

3 Богданові Ступці – 70!

ІСТОРІЯ

- Ростислав Пилипчук* 4 Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки ХІХ ст.) *(Закінчення)*
- Роман Горак* 15 Іванна Біберович з Фалиша: артистка Руського народного театру
- Роман Яців* 23 Мистецький часопростір імени: Мирослав Радиш
- Валерій Гайдабура* 30 Австралія: Антон Рибіцький та його партнери

КРИТИКА

- Ірина Чужинова* 35 Нація: Життя триває *(Вистава “Нація” за М. Матіос на сцені Івано-Франківського обласного академічного музично-драматичного театру ім. І. Франка)*
- Юлія Коваленко* 40 У дзеркальному подвоєнні фарсу й трагедії *(Вистава “Повернення” за В. Набоковим на сцені Харківського академічного драматичного театру ім. Т. Шевченка “Березіль”)*
- Світлана Максименко* 44 Фестивальні обжинки *(Міжнародний фестиваль національної класики на сценах театрів ляльок “Обереги”, І Всеукраїнський фестиваль “Леся Українка на сцені”)*
- Уляна Рой* 50 Полілог культур *(Фестиваль моновистав “Марія” – 2011)*

ПРАКТИКА

- Олександр Книга* 53 “Про директорів у книжках не прочитаєш...” *(Інтерв’ю. Розмовляла Світлана Максименко)*
- Римма Зюбіна* 59 “Театр – потужний обмін енергією” *(Інтерв’ю. Розмовляла Надія Тимків)*

СВІТ

- Аделіна Єфімєнко* 65 Ілюзія казки та утопія свободи. Режисерські інтерпретації “Русалки” А. Дворжака та “Фіделіо” Л. ван Бетовена

ШЕКСПІРІВСЬКІ СТУДІЇ

- Агнія Пашкевич* 75 “Отелло” у постанові Е. Някрошюса: прощання з глядачем
- Наталія Синенко* 80 “Наш Гамлет” у Харківському “Театрі 19”



ПЕРШІ СТУДІЇ

- Марія Цигилик* 85 Урок професійної аналітики і людської гідності від професора Заболотної
- Роман Горак* 87 “Працюю там, де жив Іван Франко” (Інтерв’ю. Розмовляли *Тетяна Жолтанецька, Мар’яна Столяр*)
- Ольга Дорофєєва, Маргарита Корнющенко* 90 Фестиваль “Курбалесія”: експеримент як спосіб мислення

НЕКРОПОЛЬ

- Мирослава Оверчук* 97 У серці було те, що не вмирає (Пам’яти *Любови Каганової*)

ІНФОРМАЦІЯ

- Людмила Касьяненко* 99 Сто дев’яносто років театрові у Сімферополі
- Неля Кравчук* 103 “Балерина без пуантів”: презентація книжки триває
- Тетяна Жолтанецька* 104 Вроцлав – 2011: щоденник львівського студента
- Майя Гарбузюк* 106 “Нова драма із театром Royal Court” у Львові

ДРАМАТУРГІЯ

- Мілена Богавац* 109 “Бог є чиста драматургія” (Інтерв’ю. Розмовляла *Ольга Мацюпа*)
- Сашко Брама* 115 “Як написати п’єсу?” (Майстер-класи польських митців)
- Ірина Чужинова* 119 Репертком: “До вистави дозволено...”
- Фернан Кроммелінк* 120 “Золоте черево” (“Золоті тельбухи”). (Переклад *Орисі Стешенко*)

В художньому оформленні першої сторінки обкладинки використано світлину з вистави “Фіделіо” Л. ван Бетовена.
Режисер – Каліксто Бієто, художник – Ребекка Рінгст. Баварська державна опера, 2010 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 Бічуя

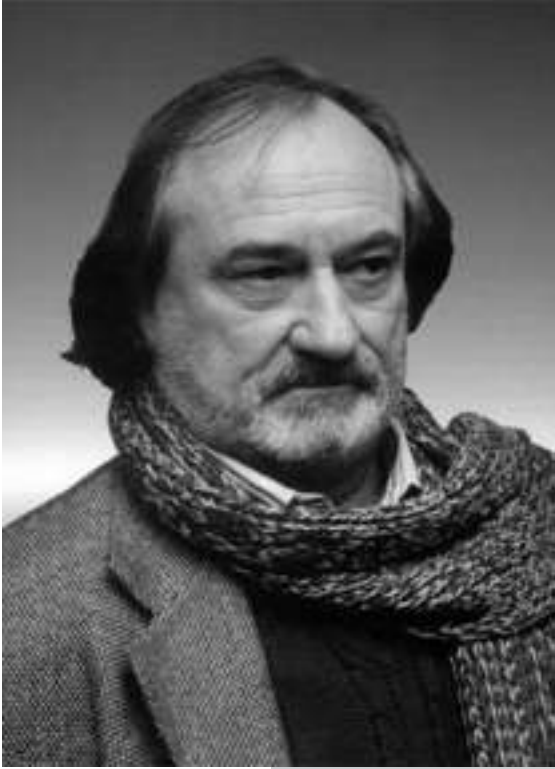
Дизайн та верстка
Інна Шкльода

Набір і коректура
Ольга Козлова
Марія Цигилик

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

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

Підписано до друку 15. 11. 2011.
Формат 60 x 84/8. Друк офсетний. Фіз. друк. арк. 22,5.
Умовн. друк. арк. 19,2. Наклад 400 прим.



*Героєві України,
видатному акторові,
лауреатові Національної премії України ім. Т. Шевченка,
художньому керівникові Київського національного
українського драматичного театру ім. І. Франка,
академіку Національної академії мистецтв України
Богданові Сильвестровичу Ступці*

Вельмишановний Богдане Сильвестровичу!

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
уся театральна громадськість Львова
сердечно здоровить Вас із високою нагородою
нашої держави – званням Героя України!*

*Талантом своїм і невсипущою працею Ви продовжили і розвинули унікальні
театральні традиції Галичини і Великої України, які поєднав ще Лесь Курбас.
Ваше ім'я якнайтісніше пов'язане з двома знайомими сценами – Театру ім. М. Зань-
ковецької у Львові та Театру ім. І. Франка у Києві, стильові мистецькі напрямки
яких Ви змогли блискуче згармонізувати у своєму артистичному доробку. Знакові
образи, створені Вами на сцені та в кіно, стали справжнім надбанням нашої
національної культури та уславили її далеко за межами України.*

*Своїм дивовижним мистецьким та людським хистом Ви невтомно єднаєте
Львів і Київ, театр і кіно, Україну і світ. Ваш досвід і майстерність стали
надбанням молодших мистецьких поколінь, серед яких променить і лінія Вашого
роду, Вашої акторської династії.*

*Зичимо Вам і Вашій великій театральній родині натхненної творчої праці
на честь та славу української культури!*

З роси та з води Вам!

Ростислав ПИЛИПЧУК

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

(Закінчення; початок: “Просценіум”. – Ч. 1 (1) 2001. – 1 (14) 2006; Ч. 2–3 (18–19) 2007 – Ч. 1 (29) 2011).

Менш помітне місце порівняно з французьким водевілем і комедією в репертуарі Руського народного театру 60-х рр. ХІХ ст. посіла французька мелодрама. Першою з них пішла п’ятиактна п’еса “Материнське благословення” (прем’єра – 9 березня 1865 р. під час гастролей в Перемишлі). Автора (чи авторів) не було названо. А з’ясовується, що було їх двоє: широковідомий на той час А.-Ф. Деннері, автор згаданої вище популярної комедії “Дон Сезар де Базан”, і менш відомий Г. Лемуан. Щодо назви їхнього твору існують суперечності у російських та польських джерелах. Російська дослідниця Т. М. Єльніцька у зведеннях “Репертуар драматичних труп Петербурга і Москви” (1826–1845; 1846–1861; 1862–1881) подала таку інформацію: “Материнское благословение, или Бедность и честь. Драма в 5 д. с куплетами А.-Ф. Деннері и Г. Лемуана (La grâce de Dieu, ou La nouvelle Fanchon). Пер. с франц. Н. А. Перепельского (Н. А. Некрасова)”[1]. У коментарі до тексту цього перекладу (а по суті – переробки), який передрукований в останньому “Повному зібранні творів” Ніколая Некрасова, дізнаємося, що під наведеною вище французькою назвою п’єсу виставляли 1842 р. в оригіналі спочатку французька трупа в Михайлівському театрі в Петербурзі та французький театр у Москві, і вона фігурувала у відгуках російської преси як “Божья милость, или Новая Фаншон”: Деннері і Лемуан наслідували у п’єсі сюжет водевілю Ж.-Н. Буйї і М.-Ж. Пена “Фаншон, яка грає на рилих” (рилі – старовинний французький інструмент, який нагадує українську ліру). Оскільки переробка Н. Некрасова виставлялася

не тільки в обох російських імператорських театрах у 1842–1876 рр., а й у театрах Києва, Одеси, Харкова та інших губернських центрів, то О. Бачинський міг мати список на той час неопублікованої переробки Н. Некрасова з часу своєї праці в театрах у Кам’янці-Подільському й Житомирі, тим більше, що у Львові йшла вона з музикою А. Янковського, з якою виставлялася у Кам’янці-Подільському й Житомирі у 50-х – на початку 60-х рр. ХІХ ст. Але найімовірніше, що О. Бачинський скористався тільки з першої частини заголовка, бо, судячи з рецензії на виставу в Руському народному театрі, герої мають інші імена, ніж ті, які їм дав Н. Некрасов. Головна героїня в українській виставі – Сабавдка, тобто зветься так, як у польських перекладах (чи переробках?), які йшли під назвами “Sabaudka”, “Dziewczyna z Sabaudii” чи й “Sabaudka, czyli Błogosłówienie matki” (зокрема під останньою назвою – у Львові). Оригінальну французьку назву польські джерела подають як “La Perle de Savoie” (“Перлина з Савойї”)[2], тобто інакше, ніж у російських джерелах.

Про виставу в Руському народному театрі рецензент “Слова” писав: “Сам драматичний твір дуже штучний. Бо всі частини тієї драми, подібно до новіших французьких драм, укладені так, щоб викликати у глядачів якнайбільший ефект, незважаючи, чи той або інший вчинок тієї або іншої особи є природним чи ні”[3]. Так само рецензент вистави, показаної у Львові 28 березня 1865 р., додавав: “Мелодрами такого роду, сягаючи походженням у ХVІІІ ст. – вік крайнього зіпсуття двору і дворянства за Людови-

ка XV, рідко вже сьогодні процвітають навіть у рідній Франції, а тим менше можна їм пророкувати успіх на сцені в землях слов'янських, які так відрізняються своїми звичаями від французьких. Чужа то квітка, а до того ще в'яла, тож немає для неї життя на молодій руській сцені"[4].

Рецензент П. Свенціцький, заховавшись за псевдонімом "Олекса Марковецький" на сторінках редакovanого ним журналу "Нива", так само вважав, що п'єсі бракує єдності дії і зв'язку між окремими актами, сильної інтриги і виразної характеристики персонажів. "Переглянувши головну гадку і тему сеї мелодрами, конче нам признати, що такого роду драми не можуть на нашій сцені щирого привіту надіятися. Дух аристократичний, який у цілому сему кусневі віє, той аж черезчур французький "bon-ton", те виставне, але зовсім непрактичне життє, у яким аристократія свій вік марнує, се все ніяк демократичній руській публіці сподобатись, на її морально вплинути не може; се значить те саме, що на урожайній скибі нашого Поділля, де темним гаєм пшениця та всяка потрібна пашня росте, засівати та засаджувати артикулами люксу, котрі і за найсердечнішими трудами таки не вдадуться"[5], – писав П. Свенціцький. А далі цей же рецензент, обстоюючи принцип реалістичного мистецтва, яке має порушувати актуальні проблеми сучасності, заявляв: "Не хочемо ми через те сказати, що ми не раді салонам і "грандесам" на нашій сцені: ми не противні переводам драматичних творів з инчих словесностей; але ж запитаємося, чи у французьких драматичних творах самі тільки неморальні, неестетичні, аристократичні і пасквілеві драми? Чи не можна на нашу сцену вводити легкі драми самих кращих писателів? <...> Ми лиш скажемо еще, що коли самі французи подібним драмам приступ до своєї сцени заборонили, то тим більше повинні ми, русини, їх цуратися, бо вони нашої вдачі зовсім противляться"[6].

Ці оцінки цілковито розбігаються з тими, які дала мелодрамі "Божа милість" французька критика. Адже основний автор п'єси – А.-Ф. Деннері, – перу якого належало близько 200 п'єс (більшість написано у співавторстві), мав величезну популярність у Франції й поза її межами. Відомий італійський композитор Г. Доніцетті створив на сюжет, запозичений з цієї п'єси, оперу "Лінда ді Шамуні". Видатний французький письменник Е. Золя, який був принциповим супротивником жанру мелодрами взагалі і творчості Деннері зокрема, в одному із своїх театральних критичних нарисів писав: "«Божа милість» була шедевром Деннері. Треба згадати успіх цієї мелодрами. Головні ситуації з неї малювали на тарілках, за її темами друкувалися сотні гравюр, які зустрічаються ще й тепер на стінах селянських будинків. Вся Франція ридала над горем бідної Марії"[7].

Зміст цієї драми у тодішній галицькій пресі не викладено. Про нього можна судити хіба що з доступного нам перекладу Н. Некрасова, який, щоправда, вніс до п'єси значні зміни: новий заголовок; нові імена деяких дійових осіб, і загалом текст французької мелодрами значно скорочений, хоча натомість подекуди дописаний, особливо коли йдеться про тексти куплетів; фінал п'єси теж змінено: злочинця командора перетворено на типового водевільного дядька-добряка.

В анонсі вистави повідомлялося тільки те, що події відбуваються почасти в Сабандських горах, почасти в Парижі, у XVIII ст.[8] Н. Некрасов повідомив, що перша і п'ята дії відбуваються в савойському селі, а решта – в Парижі.

У французькому оригіналі дійові особи – мешканці Савойї – розмовляють на своєму діалекті. Н. Некрасову довелося обминути цю особливість оригіналу, оскільки перекласти його російською мовою було неможливо. Така ж проблема виникала, ясна річ, і в польського перекладача. Якщо б український варіант робився з французького оригіналу, то проблему було б вирішено аналогічно.

Повертаючись до змісту цієї драми, скажемо, що за версією Н. Некрасова, він такий. У хатині, яку наймає у місцевого багатія бідна сім'я савойського селянина, йде розмова про небезпеку: управитель маєтків місцевого командора вимагає негайно сплатити тримісячний борг за оренду клапця землі, інакше управитель погрожував того ж дня продати їхню халабуду. Саме в цей час з'являється управитель з самим командором. Командор, дізнавшись, що красуня Марія, на яку він накинув оком, – донька цих селян, вдає з себе добродія й обіцяє уладнати справу зі своєю сестрою, якій, власне, належить ця орендована ферма. І справді, того самого дня командор присилає до цієї сім'ї документ про відкуп землі на шість років, а його сестра, що була колись хрещеною матір'ю Марії, має прийняти Марію садівницею в замку. Місцевий священик, дізнавшись про візит командора, попереджає Марію, що вона в небезпеці, і радить їй негайно сьогодні покинути домівку разом із селянами, які їдуть до Парижа на заробітки. Батько, всупереч волі матері, велить Марії тут же виконати пораду. Марія просить у матері благословенства, – і мати співає пісню, якою колись благословляла її мати, і просить завжди нести в серці пісню, в якій є слова: "і думай часом про матір свою, за це ти щасливою будеш". З листом пастора до його ж давнього друга в Парижі, який має заопікуватися долею Марії, вона від'їжджає, влаштовується на проживання в кімнаті на горищі готелю, заробляє на хліб грою на лютні і виконанням савойських пісень на паризьких бульварах. Нібито за збігом обставин саме в цьому домі по

сусідству живе Андре, з яким Марія пів року тому познайомилася в горах і якого покохала. Андре дає дівчині книжки і вчить її читати. Одного разу Марію знаходить у Парижі її односелець П'єро, який від давна мріє про одруження з Марією. Він служить у командора лісничим і йому відома причина від'їзду Марії до Парижа. П'єро повідомляє дівчину, що у вестибюлі будинку зустрівся з камердинером маркізи де Сіврі, Маріїної покровительки. Потім приходять Андре. А ще згодом Марія чує кроки по дерев'яних сходах і, думаючи, що це знову П'єро, пропонує Андре перейти до іншої кімнати. Відчиняє двері і... зустрічає маркізу де Сіврі, а згодом поріг переступає і її брат-командор, від якого Марія, власне, й рятується в Парижі. Маркіза цікавиться, чому Марія подалася в Париж, якщо тієї ферми, яку маркіза, на прохання брата-командора, подарувала їй, достатньо для забезпечення їхньої сім'ї. Дівчина пояснює, що так їй порадив пастор, щоб урятуватися від переслідування одного нахабного старигана, але не називає його імені. Маркіза цікавиться, хто їй допомагає матеріально. Марія відповідає, що її помічники – лютня і пісні. Командор висловлює ідею, яку підхоплює маркіза: вона запрошує Марію на завтрашній бал, де має намір рекомендувати своїм друзям Лауру де Бревон, наречену свого сина маркіза Артура де Сіврі. Спостерігаючи за реакцією Марії, гостя бачить, що Марія слухає це байдужно, не розуміючи, що йдеться про її коханого Андре, як назався Артур де Сіврі. У цей момент "Андре" відчиняє двері з кімнати, в якій він ховається, але, побачивши матір, тут же їх зачинає. Маркіза, почувши стук дверей, вирішує заглянути в сусідню кімнату, але нічого не помічає, бо "Андре" спробував вибратися звідти через дах.

Перед балом маркіза де Сіврі повідомляє синові, що сьогодні відбудеться його знайомство з майбутньою дружиною; Артур відповідає, що запропонований шлюб неможливий: він покохав іншу. Марія приходиться на цю попередню зустріч разом зі своїм односельцем П'єро, на що командор реагує: "Навіщо, молода пастушко гір, ти привела з собою товариша?" Марія відповідає: "Ми разом з ним співаємо пісні нашої батьківщини". І далі дует виконує пісню "Посаг савойської нареченої", прийняту демократичною тенденцією. Маркіз Артур запізнюється. Маркіза рекомендує Артура Лаурі, яка має стати його нареченою, водночас спостерігаючи за реакцією Марії. Помітивши на обличчі Марії жах, Маркіза де Сіврі кидає фразу – "Це був він!" (тобто, йдеться про Артура і його візит у Марію). Маркіза пропонує Марії знову заспівати, Марія починає спів, але, не стримавши душевного хвилювання, підбігає до "Андре" і – втрачає свідомість. У цей час входить слуга і оголошує, що подано карети для від'їзду на бал. Маркіза

доручає командорові заопікуватися Марією, а сама бере сина під руку з реплікою: "Панове, нас чекають при дворі". За розпорядженням командора, Марію відвозять у його заміський будиночок, звідки її врятує "Андре" і відвозить до свого номера в готелі. Поки Марія відпочиває в сусідній кімнаті, "Андре" промовляє внутрішній монолог, признаючись, що упродовж трьох місяців у Парижі обманював Марію, запевняючи її, що в цьому готелі вона живе з відома його матері (хоч не казав, хто він і хто його мати), насправді ж мати шукала способу знищити Марію; і коли він не згодиться на ненависний йому шлюб сьогодні ж, то Марію вирвуть з його рук і запроторять у монастир. Тому він змушений покинути Марію. Коли з'являється Марія, "Андре" пояснює їй, що ненадовго мусить відлучитися, і просить не виходити на балкон і не виглядати з вікна, щоб ніхто не довідався про місце її перебування. "Андре" виходить. З'являється командор, який повідомляє Марію, що саме того дня має відбутися вінчання Артура з Лаурою. Командор іде на церемонію, обіцяючи повернутися. Натомість приходять батько Марії, він не впізнає її і пояснює, що до цього помешкання його прислала маркіза, де він нібито може зустріти її сина, і той допоможе йому знайти доньку Марію, від якої він, батько, упродовж трьох місяців не мав вістки, а тільки золото, яке вона прислала, і про яку кажуть у їхній стороні, що вона знеславлена, бо стала коханкою якогось знатного пана, і він, батько, хоче повернути її додому; що мати її, його дружина, ось уже вісім днів при смерті. Марія признається батькові, що це вона, його донька, яку він шукає. Батько не може повірити, що в такому розкішному домі, так одягнута, може бути його Марія. Звинувачуючи її в обмані й небажанні допомогти, батько йде геть зі словами: "Ні! ні! Ти не дочка моя... у мене немає більше дочки!..." З'являється П'єро, він пропонує Марії йти за ним. Марія відмовляється: Артур поклявся одружитися з нею, і звідси вона піде тільки до церкви, і що коли вона стане Артуровою дружиною, то батько повірить їй, і вона буде оправдана. П'єро пропонує їй відчинити віконце, звідки видно церкву. Марія бачить, що біля нареченої стоїть молодий, подаючи їй руку, потім повертає голову, дивиться в бік Марії. Упізнавши "Андре", з пронизливим криком Марія відскакує від вікна. В її погляді – божевільний жах. Коли П'єро відходить, з'являється командор зі словами: "Цього разу, моя любо, ти не підеш від мене... Племінник попередив мене... Нічого!.. Краще пізно, ніж ніколи!" В останній, п'ятій, дії колишні заробітчани-савояри відзначають своє повернення з Парижа до рідного села в долині ріки Шамуні в Савойських горах. А через якийсь час з'являються Марія і П'єро. Батько зустрічає її словами: "Божевільна! Божевільна за те, що була злочинною".

Але за Марію заступається П'єро, кажучи всім, що це неправда, що Марію оббрехали. Батько забирає свої слова назад. Марія, упізнавши нарешті рідне село, падає на коліна й співає материнську пісню благословення, з якою вона покидала село. Тим часом пастор виводить з хати ледь живу Маріїну матір, яка підходить до дочки, кладе руки їй на голову і продовжує пісню, яку почала Марія. Марія впізнає маму, підводиться і, простягнувши руки до матері, падає майже непритомна на її груди. За мить Марія приходиться до тями, розум її просвітлюється. У фіналі з'являється маркіз Артур де Сіврі, повідомляє, що ненависний йому шлюб не відбувся, що злостива мати його померла, він нарешті буде завжди з Марією, яку просить стати його дружиною. Щаслива Марія падає в обійми Артура. Н. Некрасов увів до сюжету навіть каяття командора, який прибув разом з маркізом Артуром, чого в оригіналі не було, як сказано в коментарі до тексту перекладу-переробки Н. Некрасова.

Щодо акторського виконання, то, за свідченням рецензента у "Слові", актори грали дуже добре[9]. Так само й П. Свенціцький у "Ниві" висловився: "Щодо самої гри акторів (не дилетантів), то треба признати, що за кожним разом явний поступ. Особливо характеристична гра п. Сероїчковського. Роллю свою (батька. – *Р. П.*) віддає він з виразним характеру, з натуральністю і чувством того, кого представляє. Панна Лукасевич відзначає у ролях матері і грає з великим чувством, а у трагічних ролях заслугує на повне признання. Пані Бачинської гра (в ролі Марії. – *Р. П.*) зовсім добра, тільки випадало би додати, що екзальтації в голосі, сміху або в плачу повинні би трошки уміркованіші бути. Також краще було б у піснях, де діятонічні або хроматичні скали згори на долину приходять, не легато (тобто не плавно. – *Р. П.*), але стаккато (уривчасто. – *Р. П.*) співати, від чого поодинокі ноти краще б видалися, і пасаж рівністю своєю гармонічності і уроку (чару. – *Р. П.*) пісні надав би. Зате була коміка п. Бачинського зовсім не на місці. Де тільки драма поважніший характер прибирати почала, виступав Петро (П'єро. – *Р. П.*) з своїм недоквашеним гумором і псував інтерес всієї гри. Найбільше поражало се невчасне, "стецьковате" комікування в V акті. П[ан] Моленцький (командор. – *Р. П.*) і панна Богдан (Маркіза. – *Р. П.*) держалися трохи монотонно. П[ан] Б[учацький] В. – *Р. П.*] іграв коханка (Артура. – *Р. П.*), але так, як коли б не знав, що то значить любити: постава і рухи его коло своєї милої такі, наче б він у перший раз дівчину бачив і з нею говорив. П[ані] Смоленська єсть милою появою на нашій сцені: коли б тільки не говорила зпольська, бо через те дуже багато її гра тратить. Хори були дуже слабо обсажені: другого тенора і першого баса не доставало, бо в аріях місцями сильна була контра-

пунктація. В музиці Янковського нема нічого оригінального, самі старі речі. Гардероба дорога, та не всюди консеквентна (доречна. – *Р. П.*)"[10].

О. Бачинський зреагував на критику таким чином, що надалі, як-от, зокрема, у виставах цієї п'єси, показаних 24 і 29 серпня 1865 р. в Станіславові, був "у перших актах пересадно комічний, в останнім – поважно чутливий"[11].

До цього ж ряду п'єс належала й французька двоактна сентиментальна мелодрама "Честь матері" (прем'єра – 4 квітня 1865 р. у Львові) в перекладі Філімона Калитовського, який підписався криптонімом "Ф. І. К-ський". На жаль, автора не названо, й поки що ідентифікувати його нам не вдається.

Дія п'єси заснована на неймовірному випадкові. У матері викрадено з колиски вісімнадцять років тому дволітнього сина. Вона пускається в світ шукати його і через багато років, після катастрофи корабля, яким плывла, опиняється на якомусь березі, де живе її двадцятилітній син, моряк, який, власне, й урятував свою матір з морських хвиль. Обоє не здогадуються, ким доводяться одне одному. Протягом двох дій говорить про те, що добре знають автор і глядач, але чого не знають герої. Сценічна дія п'єси слабка. Характери окреслені дещо краще, що й дало змогу Т. Бачинській добре зіграти роль матері, а О. Бачинському – сина Артура, вважав анонімний рецензент[12].

У першому акті дія відбувається на узбережжі Портмут, в другому – у замку лорда. В зв'язку з цим перший акт прикрашала декорація "Морський берег" видатного австрійського театрального декоратора Ф. Польмана, що постійно працював у Міському театрі С. Скарбка.

Зрештою, й ця п'єса належала до псевдоромантичної драматургії. "Коли котра драма єсть з'ідеалізована правда, – писав О. Марковецький (П. Свенціцький. – *Р. П.*), – то, певне, у "Честі матері" те з'ідеалізовання єсть аж надміру піднесене"[13].

Триактна французька мелодрама "Варіятка" ("Божевілля") без зазначення імен авторів (однак знаємо, що була це п'єса "La Folle" І. Жеро (І.-Н.-Ж. Оже) і Ш.-Л. Денойє), пішла прем'єрою 3 травня 1866 р. в перекладі Сильвестра Метелі. "Сама драма, основана на тлі середньовічного романтизму, належить до кращих утворів драматичних сего роду"[14], – писалося в "Слові" після прем'єри. Але В. Ільницький, побачивши виставу в Тернополі 27 червня 1867 р., зробив протилежний висновок: "Ні там много психологічної правди, ні там природного, органічно розвитою діяння"[15]. Авторів, мовляв, залежало на тому, щоб створити одну роль, в якій могла б відзначитися якась одна славна артистка. Якщо всі інші характери в п'єсі накреслені пунктиром, то характерові головної героїні залишається широке поле для успіху; тут

створено різні ситуації, часом насилу притягнені, з тим, щоб артистка могла продемонструвати свою гру в найрізноманітніших варіаціях. “Задля того, – зазначав далі В. Ільницький, – штука ся, яко драматичний утвір, не має вартости, і в цілісінькім першім акті єсть вона нудна; вона починає аж в другім акті займати, не сама собою, но радше ігрою Варіятки, і інтересовання росте в 3 акті, тут ігра Варіятки прибирає найвищу шпиль. Що й такі штуки десь-колись на сцені явитися можуть, казав уже Лессінг, щоб ігрі артистки надати поле до попису. В нашім театрі єсть се роля пописова для Бачинської” [16].

