовського та пошуковому “театрі музичності”.

Ванда Святковська, зважаючи на український контекст, хоч і торкнулася усіх періодів театальної діяльності Юліуша Остерви, структури його театру “Редута”, основну увагу зосередила на “поневір'ях” митця за межами Польщі – передусім у Києві. Також вона висловила думку про ймовірну зустріч польського режисера з Лесем Курбасом. Адже обидва митці працювали певний час в одному місті, знали про існування один одного – отже, могли і спілкувати-



Неллі Корнієнко, Ірина Волицька та Сергій Васильєв під час дискусії в Центрі імени Леся Курбаса. (Київ).

Ганна Веселовська та Ольга Островерх – учасники “української сесії” в Інституті Гротовського (Вроцлав, Польща)



ся. Однак, і досі немає жодного документального підтвердження, окрім подробиць у датованих 60-ми рр. ХХ ст. спогадах Олександра Дейча. Записів про їхнє спілкування не зустрічаємо ані в архівних матеріалах Курбаса, ані в “Київському” щоденнику Остерви.

Варто зауважити, що окрім специфічних особливостей творчості того чи іншого митця, лектори продемонстрували розмаїтість підходів до організації та принципів викладу. Так, аспірантка Марта Куфель зосередила увагу на термінологічному визначенні театру, що творив Тадеуш Кантор. Проаналізувавши вистави – класику польської сцени – “Померлий клас”, “Вельополе, Вельополе”, звернувшись до складного ставлення митця до релігії, питання віри, автобіографічних моментів, які простежуються у його спектаклях, дослідниця переконливо довела, що замість окреслення “Театр смерті” його творчості слід дати визначення “Театр любови і смерти”, як наприкінці свого життя режисер “перейменував” свій театр Cricot 2.

У лекції “Кінодокумент як засіб аналітичного дослідження спектаклю Єжи Гротовського “Стійкий принц”” Бруно Хояк продемонстрував, наскільки складною і подібною до розгадування детективної історії може бути збирання архівного матеріалу з метою реконструкції спектаклю – мінливої “тканини”, чие “тут і тепер” адекватно неможливо зафіксувати навіть камерою. Водночас, у такий спосіб він відкрив певні таємниці творчості славетного режисера, і, зокрема, його схильність до різноманітних містифікацій, які використовував зрештою задля перевірки точності роботи акторів.

Об’єктом останньої лекції київського циклу стали пошукові театри так званого “пост-Гротовського” періоду, в яких основну роль відіграють голосові та музично-пластичні акторські тренінги: осередок театральних практик Владзімежа Станєвського “Тардзеніце”, “Zag”, “Chorea”, “Piesń Kozła”. Задля окреслення специфіки діяльності цих театрів у Польщі послуговуються терміном “театр музичності”, який запровадив Даріуш Косінський. Нагадаємо, що ці

практики перегукуються із певними аспектами роботи Львівського академічного театру імени Леся Курбаса, Наталки Половинки, гурту “Даха Браха” у Центрі сучасного мистецтва “Дах”, однак в українському театрознавстві й досі немає відповідного визначення.

Про дискусію “Польський театр очима українських дослідників”, якою завершувався проєкт ПольщаКультураУкраїна в Києві, вже тут згадувалося. У ній узяли участь культурологи й театрознавці Сергій Васильєв, Ганна Веселовська, Ірина Волицька, Неллі Корнієнко, Тетяна Фруктова, Марія Ясінська, а модератором виступила Анна Селятицька. Значна частина розмови виявилася присвяченою постаті Єжи Гротовського, його впливові на вітчизняний театр, адже його вистави, його методи роботи з актором знайшли відгук у діяльності українських митців ще у 80-х – на початку 90-х років (спроба Григорія Гладія та Марка Нестантинера працювати над “Стійким принцом” у Молодіжному театрі, запрошення у Понтедеру акторів Театру імени Леся Курбаса тощо). Що ж до сучасного польського театру, розмова, на мою думку, з причин уже зазначених, предметною не вийшла, плавно перейшовши на, скажімо, метафізичний рівень. Хоча спостереження і розмірковування з приводу діяльності таких режисерів як Кшиштоф Варліковський, Кристіян Люпа та Гжегож Яжина, найобізнаніших із поточним польським театральним процесом із кола присутніх Сергія Васильєва та Ганни Веселовської були по-справжньому цікавими і влучними. Приміром, С. Васильєв зауважив, що “лінія інсталяційного, візуального театру, театру образу, театру метафори і безпосередньо інсталяції, почала перемагати. Польський театр у другій половині ХХ століття мав два