І власне завдяки талановитій грі Т. Бачинської в заголовній ролі ця вистава мала постійний успіх у глядача – як під час прем’єри, так і згодом.

Зміст п’єси такий. Клариса, донька лорда Вільямса, заможна красуня, має віддати руку Карлові, до якого байдужа. Карл, надміру кохаючи Кларису, заявляє, що, незважаючи на заручини, залишає їй повну свободу дій. Тут підвертається його старший брат Едвард і освідчується Кларисі, яка радо віддає йому свою руку. З’являється Дженні Ерстон (цю роль виконувала Т. Бачинська), бліда, сумна, меланхолійна, хоча молода іще й гарна. Приятелька Клариси з дитячих літ, Дженні прийшла й тепер звиритись їй у власному горі. І її зрадив чоловік Мортимер: вкравши з батьківського дому, щоб одружитись, відтак покинув і відібрав у неї єдину розраду – сина. Від цього Дженні тяжко страждає.

У другім акті Клариса – вже дружина Едварда. До кімнати, з якої щойно вийшла Клариса, входить Дженні з першими ознаками божевілля. Згодом з’являється Едвард, у якому Дженні впізнає свого колишнього чоловіка. В шаленому збудженні Дженні домагається, щоб Мортимер віддав їй дитину. Вона падає до ніг Мортимера, молить його, щоб узяв її до себе як законну дружину. Заклопотаний Мортимер, тобто Едвард, обіцяє все зробити, аби лише вивести Дженні з кімнати. Але надходить Клариса зі словами: “Що я бачу! Сір Едвард у ногах у Дженні!”. Збагнувши, що Клариса нічого не знає про обман Мортимера/Едварда, Дженні впадає в дикий, істеричний, божевільний, страшний сміх: “Ха! Ха! Ха! Він сір Едвард!”. Але Клариса ні про що не здогадалася. Перелякана приступом божевілля Дженні, вона виходить за чоловіком. Прийшовши до пам’яти, Дженні хоче вийти услід за ними, але двері замкнені. Це доводить її до ще страшнішого шалу; вона б’ється силоміць у двері, несамовито кричить у вікно. На це збігається домашня прислуга. Дженні виводять.

У третьому акті відбувається бал у домі Едварда. Стає відомо, що він замкнув Дженні в божевільню. Клариса дізнається про причину божевілля Дженні, вона гірко нарікає тепер, чому не віддала руку чесно-

му Карлові, вона рада б покинути цей дім, де все нагадує їй про нещасну Дженні, ненависного Едварда. Втім, з’являється Дженні з дитям на руках – в білій сукні, з розпущеним волоссям. “Вона пестить дитя й цілує, але так пристрасно, що аж страх бере про дитину. Відтак відступає вона від дитини і впадає в страшний божевільний стан; вона виймає укритий штilet, махає ним на всі сторони, очі люто сверкають, в одну міру випучені, зуби стинаються, руки конвульсійно стискаються, голос дикі видає тони; поволі шал спадає, притомність повертає; Дженні спостерігає, що нема її дитяти (се забрала з собою Клариса в хвилі, коли Дженні так страшно шаліла); і знову настає розпучний вибух божевілля у Дженні, страшенний, до найбільшого пристрастя посунений. Вони видерли їй дитя, сю одну осолоду її бідного серця! Поволі пристрасть спадає, але притомність вже не повертає зовсім” [17], – так образно схарактеризував В. Ільницький Бачинську в цій сцені.

Далі Дженні помічає залишені Кларисою на столі бальні прикраси, зелений вінок і білу шлюбну вуаль. Дженні прикрашається цими речами, як молода до шлюбу, а відтак клякає до молитви й просить у Бога благословити її любов з Мортимером. Коли вона отак стоїть на колінах, схиливши в тяжкій задумі голову до землі, через кімнату переходить до своєї спальні Едвард, але йому здалося, що то Клариса. Дженні ж устає, згадуючи присягу Мортимера на вічну любов, – “з якимсь дивним напруженням іде за ним, тихо, на пальцях, до тої ж кімнати”. Згодом чути звідти зойк Едварда, на що збігається прислуга з Кларисою. Дженні виходить з Едвардової спальні із піднятим догори стилетом, “як фурія, що сповнила месть, але в божевільнім стані, і, зареготавшися дико, омліває навіки” [18].

Так простежив В. Ільницький головну роль Дженні на тлі сюжету п’єси, подаючи водночас штрихи образу, створеного Т. Бачинською. Проте рецензент цим не обмежився, а окремо дав ще ряд густих мазків до сценічного образу, відтвореного актрисою. Констатуючи, що роль Дженні містить багато ефектних ситуацій, трудних, зрештою, для відтворення, він справедливо зазначав: “Ніде не єсть легше зіпсувати ігру пересадою, неприродним криком, завертанням очей, фальшивою остентацією (*лат.*: демонстративністю. – Р. П.), ніде легше впасти в карикатуру, як власне в отсій ролі...”. Відмежувавши гру Бачинської від тріскучого мелодраматизму, на який неминуче збилася б слаба чи посередня актриса, В. Ільницький підкреслює: “Бачинська вив’язалася всюди з своєї задачі, яко правдива, незвичайна артистка”. Та цього було б замало, тож критик розкриває особливості її гри: “Уміла вона з великим бистроумієм і правдивим естетичним вкусом спізнати вузьку лінію, відділяючу

психологічну правду від неприродної пересадки, а тим самим – естетичну красу від страшливої, крикливої остентації (*лат.*: демонстративності. – *Р. П.*), і вона в грі своїй уміла держатися через цілий час на тій-то вузькій лінії, котра означає щит артизму, але котру легко переступають артистки, не досить певні себе і своєї штуки...”[19].

Зі знанням досвідченого й тонкого критика В. Ільницький малює загальний образ Дженні – Т. Бачинської, вказуючи при цьому й на окремі деталі. Такій спостережливості міг би позаздрити й нині будь-який театральний критик. І великим щастям для Бачинської було, що з-поміж кількох тогочасних критиків знайшовся бодай один, що зумів належним чином оцінити її талант і зберегти для нащадків прекрасний образ видатної артистки.

“Не досить бо на тім, що Бачинська в грі своїй держалася строго естетичних границь і що її гра була зовсім поправна (*correct*); але вона надала своїй грі тим більшої вартости, що приоздобила її прекрасними пластичними позиціями і то зовсім з ситуації впливаючими, і тим чином улагодила вона прикрість і терпкість в чутті нашім, яке сходиться мусить, дивлячись на такі сцени, які суть в сій штуці. Такі пластичні позиції суть, напр., в другім акті, коли Дженні по укінченім монологу стоїть задумана, звернена ік публіці чистим профілем. Уладжене волосся, високе чоло, острій виразистий профіль, бліде лице, довга чорна сукня, трохи наперед подана талія, нерухома постать – се справді класична, пластична статуя. Або коли убравшись, без мислі, от як божевільна, в прибори бальові, в білім балевім строю, з зеленим вінцем на чолі, з розпущеним волоссям стає, відтак клякає до молитви, відтак склонивши голову, клячить довший час нерухомо в профілевій позиції – се справді також класична статуя. Бачинська, видно, перейшла через дуже добру драматичну школу, а її ємкий талант виніс звідти не одну красну науку і штуку”[20].

Усі інші ролі в цій п’єсі, як уже відзначалося, губилися за роллю Дженні Ерстон. Під час прем’єри відзначилася К. Смолинська як Клариса. Хто грав цю роль у виставі, далі рецензент В. Ільницький не говорить. Невідомо, хто під час прем’єри грав Едварда. Взагалі всі чоловічі ролі, хоч і зіграні вправно, справили на рецензента “Слова” враження, що “актори не пройнялися ще тонкощами великосвітської салоновости, яка притаманна цій драмі, де вся дія відбувається в салонах англійських вельмож”[21]. Зате в тернопільській виставі в ролі Едварда добре виступив молодий, початкуючий актор Є. Стецький[22].

Вистава “Варіятка” засвідчила можливості Руського народного театру і в реалістичному трактуванні мелодрами. Однак питаюча вага цього жанру в його репертуарі була невелика.

Окреме, теж досить скромне місце зайняла у репертуарі Руського народного театру німецька драматургія, представлена, до того ж, уже застарілим для 60-х років XIX ст. Августом Коцебу. Тут іде здійснена ще 1849 р. І. Вітошинським переробка одноактної “співогри” А. Коцебу “*Der Kozak und der Freiwillige: Ein Liederspiel in einen Auszuge*” під назвою “Козак і охотник” (прем’єра – 12 червня 1864 р.). Про цю п’єсу йшлося у розділі про початки української драматургії в Галичині. З’являються й інші переклади та переробки п’єс А. Коцебу, як-от: одноактна комедія “Два розсіяні” (прем’єра – 24 листопада 1864 р.), двоактна комедія “Господиня, або Жінка рей веде” (прем’єра – 18 квітня 1866 р.), а також – “Пан Спйохайло” (прем’єра – 29 жовтня 1866 р. на гастролях у Самборі).

Про одноактну комедію “Два розсіяні” (назва не ідентифікується з відомими п’єсами Коцебу – а їх понад 200, хоч і це не повна цифра) залишив нам коротке зауваження на сторінках часопису “Нива” рецензент під криптонімом Т. А., що походив від псевдоніму Теофіль Андрієвич, який міг належати видавцеві й редакторові часопису – П. Свенціцькому: “Комедія “Два розсіяні”, хоч заносить смаком коцебуєвським, може ще довго подобатись на сцені. Акція жива, катастрофи побуджують справді до сміху, годилось би тільки старанніше мову огладити і з дебільших похибок обчистити. Після п. Санковського (І. Сероїчковського. – *Р. П.*) грав тут найстаранніше п. Бачинський, котрому, однак ж, при тій консеквенції (послідовності. – *Р. П.*), яку бачилисьмо, не завадило б трохи більше натуральности; п[анн]а Смолинська була так монотонною, що не було слідно на ній ані найменшої зміни по причині тих колізій, в які попадала”[23].

Зміст останньої відомий нам з рецензії в газеті “Слово”: “Комедія “Пан Спйохайло”, з Коцебу, представлена на сцені нашій во вторник 15 (27) с. м., основана на інтризі молодого, буйного Іванка, сестринця (тобто сина сестри. – *Р. П.*) Спйохайла. Єго тітка, преворотна Софія, бажає єго одружити з своєю донькою, кокеткою Павлиною. Однак Іванко любить Ганю, всіма лишену доньку майора Льва Спйохайла. З того виходять ситуації, властиві драстичному талантові Коцебу. Іванко туманить через 5 років всіх, а вкінці жениться з Ганею, відобравши запис на великий маєток, которий Софія держала, від неї самої. Всі типи начертані живо з життя; акція інтересна, легка, хоть без глибшої гадки, як цілий Коцебу. Відіграно комедію з достаточним гумором. Тип Спйохайла віддав г. Моленцький дуже вірно і драстично. Г-жа Лукасевич в ролі Софії задовлила. Франта Камілла грав г. Чацький (А. Бучацький. – *Р. П.*) часто пересадно, а г. Вітошинський – Іванка, вічно інтригуючого пустяка, з понятієм єго характера. Г. Концевич jako загонис-

тий майор, і г-жа Богдан, яко Павлінка, не мішали. В г. Нижанковським виділисьмо живого вартівника з его говором недопольщеним і комічним. Публіка не конче численна”[24].

Українські назви цих перекладів чи переробок поки що важко зідентифікувати з оригінальними назвами п’єс А. Коцебу.

Загальновідомо, що комедії – найкращі в творчості А. Коцебу, цього плодового драмороба, що вони відзначаються спритно зав’язаною інтригою і жвавим комедійним діалогом, однак псевдосатиричне їхнє вістря було спрямоване на побутові дрібниці, а не на суспільні явища епохи, в яку жив драматург. В 30-х роках XIX ст. п’єси Коцебу зникають з німецької сцени великих міст, але тримаються подекуди в мандрівних “шмірах”. Забрівши навіть на українську сцену, ці п’єси не зробили їй великої честі.

До французьких і німецьких комедій-водевілів допасовувалися ще й одноактні комедії “Рецепта на тещі” (18 грудня 1866 р., переробка Ю. Нижанковського з іспанської), “Перше кохання” (10 травня 1866 р., переклад закарпатського письменника А. Ріпаєва з угорської). Ідентифікація цих назв з оригінальними – ще попереду.

Театр налягав більше на комедійний репертуар. Легка комедія, що супроводжувалася часом музикою, й особливо водевіль, виробляли й підтримували в Руському народному театрі музичну стихію, що була прикметною для цього театру і в подальших десятиліттях його діяльності.

Невипадковою була поява в репертуарі цієї трупи таких форм музичного театру, як комічна опера й оперета, особливо поява оперети – зовсім нового явища для західноєвропейського театру.

Комічна опера з’являється в першому році діяльності театру.

Першою була показана вистава “комедіо-опери”, тобто комічної опери, “Марія, дочка другого полку” (в оригіналі – “La fille du régimentu”; відома більш як “Дочка полку”) французьких драматургів Ж.-Ф.-А. Баяра і Ж.-А. Сен-Жоржа, з музикою італійського композитора Г. Доницетті. До речі, саме про цей твір згадує Т. Шевченко, який міг бачити її на сцені Александринського театру в Петербурзі у першій половині 40-х рр. XIX ст.: у повісті “Капітанша” (1855) – факт виставлення цієї п’єси польською трупою в Ромні (тепер – Ромни) у 40-х рр. XIX ст.[25], а в Щоденнику від 23 січня 1858 р. є запис про неприємне враження від вистави у Нижньоновгородському театрі. Шевченко називає цю оперу Г. Доницетті його “глупейшим произведением”, зокрема лібрето – “нелепо и неестественно”[26]. Прем’єра відбулася 30 жовтня 1864 р.. Переклад тексту на українську мову здійснив, мабуть-таки, Павлин Свенціцький, бо

саме він часом ховався за криптонімом “П.”. Ця вистава була показана 30 жовтня 1864 р. Вона вимагала досвідчених акторських і особливо співацьких сил, якими театр ще не володів. А проте рецензент прем’єри відзначав добру гру і спів Т. Бачинської (Марії), А. Моленцького (слуга Філіпа), О. Бачинського (добродушний воїн Трульйон), В. Лукасевич (покоївка Фантетта), А. Бучацького (полковник), А. Вітошинського (лісничий Антон). Злагоджено співав також хор вояків, що складався зі статистів та аматорів хороваго співу, яких саме тоді організовувало товариство “Руська бесіда”.

“До опери – в її властивім значенні – у нас ще далеко, – писав рецензент “Слова”, – однак належить визнати, що особливо завдяки нашій першорядній артистці пані Бачинській ця комедіо-опера в найважливішій – вокальній – частині мала на нашій сцені цілковитий успіх і загалом викликала у всіх справжнє задоволення”[27].

Показана вдруге (10 грудня 1864 р.), вистава вдалася ще кращою, ніж прем’єра. Не тільки учасники першої вистави грали й співали краще, але й ті, що були уведені замість деяких попередніх акторів. О. Бачинський цього разу грав полковника замість А. Бучацького, а замість О. Бачинського роль Трульйона – І. Сероїчковський; маркізу Маджіовекіо замість якоїсь невідомої (Софії Я.) грала досить добра актриса А. Богдан. Т. Бачинська в головній ролі Марії “перевершила саму себе”, “захоплювала публіку з кожною своєю появою на сцені сповненою життя і природної легкості грою, настільки, що кращої виконавиці не знайти й на інших великих сценах. Спів її, особливо чистий при виконанні романсу в третьому акті, плив з глибини серця і свідчив про велике захоплення, яким може проїнятися справжня артистка”[28]. А про виставу взагалі рецензент висловився як таку, що була завершена, добре вивчена і цілком успішна.

Успіх цієї вистави певною мірою визначав творчі можливості Руського народного театру, однак шляхом оперних вистав театр піти не міг, бо на перешкоді цьому стояли самі умови, в яких він працював: відсутність коштів на утримання хору, великого оркестру і належного гардеробу тощо.

Вистави комічної опери “Дочка полку” Г. Доницетті й особливо французьких водевілів підготували ґрунт для появи в репертуарі Руського народного театру нового музично-театрального жанру – оперети, що взагалі налічувала якихось десять-дванадцять років свого існування. Народившись у 50-х рр. XIX ст. у Франції, оперета невдовзі поширилася в інших країнах Європи, зокрема в Австрії й Росії, у тому числі й на польських і українських етнічних землях, що належали до цих держав. У Відні активно впроваджу-

валась французька оперета з кінця 50-х рр. Польський театр, що був дуже чутливим до французьких віянь, сприйняв оперету одразу, так би мовити, по свіжих слідах її появи у Франції. В Росії, що теж, зрештою, не була байдужою до французьких мод у мистецтві, цей процес мав дещо пинявий характер. Оперета прийшла сюди через французьку придворну трупу – так званий Михайлівський театр. Ця трупа показала 1859 р. в Петербурзі, на сцені Великого театру, оперету “Орфей у пеклі” Ж. Оффенбаха, але без будь-якого успіху, хоча цей твір був сенсаційним для Парижа. Аж через сім років – 9 квітня 1866 р., трупа розпочала цілу серію опереткових вистав одним з найкращих творів Оффенбаха – “Прекрасною Єленою”. Але на власній російській імператорській сцені французька оперета з’являється ще до “Прекрасної Єлени” в Михайлівському театрі: 10 вересня 1865 р. в Александринському театрі було вперше показано з величезним успіхом “Орфея у пеклі”. А “Прекрасна Єлена” пішла тут уже в період опереткової гарячки – 18 жовтня 1868 р.[29] Згодом цей новий популярний жанр поширився в російській провінції, зокрема на Наддніпрянській Україні (в російських трупах, звичайно).

Хронологічно тоді ж з’являється оперета і на українській сцені в Галичині. Однак то була не якась з найкращих оперет Оффенбаха – не “Орфей у пеклі” і тим більш не “Прекрасна Єлена”, – а другорядна, хоч досить популярна на польській сцені, – одноактна “Чародійна скрипка” (“La violoneux”) того ж Оффенбаха (прем’єра – 10 квітня 1866 р., переклад лібрето Остапа Левицького). На польській сцені у Львові ця оперета йшла з 3 лютого 1865 р. Можливо, йшла й на львівській німецькій сцені.

У “Чародійній скрипці” виступало всього три дійових особи: дівчина Жоржета, юнак Антон і старий скрипаль Матій. Молодята кохаються безнадійно: вони вбогі, хлопця хочуть забрати в рекрути. Старий любить Жоржету як власну доньку. Він рад би допомогти молодій парі, а тому й вирішує попросити у добрих панів-поміщиків грошей на викуп хлопця з війська. Антон задля любови до Жоржети вдячний Матієві, але боїться його скрипки, вважаючи, що вона має якусь несамовиту силу, бо сам відчув, як вона бере за душу й серце. Пішовши до панського замку, Матій залишив свій найдорожчий скарб у руках Жоржети. Антон видає скрипку й трощить її. На цей момент надходить старий Матій, якого огортають жаль і розпач.

Уся краса цього твору крилася передусім у музиці, й тому братись за його постанову можна було тільки за умови, що в трупі знайдуться добрі співаки. А якраз у цьому весняному сезоні 1866 р. перейшов з польської сцени на українську відомий співак О. Концевич. Саме для його дебюту й була поставлена “Чародійна

скрипка”, в якій він виступив у партії Матія, відзначившись доброю грою й особливо чудовим співом. Гідними партнерами його були Т. Бачинська та А. Вітошинський[30].

Вистава активно трималася в репертуарі театру і була його окрасою протягом 1866–1867 рр. Цю оперету театр показав 23 червня 1867 р. в Тернополі. Але цього разу уже не виступав О. Концевич. Замість нього Матія співав А. Нижанковський, Антона (замість А. Вітошинського) – А. Моленцький. Звичайно, успіх вистави не міг бути таким, як раніше. А. Моленцький добре грав Антона, однак не міг так само добре співати; йому, “хоч додержав такт і тон, нестало місцями голосу, і се очевидно, що його голос і спів не для сеї ролі”[31], – писав В. Ільницький. Це саме стосувалося й А. Нижанковського, який зіпсував фінальну арію Матія над поламаною скрипкою. “Не дивота, – каже В. Ільницький. – Ся музика таки для оперистів, а не для звичайних співаків”. Єдина Т. Бачинська була на висоті.

Не задовольняв і оркестр, який відіграв увертюру так слабо, що не можна було навіть розпізнати характеру музики.

Враження від цієї вистави були суперечливими. А проте попередні спектаклі, за участю О. Концевича, підіймались до найкращих зразків.

Услід за “Чародійною скрипкою” першого великого класика французької оперети – Ж. Оффенбаха – на сцені Руського народного театру з’являється одна з найкращих оперет основоположника австрійської, так званої віденської опереткової школи Франца Зуппе – “Німецькі бурші” (в оригіналі “Die Flotten Burschen”, на польській сцені – “Junasy”, на російській – “Веселье школяры”). Написана 1863 р. на основі побутових студентських пісень Відня, ця оперета, незважаючи на наслідування Оффенбаха, стала, за висловом російського театрознавця і музикознавця М. Янковського, “немов би програмним документом національної опереткової школи”[32] в Австрії, однак дуже швидко поширилась і за кордоном, і в театрах інших народів у межах тодішньої Австрії. Через три роки свого блискучого походу різними сценами вона прийшла й на сцену українського театру безпосередньо з німецького і польського у Львові. Навіть декорацію Ф. Польмана, виготовлену для вистави в тих театрах, запозичила дирекція Руського народного театру. Лібрето оперети переклав Остап Левицький.

Прем’єра відбулася 22 травня 1866 р. у Львові з великим успіхом, що й спонукало дирекцію повторити виставу через день, 24 травня, а далі вона йшла протягом 1866–1867 рр. дуже часто.

Зміст оперети сповнений живого духу, молодецького гумору, дотепів, комічних ситуацій буйного життя австрійських студентів середини XIX ст. Проміж

Продруковано въ 1866.
№ 2. Моменти № 1.

РУСКІЙ ТЕАТРЪ НАРОДНЫЙ.

ВЪ СЕРЕДУ 13. (25.) ЦВѢТНЯ 1866.

ВЪ САЛѢ „НАРОДНОГО ДОМА“

ЧАРОДѢЙНА СКРИШКА.

Нова оперета въ 1. дѣйствіи съ французскаго, переводъ О. О. Левковскіа. Музыка ПЕТРА ДФЕНБАХА.

О С О Б Е Н Н О С Т И:

| | |
|--------------------------------------|----------------|
| Батюшъ, оперный певецъ въ оперѣ | И. Давыдовъ. |
| Журботинъ, оперный певецъ, съ хоромъ | Пав. Копыловъ. |
| Антонъ, оперный певецъ | И. Давыдовъ. |

Дѣйствіе въ сѣнѣ въ Троицкѣ.

ПЕРЕДЪ ЧЕМЪ:

СЛАВА БОГУ

СТОЛЪ НАБРЫТЫЙ.

Комедія съ французскаго въ 1. дѣйствіи, переводъ О. Б.

О С О Б Е Н Н О С Т И:

| | | | |
|---------------------------|-----------------|---------------------------|--------------|
| Гурьевъ, оперный певецъ | И. Давыдовъ. | Труфанъ, оперный певецъ | И. Давыдовъ. |
| Колупаевъ, оперный певецъ | Пав. Копыловъ. | Николай, оперный певецъ | И. Давыдовъ. |
| Евдокимъ, оперный певецъ | Мих. Соловьевъ. | Колупаевъ, оперный певецъ | И. Давыдовъ. |

Дѣйствіе въ сѣнѣ въ Троицкѣ.

ЦѢНА МѢСТНИЦЪ:

Капиталъ 4 р. — Мѣсто нумер. 1-ихъ рядовъ 1 р. — Мѣсто нумер. дальшихъ рядовъ 70 кр. — Мѣсто сѣнныя 60 кр. — Партеръ 40 кр. — Галерія 20 кр. а. а.

ПОЧАТОКЪ О 7½ ГОДИШЕ ВЕЧЕРОМЪ.

Дѣйствіе въ сѣнѣ въ Троицкѣ.

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

жартів пробивається благородство їхніх душ, схильність до всякого доброго діла. Студенти сходяться до кав'ярні, п'ють, співають і глузують зі своїх професорів. Усього мають вдосталь, крім грошей. Посилають за грошима студентського прислужника Флека, але той повертається, звісно, складніруч. Його звіт сповнений гумору. З'являється молода пара – мандрівний ремісник зі своєю дівчиною. Вони тужать, бо мають розлучитися: він іде на заробітки, а вона чекатиме, поки він стане майстром. Для одруження парі бракує шістсот талярів. Студенти обіцяють дати їм ці гроші, хоча не мають ані шеляга за душею. Виникає думка, як виманити гроші у місцевого лихваря Геєра, що постійно здирає їх зі студентів. Один із бурсаків переодягається на італійського художника і приносить до лихваря стару закопчену ікону, прохаючи за неї кілька талярів позики до завтрашнього дня. Лихвар, що вже колись заробив на заставленій італійській іконі, не розуміючись на мистецтві, погоджується взяти й цю. Раптом входять англійський лорд зі своїм конюхом (переодягнені студенти Фрінке і слуга Флек). Лихвар Геєр, сподіваючись заробити на іконі, показує її лордові. Після недовгого торгу “лорд” купує ікону за велику суму, яку обіцяє сплатити в готелі, після того, як туди буде перенесена сама ікона. Але ж ікона належить не лихвареві, а “італійському художникові”. Надходить він сам. Лихвар хоче купити ікону. “Художник” торгується і врешті продає її лихвареві за таку суму, що її цілком вистачить для закоханих, і ще залишиться дещо на розваги. Лихвар, придбавши ікону, покликається на присутніх, які мають посвідчити, що він купив її при двосторонній добрій волі і що це вже його незаперечна власність. На це студенти починають сміятися, бо тією вигаданою італійською іконою затикали каглу. Лихвар озирається й здогадується, що з нього насміялися. Закохана пара щаслива, бо, одержавши гроші, побирається. Лихваря, який проклинає студентів, виносять.

Ця одноактна оперета мала великий успіх на сцені Руського народного театру головню завдяки хорам, які під час львівських вистав виконували вихованці Ставропігійської бурси, до того ж набагато краще, ніж ті хори виконувались у Львові на сценах німецького і польського театрів. Досить добре грали й співали виконавці окремих ролей. Найбільший успіх мав, звичайно, О. Концевич у ролі студентського прислужника Флека, особливо в сцені, коли той виступає переодягненим на лордового конюха. “Його спів, міміка і вся комедійна гра викликають справжній фейєрверк веселости”, – відзначав рецензент у “Слові”[33]. Добре грав, але гірше співав А. Моленцький в ролі лихваря Геєра.

За традицією, що склалася при поставі цієї оперети на віденській сцені, ролі студентів виконували

жінки. В українській виставі “Німецьких буршів” з великим успіхом виступили Т. Бачинська в ролі Фрінке (що переодягається на лорда) і К. Смолинська в ролі Бранда (що переодягається на італійського художника). Остання навіть, на вимогу публіки, по декілька разів повторювала окремі пісні.

Молода закохана пара не була дібрана щодо виконавства: А. Вітошинський співав дуже добре, тим часом як Т. Клітовська виявилася зовсім не обдарованою голосом.

“Німецькі бурші” Т. Бачинська обрала навіть для свого бенефісу на 4 листопада 1866 р. під час гастролей у Самборі.

Не зникли “Німецькі бурші” з репертуару й 1867 р., коли в реорганізованій трупі не було вже найкращих сил, особливо О. Концевича. Під час виступів у Тернополі в травні того року ця оперета була показана двічі й обидва рази зі значним успіхом. “Признаємося, – писав В. Ільницький, – що коли ми вперше побачили на афіші напис: “Німецькі бурші”, толкуючи собі в голові, що се і музика неабияка, що там і осіб много, і що трупа нашого театру по більшій часті з самих початківців складається, якось і маркотно нам стало, а на ум таки налізло питання: чи отся штука поведеться? А воно, бачите, повелося. Ой немало там мусило бути клопоту при отих пробах, немало поучення, вкладання таки насильного в голову та й в уста. Не було воно й без того, щоби там в представлінню не було грубшої або меншої похибки; не мож і того сказати, щоби там у Львові або в Відні, або де там, не грали її ліпше та й гарніше; але ми і за се вдячні і радушні; не раз, але двічі виділи і слухали ми сю штуку, і вона таки за кожний раз нам сподобалася”[34]. У виставі домінувала Т. Бачинська (Фрінке). Після неї – А. Моленцький, що грав лихваря, як каже рецензент, “превосходно”, особливо його речитатив, коли в думках рахує гроші на долоні, був “відіграний незрівняно”. Трете місце відводить критик О. Бачинському, що грав Флека, замість О. Концевича, “з явним гумором і зовсім природно”. “Сі три ролі, – каже В. Ільницький, – були відограні превосходно, і вже по них можна би вдоволитися сим вечером, хоч би прочі ролі і не конче удалися. І воно таки так майже і було, хоч правду сказати, ніхто не зіпсував зовсім своєї ролі. Арія коханків дуже гарно написана, но не так відспівана, як би приналежало: бо се справді арія для добрих артистів; вимагає вона великого об'єму голосу і доброї школи, що не легко знайдеться при мандруючим театрі, которого задачею не єсть опера. Також і арію маляра відспівано не зовсім поправно, почасті непевно і несміливо; але і се з часом направиться. Хори видалися досить добре. Загальний ефект був дуже милий”[35].

Незадовго до свого розпаду влітку 1867 р. Руський народний театр звертається до драми німецького драматурга П.-А. Вольфа “Преціоза” з музикою видатного німецького ж композитора К.-М. Вебера. Цей твір стояв уже близько до романтичної опери першої половини XIX ст., майстром якої й був Вебер. “Боялися ми справді, – писав В. Ільницький, – що наша мала оркестра та й наші хори не вистарчать, та й щоби не зробилося фіяско, але воно ні; ми слухали вдоволені (...) Лиш в увертюрі до 1-го акту і в розпочаттю 4-го акту дався чути значно недостаток в ігрі і голосах в оркестрі”[36].

Т. Бачинська і в цій виставі в головній ролі Преціози “сіяла своєю незрівняною ігрою і відзначилася також співом в одній, а прекрасній арії”. Роль надворного маршала – хвастуна і брехуна – майстерно грав А. Моленцький.

В. Ільницький, оглядаючи всі три музичні вистави, показані театром у Тернополі 1867 р., – “Чародійна скрипка”, “Німецькі бурші” і “Преціоза”, – наголошував на великому значенні, яке мали вони для театру. “Ми вдячні дирекції театру, що нам дає штуки також і сього роду – раз, щоб нас запізнати з тими прекрасними плодами людського генія, що то нині ними розкошується весь світ западний, а потім – щоби душу нашу напоїти також класичною музикою, якої дасть біг у нас на провінції, а особливо не видати її на сцені мандруючих театрів. За се справді ми дуже вдячні дирекції”[37].

Незважаючи на брак належних вокальних сил для виконання оперети, а як ширше брати, то музичних вистав узагалі, галицька театральна критика й публіка сприйняли появу нового жанру цілком прихильно, не так, як, скажімо, тогочасна російська громадськість, що безпідставно вбачала в Оффенбахові ознаки ідейного й морального розкладу, пропаганду революції й нігілізму. Галицька публіка підлягала іншому, західному впливові, й тому наявність оперети в репертуарі свого театру вважала за рівняння з іншими “європейськими” театрами.

Перші скромні вистави оперет у Руському народному театрі 60-х років XIX ст. попереджали активне й широке побутування цього жанру в галицькому театрі наступних десятиліть, коли засилля оперети стало справжнім лихом цього театру. А тоді, у 60-х роках, ніхто такого лиха в опереті ще не бачив.

Оперета в Руському народному театрі у Галичині була, як мовив згадуваний вище російський дослідник М. Янковський з приводу російського театру[38], неначе модернізованим водевілем, який, поширений тут перше, став чудовим ґрунтом для запровадження оперети, а навикі акторів, що пройшли на цьому жанрі школу акторської майстерности, полегшували утвердження оперети на сцені українського театру.

1. *История русского драматического театра. В 7 т. – Москва. – “Искусство”, 1978. – Т. 3. – С. 274; 1979. – Т. 4. – С. 349; 1980. – Т. 5. – С. 471.*

2. *Dramat obcy w Polsce 1765–1965: Premiery. Druki. Ekzemplarze: Informator: A – K / Praca zespołowa pod kierunkiem Jana Michalika. – Kraków, 2001. – Т. 1. – S. 192–193; Marszałek A. Repertuar teatru polskiego we Lwowie: 1864–1875. – Kraków, 2005. – S. 36.*

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

4. *Там само. – 1865. – 17 (29).III. – Ч. 22. – Переклад з “язичія”.*

5. *Нива. – 1865. – 17 (29) III. – Ч. 22. – Переклад з “язичія”.*

6. *Там само.*

7. *Zola E. Nos auteurs dramatiques. – Paris, 1881. – P. 348. – Цит. в перекладі з російського перекладу в коментарі до переробки Н. Некрасова за виданням: Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем. В 15 т. – Драматические произведения. – Ленинград: “Наука”. Ленинградское отделение. – 1983. – Т. 6. – С. 697.*

8. *Слово. – 1865. – 3 (15).II. – Ч. 18.*

9. *Там само. – 17 (29).III. – Ч. 22.*

10. *Нива. – 1865. – 20.III. – Ч. 8. – С. 128.*

11. *Слово. – 1865. – 25.VIII (6.IX). – Ч. 67.*

12. *Там само. – 24.III (5.IV). – Ч. 24.*

13. *Нива. – 1865. – 10.IV. – Ч. 10. – С. 159.*

14. *Слово. – 1866. – 23.IV (5.V). – Ч. 32.*

15. *Русь. – 1867. – 21.VI. – Ч. 24.*

16. *Там само.*

17. *Там само.*

18. *Там само.*

19. *Там само.*

20. *Там само.*

21. *Слово. – 1866. – 23.IV (5.V). – Ч. 32. – Переклад з “язичія”.*

22. *Русь. – 1867. – 21.VI. – Ч. 24.*

23. *Нива. – 1865. – 20.V. – Ч. 14. – С. 223.*

24. *Слово. – 1866. – 19.XI (1.XII). – Ч. 92.*

25. *Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 12 т. – К.: Наукова думка, 2003. – Т. 3. – С. 315.*

26. *Там само. – Т. 5. – С. 145*

27. *Слово. – 1864. – 21.X (2.XI). – Ч. 84. – Переклад з “язичія”.*

28. *Там само. – 2 (14).XII. – Ч. 96.*

29. *Янковский М. Оперетта: Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. – Ленинград–Москва: Издательство “Искусство”, 1937. – С. 219–228; Трауберг Л. Жак Оффенбах и другие. – Москва: “Искусство”, 1987. – С. 274–276.*

30. *Слово. – 1866. – 2 (14).IV. – Ч. 26.*

31. *Русь. – 1867. – 16.VI. – Ч. 23.*

32. *Янковский М. Оперетта: Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. – Ленинград–Москва: Издательство “Искусство”, 1937. – С. 138.*

33. *Слово. – 1866. – 14 (26).V. – Ч. 38.*

34. *Русь. – 1867. – 14.VII. – Ч. 31.*

35. *Там само.*

36. *Там само.*

37. *Там само.*

38. *Янковский М. Оперетта: Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. – Издательство “Искусство”. – Ленинград–Москва, 1937. – С. 225.*

Роман ГОРАК

ІВАННА БІБЕРОВИЧ З ФАЛИША: АРТИСТКА РУСЬКОГО НАРОДНОГО ТЕАТРУ

Їй було ледь більше тридцяти, коли вона покинула сцену і, згідно із запевненням преси, яка не могла не відгукнутись на такий вчинок званої артистки, зробила це – як пояснював у посмертному слові про неї відомий драматург та театральний критик Григорій Лужницький на сторінках колись дуже популярної газети “Новий час” – аби присвятити себе вихованню дітей, яких у неї було троє, і сповнити “найкращий, найбільш шляхетний і благородний обов’язок матері – громадянки” [1]. В такому віці для більшості акторів тільки починається сходження на вершину слави й артистичної майстерності. Для неї ж усе було закінчено. Не робила з приводу свого відходу голосних заяв у пресі, не висувала нікому жодних звинувачень. Це було тим більше дивно, бо того ж року, коли покинула театр, найпрестижніший український журнал “Зоря” на першій сторінці опублікував її світлину (яку опісля будуть використовувати у різних довідкових виданнях та енциклопедіях) і розповів про неї вперше за 16 років її служіння українському театрові, назвавши найяскравішою зіркою, що будь-коли сходила на галицькому театральному небосхилі.

Відхід Іванни Біберович зі сцени у zenіті слави був для багатьох загадкою. “Тому то, – писав у згаданому “Новому часі” Григорій Лужницький, – для нашого покоління Біберовичева залишилася оповита легендою” [2].

Григорій Лужницький розповів також випадок, коли після вистави “Володар гут” за драмою французького письменника Жоржа Оне до Іванни Біберович підійшов тодішній намісник цесаря в Галичині і, захоплений грою артистки, запропонував державну стипендію для виїзду на студії до Парижа, але з умовою опісля повернутися на польську сцену. Однак, як скаже Г. Лужницький, “блаженної пам’яті Біберовичева відмовила”, знову викликавши подив.

Як виявиться опісля, Іванна Біберович відійшла зі сцени, аби припинити в трупі постійні нарікання на те, що їй як дружині директора театру і головного режисера Івана Біберовича припадають найкращі, як тоді говорили, “пописові” ролі, в яких може проявити свій талант кожна актриса. Ті нарікання часто переростали у бурю, що розгойдувала і без того нестійкий корабель українського театру в Галичині.

Відсутність на сцені Іванни Біберович виявилася дуже відчутною, і управа “Руської бесіди” 1898 р. намагалась укласти з нею контракт, згідно з яким



Іванна Коралевич-Біберович.

вона мала повернутися на сцену [3]. Однак цього не сталося. До кону Іванна Біберович уже не повернулася, хоча на наполягання громадськості, що ніяк не могла її забути, ще час від часу з’являлась на кону, але вже як спеціально запрошена зірка, аби піднести престиж українського театру і збільшити касові збори, за рахунок яких виживала трупа.

Уперше з життерисом Іванни Біберович громадськість познайомилася завдяки статті В. Лукича-Левницького, надрукованій у шостому номері журналу “Зоря” за 1892 р. “Між найспосібнішими артистками, які видала Галицька Русь, – писав він, – займає дуже видне місце п-ї Іванна Біберовичева, подруга теперішнього директора руського народного театру. Рідній сцені і тільки рідній (бо на іншій не була)

служить вона 16 літ, від 1874 р., в котрім вступила до товариства драматичного під управою п. Т. Романовичевої, де її рідний брат Коралевич був актором і секретарем театру”[4]. Окреслюючи доробок актриси у Руському народному театрі, автор статті дає перелік її основних ролей: “... між іншими грала вона Рогніду (Ярополк), Руту (Олег), Гальшку (Гальшка Острожська), Чору (Довбуш Федьковича), Софію (Хто винен), Наймичку, Катерину (Не судилось), Наталю (Лимерівна), Олену (Глитай), Марусю (Полуботок), Чернигівку, Одарку (Дай серцю волю) і т. і. Ту маючи широке поле і нагоду до попису, талант її драматичний виступив в цілім обемі і силі, і тепер вона єсть оздобою львівського руського народного театру, а взагалі між усіми руськими артистками, що виступають по цілій, широкій нашій вітчизні, належить до найспосібніших” [5]. Стаття була написана до 30-річчя артистки і опублікована в червневому (1892) номері журналу, а вже при кінці цього року Іванна Біберович разом з чоловіком назавжди покинуть театр.

За 16 років своєї артистичної діяльності на сцені професійного мандрівного українського театру Товариства “Руська бесіда” вона постійно привертала увагу преси, як рідної української, так польської і німецької. Жодна з них не шкодувала епітетів з приводу майстерности артистки Іванни Біберович, проте при цьому усі обмежувались загальними словами захоплення, не зупиняючись бодай на хвилю, аби описати, в чому полягала ця майстерність та чим вражала актриса. Чи не найбільшою похвалою для Іванни Біберович було те, що її гру, правда, вже тоді, коли вона зійшла зі сцени, порівнювали до гри польської драматичної артистки Гелени Моджеєвської. Казали, що вони обидві навіть зовнішньо були між собою подібні, а Іванна Біберович, окрім того, навіть любила грати ті ж ролі, що й Г. Моджеєвська. Критики писали про Іванну Біберович як про “талант чистої води”, “реальну правду на сцені”, “окрасу кожної столичної сцени”, а гра артистки видавалась їм овіяною “якоюсь неозначеною принадою”. Всі бачили в ній великий драматичний талант; як кожна велика артистка, вона не “відіграла роль”, не “зображувала дієвої особи”, але була нею.

Зрештою, газетярів більше цікавили насущні питання, пов’язані з виживанням українського театру, ситуації, які чи не найкраще висвітлив Іван Франко у статті “Руський театр”, вперше опублікованій польською мовою в газеті “Kurjer Lwowski” (17, 19, 24, 30 грудня 1893 р.). Він відзначив, що якби комусь з артистів столичної сцени звеліли грати в таких умовах, в яких вимушені грати українські артисти, то “він назвав би нас варварами, які хочуть повернути мистецтво до часів середньовічних інтермедій і балаганів”[6]. Тодішня преса значно більшу увагу звертала

не так на саму гру артистів, як на чистоту їхньої мови, громадську значимість вистави, поведінку публіки та відсутність відповідного репертуару.

Чи не найпоказовішою в тому сенсі є рецензія Л. Василовича, котрий заховався під криптонімом С*, “Руський театр народний ві Львові” на поставу мелодрами “Підгоряни” Івана Гушалевича з музикою Михайла Вербицького, опублікована у журналі “Зоря” за 1882 р. “Нинішнє представленє випало взагалі добре, хоть жаль сказати, не всі артисти дбали про такий успіх; у п. Даниловича (в ролі Стефана), а ще більш у п. Санецкого (в ролі присяжного) замітили ми не докладне витверженє ролі, з чого виходило на сцені іканє, поправлюванє, непевність і повільна млава бесіда, котра у п. Даниловича була вправді голосна, може аж надто, але без житя. Найгірше разило зле виголошуванє слів, а навіть і цілих речень (н.пр. “думаю не думаю” вмісто “думаю не надумуюсь”). Хибним наголосом грішила в дечім і п-і Стефуракова (в ролі Анни). (...) П-і Біберовичева (війтиха), п-і Стефуракова і п-ове Стефурак (війт) і Підвисоцкій (Трофим) заслугують на повну похвалу. Стефурак був війтом, якого ми майже в кожному селі найдемо; так постукував палицею, так за боки держав ся, так кричав, так диктував, а п-і Біберовичева так само дерла голову догори, так говорила згордамасно. Так кулакувала свого мужа, як справдішня війтиха. П. Підвисоцкій і п-і Стефуракова уміли і віддали свої ролі дуже добре, особливо подобався спів п. Підвисоцкого (“Поле моє поле”). Взагалі хори і співи артистів випали в загальному задоволено.

В танцях збирали найбільше оплесків п-і Біберовичева і п. Санецкій, публіка зневолила їх до повтореня хорошого козака. Костюми, іменно женьські, були дуже хороші(...)” [7].

Цей же номер “Зорі” помістив і рецензію на виставу “Красний Польо”, прем’єра якої відбулася 28 вересня 1882 р. “З пріятностію, – писав Л. Василович, – приходиться ся нам піднести, що наші надії на здібності оправдались вповні; нині не можемо і одним словом нікого попрекнути, всі ролі були віддані прехорошо. Представлено “Красний Польо”, комедія в 5 діях, після німецького написав І. Біберович[...]

В сій штуці виступив майже весь артистичний персонал руського театру. Передовсім мусимо піднести ігру п. Гринецького (майстер шевський); ся роля належить до найлучших в его богатім репертуарі. Як він хорошо відтворив спаношеного шевця (нагадаємо тільки писанє листу і сцену з Каролем), з яким артизмом виявляв сліпу любов до сина (сцена при каві), як природно віддана була сцена з Вторковичем в огороді, дальше розмова з давною покоївкою, відтак з Марією, а в кінци его радість на вість про внучка і его стріча з Каролем! Все то було артистично

відтворені образки і всі вони відіграні повною силою, з прецизією, з правдивим талантом драматичним.

Також панове: Біберович (Кароль, особливо в по-сліднім акті), Данилович, Плошевській і прочі артисти (хоч і в підрядних ролях виступали) заслужили на повну похвалу.

З поміж артистів підносимо Паню Біберовиче-ву (Марія) і Паню Пясецьку (покоївка); перша вже рутинована артистка, друга молоденька єще, але не-звичайно уталантована; обі вивязались зі своїх роль дуже хорошо.

В мові не помітили ми нині жадних помилок, всі артисти прилучились своєї ролі докладно і тільки бажати б належало на кожнім представленю такого успіха. З другої сторони, нігде правди діти, бажала б і дирекція для своєї каси лучшого доходу, як нині; пусті лавки чей не заохотять і та дивна апатія зрителів, що не зволили часами хоч би кількома оплесками нагоро-дити артистів за їх совістні труди” [8].

Іванові Франку, який знав справжнє становище українського театру, не залишалось нічого іншого, як стверджувати: “Отже, тільки невмирущій силі укра-їнського народу і незвичайному багатству його само-родних талантів слід приписати те, що, неважаючи на такі несприятливі умови, на брак вищої освіти, не кажучи вже про фахову освіту, на українській сцені в Галичині з’являються раз у раз артисти дуже здібні й талановиті, які майже якимось чудом розвиваються і доходять до такого ступеня досконалості, що мо-жуть гідно задовольнити вимоги навіть вибагливої критики” [9].

З роками в театрі проблем не зменшувалось. Зви-нування сипались на директора та його дружину. Бурхливе внутрішнє життя театру часто перели-валось на сторінки тодішньої преси. Чи не найпо-казовішою тут можна вважати статтю Н. Яворського “Дирекція руського театру”, яка була опублікована в першому номері журналу “Народ” за 1892 р. і тор-калася справи незгоди між артистами та директором театру І. Біберовичем. Стаття викликала дискусію з газетою “Діло”, свідченням чого є ціла низка статей, опублікованих на сторінках цих органів. Незгоди при-звели до того, що театр покинули найкращі актори старшого покоління. Молодших нікому було готувати.

Збайдужіло й громадянство до свого театру. Кра-йовий виділ вимушений був двічі оголошувати кон-курс на написання драми для театру. Тільки 1893 р. відгукнувся, зокрема, на це оголошення своєю дра-мою “Украдене щастя” Іван Франко. Однак ставити цю безсмертну драму вже не судилось Іванові Бібе-ровичу, а роль Анни, ніби спеціально виписану для Іванни Біберович, акторським мистецтвом якої за-хоплювався Іван Франко, засвідчивши це не тільки численними згадками про її гру в багатьох рецензіях,

а й тим, що власноручно подарував їй свій збірник прозових творів “В поті чола” (вийшов 1890 р. з пе-редмовою Михайла Драгоманова), актрисі також зі-грати не довелося.

Вражений таким ставленням артистів та управи Товариства “Руська бесіда” до себе, Іван Біберович зречеться посади директора театру, який при ньому, на думку Івана Франка, сягнув свого розквіту. На ім’я управи “Руської Бесіди” він напише з Коломиї листа, датованого 18 травня 1893 р., протестуючи проти необґрунтованих звинувачень його з боку управи “Руської бесіди”. Цей лист, який керівництво “Русь-кої бесіди” покладе тоді під сукно, тепер зберігається як справа 76 першого опису 514 фонду Центрального державного історичного архіву у Львові [10].

З часом про окрасу української сцени в Галичи-ні Іванну Біберович забули, хоча вона і в Коломиї не відмовлялася від виступів – зокрема, граючи в аматорських театральних виставах, яке організову-вало Перше літературно-драматичне товариство ім. Г. Квітки-Основ’яненка. І нагадав про неї Степан Чарнецький у “Нарисі історії українського театру в Галичині”, що вийшов друком у Львові 1934 р. Фак-тично Степан Чарнецький, додавши декілька свіжих фактів, повторив усе те, що вже було колись відоме і надруковане в “Зорі” 1892 р. Серед тих нових фактів був повніший список ролей, які вона виконувала, а та-кож те, що востаннє бачив її у Станіславові “як гостю в ролі Адріянни” в драмі Скріба та Легуве “Адріянна Лекуврер” [11].

За кілька літ, на початку 1937 р., про неї нагадав гро-мадськості журнал “Жінка” – орган Союзу Українок, що виходив двічі на місяць у Львові у 1935–1938 рр., а відтак був заборонений польською окупаційною вла-дою. Головними редакторами часопису були Мілена Рудницька та Олена Федак-Шепарович. У першому номері за 1937 р. “Жінка” опублікувала статтю С. Чу-батівни під назвою “Іванна Біберовичева (з приводу 75-ліття народин)”. Авторка подала цікаві моменти з життя артистки, які досі не були відомі широкій публічності. “Батько її, Антон Коралевич, – писала С. Чубатівна, – маляр і різьбяр, мав велике хазяйство у Фалиші, де серед сільської природи пережила мала Івася щасливі дитячі літа. Але обоє родичі померли скоро, а малою сестричкою заопікувався старший брат, Михайло (пізніше суддя в Чернівцях). Не маючи змоги як слід зайнятися вихованням сестри, віддає її під опіку своєї судженої, а опісля жінки, Теофілії Ро-манович, тодішньої директорки українського театру в Галичині. Так росла вона під суворим доглядом Теофілії Романович і одинокою розрадою тоді для неї були театральні вистави.

Мала Івася захоплена театром прислухувалася всім виставам за кулісами і вміла майже всі ролі

напам'ять. Діставала й сама малі ролки – головні в живих образах, бо була дуже гарна. Аж раз захворіла сестра директорки, і 15-літня Івася несподівано заступила її в ролі Наталки Полтавки під прибраним іменем Ляновська (до речі, С. Чарнецький у своєму “Нарисі історії українського театру в Галичині” помилково каже, що перша її сценічна креація була Катерина в мелодрамі С. Воробкевича п. з. “Тнат Приблуда”) [12].

Отже, артистка, яка несподівано захворіла і яку замінила Іванна Коралевич, це Марійка Романович-Рожанковська, молодша сестра Теофілії Романович, директора театру у 1874–1880 рр. Далі С. Чубатівна розповіла вже відому історію про долю Іванни Коралевич, а також зачитувала короткі уривки з польської та української преси про те, яке враження викликала гра артистки, зокрема в ролі Катерини в “Грозі” Олександра Островського, Гальшки Острозької в однойменній драмі Омеляна Огоновського; щодо її виступу у драмі з козацьких часів “Гаркуша” Олекси Стороженка, то тут критик зокрема зазначає, що така артистка, як п. І. Біберовичева, може бути окрасою столичної сцени, а “руський театр може бути гордий з того, що має таку артистку”. Додає С. Чубатівна і свої враження від гри артистки. “Дуже гарна, – писала вона, – незвичайно ніжна, повна дистинкції й елегантії, чарувала всіх своєю небуденною появою на сцені. Вишколивши свій вроджений талант студіями у драматичній школі Дерінга у Львові, виконувала свої ролі зразково. Сила й оригінальна закраска її голосу, повна глибиною чуття й зрозуміння дикція, міміка лиця й достроєні до гри рухи зворушували глядачів до глибини душі. З ентузіазмом приймала її гру публіка, так старша, як і молодша” [13]. С. Чубатівна оповіла й те, що тепер проживає артистка при своїй дочці в Коломиї, зацікавлення українським національно-культурним життям у неї не ослабло й досі.

Навесні 1937 р. у Коломиї з’явилися афіші, які сповіщали, що в залі Щадничої каси 7 березня відбудеться “ювілейний вечір для вшанування 75-ліття високодостоїнної пані Іванни Біберовичевої, одної з найвизначніших артисток української сцени довоєнної доби”. Про це вшанування С. Чубатівна знову детально розповіла у статті “Поклін великій артистці”, опублікованій у шостому числі журналу “Жінка”, що вийшов у березні 1937 р. [14].



Іванна Коралевич-Біберович.

Іванна Біберович вже давно вдовувала. Чоловік помер 15 листопада 1920 р. (українська преса, заборонена польським окупаційним режимом у ті роки, не мала навіть можливості повідомити громадянство про його кончину).

...Цей день був щасливим для Іванни Біберович. Її приходу до зали Щадничої каси чекали. “За кожним шелестом, – інформує у своїй статті С. Чубатівна, – звертаються голови до входу. Нетерпеливість росте. Накінець! У входових дверях, привітана кількома теплими словами п. М. Михайлюкової і проф. Николишина, з’являється Шановна Ювілятка. Йде бадьоро, хоч на

лиці видно зворушення. Сідає на першому місці між п. Ол. Кисілевською, а проф. Николишином.

Тиша і дзвінок; перед куртиною стає др. Гр. Лужницький. Вітаючи ювілятку від усього українського громадянства і бажаючи їй ще многих-многих літ, відчитує гарний, змістовний реферат. Згадує про давні часи нашого народнього театру під умілою кермою Біберовича й Гриневецького, коли то в нім працювала і виступала Шановна Ювілятка, коли то чарувала всіх своєю грою, збирала оплески й признання не тільки від своїх, але й від чужих. Підкреслив при тім її національну свідомість, яку виявила тим, що не прийняла пропозиції чужинецької допомоги в артистичній кар’єрі за ціну національного самозаперечення, як це часто траплялося з визначними українськими артистичними силами.

Разом із заслугами Ювілятки підніс прелегент заслуги тодішніх артистів. Що не раз у холоді й голоді працювали для добра народу і перші розбуджували його національну свідомість, промовляючи до нас зі сцени рідним, дорогим словом” [15].