міцні джерела цієї театральної енергії (маю на увазі Є. Гротовського і Т. Кантора), і, гадаю, в кращих виставах помітний цей вплив. Ті вистави, які пам'ятаю я, об'єднують абсолютно вільне володіння сценічною формою і дуже вимогливий погляд на світ, на людину, на її віру, на її стосунки з суспільством, на стосунки людини з історією”.

Польська частина проєкту відбувалася наприкінці листопада у Вроцлаві як “дзеркальна” наукова сесія з лекціями про український театр. Розпочав її відомий історик театру Ростислав Пилипчук з доповіддю про польсько-українські театральні зв'язки від найдавніших часів до початку ХХ ст. Перекладач Марта Кацьвін зачитала лекцію директора Центру Курбаса Неллі Корнієнко “Лесь Курбас. Репетиція майбутнього. Фрагмент” (на жаль, сама авторка не була присутньою через хворобу). Сучасний український театр презентувала доктор мистецтвознавства Ганна Веселовська, а завершувала виступи української сторони театрознавець Ольга Островерх із розвідкою про українську школу сценографії.

Проєкт ПольщаКультураУкраїна, задуманий і реалізований завдяки Анні Селятицькій, отримав своє друковане продовження – у лютому виходить польсько-українська збірка статей – запис всіх лекцій, прочитаних польськими та українськими учасниками. Відповідно ті, хто не мав шансу чи нагоди почути виступи особисто, все ж таки отримають змогу ознайомитися з ними.

Варто зауважити, що термін роботи Анни Селятицької в Україні добіг свого кінця ще в листопаді минулого року, однак, завдяки цьому проєктові їй вдалося, повернувшись на батьківщину, отримати роботу саме в Інституті Гротовського. Також сподіваємося, що жодний із учасників проєкту не обмежиться лише цим першим кроком, дбаючи про заповнення лакун у знанні про той чи інший театр. У Центрі Курбаса почали реалізовувати проєкт “Театр на екрані”, задуманий для ознайомлення із найкращими здобутками сучасного світового театру. Без сумніву, такі проєкти виникатимуть і надалі.

Віктор СОБІЯНСЬКИЙ

ПОЛЬСЬКИЙ ДОСВІД – ТЕАТРАЛЬНІЙ МОЛОДІ УКРАЇНИ

У рамках президенції Польщі в Євросоюзі Центр Курбаса спільно з Театральним інститутом ім. З. Рашевського (Варшава) у другій половині 2012 р. представить програму майстер-класів польських фахівців для українців. Перевага в участі у “ворк-шопах” надаватиметься молодим діячам (як правило, не старшим 35-ти років) з певним професійним досвідом. Заявки претендентів з усієї України пройдуть суворий перегляд, адже учасниками кожної з трьох серій майстер-класів стануть лише 10-15 “щасливчиків”.

Порушуючи усі стереотипи про тихий літній сезон, організатори передбачають можливість розпочати проєкт у середині липня з майстер-класу для танцівників, хореографів, представників contemporary dance та перформерів. Естафету перейме двотижнева майстерня для режисерів. Одним з лідерів майстер-класу уже зголосилася стати Агнешка Олстен – молодий режисер, що успішно працює продовж останнього десятиліття в багатьох польських театрах

– передовсім, у Вроцлаві. Судячи з усього, компанію їй складе прославлений Міхал Задара. Завершиться програма восени двома тижневими майстер-класами для вітчизняних драматургів. Особливістю цієї робітні буде те, що польські митці поділяться своїм досвідом не лише щодо творення “традиційних” текстів для театру. Окремий майстер-клас буде присвячений технології роботи драматурга-завліта з режисером над створенням сценічних адаптацій, інсценізацій, своєрідних сценаріїв як до класичної літератури, так і “за мотивами” реальних неописаних до цього подій чи вигаданих історій.