Після реферату відомого театрального діяча та драматурга Григорія Лужницького театр “Заграва” відіграв п’єсу М. Старицького “Ой, не ходи Грицю”. Після другої дії ювілярку привітали голова філії Союзу Українок М. Михайлюкова і вручила їй кошик квітів. Від імени театру “Заграва” Іванну Біберович вітали Володимир Блавацький та Ганна Совачева. Відтак були прочитані численні телеграми від різних українських товариств та редакції журналу “Жінка”. Від імени ювілярки подяку зібраним прочитав професор Коломийської гімназії Дмитро Николишин. У залі Народного Дому відбулось прийняття на честь ювілярки, де зібралася родина Іванни Біберович, її

знайомі та артисти “Заграви”. На комерсі виступила редакторка журналу “Жіноча доля” Олена Кисілевська. Вона згадала колишні заслуги ювілярки, яка задля виховання дітей покинула сцену, бо любов материнська перемогла любов до мистецтва.

У посивілій, хворій ювілярці вже важко було впізнати колишню молоду красуню Іванну Біберович. Їй відспівали артисти “Заграви” “Многая літа” та ще декілька стрілецьких пісень. Ювілярку сфотографували серед букетів квітів з розгорнутим числом часопису “Жінка” на колінах, де була стаття про неї.

А вже 9 вересня 1937 р. газета “Діло” (ч. 193) повідомила: “З Коломиї дістаємо вістку, що 7 ц. м. померла там дуже заслужена артистка українського театру Іванна з Коралевичів Біберовичева, жінка колишнього директора театру “Бесіди”, опісля одного з директорів Каси Ощадності в Коломиї, пок. Івана Біберович. Похорон заслуженої громадянки відбудеться 9 ц. м. (четвер) в год. 4 пополудні. Вічна їй Пам’ять” [16]. Таке ж повідомлення цього ж дня надрукувала й газета “Новий час” (ч. № 200).

“Новий час” знову нагадав громадянству про велику артистку. Автором статті про неї був Степан Чарнецький. Стаття починалася словами: “Немов останній човен відбився від берега... З цього покоління театральних діячів остання зійшла в могилу Іванна Біберович. Над всіма її ровесниками й ровесницями вже давно похилилися хрести” [17]. Опісля йшла біографія Іванни Біберович, в якій автор повторив усе те, що писав раніше.

Варто зауважити, що С. Чарнецький, який був добре ознайомлений з публікаціями С. Чубатівни в “Жінці”, обійшов у своїй статті багато деяких моментів з біографії артистки. Особливо з її дитинства та вишколу у школі Дерінга.

У цьому ж числі “Нового часу” була й стаття з описом похоронів Іванни Біберович. “Заповіджені клепсидрами театру “Заграва””, “Союзу Українок” та інших українських установ, – писалось у ній, – похорони великої громадянки й артистки української сцени Іванни Біберович – відбулися дня 9 ц. м. в Коломиї. Перед хатою покійної прощали її сердечними словами в імені театру “Заграва” артистка С. Ковачева, а на кладовищі від громадянства о. пралат Русин. В поході, що його супроводжав о. пралат Русин в асисті кількох священників, бачили ми всю місцеву українську інтелігенцію, артистів театру “Заграва” і делегатів різних установ. Похід цей пересунувся біля трауром укритего величавого “Народнього Дому”, затримався в церкві, де співав хор “Бояна”. Пізно вечером закінчився сумний обряд, а свіжу могилу вкрили численні гарні вінці від родини, обох театрів: “Заграви” і ім. Тобілевича, “Союзу Українок”.

Відійшла велика ветеранка, яка одна з перших неслала між народ у часах відродження українське слово. Українська земля буде їй пером” [18].

Теплим словом пом’янула Іванну Біберович С. Чубатівна на сторінках “Жінки” у № 19-20. “В Коломиї, – писала вона, – дня 7 вересня 1937 року по довгій та важкій недужі померла Іванна з Коралевичів Біберовичева. Зійшла в могилу одна з найбільших артисток української сцени, справжньої, незрівняної мистець у трагічних ролях, якій рівної не мала галицька сцена ні перед, ні по її виступах. Була надзвичайно люблена й поважана не тільки на сцені, але й в товариському житті, в якому до кінця брала живу участь, тому смерть її викликала загальний жаль і співчуття.

А в серцях тих, котрим б. п. Іванна Біберовичева була ближче знайома, лишився по Ній на все ясний, незабутній спомин, як про небуденну, незрівняно шляхетну істоту, з великою душею, що бажала для всіх тільки добра” [19].

Іванну Біберович поховали у родинному гробівці на цвинтарі біля дерев’яної церкви Воскресіння в Коломиї, де був також похований її чоловік.

І знову довгі роки забуття, перервані згадкою у другому виданні “Нарису історії українського театру в Галичині”, яке увійшло до вибраних творів Степана Чарнецького (книга з’явилася в дивовижно купюрованому вигляді під редакцією Павла Ящука у Львівському книжково-журнальному видавництві 1959 р.). Ще раніше про український галицький театр і про подвижництво у ньому Іванни та Івана Біберовичів нагадало видання “Іван Франко. Про драматургію і театр”, що вийшло 1957 р. у видавництві АН УРСР. Нагадували про Іванну Біберович та її чоловіка й новели М. Рудницького – у книжці “В наймах у Мельпомени”, що 1963 р. вийшли у Києві.

У першому томі академічного двотомовика “Український драматичний театр. Нариси історії, що вийшов у світ 1967 р., Р. Пилипчук, автор розділів “Театр на західноукраїнських землях”, також неодноразово згадує про І. Біберовичеву. Його ж перу належать енциклопедичні гасла у пізніших за часом друку УРЕ (1977, Т. 1, С. 437) та “Мистецтво України” (1995, Т. 1, С. 197).

Не забувала про славне подружжя і Коломия, де з нагоди кожного ювілею в місцевій та обласній пресі писали про Біберовичів. Виділити тут потрібно статті Б. Волошинського: “Задля поступу і просвіти” в Івано-Франківській обласній газеті “Комсомольський прапор” від 5, 7, 12, 14, 16 та 19 серпня 1986 р.; “Іванна Біберовичева” в районній коломиїській газеті “Червоний прапор” (12 та 13 грудня того ж року); “Лавровий вінок для Іванни” у № 3 журналу “Жовтень” за 1987 р. Також Б. Волошинський став автором статей “Біберович Іван” та “Біберовичева Іванна, донька Антона” в

“Енциклопедії Коломийщини”[20]. З цього останнього видання можна дізнатися й про долю двох синів Іванни та Івана Біберовичів – старшого Ярослава (автор гасла Я. Полатайчук) та молодшого – Володислава (автор гасла І. Біланюк). Згідно з цими статтями Ярослав народився 13 січня 1883 р. в Коломиї. Вищу освіту здобув у Відні. За фахом – військовий інженер-сапер австрійської армії. Після розпаду Австро-Угорщини став на службу в ЗУНР і був призначений отаманом УГА та військовим представником уряду ЗУНР спочатку в Угорщині, а потім у Німеччині. Після програву національно-визвольних змагань осів у Відні. З прилученням Австрії до Німеччини 1938 р. в ранзі підполковника Вермахту перебув Другу світову війну. Помер 18 листопада 1948 р. у Відні [21].

Молодший син Володислав народився 1889 р. у Львові (інші дані – Дрогобич). Відомо, що після Першої світової війни прибув до Канади. Працював співредактором часопису “Канадійський українець”, редактором у концерні “Національна преса”, редактором тижневика Торонтської єпархії “Наша мета”; співвидавець англомовних журналів, активний член “Просвіти”, працював у Товаристві св. Рафаїла, що займалося еміграційними питаннями. Помер 1966 р.[22].

З нагоди 125-річчя від дня народження Іванни Біберовичевої у районному будинку культури в Коломиї (теперішнє приміщення драмтеатру) 15 лютого 1997 р. відбувся ювілейний вечір, на якому аматорськими силами була поставлена драма І. Карпенка-Карого “Безталанна”, а також влаштовано виставку про подружжя великих артистів. Іменем Біберовичів 1990 р. названо одну з вулиць міста (бічна вул. Тараса Шевченка, неподалік Народного дому та драматичного театру).

У Фалиші (Стрийський район, Львівська обл.) на плебанії, де тепер мешкає сім’я отця Василя Сеніва, за фінансової підтримки благодійного фонду “Добре серце” до 150-річчя від народження видатної артистки було відкрито меморіальну дошку з написом: “Тут народилась Іванна Коралевич-Біберович (1861–1937), сценічний псевдонім Ляновська – видатна українська актриса. Встановлено 11.09.2011 р).

Отже, завдяки низці вищезазначених публікацій, а головню “Енциклопедії Коломийщини”, в біографії Іванни Біберович, здається, розставлені всі крапки над “і”. Зокрема, й такі деталі: від Першої світової війни до 1933 р. родина Біберовичів мешкала у будинку № 44 на вулиці Крашевського (тепер вул. Івана Франка), а пізніше, до 1937 р., в будинку № 5 на вулиці Ксьондза Скорупки (тепер будинок № 46, вулиця Богдана Лепкого).

Але мусимо визнати, не все було так, як писали і продовжують писати довідники.

Правду відкрили метричні книги громади села Фалиш (такі книги вели давніше всі священики, але

з приходом радянської влади ці функції перебрав на себе ЗАГС’и).

Церква села Фалиш, посвячена Усікновенню глави Івана Хрестителя, та церква у Станкові, посвячена Святій Трійці, творили одну парохію аж до розвалу Австро-Угорської імперії та приходу польських окупантів, причому головною (тоді казали – матірною) до 1869 р. була церква у Станкові. А філіяльною, або дочірною, була церква у Фалиші. Для обох церков велись одні й ті ж метричні книги народжень, одружень та усопших, де записували кожного року події, які відбулись у Фалиші, а окремо події, які стались у Станкові. В обох церквах служив один і той самий священик. Опісля, коли парохії були розділили, такі книги почали вестись для кожного села окремо. Оригінали книг зникли, але zostалися їхні копії, які зберігаються в ЦДІА України у Львові. Метричні книги збереглись від 1837 р. Метрика Іванни Коралевич-(Біберович) є в книзі, яка охоплює події 1856 до 1866 р. і значиться як справа 5327 4а опису 201 фонду названого архіву, на сторінці 19. Згідно з нею Іванна Біберович народилась 30 грудня 1858 р. і цього ж дня була охрещена. Про її батьків подано такі відомості: батько – Антоній Коралевич, син Теодора і Марії (Шеленгевич); мати – Магдалена, дочка Теодора і Олени (Земчинської). У графі, де значиться професія, про батька новонародженої сказано, що він “піктор”, а це в перекладі з латинської мови означає маляр чи художник. Хрещеними батьками новонародженої Іванни були коваль зі Станкова Станіслав Нітарський та дружина Миколи Олійника, селянина з Фалиша, Марія. Будинок, в якому народилась майбутня велика артистка, мав номер 27 і належав селянинові Стефану Сербаку.

Акт хрещення та миропомазання здійснив парох о. Леонтій Любінецький, який мешкав на плебанії (будинок номер 21).

Не знаємо, звідки приїхав у Фалиш Антоній Коралевич. Ані він, ні його дружина не були мешканцями Фалиша чи Станкова. Не мали вони тут жодного господарства: в цьому переконують і Йосифінська, й Францисканські метрики для обох сіл, які збереглися в ЦДІА України у Львові (19 Й XVI-54; 20 Ф XVI-265). Під № 27, де народилась Іванна, не зафіксовано від 1837 р. аж до 1898 р. жодної людини з прізвиськом Коралевич, хоча достеменно відомо, що в Антонія Коралевича на той час був син Михайло, який опісля став секретарем у театрі “Руської бесіди” під дирекцією Теофілії Романович, а відтак артистом і мав сценічне ім’я Душинський, про що вже було згадано вище. Він одружився з директоркою театру, закінчив юридичний факультет, покинув разом з Теофілією Романович театр, перебрався жити у Чернівці, де працював судовим радником. У першому виданні “Нарису історії українського театру в Галичині”

С. Чарнецького видрукувана його фотографія з дружиною і зазначено, що помер Михайло Коралевич 1924 р., а його дружина 1929 р. Дати його народження встановити не вдалось, але, без сумніву, він був набагато старшим за Іванну. Народження Михайла не зафіксовано ні під номером 21, тобто плебанії, ні під номером будинку 27, де народилась Іванна. Чи були ще якісь діти у Коралевичів, невідомо; якщо ж були, то народились вони не у Фалиші, бо інакше їхню появу на світ зафіксувала б метрика.

Невідомо, чи з усіма дітьми та дружиною приїхав у Фалиш Антон Коралевич, чи, може, тільки з дружиною, а дітей залишив при родині. Та й невідомо, чому дружина поїхала разом з ним і залишилася зимувати. Можливо, родина мандрівного художника Антонія Коралевича віддавна вела кочівне життя, тож, коли трапилась робота у Фалиші, приїхали усі. Сумніви виникають ще й з іншого приводу. Не міг священник, знаючи, що Антоній Коралевич є місцевим мешканцем і має чимале господарство, записати в метриці народження дитини, що батько – “піктор”. В метриках писався соціальний стан, а не фах... Зі слів Іванни Біберович відомо також, що вона рано осиротіла і виховувалась у родині брата Михайла. В метриках померлих сіл Станкова та Фалиша від часу народження Іванни до початку 1900-х рр. запису про смерть Антона та Магдалени Коралевичів немає. Вони померли не в цих селах.

Документи доводять, що насправді Іванна Біберович народилась 30 грудня 1858, а не 1861 р., як твердить довідкова література і на основі чого вели відлік віку артистки та святкували її ювілеї.

Твердження про те, що Іванна Коралевич народилась на приходстві (тому їй там встановили меморіальну дошку), не має жодних підстав. Не відповідає дійсності й те, що вона була якоюсь родиною пароха Любінецького. Коли і де вмерли батьки Іванни Коралевич, не знаємо. Як і того, де перебувала вона з ними до їхньої смерті... Вище згадувалося, що Михайло Коралевич закінчив юридичний факультет відкритого 1874 р. Чернівецького університету, вистарався посаду судового радника в Чернівцях і перебрався туди з дружиною, покинувши з нею при кінці 1879 р. театр. Чи це означає, що Іванна була з ними всюди, де їздив мандрівний театр, невідомо. Невідомо, й звідки походили її батьки. Найправдоподібніше, що були вони з Буковини. Саме туди, на Буковину, поспішає розпочати працю судовим радником Михайло Коралевич. Як державний посадовець, він мусив знати крайові мови, тобто мусив знати і румунську. Вивчити її міг тільки, коли навчався у Чернівецькій гімназії, а відтак у Чернівецькому університеті.

Заяву С. Чарнецького, що син Михайла Коралевича та Теофілії Романович – Степан “став румуном”,



Іванна Коралевич-Біберович.

не потрібно розуміти в прямому значенні цього слова. Він закінчив Чернівецький університет, працював викладачем класичних мов у Вишницькій Українській гімназії до її повної заборони 1921 р., відтак був викладачем цих предметів в Українській приватній жіночій гімназії з правом прилюдности аж до 1925 р., поки й цю гімназію не закрили. Саме тут навчалась молода Дарія Макогонівна, яка невдовзі стане відомою українською письменницею під псевдонімом Ірина Вільде. “Румуном” С. Чарнецький назвав С. Коралевича за те, що у вересні 1921 р. він та деякі ультралояльні українські діячі утворили “Українську Народну партію”, яка ставила собі за мету “підмогати румунський уряд у його змаганнях запровадити лад і порядок у нашій країні”, а відтак – доносити на українську студентську молодь румунській сигуранці. Невдовзі осміяна українцями, ця партія перестала існувати. Подальша доля Степана Коралевича невідома.

Могили Михайла Коралевича та Теофілії Романович у Чернівцях на цвинтарі на вулиці Зеленій не віднайдено. Не віднайдено й могили Марійки Романович, яка поїхала до свого племінника Степана у Вишницю, де той працював у гімназії, і там померла.

Гробівець Івана та Іванни Біберовичів на старому коломийському цвинтарі зберігся. На ньому на таблиці, що зліва, напис: “Іван Біберович + 15. XI.1920 в 65 р. життя”, а під ним – з Коралевичів Іванна Бі-



Портрет Іванни Біберович.
Художник – Ярослав Лукавецький.

берович. + 7.IX.1937 р.” (на якому році померла, не вказано).

На таблиці, що справа, напис сповіщає, що тут поховано Йосифу Біберович, яка померла 27 червня 1928 р., проживши 82 роки. Це була рідна сестра Івана Біберовича. Вона була незаміжньою і останні літа мешкала з Іванною Біберовичевою.

Гробівець поставила Наталія, наймолодша дочка Івана та Іванни Біберовичів, роки життя якої невідомі. Вона була заміжньою за Олександром Курп'яком, суддею окружного суду в Отинії, і виїхала в Німеччину взимку 1940 р. при переселенні німецьких колоністів. Подальша її доля невідома.

Чи був сенс приховувати свої літа Іванні Коралевич-Біберович, коли вона зійшла зі сцени ще зовсім молодою? Чи дописи С. Чубатівни на сторінках “Жінки” 1937 р. відповідають дійсності?

Багато відповідей на поставлені запитання могла б дати метрика одруження Іванни Коралевич з Іваном Біберовичем. Відомо, що вони одружились 1879 р. Якщо вважати 1861-й роком народження нареченої, то, згідно з австрійськими законами, на час одруження вона була неповнолітня і мусила би мати дозвіл

на заміжжя батьків, а у випадку їхньої відсутності – офіційного опікуна. При одруженні наречені мали подати документи, зроблені на основі метричного запису їхнього народження. Звідси стає відомим також і місце народження батьків. Такої метрики одруження Іванни Коралевич з Іваном Біберовичем віднайти не вдалося в тогочасних метричних книгах ні церков Львова, ні Дрогобича. Це тим більше прикро, бо досі не виявлено жодного документа, з якого можна б дізнатись, з якого роду походить її чоловік – видатний український актор Іван Біберович. Знаємо лише, що народився він у Коломиї 21 серпня 1854 р. Може колись, коли ми виявимо більше уваги й любови до тих, хто у неймовірно важких умовах прокладав дорогу нашій культурі, нашому театральному мистецтву, не зраджуючи його, – віднайдуться й ці дані, й іменами Біберовичів назвуть вулиці не лише в Коломиї...

А тому, що Іванна Біберович не називала правильного року свого народження якась, певно, була причина. Очевидно, цієї причини ми вже не знатимемо, тож і зостається нерозгаданою одна із загадок великої актриси.

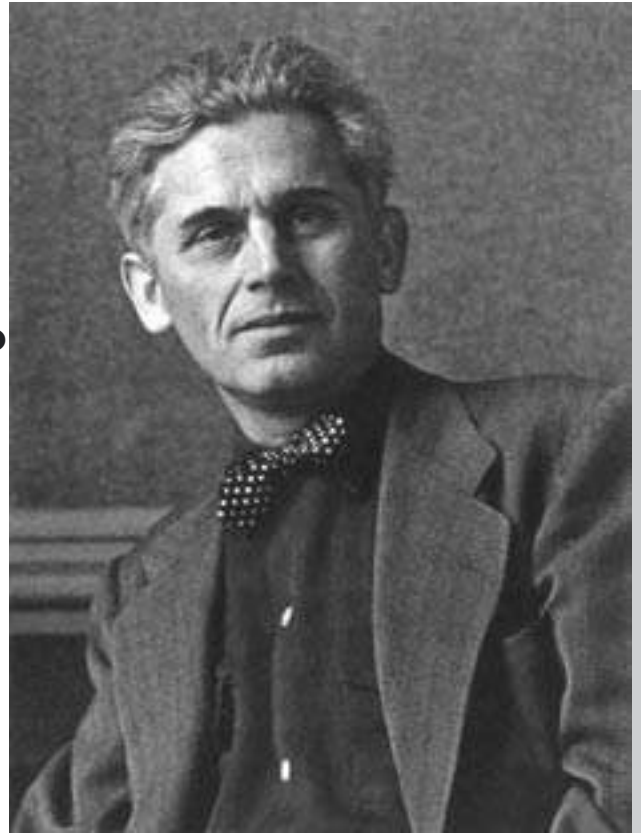
1. [Лужницький Григорій]. Критика про бл. п. Ляновську-Біберович // Новий час – Львів, 1937 – ч. 203 – 13 вересня – С. 6.
2. Там само.
3. ЦДІА України у Львові. – Ф. 514, оп. 1, спр. 76, арк. 3.
4. Луквич-Левіцький В. Іванна Біберовичева // Зоря – Львів, 1892. – Ч. 6 – С. 117.
5. Там само.
6. Франко І. Руський театр // Франко І. Зібрання творів в 50 т. – Київ: Наукова думка – 1981. – Т. 29. – С. 98.
7. С*(Лев Васильович). Руський театр народний у Львові // Зоря – Львів, 1882. – Ч. 19. – С. 303-304.
8. Там само.
9. Франко І. Руський театр... – С. 100.
10. ЦДІА України у Львові...
11. Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині. – Львів, 1934. – С. 204.
12. Чубатівна С. Іванна Біберовичева (з приводу 75-ліття народин) // Жінка – Львів, 1937 – Ч. 1 – С. 7-8.
13. Там само.
14. Чубатівна С. Поклін великій артистці // Жінка – Львів, 1937 – Ч. 6 – С. 6.
15. Там само.
16. Іванна з Коралевичів Біберовичева // Діло – Львів, 1937, – Ч. 198. – 9 верес. – С. 7.
17. Чарнецький С. Іванна Біберович // Новий час – Львів, 1937. – Ч. 203. – 13 верес. – С. 6.
18. Г. К. Похорони Іванни Біберович // Новий час – Львів, 1937. – Ч. 203 – 13 верес. – С. 7.
19. Чубатівна С. Ті, що від нас відійшли. Іванна з Коралевичів Біберовичева // Жінка – Львів, 1937 – Ч. 19-20 – С. 8.
20. Енциклопедія Коломиїщини. За ред. М. Васильчука, М. Савчука. – Зш. 2, літ. Б. – Коломия, 1998.
21. Там само.
22. Там само.

Роман ЯЦІВ

МИСТЕЦЬКИЙ ЧАСОПРОСТІР ІМЕНІ: МИРОСЛАВ РАДИШ

Декорації для більш як п'ятдесяти театральних (драматичних, оперних, опереткових і балетних) вистав, частина з яких з'являлася на сцені в екстремальних обставинах війни, суспільних депресій і митарств, участь у новорічному, 1950-го р. оформленні сцени славнозвісного Нью-Йоркського Карнегі Холл, десятки мистецьких виставок, сотні картин, акварелей і графічних праць, рідкісний авторитет серед мистецької та інтелектуальної еліти української повоєнної еміграції – і лише 46 років, відведених для життя. Потенційно Мирослав Радиш (1910–1956) міг би стати однією з “колон” української національної культури постмодерністичної спрямованості, поряд з митцями Яковом Гніздовським, Любославом Гуцалюком, Юрієм Соловієм чи літераторами Ігорем Костецьким, Вадимом Лесичем та Василем Баркою... Через п'ятдесят років після першої “інвентаризації” широкого поля діяльності М. Радиша виникає нова потреба вдивитися в цей багатоскладний мистецький досвід, який досі не втратив актуальності.

Мирослав Радиш, позбавлений радикалізму в пластичних шуканнях [1], усе ж був звернений до таких гостроактуальних аспектів малярства, якими позначався поріг нової мистецької дійсності, названої згодом постмодернізмом. Можливо, саме тому друзі й однодумці художника, які 1966 р. випустили книгу з максимально ретельною каталогізацією його спадщини, знайшли так багато серйозних підстав ув'язати це ім'я з цілим комплексом питань творчої практики в обставинах полікультурності. Сам М. Радиш пройшов, здавалось би, непослідовні етапи професійного вишколу та самоствердження. Народився 1910 р. у селі Іллінці на Покутті (тепер Снятинський район Івано-Франківської області), початкову освіту набув у Коломийській гімназії. З цих років – перші сміливі малярські маніфестації, що справили враження на інших учнів та вчителя рисунку і ручних робіт[2]. Доволі несподівано 1935 р. Мирослав Радиш опиняється у Познані, де, на протипагу батьковим побажанням бачити його у торгівельній школі, студіює мистецтво сценічного оформлення у місцевій художній школі[3].



Мирослав Радиш.

Із цією спеціалізацією 1938 р. він закріплює фахову освіту у Вільнюсі (відділ образотворчого мистецтва університету)[4], а вже 1939 р. переїжджає до Львова, розпочавши кар'єру театрального художника.

Сценографічна галузь – першорядна складова цілісності творчої особистості М. Радиша. Ба навіть більше, саме вона визначила питомі особливості авторського методу з його розвинутим образно-просторовим компонентом. Львів відкрив для себе цього митця в найдраматичніші роки своєї новітньої історії. Тоталітарний чобіт розчавлював дух елегантного ар деко 1930-х рр. та новаторський пафос декоративних експериментів А. Пронашка[5]. Молодий фахівець враз опинився немовби поза нормальним контекстом галузі, хоча саме творче життя міста вирувало. Коли Мирослав Радиш утвердився 1941 р. в статусі декоратора (попрацювавши перед тим помічником), реформований Львівський (за іншими назвами Український) оперний театр випускав, у середньому, по дві прем'єри на місяць[6]. Великомасштабна міграція діячів театрів з усіх теренів України спричинила абсолютно унікальну в історії ситуацію, коли в цьому закладі упродовж 1941–1944 рр. працювало близько 600 осіб[7], у тому числі і першорядних особистостей. На думку деяких сучасників це була справжня “фабрика” мистецтва[8]. Худож-



М. Вігілева, О. Ярославців, Д. Нижанківська у балеті “Пер Гінт” Е. Гріга. Режисер – Е. Вігілев, декорації – М. Радиш. Львівський оперний театр, 1942 р.

Стефа Стадниківна – Маргіт, Осип Поляків – Маляр у виставі “Жайворонок” Ф. Легара. Режисер – П. Сорока, декорації – М. Радиш. Львівський оперний театр, 1941 р.



ники (крім М. Радиша для вистав робили декорації Олександр Климко, Михайло Дмитренко, Микола Григорій, Володимир Лісовський, Михайло Єршов та деякі інші митці) мали під своєю орудою цілу групу столярів, слюсарів тощо. Допомога і збережений з “польських часів” парк устаткування, з багатою бу-тафорією. Репертуар театру не підлягав виключно оперній спеціалізації: тут ставилися вистави різних жанрів. Динаміка театрального життя вимагала від художників оперативної переорієнтації від однієї специфіки постанов на іншу – опери, оперети, балету, драми, комедії. Але, судячи з усього, Радишеві імпонував такий ритм творчого життя. Він був сповнений формально-образних ідей, які тільки-но накреслював у Познані та Вільнюсі.

“Я тепер бачу, як добре я зробив, студіюючи декоративне мистецтво”, – скаже невдовзі він в інтерв’ю одній львівській газеті [9].