Кожна сесія завершуватиметься публічною презентацією результатів, а влітку у рамках хореографічної майстерні усі бажаючі зможуть переглянути один з перформансів керівників майстер-класу. Детальну інформацію про програму, точні дати проєкту та умови участі згодом шукайте на сайті Центру Курбаса (<http://kurbas.org.ua/>).

Наші автори:

Ростислав Пилипчук, академік Академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (Київ).

Михайло Захаревич, народний артист України (Київ)

Олександр Маншилін, аспірант кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого

Галина Павленко, театрознавець (Київ)

Тарас Федорчак, театрознавець (Львів)

Галина Бень, вокаліст (Львів)

Марія Романюк, театрознавець (Львів)

Юлія Коваленко, театрознавець (Харків)

Майя Гарбузюк, кандидат мистецтвознавства (Львів)

Катерина Дяченко, студентка IV курсу кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого – науковий керівник курсу – кандидат мистецтвознавства, професор Анна Липківська (Київ)

Аліна Марченко, театрознавець (Київ)

Марія Прево, театрознавець (Харків)

В'ячеслав Хім'як, народний артист України, професор (Тернопіль)

Лариса Кадирова, народна артистка України, професор (Київ)

Світлана Максименко, кандидат мистецтвознавства (Львів)

Атилла Виднянський, режисер (Берегово-Дебрецин)

Марія Ясінська, театрознавець (Київ)

Дарія Зав'ялова, художник (Львів)

Овлякулі Ходжакулі, заслужений діяч мистецтв Туркменистану (Ташкент, Узбекистан)

Олексій Кравчук, актор та режисер (Львів)

Аделіна Єфіменко, кандидат мистецтвознавства, доцент (Луцьк)

Ірина Чужинова, театрознавець, аспірантка Інституту мистецтвознавства, етнології та фольклористики ім. М. Т. Рильського (Київ)

Ольга Генда, студентка II курсу театрознавчого відділення кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імени Івана Франка (науковий керівник курсу – кандидат мистецтвознавства Світлана Максименко)

Марія Кузнєцова, студентка I курсу театрознавчого відділення кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імени Івана Франка (науковий керівник курсу – Марія Романюк)

Олена Боньковська, кандидат мистецтвознавства (Київ)

Ніна Бічуя, письменник (Львів)

Ірина Мелешкіна, театрознавець (Київ)

Ірина Попівчак, студентка IV курсу театрознавчого відділення кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імени Івана Франка (науковий керівник курсу – кандидат мистецтвознавства Майя Гарбузюк)

Надія Соколенко, театрознавець (Київ)

Віктор Собіянський, аспірант кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (Київ)

Далі у “Просценіумі”:

Пам'яті театрознавця **Валеріяна Ревуцького**

Ростислав Пилипчук: заключний розділ дослідження історії українського професіонального театру в Галичині 60-х років XIX ст.

Лариса Кадирова про творчість Збігнева Хшановського

Марія Галій зі спогадами про Олександра Врабеля

Світлана Максименко про фестиваль “Січеславна–2011”

Інга Долганова з творчим портретом харківського театру “Post Scriptum”

HISTORY

- 3 **Rostyslav Pylypchuk.** Repertoire and Dramatic art of the Professional Ukrainian Theatre in Galicia (1860-s) (cont.)
 19 **Mykhailo Zakharevych.** Set Designing of Yosyp Shpinel on Ivan Franko Theatre Stage. Formation of “High Style” (1920–1921)
 24 **Oleksandr Manshylin.** Rudolf Laban as a Famous Theorist and Practitioner of Choreography of 20th century

ARCHIVE

- 33 **Domiiian Kozachkovskii.** M. Zankovecka Theatre (1926–1928) (end)
 43 **Halyna Pavlenko.** Lidia-Marianna (N.Uzhvii, Ponomarenko in Correspondence with L. Myshchenko)
 48 **Taras Fedorchak.** First Ukrainian Theatre for Children and Youth: Opening of Archives.