З репертуару вистав 1941–1944 рр. Мирослав Радиш оформив переважну більшість. Серед них – опери “Аїда”, “Кармен”, “Мадам Баттерфляй”, “Сільська честь”, “Кавалерія Рустікана”, “Продана наречена”, “Тоска”, “Травіята”, “Трубадур”, “Фавст”, оперети “Летюча миша”, “Запорожець за Дунаєм”, “Паганіні”, “Хитра вдовичка”, балетні постанови “Дон Кіхот”, “Пер Гінт”, “Коппелія”, драми “Камінний господар”, “Украдене щастя”, “Ніч на Івана Купала”, “Земля”, драматична поема “На полі крові”, комедії “Мина Мазайло”, “Народний Малахій”, “Схоплення сабінянок” тощо. Для такого “фабричного конвеєра мис-

тецтва”, як тодішній Український театр міста Львова – Львівський оперний театр, М. Радиш повинен був проявляти неабияке вміння перебудовувати своє образно-асоціативне й конструктивне мислення у відповідності до постановочних жанрів, тематики, епох й історичних стилів. “Найперше обговорюємо справу з режисером [В. Блавацьким – Р. Я.], пізніше починаю нишпорити в книжках, студіювати епоху, потім рису собі малі проєкти, далі кольорові”, – розказував він про свою творчу “кухню” [10]. Здавалося, що для молодого художника не існувало жодних перепон. З однаковою винахідливістю він вирішував найрозмаїтіші творчі задачі, причому майже з блискавичною швидкістю. В його ж художньо-естетичній редакції відбулася акція “живих шахів” на одній із львівських площ. Рецензенти відзначали сценографічні рішення Радиша як одну з найважливіших складових успіху відповідних театральних подій. Учень Л. Курбаса Йосип Гірняк, безпосередній режисер деяких постанов, вважав, що “разом з українськими акторами та режисерами він [М. Радиш – Р. Я.] посів твердиню львівського театру, яка й поставила йому до розпорядимости технічні засоби, потрібні для **мистецтва великого дихання**” [підкреслення моє. – Р. Я.] [11].

Ця думка відомого митця стала важливим акцентом щодо сприйняття масштабу Мирослава Радиша як художника великих форм, сценографа і костюмолога (деякі моделі сценічного одягу він розробляв спільно з Євгенією Олесницькою). У синтетичних рішеннях для вистав художник втілював концепцію модерного театру, максимально адаптуючи усі елементи декорацій до образно-пластичної мови пост-ар-деківської естетики. Це відчитується з оформлення сцени для постанови балету “Пер Гінт” Е. Гріга, з успішним використанням крупних силуетних площин, що контрастували з живописно обробленими першими планами, в картинах сцен оперети “Жайворонок” Ф. Легара, з ефектною стилізацією складових пейзажного середовища, що посилювало ритмічну структуру цілої постанови. Для “Фавста” Ш. Гуно Мирослав Радиш створив монументальну візію епохи, відчутно посиливши психологічний вимір режисерської роботи. Сценічна обстава оперети “Паганіні” Ф. Легара асоціативно нав’язувала до малярства італійських, голландських станковистів, які відтворювали атмосферу побуту середньовічних європейських міст. Декорації до “Проданої нареченої” Б. Сметани були ще іншим самобутнім втіленням проникливого чуття Радиша-монументаліста.

Відомий дослідник театрального мистецтва Г. Лужницький, який надавав значення усім вимірам творення образу вистав, звернув увагу на те, що “Радиш знався з історією театрального простору: він посідав вроджене почуття перспективи та вмів



В. Королик (Мокій), Є. Дичко-Блавацька (Уля) та Л. Шашаровська-Чепіль у виставі “Мина Мазайло” М. Куліша. Режисер – В. Блавацький, декорації – М. Радиш. Львівський оперний театр.

спорудити сцену так, що глядач сприймав текст і декорації як цілість” [12]. Зрозуміло, що декоратор не мав єдиної формули, яку однаково задіював при творенні концепції простору вистав. Щоразу це була від початків ґрунтовна інтелектуальна праця, через стадіальність діалогів з режисером, пошуком джерел задля “студіювання епохи”, ескізування, ескізування... В екстремальному ритмі львівських театральних сезонів років німецької окупації Радишеві відводилося мінімум часу на контекстуалізацію естетики сценографічних рішень. А поза тим, це не були випадкові, герметичні копірвання у “чистій формі”. В частині методу фронт роботи Мирослава Радиша пролягав на передовій досвіді європейського монументально-декораційного мистецтва. Слід уточнити, що підставово митець не йшов шляхом перегляду конструктивних основ режисерування. Мова і філософія театру, які сповідував Володимир Блавацький – основний постановник вистав, що їх оформлював Радиш, – інспірували духову практику людини на противагу показній деструкції. Цим і пояснюється те, що Й. Гірняк називав його “вмінням оперувати ошадностями” [13], а Г. Лужницький “точним відчуженням нерву п’єси” [14]. Григор Лужницький зібрав “попури” думок рецензентів львівських вистав саме в частині декорацій. Так, в одному випадку сценограф пробував “вичаровувати з живого й мертвого засобу сцени всю буйну романтику” (“Кармен”); “...декорації у виконанні М. Радиша були не тільки прекрасним фоном, але й добре достроєним фрагментом загального” (“Жайворонок”); “...стилеві, гарні декорації

створювали враження італійської комедії” (“Хитра вдовичка”); “...мальовничість балету піддержували декорації М. Радиша, який навіть у найбільшому матеріальному обмеженні вміє домогтися ширини та розмаху (...). Костюми проєкту того ж мистця навіть виставні...”[15].

Такими ж якостями позначені й подальші сценографічні роботи Мирослава Радиша, вже в умовах вимушеної еміграції. Спершу він продовжив співпрацю з В. Блавацьким при його поставках у німецькому Авгсбурзі (1946–1948)[16], а потім оформив кілька вистав у режисурі Йосипа Гірняка та Олімпії Добровольської для Українського театру в Нью-Йорку (“Тартюф”, “Мойсей”, “Пересажені квіти”). Славетний курбасівець залишив стислу, але максимально містку думку про значення тогочасних сценографічних робіт Радиша: “Світ театральних ілюзій Радиша залишився в усіх нас і залишиться в наступних культурних поколіннях еміграції. Не тільки тим, що пізніше, в Нью-Йорку, він мав безпосередніх учнів, але й тим, що він, як майстер кону, був особистістю, – а такі речі не минаються марно”[17].

Запрошували Радиша й для інших монументальністських втілень, зокрема декорації святкових залів, оформлення телевізійної програми тощо. Натомість з кінця 1940-х рр. у структурі його творчості стаються відчутні зміни на користь станкової галузі.

Сцена з оперети “Патаніні”. Режисер – В. Блавацький, декорації – М. Радиш, диригент – Я. Барнич. Львівський оперний театр, 1942 р.



Може, й не надто коректно встановлювати вододіл між сценографічною і станковою спеціалізаціями малярських практик М. Радиша, враховуючи доволі ранні приклади його захоплення аквареллю та олійним живописом. В окупованому Львові він закріпив свої ранні успіхи, взявши участь у трьох виставках. Його твори експонувалися на ряді великих експозицій художніх виставок у таборах “для переміщених осіб” у Німеччині і на постійній основі з’являлися у виставкових залах США аж до його передчасної смерті 7 червня 1956 р. Каталогізована 1966 р. його спадщина нараховувала майже 400 позицій, датованих 1948–1956 рр., хоча, як зазначила вдова художника Оксана Радиш, “цей список повністю не охоплює створеного за роки 1948–1956 через те, що не вдалося зібрати відомостей про всі картини, які знаходяться в приватних колекціях, особливо за роки 1948–1950”[18]. Від того – й певні обмеження в можливостях реконструкції шаблів розвитку та інтерпретації малярського хисту Радиша-станковіста. Спресований у часі (лише за 8 років – сотні праць поза театральнореконструкційною галуззю) досвід – це тяглість єдиного режиму “почуттєвого” (вираз Ю. Соловія) малярства, вкрай упевненого в тактиці завдань та стратегії письма. Вірність тези, що “мистецтво Радиша протинатуралістичне. Красу воно добачає не в об’єкті, а в самому собі”[19], не виключає імпресіоністичнодослідницької природи частини малюнків – усе становить повноту його захвату технічним діапазоном живопису. Відтак складно стабілізувати судження про межі методу Радиша-станковіста, його стилеві пріоритети та концептуалістику.

Очевидність полягає лиш у тому, що Мирославі Радишу принципово чужим було надумування програми картинного ряду. Тасьма тем і жанрів у його спадщині – це результат внутрішньорегульованих процесів пізнання і життєвої ходи художника з його рідкісним даром підсилення значень у мотивах, для інших мистців камерних і пасивних. У цьому сенсі раціо знаходиться тоді, коли чуттєвий компонент потребує масштабування, пластичної метафоризації. Тоді малярське середовище набуває таких енергетичних властивостей, що загублюється звичний ключ письма, а на повертається настрій, емоційний стан, сугестія.

Найбільший відсоток картин Радиша – пейзажі. Натомість типологічно це дуже розмаїті композиції, інколи з полярною одною щодо другої формально-образною структурою. Інтуїтивний важіль в “чистих” пейзажних темах подекуди оголює нерв художника, і тоді полотно аж вгинається від напруги його темпераменту. Відмінність натурних об’єктів ніколи не сковувала художника у способах нанесення живописних мазків: при різній щільності шарів фарби ніколи не виникало стихійності, безсистемності викладу поетичної інформації про відтворений стан природи. В інших випадках (здебільшого це стосувалося урбаністичних мотивів) можна було спостерігати метод конструювання простору, начебто в програмному режимі сценічно-декораційної творчості. Окремі з олійних картин М. Радиш малював мастихіном, зграбно монтуючи найскладніші візії світу, що розкривався перед ним як перед містифікатором і вразливою на красу людиною.

Не вбачаючи в станково-живописній творчості Мирослава Радиша ознак штучної філософічності, все ж наголосимо на глибокому духовому вимірі його праць, що виявлялося, насамперед, у самій манері виконання, ракурсі погляду на звичні речі, що втілювалося у тонких поетико-відсторонених моделях життя. Однією з вершин у картинному ряді стала композиція “Мадонна” (1948) – твір, що викликав великі дискусії в середовищі українських інтелектуалів і ще й досі не набув урівноважених оцінок щодо свого місця в історії української образотворчості. Одну зі спроб тлумачень цього образу здійснив Валерій Гайдабура. На його думку, “витоки “Мадонни”, цього запрестольного образу, – певно, у триєдиній любові Мирослава Радиша – до його самотньої на той час матері Анни Григорчак, котру син вже не побачить, до втраченої України і до чарівливо жіночної Оксани (...) Ідея костюмованості Мадонни – це і патріо-



Марія Степова – Василина, Віра Левицька – Наталя у виставі “Степовий гість” Б. Грінченка. Режисер – Й. Гірняк, декорації – М. Радиш. Ансамбль українських акторів, Авсбург, 1945 р.

тизм Радиша (матір Божа для нього – українка), це і фантазія художника типово театрального, для якого одяг, костюмні шати – звичайний спосіб образного мислення”[20]. Це лиш одна із загадок, залишених Радишем на означення ближчих і дальших перспектив національного мистецтва – мистецтва у його підставових вимірах.

Повертаючись до розмов про високе ім’я художника, варто згадати один важливий символічний акт, який ув’язав Радиша з іншими видатними проявами в естетичній сфері. До слів, що оформляли вінок пам’яті про митця, долучилися думки вулканічного ще з початку ХХ ст. Давида Бурлюка, так званого “отца русского футуризма”, який шукав власних підстав актуалізації українського підсвідомого. Під кінець свого життя у тому ж Нью-Йорку він встиг вклонитися таланту Мирослава Радиша, відзначивши його спадщину як “експресивні, яскраві, виразно індивідуальні фрагменти величної споруди, яку історія не дозволила цьому надзвичайно талановитому мистцю увінчати куполом і, таким чином, завершити цей Вівтар Пожертви в авангард пластичних мистецтв”[21].

До чуйного на красу митця горнулися знані поети, і невдовзі після відходу Мирослава Радиша у Вічність з’явилися з посвятою “Краєвиди душі” Віри Вовк з такими прикінцевими строфами:

(...) Річищем повинь пливе: / Ворожитність і кров / Калейдоскопами піль. / Іржавіє вересом мох / На пнях із таємного саду. / Сонце з водних лілей / Освітило кімнату. / (Заберіть лампу під вечір, / Зайве



Зліва направо: С. Крижанівський, О. Данилко, В. Королик, В. Блавацький, В. Шашаровський у виставі “Народний Малахій” М. Куліша. Режисер – В. Блавацький, декорації – М. Радиш. нсамбль українських акторів, Авсбург, 1946 р.

подвійне світло), / Білодерева ліра / Що оглядається
в річці, / Шле музикальне проміння: / Відкликаються
струни піано. / Цей водоспад із пелюсток / Сповнив
по стелю кімнату: / (Перед сном розкрийте вікно!)

Той, хто їм дав життя / Виїхав десь далеко / В
краєвиди своєї душі [22].

Сцена з опери “Продана наречена” Б. Сметани. Режисер – В. Блавацький, декорації – М. Радиш, диригент – Я. Барнич. Львівський оперний театр, 1943 р.



1. Як сформулював Ю. Соловій, “до напрямків екстремних він ставився з певною флегматичною стриманістю”. Див.: Соловій Ю. Мирослав Радиш – спогади і враження на тлі його доби // Соловій Ю. Про речі більші, ніж зорі. – [Нью-Йорк]: Сучасність, 1978. – С. 91.

2. За відомостями рідного брата художника, частину із створених Мирославом за час навчання від четвертого до шостого класів гімназії олійних картин та акварельних малюнків закупили місцеві мешканці. Див.: Радиш Омелян. Дитинство, юнацтво // Мирослав Радиш. – Нью-Йорк, 1966. – С. 22-23.

3. Брат Мирослава Омелян Радиш згадував, що професура Познанської художньої школи звернула увагу на здібності українця, залучивши його до ряду різнопрофільних замовлень (оформлення зали для балу, проекти виставкових вітрин тощо). Деякі зі станкових (олійних та акварельних) робіт М. Радиша купили мешканці Познані. Див.: Радиш Омелян. Дитинство, юнацтво... – С. 23-24.

4. За цей період М. Радиш виконав серію картин на тему вільнюської архітектури. Див.: Радиш Омелян. Дитинство, юнацтво... – С. 24.

5. Цей видатний польський сценограф у 1930-х рр. втілював цілу низку сміливих формально-образних ідей у декораціях постанов театрів Львова.

6. Радиш Оксана. Творчі роки // Мирослав Радиш... – С. 25.

7. Івасівка Михайло. Український оперний театр у Львові // Наш театр: Книга діячів українського театрального мистецтва 1915–1975. Том I. / Гол. ред. Г. Лужницький. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1975. – С. 326.

8. Там само.
 9. Цит. за: Лужницький Григор. *На тлі розвитку театру* // Мирослав Радиш... – С. 50.
 10. Там само.
 11. Гірняк Йосип. *Театр* // Мирослав Радиш... – С. 53.
 12. Лужницький Григор. *На тлі розвитку театру* // Мирослав Радиш... – С. 51.
 13. Гірняк Йосип. *Театр...* – С. 53.
 14. Лужницький Григор. *На тлі розвитку театру...* – С. 51.
 15. Там само.

16. Фактично, це було продовженням репертуару Львівського оперного театру (здебільшого його драматичної складової), але оскільки матеріально-технічні умови в поруйнованій Німеччині були зовсім іншими, художникові доводилося докладати додаткові зусилля в реалізації попередніх ескізів. Це, зокрема, були вистави “Жайворонок”, “Земля”, “Мина Мазайло”, “На полі крові”, “Народний Малахій”, “Одержима”, “Степовий гість”, “Украдене щастя” та ін.

17. Гірняк Йосип. *Театр...* – С. 53.
 18. Мирослав Радиш. – Нью-Йорк, 1966. – С. 168.
 19. Кивелюк Володимир. *Творчість* // Мирослав Радиш... – С. 40.
 20. Гайдабура В. *Автографи любові Мирослава Радиша* // Гайдабура В. *Театр, захований в архівах. Сценічне мистецтво України періоду німецько-фашистської окупації (1941 – 1944): Історія, політика, документи,*



Є. Левицький, В. Карп'як, В. Блавацький, Н. Горленко у виставі “Народній Малахій” М. Куліша. Режисер – В. Блавацький, декорації – М. Радиш. Ансамбль українських акторів, Авсбург, 1946 р.

ідеї, художні реалії, людські долі. – К.: Мистецтво, 1998. – С. 189.

21. Мирослав Радиш... – С. 15.
 22. Вовк Віра. *Краєвиди душі: Мирославові Радишу* // Мирослав Радиш... – С. 61-62.

Сцена з опери “Фавст” Ш. Гуно. Режисер – М. Зубарів, декорації – М. Радиш. Львівський оперний театр, 1944 р.



Валерій ГАЙДАБУРА

АВСТРАЛІЯ: АНТОН РИБІЦЬКИЙ ТА ЙОГО ПАРТНЕРИ

Було це влітку 1985-го. Перед виходом моєї книжки “Єлизавета Хуторна” я зустрівся у київському видавництві “Мистецтво” із редактором Віктором Кордуном.

– Чи ви впевнені, що з прізвищами у вас усе гаразд? – насторожено запитав Віктор Максимович. – Який зараз час, сподіваюсь, ви знаєте...

– Гадаю, все нормально, – відповів я. – Хіба що стосовно Малиш-Федорець...

Редактор був поетом, а не театрознавцем і, природно, міг не знати, що актриса Марія Євгенівна Малиш-Федорець – колишня прем’єрка театру Миколи Садовського (після Марії Заньковецької та Любови Ліницької), під час війни жила в окупованому фашистами Києві, щоправда, на сцену не виходила, “сиділа тихо” вдома разом із чоловіком, актором Іваном Мартинюком, однак слідом за німцями подружжя виїхало з України і врешті з Німеччини емігрувало до Австралії. Таких було безліч... Своїм алібі я вважав те, що ім’я та фотографії цієї актриси подавали В. Василько у книжці “Микола Садовський та його театр” (1962) та перший том двотомника “Український драматичний театр” академічного видання 1967 року... У своєму тексті я не славив її, а, навпаки, засуджував за егоцентризм та каботинство – як контраст до етичної творчої поведінки героїні нарису Єлизавети Хуторної. Обидві актриси були ученицями Марії Заньковецької та Миколи Садовського, але характери і долі у них були різними...

Міг би промовчати, щоб книжка з’явилася нешкодженою, але все пояснив чесно. Реакція редактора була нервовою і категоричною:

– Негайно приберіть прізвище! Мені ще цього клопоту бракувало!

Так загинули факти, здобуті пошуками у театральному музеї, вивченням архівних матеріалів та спогадів. Зруйнувався смисловий задум оповіді, адже контрастна паралель між Є. Хуторною та М. Малиш-Федорець у рукописі проходила через увесь текст...

Пізніше вірш В. Кордуна “Ця ніч” пояснив його поведінку:



Антон Рибіцький – Олексій у виставі “Сватання на Гончарівці” Г. Квітки-Основ’яненка. Режисер – Марія Малиш-Федорець. Мельбурн, 1955 р.

Це була ніч, коли кожному нараз
прояснилася його
обмеженість у собі. Птиці зрозуміли
своє нещастя

у крилах, дерева своє –
у стовбурах та корінні, і
я своє – у моєму, нехай би навіть
найкращому, тілі,
обличчі...

Відтоді мене непокоїла доля цієї вродливої, талановитої артистки-капризулі і звабниці Миколи Садовського. Найоб’єктивнішу творчу характеристику дав їй Василь Василько, що працював поруч з нею в театрі М. Садовського: “Мала чудові внутрішні та зовнішні сценічні дані. Це була гарна жінка середнього зросту, пластично виразна, з цікавим рухливим обличчям, чорними очима, приємним грудним, від природи поставленим великим голосом. Їй, актрисі глибокого

сильного темпераменту, вдавалися ролі палких натур і кокеток. У ліричних ролях вона була слащавою, а іноді впадала в мелодекламацію. Добре грала в комедії, виконувала оперні партії. Як усі “нутряки”, Малиш-Федорець грала нерівно, мало працювала над образами. Спочатку, поки роль їй ще не набридала, грала добре, потім втрачала інтуїтивно знайдений малюнок, подекуди втрачала і почуття міри”.

Отже, це минуле Марії Євгенівни. А що було далі? У 30-ті роки, наприклад, чи в еміграції... Про це я, можливо, й дотепер не знав би, якби...

Якби не настав у країні інший час, коли вже можна було приступити до вивчення повоєнного театрального життя української світової діаспори. Німеччина, США, Канада, Австралія... І біографії тих, хто, рятуючи життя, мав тікати від сталінського тоталітаризму.

Земле, ти нам серця будяччям колола сухим,
 Нам, дітям твоїм,
 Без милосердя і ласки.
 І що ж співати тепер –
 Любови чи гніву гімн,
 Нам боянам поразки?

Святослав Гординський. Елегія, 1944

На вигнанні театральне мистецтво було названо “євшан-зіллям”, що вгамовує біль... Його найкращі зразки додалися до загальної історії української сцени.

Саме Австралія подарувала мені листовне знайомство і дружбу з паном Антоном Рибіцьким. Упродовж 30 років він був актором і режисером у кількох театральних колективах Мельбурна, відзначився першорядними характерними ролями та активною концертною діяльністю (в діаспорі це наймобільніший сценічний жанр). Його вокальні номери та художнє читання, особливо гуморесок, завжди викликали щирі “аплявзи” публіки. Я у захваті від діаспорного “словотворення” – “аплявзи...” – аплодисменти. Або: “Прошу зателефонувати пізніше. Зараз пан бере шавер”. Це означає, що пан стоїть під душем...

Листуємося з Антоном Рибіцьким понад десять років. З роботою на хліб насущний у вигнанні йому поталанило. 28 років – до пенсії – працював у хімічній галузі Dunlop Olympic – виробляв шини для авто. Часто за подвійну платню працював на шкідливому виробництві по 12 годин на добу, та й у вихідні дні також. Напружена праця врешті дала добру пенсію і чудову двоповерхову оселю...

Народився в Кам’янці-Подільському 30 грудня 1921 р. в родині службовця. На другому місяці його життя померла мама, і він лишився сиротою. Актором Антон відчував себе з дитинства. У молодших класах

брав участь у хорі та декламаціях. Учнем старших класів виходив на сцену як “драматичний актор”. З його слів, грав у п’єсах М. Кропивницького (мабуть-таки в уривках?): Семен (“Дай серцю волю, заведе в неволю”), Закрутько (“Хоч з мосту в воду головою”), Андрій (“Глитай, або ж павук”). Крім того – Гнат у “Безталанній” І. Карпенка-Карого та Назар у “Назарі Стодолі” Т. Шевченка...

Закінчивши середню школу, вступив до Дніпропетровського театрального училища. Навчання перервала війна. Був вивезений до Німеччини, де працював у бауера. Господар вчасно попередив наймита про неминучий прихід радянських військ, і той подався геть з його дому, знайшов врешті табір, куди стікалися співвітчизники, котрі не бажали повертатися на “родину”, де б стали жертвами Гулагу.

Табір був розташований у Ганновері й носив ім’я композитора Миколи Лисенка (імена митців ніби боронили людей від гріха війни). Був тут, як у більшості подібних громад, свій таборовий театр, а при ньому – Молодіжна Студія – саме в ній зрощувалося оте цілюще “євшан-зілля” – із рідного слова, пісні, танцю,



Євгенія Павловська – Уляна у виставі “Сватання на Гончарівці” Г. Квітки-Основ’яненка. Режисер – Марія Малиш-Федорець. Мельбурн, Австралія, 1955 р.



Театральна студія табору переселенців у м. Ганновері. В центрі – Сидір Терлецький.

оплесків глядачів, їхньої віри в духовну силу мистецтва. Антон Рибіцький 1948 р. успішно закінчив цей заклад, зігравши у таборі низку ролей. Керував Студією видатний митець, фундатор українського театру на Буковині, актор і режисер Сидір Іванович Терлецький (7.06.1892, Чернівці – 8.02.1953, Бад-Зальцфлен, ФРН).

У книжці Тадея Сулятицького “Чернівецький театр імені О. Кобилянської” (Чернівці, 2004) детально досліджено тернистий творчий шлях цього митця, якому довелося торувати дорогу українським виставам в умовах румунського політичного визиску і терору. Прочитуємо рядки, що окреслюють багатий мистецький виднокруг керівника Студії у Ганновері вже на початку його творчого шляху, і спробуємо уявити, які захоплюючі сюжети багатостраждальної української театральної історії міг повідати С. Терлецький своїм студійцям, про які сценічні таланти розповідав.

“Під час гастролей театру Йосипа Стадника у Чернівцях у ролі статиста брав участь чернівчанин Сидір Терлецький, а коли йому виповнилося 18 років, 1910 року він поповнив його трупу. Під творчою опікою Й. Стадника, у дружбі з Амвросієм Бучмою він пройшов школу реалістичного сценічного мистецтва, гартувався як майбутній організатор, актор і режисер українського театру на Буковині. В театрі Й. Стадника доля звела С. Терлецького зі світочами українського театрального мистецтва, як Катерина

Рубчакова, Софія Стадникова, Микола Бенцаль, Іван Рубчак...”

Фашисти вистежили 1943 р. і заарештували Сидора Терлецького за “український націоналізм” та прирекли на муки у трьох концтаборах – Освенцімі, Бухенвальді, “Дорі”. Врятував хід війни, що саме тоді безповоротно звернув не на користь фашистам.

Ось такий знаменитий наставник театральної професії був у молодого Антона Рибіцького. Хіба можна його забути?!

У таборі наш герой зустрів і свою особисту долю – блакитнооку красуню Зою з Дніпропетровська, з університетською філологічною освітою, любов’ю до книги, мистецтва і такими ж поглядами на життя, як і її судженого.

А потім знову доля, прихильна до нього (так вважає сам пан Антон), дала йому можливість стати потрібним сцені на австралійській землі. Це сталося в місті Мельбурні 1955 р. завдяки зустрічі та співпраці із Марією Євгенівною Малиш-Федорець. Вона як режисер поставила “Сватання на Гончарівці” Г. Квітки-Основ’яненка, грала в ній Одарку; друга знаменитість – співачка з Києва Євгенія Павловська (Безпалова) виконувала роль Уляни, дочки Одарки. Чоловік М. Малиш-Федорець – професійний актор Іван Мартинюк “купався” в ролі Стецька. Щодо Антона Рибіцького, то він з особливим натхненням і на повну потугу своєї енергетики створював образ палко закоханого в Уляну молодого коваля-кріпака Олексія...

“З Мартинюками (на еміграції Марія Євгенівна прибрала прізвище свого чоловіка Івана Мартинюка – В. Г.) я познайомився 1955 року в Мельбурні, – писав мені в одному з листів А. Рибіцький. – Українські емігранти дуже боялися репатріації і кожен намагався мовчати про своє минуле. На моє щастя, Мартинюки оселилися на вулиці, що поруч з моєю. Якось їдучи в потязі, я почув українську мову і звернув увагу на двох старших людей – чоловіка та жінку, що розмовляли між собою. Жінка мала досить вишукані манери. Повагавшись, я заговорив з ними. Довідався, що живуть мої нові знайомі недалеко від моєї оселі.

– Ми артисти з Києва.

– Я теж люблю сцену...

– А куди ви їдете?

– До Української домівки, там чекають на мене знайомі.

– От і добре – ми теж прямуємо туди. Тоді й поговоримо детальніше, – лагідно мовила пані Мартинюк.

Через кілька хвилин потяг зупинився, і ми разом пішли до Української домівки. Там на Мартинюків чекали співачка Євгенія Павловська, диригент Михайло Кліоновський та ще кілька осіб. Перші двоє поцілувалися з Мартинюками.

Підходжу до Павловської, з якою був знайомий: “Скажіть, будьте ласкаві, хто такі Мартинюки?” Дізнавшись, що це люди високої мірки в театральному мистецтві, вибачився перед Марією Євгенівною, що потурбував її в потязі. Вона ж засипала мене питаннями – де вчився, де виступав і в яких ролях та ін. Попросила щось продекламувати. Я прочитав вірш “І знов весна” М. Ситника, нашого поета на еміграції.

– Дуже добре! – оцінила Малиш-Федорець...

Це була зустріч Марії Євгенівни з майбутніми виконавцями ролей в її постановці “Сватання на Гончарівці”, де мені була доручена роль Олексія ... Проби проходили в гарній атмосфері, що надавало мені впевненості у власних силах та надію на творчий успіх... Стосунки на пробах під час вистав продовжувалися в умовах домашніх – Марія Євгенівна часто приходила до нас і позичала у мене та моєї Зої книжки для читання”.

Після виїзду М. Малиш-Федорець до Сіднею А. Рибіцький перейшов до Театру імені Леся Курбаса (тоді режисером там був Степан Залеський, учень Йосипа Гірняка), а згодом – до Театру імені М. Лисенка під керівництвом

Михайла Кліоновського, і ще пізніше – до театру “Червоні маки” (режисером тут був Ярослав Гевко, а його заступником став А. Рибіцький). По смерті М. Малиш-Федорець, С. Залеського, Я. Гевка народилося Мистецьке Об’єднання Вікторії (МОВ) – у ньому А. Рибіцького було призначено режисером драматичної секції.

Що грав Антон Рибіцький? Якщо за дужки вивести українську класику, то провідною в його творчості стала тема емігрантського життя, вирішена в комедійно-сатиричному жанрі. Такі назви, як “Їдемо до Румбурау” В. Волосянського і “Ваші знайомі”



Сцена з вистави “Сватання на Гончарівці” Г. Квітки-Основ’яненка. Режисер – Марія Малиш-Федорець. Марія Малиш-Федорець – Одарка (ліворуч), Іван Мартинюк – Стецько (праворуч крайній), Євгенія Павловська – Уляна та Антон Рибіцький – Олексій (в глибині сцени). Мельбурн, Австралія, 1955 р.



Сцена з вистави “Їдемо до Румбурау” В. Волосянського. Ліворуч – Антон Рибіцький і Марія Вайсброт. Мельбурн, Австралія, 1969 р.



Ярослав Анін – Козутяк (ліворуч), Антон Рибіцький – Вовк (праворуч) у виставі “Ваші знайомі” Діми. Мельбурн, Австралія, 1984 р.

Діми (псевдонім актриси, поетеси і драматурга Діамари Комілевської – з нею я мав нагоду познайомитися в Нью-Йорку), з повним правом можуть увійти до енциклопедії суто діяспорної тематики.

Перша – про авантюристів, які, користуючись знервованістю і безпорадним станом переселенців, що мали обрати країну для виїзду, пропонували їм, ясна річ, за винагороду, “найкращий” варіант. Так виникали фантазійні країни для щасливого в них життя – скажімо, така собі уявна республіка Румбурай... Газета “Українець в Австралії” 23 березня 1969 р. відзначала: “Добре вписався актор А. Рибіцький в ролі радника Балванкевича. Він має вигідну сценічну зовнішність, гарний голос й уміння ним володіти”.

“Ваші знайомі” – це фрагменти життя ще з таборових та післятаборових часів. Комічні ситуації побудовані на сутичках і непорозуміннях поміж “галичанами” й “наддніпрянцями”. Події відбуваються у Франції (саме тут жила в еміграції авторка), але сварки були принесені ще з табору. Сцени сварок грали в дещо шаржованому вигляді і викликали у залі веселий сміх. До слова варто згадати, що сатирична “тема переселення” на той час зайняла в літературі діяспори чільне місце. Актор А. Рибіцький цей матеріал прекрасно знав з досвіду свого таборового буття і наснажував сценічний образ неповторними рисами.

Фотографія з вистави (на ній Антон Рибіцький праворуч) дає яскраве уявлення про комедійно-гротесковий стиль виконання. Саме таке вирішення рецензент вважав основною причиною успіху постанови. “Артиста й режисера Ярослава Гевка знає вся наша спільнота. Антон Рибіцький теж чимало працював у

театрах на рідній землі та ще й тут. Тож не дарма і вистава пройшла з чималим успіхом. Вона принесла гумор і відпруження...”

Було у пана Антона ще й моє особливе завдання – пошук архіву (бодай якоїсь частини його) подружжя Мартинюків. Кілька років мій беручий респондент діяв, мов у детективі. Одне з листовних повідомлень: “Натрапив на слід дочки Кутянської, де мешкали Мартинюки. Дочка – лікар-психолог, працює в Мельбурні. З чоловіком розійшлася, він одружився з українкою-піаністкою, яка недавно приїхала з України. Тепер проблема – як до нього підійти. Він напевно знає адресу своєї екс-дружини. Я спробую діяти через його кума (хід вродженого розвідника! – В.Г.), може щось і вийде!”

Вийшло! Залишок архіву невеликий, але з рідкісними фотографіями Марії Євгенівни в житті і в ролях – як за часів театру М. Садовського, так і під час життя в Австралії. Почерком Івана Мартинюка написані біографії – його та Марії Євгенівни – з такими подробицями, які вряд чи хто знає. Є фотографії надгробку подружжя Мартинюків. Марія Євгенівна померла після операції на нирках 1960 року. Їй було 75 літ. Іван Мартинюк пішов у кращій світ через рік. У біографії дружини, написаної його рукою, у самому кінці читаємо: “Марія Мартинюк деякий час займалась в Австралії режисерською працею, поставивши “Наталку Полтавку”: в Мельбурні – 3 рази, у Джілонгу – 2 рази, у Єлорні – 1 раз; “Майську ніч”: в Мельбурні – 3 рази, у Джілонгу – 2 рази; “Сватання на Гончарівці”: в Мельбурні – двічі, в Джілонгу – 1 раз. Разом відбулося 14 вистав.”

Ми про цю “арифметику” не дізнались би. Тому й відшуковуються архіви. Вони унаочнюють міру спроби митця у вигнанні.

30 грудня 2011 р. панові Антону виповнилося 90 років! Я давно помітив, що довголіття – риса, притаманна українцям в еміграції (ось приклад для оптимізму – емігрант, історик українського театру Валеріян Ревуцький прожив у Канаді 100 років!). В цьому є якийсь благочинний знак Божий. Хай же в усьому Благо буде поруч з Антоном Рибіцьким, якого Батьківщина відзначила 2007 р. почесним званням заслуженого артиста України! Хай йому буде добре поруч з дочкою Юлею та зятем Ензо – вони також люди творчі. Земля пухом пані Зої, дружині, вірній супутниці Антона Рибіцького. Вона, на превелику печаль, недавно упокоїлася.

Чекайте, дорогий пане Антоне, на мою книжку про діяспорну сцену “Театр, розвіяний по світу”. Ви обов’язково дочекаєтеся. Ви гаряче вболіваєте за успіх моєї роботи, багато допомогли мені. Вдячний вам! Будьте здорові у Новому 2012!

Ірина ЧУЖИНОВА

НАЦІЯ: ЖИТТЯ ТРИВАЄ

(Вистава “Нація” за М. Матіос на сцені Івано-Франківського обласного академічного музично-драматичного театру ім. І. Франка)

Озираючись на близьке минуле, відмотуючи “кінострічку” спогадів і вражень, дивуєшся, із якою спонтанною легкістю й логічною довершеністю життя вибудовує свої карколомні сюжети.

Коли 2008 р. в афіші Івано-Франківського обласного академічного музично-драматичного театру з’явилася вистава “Солодка Даруся” за романом Марії Матіос, ніхто, мабуть, і не підозрював, що цей дипломний спектакль новоспечених акторів, випускників Прикарпатського університету імені В. Стефаника, невдовзі стане однією із гучних культурних подій не лише міста, а й цілої України.

Номінування на Національну премію імені Т. Г. Шевченка, фестивалі та гастролі (тільки у столиці примудрились побувати аж чотири рази!), тур містами Канади (Монреаль, Торонто, Балтимор) та США (Клівленд, Нью-Йорк, Чикаго, Нью-Джерсі, Філадельфія). “Рецепт” цього успіху, безперечно, має багато “компонентів” – усього і не охопиш, однак, слід сказати про два найважливіші: щиросердну чесну працю, інколи на межі можливостей, інколи – понад можливе, і тверду віру у те, що робиш, що говориш, що думаєш, що відчуваєш.

“Солодка Даруся” іванофранківців розповідає не про абстрактних “них”, а про цілком конкретних “нас”, що знову і знову опиняються перед дилемою

Сцена з вистави “Нація” за М. Матіос. Режисер – Ростислав Держипільський, художник – Олександр Семенюк. Івано-Франківський обласний академічний український музично-драматичний театр імені І. Франка.

вибору добра і зла, прощення чи помсти, життя чи смерті. Про нас, які все ще у пошуку національної ідентичності та історичної правди, спотвореної, знеціненої безсовісно-цинічною політизацією окремих тем. Молоді актори органічно “привласнюють”, роблячи інтимно-індивідуальними, ті непідробні біль і тугу авторки, яка без солодких “домішок” розповіла історію свого села, своєї країни, своєї нації...

...Як органічне продовження “Солодкої Дарусі”, 2010 р. на сцені театру з’явилася драма-реквієм “Нація” за однойменною книгою Марії Матіос. Друга вистава тугими волокнами змістів, естетики переплетена з першою. У “Нації” також нема звичних “біографій”, але є людські долі, окреслені кількома промовистими “деталлями”-обставинами; за кожним із героїв стоїть покоління, за кожним епізодом – сотні подібних реальних історій, за кожною смертю – тисячі знижених життів... Наріжним каменем філософського “фундаменту” “Нації”, як і “Дарусі”, знову стає гуманістична ідея, що проголошує людське життя найвищою цінністю у будь-якій “системі координат”,

а людину – мірилом усіх речей. А отже, історична катастрофа у виставі стає співмірною індивідуальній трагедії людини, кожної людини, поза її національністю чи політичними переконаннями, ба навіть поза її раціональним вибором “добра” чи “зла”.

Пригадуєте початок “Солодкої Дарусі”? Із темряви промінь світла вихоплює Дарусю, яка, розкинувши руки, кружляє неначе дєрвіш. Кружляє до запаморочення довго, монотонно, у суцільній тиші. І врешті, як магніт, вона притягає-викликає інших героїв, що озиваються із пітьми залу кожен своєю нотою... Актори виходять на сцену, заповнюючи простір звуком; невдовзі із загального хору виокремлюється поки що безіменний голос, що виспівує ірмос “Апостоли от конец землі”. Поступово герої утворюють коло із кружляючою Дарусею у центрі, починають пританцьовувати, гомоніти, сміятись – чимдалі швидше, гучніше, строкатіше – минуле повертається какофонією звуків, спогадів, облич. Досягши апогею гучности, звук вибухає дощем із цукерок, і знову западає тиша, знеможена Даруся зупиняється... І ще одна вельми важлива для нас сцена наприкінці вистави: коли емгебіст-безбожник розпитує-допитує крихітну Дарусю, вивідуючи в неї секрет, що загрожує загибеллю її родині, дівчинка грається із ляльками-мотанками. Військовий, хижо усміхаючись, підходить, бере одну із ляльок і починає свою гру. “Как ти називаєшся, дівчинка?” – спотворюючи українські слова запитує лялька у руках емгебіста. “Даруся, донька Михайла Ілашука, сина Петра...” – із дитячою безпосеред-

ністю, дзвінко і весело відповідає лялька у дитячих ручках...

...Початок “Нації”. На поворотному колі у порожньому просторі сцени повільно впливають макабричні таємничі ляльки-мотанки водноріст з людиною, їхній появі акомпанує акапельний спів “Соловею-канарею”. Ляльки із хрестами замість облич, із хрестоподібними силуетами фігур, повільно кружляють на колі, як на каруселі часу. Вони й суворі сторожі забутих могил, й інфернальний хор не античної, а нашої, української трагедії. За старовинними традиціями оберіг-мотанка – посередник між світом живих і тими, хто вже відійшов чи ще не народився. Саме ця функція посередництва мотанок і дозволяє режисерові поєднати дві наріжні для вистави антиномії життя і смерті, розкрити їхній зв’язок через ритуальний цикл “загибель – воскресіння”.

Окремо слід звернути увагу на специфічний простір спектаклю, майстерно створений Олександром Семенюком. Глядачі сидять на сцені майже по всьому периметру поворотного кола і через почорнілі, вигорілі остови вагонів (тих самих вагонів, які “для 8 коней або 40 людей”), як крізь ґрати, спостерігають за дією. Режисер увесь час розкручує це “коло життя”, підкреслюючи його контури траєкторією руху

Сцена з вистави “Нація” за М. Матіос. Режисер – Ростислав Держипільський, художник – Олександр Семенюк. Івано-Франківський обласний академічний український музично-драматичний театр імені І. Франка.



акторів. Коло як ще один акцент циклічності життя і смерті, невпинний і нерозривний коловорот їхнього чергування. Простір сцени весь час залишається порожнім, тож окремі предмети у такому не-побутовому середовищі автоматично набувають статусу символів: пістолет – як знаряддя смерті, брудне відро – як означення тяжкої роботи на “фермі”, свічка – як мерехтливе світло надії. Вся вистава вибудована, сказати б, на кінематографічних крупних планах: герої спектаклю час від часу наближаються просто-таки на мінімальну відстань і прискіпливо вдивляються в обличчя нащадків, вимагаючи якщо не співчуття, то бодай поваги до своєї трагедії.

Після ляльок-мотанок на цю ж (історичну?) арену потрапляє Мати (Надія Левченко), яка розмовляє зі своїм ще ненародженим дитям і, йдучи по колу, засіває мертву землю новим зерном. У кульмінаційний момент від молитви-голосіння Матері “Господи, помилуй...” починають звучати-вібрувати-оживати мотанки... Цією унаочненою зустріччю життя і смерті в одному просторі завершується пролог до вистави.

І ось із однакових ляльок як із коконів з’являються герої першої із трьох історій, лиш на коротку мить вони відозвані із небуття, щоб оповісти свою правду. Білий “саван” спадає, а під ним у кожного виявляється свій історичний костюм, і волею найвищих обставин хтось опиняється у формі емгебіста при пістолеті та погонах, а хтось – у гаптованому кептарі і вишиванці. Так лаконічно і виразно режисер артикулює парадокс: на цей світ ми з’являємося однакові, а потім, вимушено перевдягаючись, стаємо героями історичного спектаклю, починаємо грати ролі, які інколи навіть не ми самі обираємо. Однак, наголошує режисер, незважаючи на фатум пропонованих обставин, навіть незважаючи на цілком прогнозований один для всіх фінал, рішення і вчинки все одно залежать тільки від людини, її сумління і моралі. І всіх без винятку героїв вистави об’єднує те добро, що може народитись у кожному з нас, а роз’єднує зло, що постійно існує ззовні і раз за разом агресивніше впливає на хід подій, створює безкінечні ситуації складного вибору.

Історія перша – “Юр’яна та Довгопол” – про дивні, замішані на кровній ненависті та ненародженому коханні стосунки гуцулки-колгоспниці та емгебіста. Їхня перша зустріч як тінь спогаду про втрачений рай: соковите яблуко падає із розмілених жіночих рук і котиться до його ніг... І Юр’яна (Галина Баранкевич) і Довгопол (Роман Луцький), кожний по-своєму, але кожен усім єством, відчувають, що існує-таки між ними непряшений, незрозумілий зв’язок, передбачений (як кара? як блаженство?) небом. Її чоловіка забрали емгебісти, а він – єдиний, хто міг би допомогти... І Юр’яна, відбувши жахливу ніч сумнівів і страхів, усе ще заслабка після викидня, йде до “ворога” просити



Сцена з вистави “Нація” за М. Матіос. Режисер – Ростислав Держипільський, художник – Олександр Семенюк. Івано-Франківський обласний академічний український музично-драматичний театр імені І. Франка.

за чоловіка. На порожній сцені лиш цинкове цебро із брудно-кривавим тавром інвентарного номера, до нього, як каторжна, “прикута” Юр’яна. Вона поривається тягти цебро, знемагаючи від болю і кровотечі, безсило хилиться під цим убивчим тягарем, але вперто не випускає із рук. А він – напівбожевільний від постійного страху і перевтоми наставляє до спітнілої скроні пістолет, вимолюючи у смерті порятунку, спокую, відради. Юр’яна завадить Довгополові померти, відволіче розмовою, пожаліє. А він врешті перехопить важезне цебро з рук Юр’яни – так, він допоможе звільнити її чоловіка, він не звір, він... Леонід. Його ім’я раптом стає виявом найвищої інтимності, адже тепер вона знає, за кого молитися...

А потім Юр’яна і Довгопол, ледь живі (вона – після чергового викидня, він – підстрелений у горах упівцями), непритомні лежать порізно, стікаючи кров’ю. Над Леонідом голосить його осиротілий друг, емгебіст Дідушенко (Олексій Гнатковський). Через відчай, ненависть, лють і страх, що затьмарили здоровий глузд, Дідушенко волає про помсту, звертаючись до мовчазної порожнечі, до безвісти гір, до всіх і ні до кого. “Кровь не имеет национальности!” – обурена відмовою Дідушенка брати у лікарню Юр’яну, кричить фельдшерка Дуся (Мирослава Гусак). Кричить рідною їй російською, ніби перекладає усім, хто хронічно не розуміє “мову”, одну із найважливіших істин вистави.

І ось Дідушенко робить найважливіший вибір у своєму житті – він забирає на машину обох...

Дідушенко-Гнатковський тягне, як на полі бою, ледь живих Юр'яну і Довгопола, вкладає їх голови щокою до щоки у себе на колінах і голосить вже над обома як над рідними – ця скульптурна мізансцена є кульмінаційною для епізоду. Ось так утрюх вони і зустрінуть смерть – два коротких глухих постріли, герої завмирають у стоп-кадрі, сцену заливає червоне світло і знову з'являються мотанки. Співаючи над загиблими “Kyrie eleison” (“Господи, помилуй”), вони накривають мертвих все тим же білим “саваном”-костюмом, що всіх урівнює, всіх примирює. Так відспівуючи-відмолюючи всіх своїх героїв, Р. Держипільський повертає трагедії літургійний первень, відсилає до категорій іншого аксіологічного порядку, змушуючи осягнути людські суперечки й непорозуміння з погляду вічності.

Щойно досягши у фіналі епізоду “Юр'яна і Довгопол” емоційного піку, Р. Держипільський знову різко змінює оптику. І ось уже життя коментує смерть: стара, як старозавітні пророки, баба Юстина (а насправді молода актриса Олеся Пасічняк без жодних “вікових” ознак) із “Не плачте за мною ніколи” смачно описує різноманітні курйози, казуси, непорозуміння, що траплялися із односельцями на їхніх похоронах. Юстина сидить поміж глядачів і з хитрими підморгуваннями

одна за одною оповідає свої байки, що всі як одна ілюструють єдину закономірність: гідну смерть ще потрібно заслужити, гідно проживши життя. В її народній мудрості, вибудуваній на християнській есхатології, можна при бажанні розчутити і далекий відгомін екзистенційного стоїцизму, що ніби додатковим аргументом зі сторони вже не серця, а інтелекту, підтверджує умовиводи про смерть як подію, що не завершує, а вивершує життя, надає йому цілісного сенсу. Олеся Пасічняк віртуозно відтворює “потік свідомості” безмежно мудрої у своїй простоті та широті сільської баби, яка сюжет за сюжетом, картина за картиною відтворює-описує свій химерний світ, де всі її герої і, зрештою, ми також, виявляємося сусідами у цій країні, ріднею на цій планеті...

А тим часом у колі сцени вже з'явилися нові герої – Він (Ігор Захарчук) та Вона (Мирослава Гусак), двоє у криївці із новели “Прощай мене”. Цей епізод майже позбавлений руху, вибудований виключно на розмаїтті інтонаційних обертонів, в основі яких точні внутрішні смисли-посили. Майже до останніх хвилин Він та Вона сидять або лежать порізно, лиш на короткі хвилини зустрічаються поглядом, щоб означити моменти інтимної близькості. Схвильований шепіт ніжної турботи закоханих, щасливий розкотистий



photoedi

Сцена з вистави “Нація” за М. Матіос. Режисер – Ростислав Держипільський, художник – Олександр Семенюк. Івано-Франківський обласний академічний український музично-драматичний театр імені І. Франка.

батьків сміх-привітання дитяти в утробі матері, ста- лево-рішучий діалог про вибір шляху боротьби, сумні розмірковування про майбутнє, довгі, заповнені лиш серцебиттям, павзи – “музично”-емоційна партитура цього епізоду розроблена і виконана із віртуозною точністю.

Фізично відчуті акторами тиша, темінь та тісно- та криївки магічно трансформують і простір – він стискається до невеличкого кола світла, у якому існують Він та Вона, а поза цим колом – світ мотанок. Ляльки із виразно опуклими животами, що світяться тихим блакитним сьйвом, чи то терпляче чекають на цих смертних, чи то оберігають їх і їхню дитину від неминучого. А ця ненароджена дитина – ще один знак онтологічної катастрофи, прикмета зсувів в основі світобудови, свідчення порушеної логіки, адже її смерть випереджає її ж життя, передує і навіть замінює його. Не порушуючи кола, мотанки або влягаються на землю, ніби тривожно до чогось дослухаючись, або водять химерний хоровод, або замирають, розкинувши руки як на розп’ятті. Та фінал і цієї історії – два невідворотні постріли, і знову на сцену вихлюпується, як кров, червоне світло...

У третій новелі “Вставайте, мамко” герої вже вступають у відкриту гру зі смертю – така собі вільна інтерпретація середньовічного сюжету, лиш грають герої не в шахи, як славнозвісний лицар, а в хованки. Родина Шандрів “інсценізує” похорон матері, щоб врятуватися від депортації. План, здавалось би, геніальний у своєму нечуваному зухвальстві. І ось у присутності переляканих дітей і згорьованого чоловіка вагітна Мати (Надія Левченко), пополотнівши від переживань, повільно, ніби у якомусь химерному сні, лягає у власноруч зроблену труну (ту саму, що її вона під оповідки-притчі баби Юстини дбайливо майструвала протягом усієї вистави). Обдурені бездоганно розіграною Шандрами сценою похорону із сльозами, стонами, голосіннями і молитвами, емгебісти пішли геть. На коротку мить здається, що смерть-таки відступила... А потім чоловік схиляється над дружиною, вдячно цілує її руку, і раптом мертва рука Матері вислизає і безвільно обвисає. І фінал сцени: вже справжній плач-голосіння найменшого сина Миколайчика (Ярема Стринаглюк) над труною. Він, як і маленька Даруся, несподівано опиняється в епіцентрі трагедії, і вже нібито його очима ми дивимось на щойно вивершену катастрофу.

І тільки у фіналі вистави остаточно зреалізується заявлений містерійний цикл: життя, як перед тим у трьох новелах смерть, порушуючи звичну нам логіку, все одно перемаже, долаючи біль і зневіру. Теплим блакитним сьйвом наповниться черво Матері, вона повільно підведеться, і труна перетвориться у коліску, куди мотанки складатимуть наповнені таким же сьй-



Сцена з вистави “Нація” за М. Матіос. Режисер – Ростислав Держипільський, художник – Олександр Семенюк. Івано-Франківський обласний академічний український музично-драматичний театр імені І. Франка.

вом кокони-немовлята. А на заднику з фотопроекцій на нас дивитимуться десятки облич людей, старі й молоді, усміхнені й серйозні – і мати ніжно обійматиме немовля, а закохані стрибатимуть над купайлівським полум’ям... Життя нації триває! І засвідчено це у виставі з тим же пафосом і твердістю, що й у віршах Тараса Шевченка: “Врага не буде, супостата, / А буде син, і буде мати, / І будуть люде на землі”.

В останні хвили спектаклю над осяйною коліскою звучить молитва за націю. За націю сильну, непримиренну, мудру, яка поступово виліковується від колективної амнезії, яка позбувається комплексів та фобій, вчиться великодушно прощати і жити далі... І нехай ця молитва буде почутою.



Юлія КОВАЛЕНКО

У ДЗЕРКАЛЬНОМУ ПОДВОЄННІ ФАРСУ Й ТРАГЕДІЇ

(Вистава “Повернення” за В. Набоковим на сцені Харківського академічного драматичного театру ім. Т. Шевченка “Березіль”)

Вистава “Повернення”, прем’єрні покази якої відбулися на початку нового сезону, – шоста постановка досвідченого актора Олександра Ковшуна (він нещодавно здобув другу режисерську освіту) на сцені Харківського академічного театру ім. Т. Шевченка “Березіль”. Інтенсивність роботи режисера не заважає йому щоразу обирати для власних постановок незамулені драматургічні, а то й літературні джерела. Попередні його вистави надихалися, приміром, текстами класиків абсурдизму та екзистенціалізму (“Та, що слухає кроки”), єдиною п’єсою романтика Г. Бюхнера (“Войцек”), першою драмою класика театру корифеїв “Бурлака” та ін. Тож звернення О. Ковшуна цього разу до чотирьох новел Володимира Набокова, які ніколи ще не мали спільного сценічного втілення, виглядає більш, ніж послідовним кроком у репертуарній політиці режисера. Він прагне розвивати напрямок театру, якого дотримувався колись під цією ж театральною кривлею засновник “Березолу” – напрямок театру національного за духом, втім європейського за формою.

Здійснення постановок за прозою російських класиків – спокуса для багатьох режисерів, а втім, чи ми часто бачимо гідні першоджерел вистави? Випадки знані, але поодинокі: профі в інтерпретації булгаківської

прози Г. Яновська та Ю. Любимов (у співавторстві з Г. Файманом і В. Дьячїним), той самий Ю. Любимов і Ю. Карякін, Л. Додін, А. Васильєв як автори сценічних версій романів Ф. Достоєвського. Щодо інсценізації творів В. Набокова в Україні, то показовою для згадуваної тенденції є версія “Лоліти” А. Білоуса в Києві. Для Харкова ж вистава “Повернення” – перший дотик до визнаного в усьому світі автора.

Вистави О. Ковшуна завжди багаті на фантазію, режисер тягїє до ефектної візуалізації конфліктів та ідей. Як завжди, співтворцями режисера виступили в “Поверненні” режисер з пластики Олена Приступ та художник зі світла заслужений працівник культури України Володимир Мінаков.

Олександр Ковшун сам зробив інсценівку оповідань “Казка”, “Дзвінок”, “Випадок з життя”, поєднавши їх у сценічну композицію, яку завершує пронизлива нота набоківської новели “Повернення Чорба”. Всі вони нанизані на тему важкого повернення до самого себе, виходу з самоомани чи світу солодких, проте згубних ілюзій, повернення з внутрішньої еміграції.

Упродовж дії (три години з одним антрактом) сприйняття публіки й на мить не втрачає напруги. Глядач здивований, заінтригований тим, як, набира-

Світлина ліворуч: Оксана Черкашина – Муза у виставі “Повернення” за В. Набоковим. Режисер – Олександр Ковшун, пластика – Олена Приступ, художник зі світла – Володимир Мінаков. Харківський академічний театр ім. Т. Шевченка “Березіль”, 2011 р. Світлина Євгена Тітова.