MEMOIRS

- 61 **Halyna Ben.** Ostap Darchuk – Singer and Pedagogue

REVIEWS

- 67 **Maria Romaniuk.** Cosmogonic Discourse in Opera Scenography of Eugene Lysyk
 74 **Yulia Kovalenko.** Cathartic Flood of Tragedy (“Soichyne Krylo” by I. Franko in the “P.S.” Theatre)
 78 **Yulia Kovalenko.** “Is it our fate?” (“Burlaka” by I. K. Karpenko-Karyi in the “Berezil” Theatre)
 81 **Viktoria Yanivska.** Invernes – Hnylovody: from the Past into the Future
 (“Taylor from Invernes” by M. Zayats on the Poster of “Gold Lion – 2010” Festival)
 88 **Maya Harbuziuk.** Dyven – 2010: Festival and Anniversary

PEDAGOGICS

- 99 **Kateryna Diachenko, Alina Marchenko.** Share your Inspiration (II International Festival of Theatre Schools in Kyiv)
 104 **Maria Prevo.** Ukrainian Puppeteers in Saint-Petersburg

IN PRACTICE

- 111 **Viacheslav Khimiak.** Dialogue with Time or Sketches of the Portrait of Kazymyr Sikorskyi
 118 **Larysa Kadyrova.** “Lviv has shaped me...” (Interview by Svitlana Maksymenko)
 125 **Atylla Vydnianskyi.** “What will be the keystone of your life?” (Interview by Maria Yasinska)
 131 **Daria Zavialova.** “Hopeless Optimist and Neo-Romanticist” (First Steps to the Portrait by Taras Fedorchak)

SHAKESPEARE STUDIES

- 149 **Ovliakuli Khodzhakuli.** I want to dissolve the Stone... (Interview by Maria Iliuk)
 158 **Anatolii Kravchuk.** “Truth without Love may kill you” (Interview by Svitlana Dziuba)
 164 **Maya Harbuziuk.** Shakespeare: Open Question of Ukrainian Liberal Arts
 168 “All the World’s a stage” (Regulation on the Contest of Students’ Reviews and Research)

WORLD

- 169 **Adelina Yefimenko.** Borders of Genre and Image Transformations at the Festival of Bavarian National Opera 2010
 175 **Iryna Chuzhynova.** “After Chekhov, about Chekhov, for Chekhov” (XI International Theatre Festival in Moscow)

FIRST STUDIES

- 179 **Olha Henda.** Is Herasym Kalytka a New Ukrainian? (P. Beniuk in the play “One Hundred Thousand” by I. Karpenko-Karyi)
 185 **Maria Kuznietsova.** Old Fairy Tale in a New Interpretation (“Little Red Riding Hood” by Ch. Perrault)

BOOKSTORE

- 186 **Olena Bonkovska.** Theatre in Servitude
 (Haidabura V. – Gulag and light of the Theatre. Letters of Serhii and Anna Radlo from the forced labor camp)
 188 **Nina Bichuya.** This is how the History and the People decided

INFORMATION

- 190 Anniversary of Famous Theatre Historians
 (Centenary of Ivan Piskun and Valerian Revutskyi. Compiled by Iryna Meleshkina)
 208 **Svitlana Maksymenko.** “Melpomene of Tavria–2010” – Contestants and Winners
 213 **Iryna Popivchak.** “When I returned from Syberia”. Presentation of Memories by M. Zankovetska Theatre Actor O. Hrynko
 214 **Olha Henda.** Lviv-Wroclaw. Students’ Relations continue
 216 **Nadia Sokolenko.** Bridging the Gaps in Theatre History
 217 **Viktor Sobianskyi.** Polish Experience for Young Ukrainian Theatre-Lovers