ючи темп від першої “містично-кабаретної” новели “Казка” до кінця, вистава невинно жанрово поглиблюється, зосереджується вже на самих екзистенційних засадах людського буття, по суті набуває жанру притчі.

Герої вистави біжать через Європу та Азію, шукають щастя на Лазурному березі Ніцци, навіть не виходячи з тісної кімнати, “емігрують” у дурман підсвідомості, що породжує фантазії (як, приміром, у героя першої частини вистави з “Казки”), переходять за опуклими, задимленими та блискотливими дзеркалами у стилі модерн (пречудова стилізація та функціональна сценографія О. Абманова)... Музична драматургія вистави (Д. Євсюков) відтворює атмосферу часу. Тут і п’янка ілюзія “Великого Німого”, і “буря і натиск” бетовенської “Оди до радості”, і солодкоголоса, але така незвична для слов’янської душі неаполітанська пісня.

Євген Моргун – Ервін у виставі “Повернення” за В. Набоковим. Режисер – Олександр Ковшун, пластика – Олена Приступ, художник зі світла – Володимир Мінаков. Харківський академічний театр ім. Т. Шевченка “Березіль”, 2011 р. Світлина Євгена Тітова.

Коли вистава ще тільки починається, в її перших звуках, мов у головних темах оперної увертюри, вже закодовано боротьбу, конфлікт, що надалі проявиться у найрізноманітніших варіаціях доль набоківських героїв. Передчуттям біди, сирітства віє від віддаленого виття хуртовини. Мов маяк на життєвім шляху у свідомості мандрівника-блукальця, проривається крізь цю снігову імлу тема кохання (а може статися, і Батьківщини) самого автора та всіх його героїв. Тему втілює в пластиці актриса Оксана Черкашина, з притаманним їй сплавом грації та експресії – трагічний надлам модерну. Дівчина-Батьківщина мчить крізь час та відстані у білій суkenці та з білою ж тремтливою стрічкою повітряного змія у небесах. Її музика – це пасіонарна фортепіанна тема, що надалі у відповідальні моменти долі “накриватиме” всіх героїв вистави. Ця безкрила героїня – без сумніву, Муза. І вона кидається до фортепіано, щоб та сама тема “ожила” й хоч уривками, клаптиками прорізала какофонію фуґи. Втім, за нею вже підіймається, посилюється диявольська тема фатуму, персоніфікованого в образі, який створила заслужена артистка України Оксана Стеценко. Симфонізм режисури в пролозі створює дві сили, що змагаються за душу Ервіна з “Казки”.

Молодий актор Євген Моргун уперше отримав у “Поверненні” помітну роль. Утім, надзвичайна пластичність актора поки що виявляється здебільшого у пластиці тіла, а не думки. Однак, для вистави О. Ков-



Майя Струннікова – Марія, Олександр Ковшун – Павло Романович у виставі “Повернення” за В. Набоковим.
Режисер – Олександр Ковшун, пластика – Олена Приступ, художник зі світла – Володимир Мінаков. Харківський академічний театр ім. Т. Шевченка “Березіль”, 2011 р. Світлина Євгена Тітова.

Ірина Кобзар – Мати у виставі “Повернення” за В. Набоковим.
Режисер – Олександр Ковшун, пластика – Олена Приступа, художник зі світла – Володимир Мінаков. Харківський академічний театр ім. Т. Шевченка “Березіль”, 2011 р. Світлина Євгена Тітова.



шуна, в якій зроблено спробу передати ауру стильної прози за допомогою пластики, співу та музики, ця риса стала визначальною для всіх акторів. Наприклад, Майя Струннікова в ролі Марії, героїні “Випадку з життя” однаково переконує і кавчуковою пластикою (як вправно її хмільна героїня одним рухом пальців ніг “роззброюється”, перекидаючи через голову черевички!), так і монологом, що звучить, мов поезія, і відкриває безодню людської самотності нео-Саломеї. Образ, створений Струнніковою, став найбільшою удачею вистави. Її новела – сумна комедія (недарма ж бо осяяна проекцією кадрів з чаплівського фільму!) про невчасне здійснення мрій, які вже перестали бути метою. Прекрасну Марію дідько поплутав втрутитися у родинну драму Павла Романовича. Як наслідок – під небесної краси музику чаплівського шедевра, у кіно-рапіді, відбувається замах Павла Романовича на вбивство дружини. Тут усі учасники “Випадку з життя”: ревнивець (О. Ковшун), і його жертва (ставна красуня Т. Гриннік), закохана у ревнивця жінка-вамп, яка ототожнює себе з вайльдівською Саломеєю (М. Струннікова), і просто маленька людина у загисному піджачку і недолугому капелюсі (С. Кондратьєв) – самі уподібнюються до героїв “німої фільми”. Відкинутій навіть цим, останнім, “Саломеї” нічого не лишається, як повернутися до своєї кімнати та визнати перед самою собою, що ніяка вона не жінка-вамп з “німої фільми”, а просто невдаха, приречена на самотність. Втім, якщо у цій новелі момент повернення до себе подано в жанрі трагікомедії, то у фінальний (“Повернення Чорба”), – вже в аспекті трагедійному.

О. Ковшун розраховує на те, що глядач прочитає його знаки-підказки. Просте миготіння лампочки, а

тим паче замикання струму є у виставі індикатором гріха, біди, страждання. Які зловісні пригоди ідей! У новелі “Дзвінок” струм у дротах з’явився, щоб наостанок зазирнули в очі одне одному мати й син, які більше ніколи не побачаться. А в ідейно підсумковій новелі вистави “Повернення Чорба” оголений електричний дріт став причиною загибелі молодої дружини письменника.

Говорячи про новелу “Дзвінок”, варто зазначити, що тут режисерський задум найбільш вдало проявився у виставі через сценографію. Прозові час і простір О. Ковшун та О. Абманов виразно стиснули до метафори. Паровозні гудки і стукіт коліс відмірюють післяреволюційні роки розлуки Ольги Кирилівни (Тетяна Турка) та її сина Миколи (Артем Сердюк). “Расстояния, версты, мили нас расставили, распрямили” – саме ці рядки згадуєш, коли все тягнеться і тягнеться, немов залізничний ешелон, символічна “шинель-кіноекран”, – вона усе ще продовжує ховати від лиха матір та сина. Внаслідок безглуздої електричної іскри і так само – у стосунках родини, спільна для обох, з тієї Росії, шинель з тріском розривається на окремі відтепер половинки.

Одним із характерних принципів цього режисера є подвоєння ситуації – у складній структурі вистави фарс завжди віддзеркалюється у трагедії. У “Казці” одна з дівчат, яку зустрів збирач гарему Ервін, виявилася механічною лялькою (така собі “гофманівська” режисерська врізка!). Танцюючи під арію Коломбіни героїня С. Февральової до жаху автоматично повторює: “майн лібер”. Втім, коли в її механізмі щось ламається, вона завалюється догори ногами з характерним заїдаючим звуком фонограми. В першій частині вистави такий прийом слугує фарсу; в останній новелі – аналогічний прийом розкриває безодню трагедії. Вичепурену до весілля дочки матір (Ірина Кобзар) та батька, який достоту уподібнений до “підпори” суспільства – зашитий у камзол та увінчаний циліндром (Євген Романенко), режисер позбавив права “розмовного” слова. Архаїчний патос батьків передається у старанному виспівуванні своїх текстів на мотив “Оди до радості”. Проте звістка про смерть дочки примушує розкодовуватися, “повзти” бетовенську Оду. Під цю жахаючу тему бідолашні батьки повільно проходять перед глядачами. І все постає перед очима вбита горем жінка, яка знову й знову чіпляється за рукав чоловіка, настирливо відводячи від залу його руку, немов “знак запитання”...

Ця новела – про найдорожчу ціну повернення, чи то пак набуття справжності, пізнання істини. Невипадково та сама актриса, що в Пролозі постала в образі Батьківщини (О. Черкашина), з трагічною експресивністю грає тут юну дружину Чорба. Вона – це знайдений на коротку мить у земному житті символ

Батьківщини, втраченої для емігранта Чорба. Вона – головна загадка його життя, істина, досягнути яку письменник Чорб (Сергій Гусев) зміг лише тоді, коли втратив дружину назавжди, коли для нього настала трагічна тиша життя після зникнення Музи. Адже недотепа Чорб не одразу втямив, з ким одружився. Що та – з Прологу – зоряна дівчинка в білому і з повітряним змієм у руці, вказала йому сенс і шлях у житті. Згадалося, як кожна хвилику поруч з Чорбом дружина тормозила його валізу з друкарською машинкою, користалася нагодою надиктувати, навіть йому нові літературні шедеври. Як з безмежним відчаєм насаджувався її голос – вже померлої, але живої в його сприйнятті: мовляв, пам’ятай, не сходи з цього шляху! Ціною смерті вона змусила Чорба дослухатися до себе – прийшовши на останнє побачення з чоловіком... вже з того світу. Коли Чорб приїхав до її рідного містечка і, прагнучи повернутися у минуле, зупинився у готелі, де зупинилися вони після весілля, вночі Муза пройшла крізь блискотливу поверхню дзеркала, торкнулася Чорба, пробудивши своїм мовчанням його письменницький голос.



Євген Романенко – Батько, Ірина Кобзар – Мати у виставі “Повернення” за В. Набоковим. Режисер – Олександр Ковшун, пластика – Олена Приступа, художник зі світла – Володимир Мінаков. Харківський академічний театр ім. Т. Шевченка “Березіль”, 2011 р. Світлина Євгена Тітова.

Світлана МАКСИМЕНКО



ФЕСТИВАЛЬНІ ОБЖИНКИ

(Міжнародний фестиваль національної класики на сценах театрів ляльок "Обереги", I Всеукраїнський фестиваль "Леся Українка на сцені")

Осінь 2011-го видалась щедрою на фестивальный рух в Україні. У нашому огляді мова йтиме, зокрема, про дві фест-події у театрах Львівського Міжобласного відділення Національної Спілки театральних діячів України.

Після нетривалої перерви (викликані адміністративно-організаційними причинами) повернувся у загальноукраїнський контекст Міжнародний фестиваль національної класики на сценах театрів ляльок "Обереги" (Івано-Франківськ). А в Луцьку дебютував Всеукраїнський фестиваль "Леся Українка на сцені", присвячений 140-річчю від дня народження Лесі Українки.

Обидва відбувалися під егідою Міністерства культури України, обласних державних адміністрацій та обласних рад Івано-Франківська та Луцька, управлінь культури держадміністрацій вище згаданих міст, а їхніми господарями були, відповідно: Івано-Франківський академічний обласний театр ляльок імені Марійки Підгірянки (директор – Р. Братківський, заслужений працівник культури України) та Волинський академічний обласний театр ляльок (директор – художній керівник Д. Поштарук, заслужений діяч мистецтв України) і Волинський академічний обласний український музично-драматичний театр імені Т. Шевченка (директор – А. Глива, художній керівник – П. Ластівка, заслужений діяч мистецтв України).

26-30 вересня гостинна столиця Прикарпаття зарясніла різномовними афішами та щасливими обличчями колег по цеху: до Івано-Франківська прибули лялькарі з Чехії, Словаччини, Польщі, Литви, Біло-



Прес-конференція журі та учасників Міжнародного фестивалю "Обереги".

руси, Молдови, Росії. Україна ж була представлена театрами Києва, Харкова, Херсона, Львова, Чернівців і, звичайно, господарів "Оберегів".

Десять літ тому, 2001 р., заходом довголітнього директора театру (та засновника фестивалю) Зіновія Ілліча Борецького стартували в Івано-Франківську "Обереги". Минув час, але актуальність збереження та популяризації національної мітології та культури серед наймолодшого покоління українців не втратилась. У техногенному глобалізованому світі за умов потужного пресингу іншомовної поп-культури в сучасному соціумі виникає доконечна потреба у вихованні молоді на традиціях власної культури, у само-

ідентифікації. Тут в обороні вищезгаданих цінностей лідером є театр, особливо – для дітей, головно – для наймолодшого глядача – театр ляльок.

В Івано-Франківську при визначенні переможців – фестиваль конкурсний, його роботу оцінювало професіональне журі, куди запросили: Олександра Інюточкина, заслуженого діяча мистецтв України (Харків), Леоніда Попова, заслуженого артиста України (Київ), Світлану Максименко, кандидата мистецтвознавства (Львів), Надю Семенкович, тележурналіста (Івано-Франківськ), Миколу Данька, художника (Київ) – враховувалась відповідність показаних спектаклів творчій концепції фестивалю, художньо-естетичним та професіональним критеріям.

Оскільки, на жаль, не всі, достойні за фаховим рівнем та способом комунікації (розуміння психології свого глядача та вміння розмовляти з ним відповідно) вистави вписувались у творчу програму “Оберегів” – маю на увазі Львівський академічний обласний театр із “Сніговичками та Сонечком” О. Веселова у режисурі О. Куцика; Театр ляльок (Острава, Чехія) з “Дівчиною з помаранчами” за романом норвезького письменника Ю. Гордера та ін.), журі прийшло до компромісного рішення: відзначити високу постановочну культуру “Сніговичків та Сонечка” О. Веселова у режисурі Олександра Куцика “спеціальним призом журі фестивалю”. Вацлава Клеменса у номінації “найкраща режисерська робота” (згаданий Остравський театр ляльок. “Дівчина з помаранчами” за Ю. Гордером) нагороджено за злагоджений акторський ансамбль, точну психологічну розробку характерів сценічних образів, делікатне поєднання новітніх технологій (у сценографії, конструюванні ляльок тощо) з правдою існування героїв на сцені.

Новітніми виражальними методами (використання аудіо-візуальних засобів, сучас-

них матеріалів у конструюванні масок, костюмів, спецефектів – художник Павел Губічка) у поєднанні з елементами музичного театру, що, у нашому випадку, не виключає вправності заданих режисером та створених акторами яскравих пластичних малюнків ролей – запам’яталась вистава “Ластівочка” Т. Слободзянека в режисурі З. Лісовського (Торунь, Польща). Казкова історія “нерівного” кохання і шлюбу Ластівочки й Кота (актори працюють у “живому” плані з використанням масок –ляльок) вражає не лише переліченими творчими приладами, а й стала прикладом того, як держава фінансує та підтримує мистецтво театру для дітей у Польщі. Кошторис однієї вистави тут, напевно, перевищує річну вартість постанов у наших театрах. Цей знаний у себе на батьківщині театр став не лише засновником численних фестивалів, проєктів, а й залучив цьогоріч Івано-Франківський театр ім. М. Підгірянки до співпраці у міжнародному проєкті “Летючий фестиваль: родина і дитина в сучасній Європі”, реалізований за підтримки Європейської комісії в програмі “Культура 2007–2013”. Журі фестивалю виставу “Ластівочка” відзначило як переможця у номінації “за найкращу сценографію”.

Вистава “Терем” за п’єсою О. Ліманова у режисурі В. Бугайова та сценографії В. Нікітіна (Курський обласний театр ляльок, Росія) була яскравим прикладом (на жаль, надто самотнім, малочисельним) точної концептуальної, творчої, адресної відповідності вистави програмі “Оберегів”. П’єса сучасного російського автора О. Ліманова у жанрі притчі



Сцени з вистави “Ластівочка” Т. Слободзянека. Інсценізація й режисура – Збігнєв Лісовський, художник – Павел Губічка. Театр “Бай Поморські”, Торунь (Польща).

розповідає про вічні проблеми людського буття, в якому дім – Терем – це жива істота, невидима постать зі своїми болями, проблемами, пристрастями. Тому сценічні образи: Терем, Двері, Домовик, Дурень, Господиня (вона ж Звір), створені високопрофесійними акторами Н. Бугайовою, Л. Марголіною, В. Козловим, О. Печкуренко, М. Шмитьком, І. Семяновським, Е. Янгульбаєвим, – запам’ятовуються яскравими характерами, живими ляльками (вистава і тут не порушує цілісності виду театру: це суто лялькова вистава, в якій панує універсальна могутність-величність ЛЯЛЬКА, творчим конструктором якої був знаний майстер своєї справи Віктор Нікітін). Але яка вона?! Вигляд, вираз обличчя, пластика, характер, внутрішній світ героїні-персонажу Дверей досі в мені звучить, коли доводиться відчиняти будь-які двері в старому домі. Мимохіть ловлю себе на думці: скількох доль, людей, трагедій, історій стали свідками ці двері? А в цьому домі хтось невидимий живе і диктує свої, зовні непомітні, але дуже жорсткі правила гри ... Чи не “робота” це Домовичка? Такого, до прикладу, котрого так уміло відтворив молодий курський актор Микола Шмитько – переможець у номінації “найкраща чоловіча роль”! Його Домовичок – створіння неокресленого віку, статі. Такий собі універсальний вічний дух з незламним характером, могутньою волею і... страшною втомою від людей, їхніх проблем, які завжди змушений брати на себе Домовик – М. Шмитько. Бо він добрий. А хто добрий, як відомо, той і страждає найбільше!



Сцена з вистави “Терем” О. Ліманова. Режисер – Валерій Бугайов, художник – Віктор Нікітін. Курський державний театр ляльок, Курськ, Росія.

Традиційно високий професіональний рівень лялькарів презентує Білорусь. Брестський обласний театр ляльок з пушкінською трагедією “Моцарт і Сальєрі” у виставі “Місяць Сальєрі” (автор інсценізації та режисер Руслан Кудашов, лауреат театральної премії Росії “Золота маска”) довів безпідставність твердження, що театр ляльок – театр тільки для дітей. Велич таланту Пушкіна, Моцарта, генія-лиходія Сальєрі – позачасові категорії добра і зла – доводять режисер та учасники вистави. Навіть якщо зло не позбавлене обдарування, до прикладу, Сальєрі (актор Д. Нуянзін). Його душевні “муки-ревності”, хрипкуватий голос,

безкровне сіре обличчя-маска (художники Андрій Запорозький та Алевтина Торик, Санкт-Петербург), мерехтлива, невпевнена пластика – органічна складова злагодженої і гармонійної, як музика Моцарта, вистави (нагорода у номінації “найкраща вистава”). У ній панують графіка чорно-білі та сірі тони, мініатюрні ляльки, дивовижно образний і точний предметний світ, а головне – талант режисера і його однодумців-акторів.



Сцена з вистави “Музична крамничка” Н. Крат за Л. Легутою. Режисер – Олег Новохацький, художник – Ельвіра Босович. Львівський театр естрадних мініатюр 8 “І люди, і ляльки”.



Сцена з вистави “Сніговички та Сонечко” О. Веселова. Режисер – Олександр Куцук, художник – Т. Улинець. Львівський академічний обласний театр ляльок.

До речі, про музику. Музична драматургія вистави – окрема важлива її складова. Якось непомітно, надто на фестивалях, фіксуєш тенденцію до спрощення у цій царині. Здебільшого зустрічаємо підміну театральної музики естрадною. Саме про це, як про негативний факт, мусимо згадати, виставу Чернівецького театру ляльок “Лілея” за Лесею Українкою (режисер та автор інсценізації Руслан Неупокоєв). Чи відсутність творчої концепції у режисера, чи його прагнення сховатись за музичне рішення (голосне, безбарвне, хаотичне, естрадне, позбавлене будь-якої цілісності, логіки, розвитку – автор музики, до речі, не вказаний у програмці) викликають враження від вистави як від не продуманого тематично естрадного концерту, котрий “дає” глядачеві лише одну емоцію – втому. Тому виникає бажання якнайшвидше дочекатись кінця цієї какофонії рухів, звуків, кольорів...

Натомість уже вкотре хочеться підкреслити високу музикальну

культуру Театру імени Марійки Підгірянки в особі композитора і хормейстера Любови Литвинчук (перемога у номінації “найкраще музичне рішення вистави” у спектаклі “Егле – королева вужів” С. Неріс). Згадана робота вирізнялась не лише драматургічною цілісністю музичної канви вистави, а й національним прибалтійським мелосом, в якому органічно звучала українська тема. Вокал акторів, їхня культура голосоведення – результати невтомної праці номінантки. Ще одна героїня у згаданій виставі (актори працюють у двох планах: живому і з лялькою), виконавиця заголовної ролі Егле – Галина Савчин була відзначена як переможниця у номінації “за найкращу жіночу роль”.

Особливою енергетикою “доброго юного” театру віяло від дебютантів – гостей фестивалю: студентів Харківського національного університету імени І. Котляревського (режисер О. Інютчкін) та зворушливого “Лялькар” в режисурі Д. Іванової (майстерня Л. Попова), студентки 5-го курсу Київського національного університету театру, телебачення і кіно ім. І. Карпенка-Карого.

Театр – енергія творення і світла: це стало гаслом усіх гостей та учасників фестивалю “Обереги”. Активно й творчо працювало також глядацьке журі, котре назвало свого переможця: Львівський театр естрадних мініатюр “І люди, і ляльки” з виставою “Музична крамничка” Н. Крат за мотивами казки Л. Легут (режисер О. Новохацький). Учасники фестивалю та журі організували прес-конференцію для журналістів і практиків театру. Питань і проблем



Сцена з вистави “Людвіг+Тутта” Д. Нуаянзіна за Я.-О. Екхольмом. Режисер – Д. Нуаянзін, художник – Людмила Скитович. Івано-Франківський академічний обласний театр ляльок ім. Марійки Підгірянки.

Сцена з вистави “Дівчина з помаранчами” за Ю. Гордером. Режисер – Вацлав Клеменс, художник – Томас Волькнер, художник з костюмів – Томас Купта. Театр ляльок. Острава, Чехія.



“Маленький Принц” А. де Сент-Екзюпері. Режисер – Б. Чупріна, художник – Г. Рябінчук. Херсонський обласний театр ляльок.

виявилось набагато більше, ніж часу та можливостей для їхнього вирішення.

Сподіваємось, наступні “Обереги” знову візьмуть під свою гостинну опіку (і активну поміч надасть секретар журі Марія Бойчук) нових гостей та учасників-лялькарів, котрі в ієрархії видів театру посідають особливе місце: театру, який не має вікових чи мовних бар’єрів, а ще – одвічної зіркової хвороби своїх акторів, бо “зірки” вони запалюють в очах і душах своїх маленьких і дорослих глядачів!

Фестиваль-дебютант за п’єсами Лесі Українки, присвячений 140- річчю від дня народження видатного літератора-новатора в українській літературі і драматургії, вперше проведений на Волині, у Луцьку, стане, очевидно, творчим зачинанням наступних, яскравіше виражених концептуально та організаційно (цей був репрезентативним, без суворих творчих критеріїв відбору, конкурсної основи). Добре адміністративно організований знаними в Україні майстрами театральної справи Данилом Поштаруком (фестиваль відбувався на сценах Волинського академічного театру ляльок та музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка), Анатолієм Гливою, Петром Ластівкою, фестиваль мав у своїй програмі вистави драматичні, лялькові, камерні, моновистави, літературно-музичні композиції. Серед 19 показаних у Луцьку вистав 11 – за “Лісовою піснею” (!?) Не всі з них, звичайно, гідно репрезентували метамову лесиних драм. Але режисерські роботи С. Славінської (Вінницький академічний театр ім. М. Садовського), В. Денисенка (Волинський академічний обласний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка) виявили такий творчо-вдумливий підхід до метафорично-сислового рішення “Лісової пісні”, що вкотре переконуєшся:



Сцени з вистави “Місяць Сальєрі” за О. Пушкіним. Режисер – Руслан Кудашов, художники – Андрій Запорозький, Алевтина Торик. Брестський театр ляльок, Білорусь.

коли є режисер-деміург, вже не може бути мови про несценічність драматургії.

Надивовижу свіжо й мажорно зазвучав у Луцьку цього разу Львівський драматичний театр імени Лесі Українки з “Лісовою піснею” у режисурі Л. Колосович за участі випускників акторського відділення Львівського національного університету ім. І. Франка. Можливо, таке органічне поєднання різних поколінь акторів: метрів сцени (Ж. Тугай – Мати Лукаша) з середнім (В. Тадер, В. Сідлецький та ін.) і молодими виконавцями дадуть нове дихання цьому колись славному у Львові колективу?!

Хмельницький обласний український музично-драматичний театр ім. М. Старицького в особі актора, режисера В. Веляника запропонував вдумливий авторський підхід до вічної проблеми зради в моновиставі “На полі крові”.

Тонке мереживо глибинних процесів духовного світу своєї героїні майстерно відтворила у виставі “Розмова” артистка Л. Вовкун (Молодий театр, режисер – М. Яремків).

А це означає: шлях нового прочитання творів Лесі Українки – попереду, твердження про “несценічність” лесиних драм – у минулому!

(Івано-Франківськ, Луцьк)



Уляна РОЙ

ПОЛІЛОГ КУЛЬТУР

(Фестиваль моновистав “Марія” – 2011)

Уже традиційний, Восьмий міжнародний театральний фестиваль жіночих монодрам “Марія” відбувся в Києві 4 – 9 жовтня 2011 р. під гаслом “Полілог культур”. До “полілогу” було запрошено з Азербайджану, Болгарії, Польщі, України та Росії, актриси та режисерів, котрі працюють у жанрі монотеатру.

У перший день фестивалю відбулася прес-конференція, а ввечері господиня та ініціатор фестивалю народна артистка України Лариса Кадирова поставила перед глядачами у ролі героїні п’єси Т. Ружевича “Стара жінка висиджує” (режисер-постановник Збігнев Хшановський). Другого дня, 5 жовтня, у міжнародній науково-мистецькій конференції, тема якої звучала “Магія культур: гортаючи сторінки світової класики”, взяли участь режисер Роберт Стуруа, академік Микола Жулинський (голова оргкомітету конференції), проф. Зоф’я Заремб’янка (Ягеллонський університет), перекладач і теоретик перекладу, завідувач кафедри Київського міського інституту ім. Б. Грінченка Максим Стріха, правозахисник і культуролог Євген Сверстюк, проф. Станіслав Стабро (Ягеллонський університет, Польща), режисер Іен Геміш МакДоналд (Шотландія), мистецтвознавець Олександр Щур (Угорщина), режисер Збігнев Хшановський (Польща). Науковці та практики театру

висвітлювали різноманітні аспекти діяльності відомих письменників та митців (Чеслава Мілоша, Ференца Ліста) у контексті обраної теми, дискутували з приводу актуальних проблем літературознавчих досліджень та розвитку театру загалом.

Нагадаємо, що фестиваль “Марія” особливий тим, що виконавці усіх постанов – актриси. Зумовлено це особливою його присвятою великій українській актрисі Марії Заньковецькій. Цього року репертуар складався з шести моновистав та окремої гостьової – повнометражного спектаклю Польського народного театру зі Львова “Картотека” Т. Ружевича (режисер та виконавець головної ролі – Збігнев Хшановський).

У центрі всіх постанов – Людина, її внутрішні поривання, її пошуки себе в середовищі родинному, соціальному, суспільному, її стосунки із Богом та світом. Питання ці, що поставали чи не в кожній фестивалній виставі, часто не можна відокремити від особистості актора-виконавця. Для прикладу – вистава, присвячена О. Пушкіну у виконанні та режисурі молодшої актриси Анни Терещенко-Островської (прем’єра 2009 р.). Актриса у програмках, промовах, інтерв’ю зазначає, що постать О. Пушкіна є для неї особисто дуже близькою, і вистава – це спроба створити нову історію, новий погляд на життя поета.



Музична сторінка фестивалю “Люблю любити любов”. Виконавці Жужанна Макаус та Олександр Щур з Угорщини, Ірина Красиліна з Одеси, Лариса Кадирова з Києва.

Сценарій створено самою виконавицею на основі уривків творів, поетових листів до дружини та спогадів його сучасників, історичних документів. На сцені ми бачили особисте ставлення актриси до О. Пушкіна та його творчості – пристрасне, емоційне, вибухове і ліричне. Не було сумніву щодо цілковитої самовіддачі мисткині у цьому акті творення. Бракувало лише чіткості в композиційній побудові вистави, тих опорних драматургічних точок – зав’язки, кульмінації і розв’язки – довкола яких послідовніше міг би розгорнутися цікаво дібраний матеріал.

Азербайджанська актриса Нігяр Гасанзаде у виставі “Вихід” (автор тексту і режисер Ельвін Мірзоев) розповіла історію створення Людини та наслідки її прагнення стати Богом. Людина хотіла потрапити на восьме небо, куди вхід смертним заборонено, і за це була покарана. Н. Гасанзаде проявила неабияку пластичність та акторську вправність, створюючи образ Бога – і людини. Виконавиця вражала особливим голосовим інтонуванням персонажів, до розмаїття голосоведення долучались і костюм, що легко трансформувався, і маска. Загалом вистава та розмова з публікою опісля засвідчила особисту надзвичайну заангажованість творців у запропонованій ними темі, їхнє підкреслено релігійне світосприйняття.

Про Людину, в житті якої владарює випадок, розповіла вистава “Лазариця” Йордана Радичкова (режисер – Гліб Бочуков) у виконанні болгарської актриси Зорниці Пламеонової з міста Крджалі. Головна героїня іде в ліс, щоб застрелити біснуватого пса, і, щоб краще поцілити в нього, вилазить на дерево. Випадково стріливши в ланцюг, вона звільняє собаку, і той стає неконтрольованим: стоїть уперто під деревом і не дозволяє героїні злізти на землю. Ув’язнена, вона пробуває там усі чотири пори року, роздумуючи про сенс буття, силу випадку і... так минає 40 літ. Актриса надзвичайно точно й виразно “проживала” усі пори року, усі перипетії, що допомагало глядачам, які не знають болгарської мови, з цікавістю слідкувати за розвитком сюжету. В кульмінаційний момент дерево у центрі сцени перевернулося і стало зрозуміло, що вже не має значення, де верх, а де діл – усе визначає Людина і сила її страху.

Випадки насильницького загарбання землі та поневолення людини вже нікого не дивують, дивує тільки людська байдужість та швидке примирення з цими фактами. Дивовижно актуально зазвучала ця тема у виставі “Сахем” за одноіменним оповіданням Генріка Сенкевича у виконанні польської актриси Моніки Боллі (режисер та сценограф – Станіслав Мельський). Сахем – єдиний, хто вижив після знищення племені Чорних вужів; Сахем, якого називають останнім вождем, виступає в цирку перед своїми поневолювачами і низько хилить голову, простяга-



Нігяр Гасанзаде у виставі “Вихід”. Автор тексту і режисер – Ельвін Мірзоев. Азербайджан.



Моніка Боллі у виставі “Сахем” Г. Сенкевича. Режисер та сценограф – Станіслав Мельський. Польща.

ючи капелюх, випрошує винагороду за виступ. Це подвійне приниження і залежність не залишає душу байдужою і загострює бажання звільнитися від гніту, встановити справедливість. Та, на жаль, вийшовши після вистави на Хрещатик, де стояли пікетувальники, домагаючись звільнення Юлії Тимошенко, розумієш, що найстабільніше у світі – людська мінливість, і мінливість влади зокрема: вчора ти владар, сьогодні тобою владарюють, а завтра ... яке воно буде, якщо взагалі буде?

Сцена з вистави “Картотека” Т. Ружевича. Режисер і виконавець головної ролі – Збігнєв Хшановський. Польський народний театр у Львові.

Київський театр “Мушля” продовжив традицію українського поетичного театру, і не лише тому, що взяв для постановки вірші відомого поета Богдана Бойчука, а й створив власну сценічну версію прочитання поезії. Театр показав виставу “Не тільки молитви” Б. Бойчука (режисер – Сергій Архипчук) у виконанні актриси Олени Огороднійчук. У центрі вистави Україна – прекрасна жінка, проте знедолена, та, що втратила частину себе, та, яку втратили ми. У сценографії та музичному оформленні звучить щось приречене, тривожне, навіть патологічне. Яскраве поєднання у сценографії бутафорських предметів із справжнім виноградом (сценограф Ніна



Олена Огороднійчук у виставі “Не тільки молитви” Б. Бойчука. Режисер – Сергій Архипчук. Театр “Мушля”, Київ.



Мурашкіна), дисонансне співзвуччя цимбалів (Андрій Войчук) та вокальної партії Ярослави Побережної створювали середовище конфліктне, виповнене напруги, позбавлене такої звичної нам солодкавості. Вистава змушує глядача напружити усі свої рецептори сприйняття, щоб нічого не прогавити, щоб найточніше відчитати послання постави у сьогоднішнього.

Фестиваль “Марія” можна назвати мікрозустріччю, бо у вирі столичного життя він міг зібрати до участі та до співучасті лише невелику кількість зацікавлених. І ті, хто міг потрапити на пропонувані події фестивалю, стали свідками праці непересічних, особливих актрис, що розмовляли з глядачами на теми онтологічні, буттєві, завжди актуальні. Хочеться побажати, щоб фестиваль ставав дедалі вагомішою подією, щоб не залишався (і щоб його не залишали) осторонь театрального процесу України та Європи, щоб утверджував і підтверджував присвяту М. Заньковецькій.

Насамкінець додамо, що ця неординарна подія відбулася за підтримки Міністерства культури України, Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка, Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, міжнародного фонду “Міжнародний інститут театру”, Всеукраїнського товариства “Просвіта” ім. Т. Шевченка, Музею Марії Заньковецької, відділу Музею театрального, музичного і кіномистецтва України, Благодійного фонду “Наш дім – Україна”.



“ПРО ДИРЕКТОРІВ У КНИЖКАХ НЕ ПРОЧИТАЄШ...”

Олександр Андрійович Книга – заслужений діяч мистецтв України, генеральний директор – художній керівник Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру імені Миколи Куліша. Від 1999 р. – засновник та директор Міжнародного театрального фестивалю “Мельпомена Таврії”. Народився 26 березня 1959 р. в селі Покровка, Миколаївської області, в родині потомствених рибаків. Закінчивши Голопристанську середню школу на Херсонщині, служив у лавах Радянської армії (1977–1979, Владивосток). Після демобілізації закінчує Херсонське культосвітнє училище (1979–1981), відділення “Керівник самодіяльного театрального колективу, режисер”. Від 1989 р. – директор Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру імені Миколи Куліша. Батько п’ятох дітей. Одружений. Улюблене слово – “Сонечко”. Улюблена справа – Театр.

Світлана Максименко: Чи можете назвати свої перші професійні “університети”?

Олександр Книга: Завдяки училищу зрозумів, що таке професія. А потім були “життєві школи”: одруження на останньому курсі училища. Грала дипломну виставу “Валентин і Валентина” М. Рощина, побралися з “Валентиною”. Її звали Лариса. Звісно, молодій сім’ї потрібне було житло, і я поїхав, хоч мав червоний диплом, у “вільний” розподіл: село, де мені пообіцяли квартиру. У Виноградовому пропрацював сім років. Це теж були мої найкращі роки. Там був Палац культури, завбільшки такий, мабуть, як Херсонський театр (ну, може, трішечки менший). Там ми за сім років створили таке культурне середовище, що тоді всі газети Радянського Союзу, видання культосвітні приїздили до нас, у Виноградове. Наш досвід узагальнювали, поширювали... Мене часто запрошували до Москви. “Круглі столи” проводили, телестудія “Останкіно” нас показувала... Ми були молоді, завзяті! Ми робили неймовірні речі: наприклад, у нас була дискотека, якої не мали в Херсоні, бар (ви можете уявити собі бар десь на радянській дискотеці?). Наші діти сільські, які вчилися в Одесі, Києві, на вихідні привозили у гості киян, одеситів, щоб їм показати, наскільки здорово, класно у нас!

Наприклад, вирішили зробити світломузикальний фонтан перед Палацом культури. Зібрались з головою колгоспу, головою сільради, я був членом виконкому, підняв молодь. Інженера послали в Санкт-Петербург придивитися, як у Петродворці працюють фонтани. Поставили подібний у нас: в суботу-неділю все село виходило в центр втішатися нашим фонтаном і величезними клумбами !!! Дали були: танцювальний майданчик, стадіон...



*“Мельпомена Таврії – 2011”. Дискусія за “круглим столом”.
О. Книга 4-й праворуч серед гостей, учасників та журналістів.
Світлина – О. Андрущенко.*

Ми так організували комерційну роботу, що на зароблені в Палаці культури гроші я міг утримувати близько 30-ти одиниць штату за власний рахунок. Одного разу довелося побачити звіт з торгівлі, де писалось, що за рік у селі випито “міцних напоїв” на мільйон рублів! І це на тисяч 5 населення?! Я обурився: “Навіть на немовля виходить по ящику горілки?” Голова сільради на мене тоді образився: зганьбив село на весь Радянський Союз! Я про це розповів і в студії “Останкіно”.

С. М.: Виходить, що Ви прославили його. А як на Вашому шляху виник Херсонський театр?

О. К.: Викликають мене якось в райком партії і кажуть: “Все, у Виноградово вже добре. Тепер треба інші села піднімати”. А я: “Я вже вступив на заочне відділення Інституту культури імені Корнійчука, залишився рік до закінчення”. Але мене перевели... Працював там недовго. Вже на той час (кінець 80-х) непросто було все витягувати на ентузіязмі. Там у мене не склалися стосунки з першим секретарем райкому партії. Він був не дуже толерантною людиною, а вже була перебудова, демократія... Наша війна дійшла до того, що на мене накинули всіх собак. Мені казали: “Тебе посадять, йди, в ноги падай”. А я поїхав до власкора “Радянської України”. Кореспондентові усе розповів, він це діло роздмухав на всю Україну. З’явилося кілька публікацій, називались вони “Ворожнеча в кучугурах”. Тоді мене довели до того, що я подався в обласне управління культури і сказав: “В гробу я бачив вашу культуру! Не буду з такими дурнями працювати!” Начальником обласного управління культури був тоді Чуприна Володимир Григорович (він 28 років був на цій посаді). Він каже: “Сашо, тебе вже знає весь Радянський Союз... Ми тебе заберемо в Херсон. В театрі потрібен

директор”... А мені виповнилось тільки 30 років, якось страшно... І я кажу: “А як не вдасться, буде соромно”.

Спочатку мене призначили комерційним директором. Через місяць я поїхав на гастролі... Це був 1989 рік. Їхав на гастролі, не знаючи навіть, що треба взяти якусь вилку, горня. Поїхав з дому на три місяці: підготував гастролі в Белгороді, потім Пензі. У Белгороді місяць їв морозиво. Правда, уже полуниця з’явилася на базарі недорого... Я квитки, пам’ятаю, продав: вийшов з театру і просто став перед обкомом... Взяли 100 квитків! Це були перші мої театральні успіхи.

С. М.: А коли повернулись з гастролей?

О. К.: Восени видали наказ, і так я став директором театру. Тоді ж директора призначав міністр культури. Відтоді минуло 22 роки, як я у Херсонському театрі...

С. М.: Очевидно, театр тоді був не таким за всіма показниками, як зараз? Чи можете дати рецепт, як “зробити” театр, щоб він став таким успішним, як є сьогодні?

О. К.: Це прийшло згодом. З театром професійним я не мав справи. Перші п’ять років були для мене страшні: набивав лобешник, хотів братися за все... У будинку культури зник, що от вийшов, усе сам придумав, сам зробив. А тут кажуть: “Хлопчику, почекай, помовч, он сидять народні-заслужені... А ти взагалі закінчив не той інститут, що треба...” Над входом у кабінет директора була, пам’ятаю, тріснута стеля... В приймальній вивалився шмат штукатурки... Я не знав, що робити.

На вихідних вирішив заштукатурити ту дірку... З цього починався мій театр. Хоча фінансування тоді було краще, ніж зараз. Все було державне. Тоді театрові можна було жити і процвітати. Йшли глядачі на “Майську ніч”, “В неділю рано”, “Конотопську відьму”. Дітей на ці вистави заганяли, вони галасували! Тоді я вирішив, що перш ніж вести дітей у театр, їх треба виховати. Ми пішли до шкіл і запропонували: “Будемо зустрічатися з учнями”. Спочатку розповідали їм про мистецтво театру. А потім приводили до театру, роз’яснювали: ось це партер, це балкон і т. ін. Ми навіть створили театральну абетку... Відтоді перед початком дитячої вистави обов’язково у нас виходить завіт чи я сам, чи режисер, взагалі працівник, який вміє цю аудиторію “тримати”, розповідає про театр, виставу. А потім уже починається дійство.

Спочатку йшло дуже важко... Заробітну плату видавали тапочками, цукром... Колектив був розлючений, готовий розтерзати того директора. А хіба директор винен, що бюджет не давав зарплати?! Ми “крутились”... Грالی на селі виставу: нам давали м’ясо, мішок картоплі... Везли це до себе, варили борщ, і актори могли за рахунок заробітної плати поїсти. Так, 100 тонн заробленого цукру я не знав де подіти. Возив мішки селами, віддавав пенсіонерам у залік за пенсійні внески. З цим теж виникли проблеми...

С. М.: А якщо запитати так: “Книги не було б, якби не...”

О. К.: Це уже згадуваний Володимир Григорович Чуприна, народний художник України. В усі часи він мав сміливість захистити, якщо треба. А потім це ті люди, які поряд зі мною працюють по п’ятнадцять років, тобто, прийшли у свідоміше моє буття як директора, коли я вже “шишок” понабивав і багато зрозумів. Може, моїм вродженим достоїнством є й те, що я Овен за гороскопом. Тобто, якщо вже якусь ціль поставив, то прийду до неї, якщо не так, то інакше. Я такий завзятий! Якщо треба для роботи, поїду до міністрів, президентів, піду куди завгодно, щоб вибити гроші. Розповім майже анекдотичний випадок. Навіть цей мармур (показує на стіні театру – С.М.)... Тоді ж усе було за поставками. Щоб отримати щось, треба їхати в Міністерство будівельних матеріалів, там можна дістати наряд. Ну, взяв я ковбаси найкращої херсонської, коньяку. Мене завели в один кабінет, залишив я там усе. Отримав наряд. Повернувся до Херсона. Найняв якусь машину, їду в Сімферополь. Приїхав в їхнє міністерство будівельних матеріалів. Кажу: “Я от приїхав з нарядом”. А вони кажуть: “Знаєш що? Бери той наряд... У нас тільки голова, а кар’єр взагалі в Керчі, ти туди їдь”. Приїжджаю я аж у Керч, вже вечір, робочий день закінчується. Приходжу до директора заводу, кажу: “Я з Києва, ось наряд”. Він каже: “Візьми той наряд і сходи знаєш куди... Мені потрібен метал, бензин... Зараз інші часи”. А я йому: “Я ж – директор театру! У нас тільки дівчата є красиві в балеті (сміється – С.М.). Можуть приїхати до вас, станцювати тут... І маю 90 літрів Херсонського вина дуже доброго”... Він засміявся і каже: “Ну, неси своє вино”. Тоді я й дістав той коричневий травертин, яким облицьований перший поверх театру.

Ще також друзі, котрих у мене багато. Вони мене підтримують. От той же Баграєв, Микола Георгійович. Коли відбувалися перші “Таврійські ігри”, я приглянувся, побачив, як команда працює, мені захотілося свій фестиваль зробити. І це бажання посилювалося тим, що часи були важкі. Завжди, коли кудись приїздив, нас знайомили: “Ось, це директор театру”. А люди питали: “А що, театр ще не закрили?”. І мене це так обурювало! Я переконував колектив: нехай тільки десятеро глядачів сидить у залі, ми повинні працювати. Тоді лунало на зборах: “Закриваємося, страйкуємо, сідаємо, не граємо”. Я переконував знову: “Ви зрозумійте, ми особлива сфера, якщо ми зараз закриємося, на це ніхто навіть не зверне уваги, скажуть: “Ну, і добре! Одного сегмента позбулися, однією проблемою менше”. Коли ми будемо працювати, відчиняти двері (надворі холодно, спека, дощ чи сніг, а ми відчиняємо і кажемо: “Шановні! Не зважаючи ні на що, ми працюємо”). Мабуть, саме ось це й переконало херсонців. Бо вони виходили з театру зніяковілі: “Ой, так соромно... Така класна вистава, а нас сиділо десять чоловік”.



М. Берсон (Миколаїв), О. Книга, С. Павлюк з дипломами переможців фестивалю “Мельпомена Таврії”.
Світлина – О. Андрущенко.

Ці десять привели потім іще двадцять, тридцять інших глядачів... Потихеньку ми повернули глядача через дитячі програми (у Херсоні для дітей працює лише театр ляльок – С.М.). Я сказав так: “Дитяча вистава має бути найкращою, в дитячу треба вкладати гроші, якщо маленька дитинка прийшла в театр і їй сподобалось, то потім, коли вона виросте, буде це пам’ятати. І прийде в театр ще, ще і ще”.

І я переконувався, що правий... Новорічні вистави у нас завжди класні! А раніше робили просто полотна! І “Снігова королева”, і ті ж “Бременські музиканти”, і “Кіт у чоботях”, “Алі-Баба і сорок пісень персидського базару”. Дотепер їх усі згадують! Завдяки їм ми отримали сьогоднішнього глядача. Він виріс. Життя іде дуже швидко. Ростуть діти, і в театр ідуть усі, сім’ями.

С. М.: Ви директор і від 2004 року – художній керівник театру. Які етапи були на цьому шляху? Адже нелегко вибудувати творчу стратегію і зробити так, щоб з десяти глядачів стала тисяча.

О. К.: Рухалися поступово: від етапу – до етапу. Я шукав режисерів, спочатку головним був Анатолій Іванович Канцедайло. Зі своїми плюсами і мінусами. Я вчився на його плюсах і мінусах. Він пішов із театру, прийшов інший режисер, потім був ще один. Врешті я зрозумів, що театру потрібен лідер творчий, який би його за собою повів. Я знайшов тоді Володимира Бегму (1938–2007. – С.М.). Так сталося, що в нього були певні проблеми. Ми змогли купити за театральні невеликі гроші квартиру трикімнатну, а він сказав: “Я приїду в Херсон, якщо там буде житло”. Бегма зумів зробити (от коли часи якраз були нелегкі!) крок уперед. Його вистави: “Три мушкетери” і “Засватана – не вінчана”, “Інтерблоха” були для Херсона подіями!

І глядач пішов. Ми навіть оркестрову яму розширили, знявши один ряд у залі. Ми хотіли музичний театр з ним робити. Але тоді, коли зовсім складно стало, і зарплату зовсім не платили, Бегма сказав: “В гробу я видел ваш театр”. Його дитина піросла, треба було до школи йти, і він знову повернувся до Києва. Звісно, квартиру забрав собі, сказавши: “Я її за три роки заробив”.

І знову ми шукали режисерів. Запросили одну молододу дівчину (прізвища не називатиму). Пару вистав зробила гарних, але навколо себе зібрала проблеми. Створила свою групку таку, а решта – бездарні. Конфлікт почався в театрі. Я втрутився, безумовно, перетягнув і на себе конфлікт. Дійшло до того, що перевіряли нас тут прокуратура, КРУ. “Режисер” писала скарги. І тоді колектив сказав: “Директоре, зроби, що хочеш, але щоб ця людина не працювала в театрі”. Вивели її зі штату головного режисера. Та щось ми тоді порушили, якусь норму... Вона подала петицію до суду, і рік вона отримувала заробітну плату. Але все-таки довели це діло. Вона пішла з театру. Колектив проголосував: нехай директор буде художнім керівником. А замість головних режисерів нехай буде багато режисерів, постановників. Це було рішення колективне. Отож, я вже сім років художній керівник театру. Я принципово не ставлю вистав. Я більше менеджер. Розумію: якщо почну ставити, то перетворююсь на того ж головного режисера, який тягнутиме ковдру на себе. Тому почав збирати, як гарні квіточки до букета, молодь. Різну. Красиву, з різними ідеями; запрошуюю режисерів. Я переконався, що був правий у цьому сенсі. Така ідея не є панацея для всіх театрів. Але нам це допомогло: багато вистав, гарні вистави, режисери молоді. Я їх захищаю, я їм даю можливість висловитись, я їх намагаюсь просунути десь для того, щоб вони підняли театральну справу. І це дає свої плоди. Поки що, як кажуть, “чуйка” мене не підводила. П’єси пропускаю через себе всі, кажу: будемо ставити оце. Якщо є пропозиція, приходять режисер, я бачу: очі горять – даю можливість, безумовно. Не кажу, що покладемо п’єсу в стіл.

С. М.: ???

О. К.: (Сміється) Інколи, правда, кажу. Бо ж режисерові якась одна п’єса сподобалась... А я: “Хлопці, така вже є... Розмаїття ж повинно бути. Ми – один театр. Але повинні різні смаки глядача задовольняти. Хтось любить музичні вистави, хтось – драму, а хтось хоче експерименту”. І нам сьогодні це вдається. Ми відкрили у Театрі імені Миколи Куліша три сцени. Кафе-театр: це взагалі була моя ідея-фікс! У мене, починаючи з будинку культури, була ідея кабаре, вар’єте... Нічні клуби ж марно з’явилися у світі?! Але нічний клуб для тих, хто хоче шуму. А більшість людей втомлюється на роботі, їм хочеться тихої, але теж розваги, нехай іншого гатунку. Справді, такий сегмент потрібен.

Кафе-театр працює у нас сім років, і на більшість вистав квитки просто не дістати. У нас тепер журнал

є, людина може подзвонити, сказати: “Моє прізвище Сидоров, забронюйте мені квитки”. Але мусять прийти їх викупити не пізніше ніж за п’ять днів до вистави.

Так воно рухалось, набивались гудзи на лобі... Немає ж книжок таких про директорство, щоб ти узяв і прочитав?! Досвід у тому, що театр – такий живий організм, де робота не може бути роботою. Це не робота – це спосіб життя.

С. М.: Ваш щоденний робочий графік. Ви можете його накреслити?

О. К.: Важко його якось вималювати. Я ж останні три роки загорівся ідеєю зеленого туризму, з подачі Миколи Томенка і Миколи Баграєва. Ми зробили акцію “Сім природних чудес України”. Зараз я взяв шмати землі, сам провожу екскурсії. Поки що навчаю біля себе людей, власноруч готую туристам шурпу... Вже, правда, навчив і всю свою численну родину. Отже, графік... Я встаю щодня о 6.00, максимум о 6.30, і лягаю о 24.00, не раніше.

С. М.: Вистачає часу?

О. К.: Не вистачає... На жаль. На те, що хочу зробити, ще не вистачає. Може, це якраз і нормально. Бо коли в людини вже часу на все вистачає, тоді треба замислитись. А театр... Йому треба віддаватися, жити цим. Тут не можна сидіти. Я іноді ловлю себе на думці, що сиджу-сиджу в кабінеті, чимось займаюсь, потім вискакую і біжу театральними коридорами і думаю: “А чого я біжу? Я ж можу викликати людину”. Але не можу: повинен сам бачити – там павуки, там щось не те. В мене мама така: серйозна дуже, порядок у неї в домі такий, що мухи мруть одразу, залетівши в кімнату. Вони не витримують тієї атмосфери. Я й своїх дітей виховую так, щоб вони бачили: все повинно бути чистенько. Хай навіть нема великих грошей. От я Вам покажу проєкт нашого кафе-театру, який я зробив. Це будуть унікальні речі, я їх доб’юся, я їх зроблю! Але поки цього немає, то ми ж можемо зробити подіум, стілець, скатертинку, ми можемо дозволити собі, щоб у кафе був якісний (не пластиковий!) посуд. Театр починається не лише з гардероба, він починається на вулиці, з її впливу на людей. З афіші, яка висить там десь на стовпі, з фасаду театру, ще з багатьох речей. Свої режисерські амбіції я задовольняю тим, що граю в театр із містом.

С. М.: Це моє наступне запитання. Як у Вас стосунки з містом? Бо Херсон – складне в сенсі театального середовища місто.

О. К.: Я граю “в театр” і з керівниками області, і з керівниками міста. Я їм кажу: це ж не якась таємниця моя! Я їх втякую у гру, вона їм подобається. Будь-який політик (а вони є політиками!) повинен бути публічною людиною. І повинен щось зробити для своєї публіки. Ми вам даємо подію, а ви, політики, будь ласка, користуйтесь. Але ви повинні розуміти: якщо ми це робимо, то повинні отримати якісь кошти, щоб зорганізувати

вам подію, якою ви будете користуватися. Дякуючи Богу, в нас такі стосунки склалися з мером міста (він уже третю каденцію працює). Він розуміє вплив театру, наприклад учора (на прем'єрі вистави “Страсти по Торчалоу” – С. М.), бачив, як шаленів зал. Такого ж не відбувається на урядових концертах?! Там інша демонстрація: дружин, суконь, годинників і т. п. А тут от саме те живе, що формує культурне середовище.

Це, розуміє, наприклад, і мер міста Гола Пристань Анатолій Петрович Негра. Ще одна унікальна людина, яка впливає на мене. Я вам кілька випадків розкажу про вплив людини. Зрозуміло, зовсім не треба, щоб усі мене любили, хтось, може, мені й заздрить. Думає, живу класно: прийшов у кафе – чаю дали, на машині службовій їжджу... Але ж це треба створити, щоб воно було, щоб і чай був, і машина!

Сьогодні зрозуміло, що ми реально театр, який впливає на культурний прошарок міста: це видно з глядача, бачу, як він поводить. Якщо раніше могли десь об штори руки витерти, то сьогодні цього ніхто ніколи собі не дозволить. Я, наприклад, років сім тому оголосив рік туалетів: туалети страшні були, 50 років не було капітального ремонту в театрі. Я навіть журналістам сказав: “Ми оголошуємо рік туалетів”. І звернувся до бізнесменів міста. Кажу, що нема в бюджеті грошей: “Хлопці, допоможіть, хто скільки може! Ми ж робимо це для вас же”. І тоді за гроші, які я отак зібрав у бізнесменів, облаштували туалети. Я ж і керівникам сказав: “Ну, у вас там, в адміністрації, красиві килими лежать? А там, де щодня бувають люди, там килими погані. А це ж показник певний”. Губернатор у нас прогресивний, він розуміється на цих речах і свідомо вкладає кошти у всі культурні заклади: музеї, бібліотеки, театри... Потроху нам почали давати гроші, і ми взялися приводити до порядку і фасади, й інтер'єр. Дякувати Богові, що зараз такий губернатор, який ходить до театру, йому це подобається, він запальна людина. І це здорово. За 22 роки це в мене 14-тий губернатор. Були такі губернатори, яких я так ніби ніжно, лагідно намагався умовляти (ви ж людина культурна, освічена, керуєте областю, то ви повинні). В інструкції губернатора царського часу писалося: не рідше, ніж двічі на місяць бувати в публічних місцях, показуватися на люди, тобто це обов'язок.

С. М.: А тепер, будь ласка, поговорімо про фестиваль “Мельпомена Таврії”.

О. К.: Коли ми його робили вперше (і з першого разу планували вуличні дійства), дбали про херсонців: вони ніколи не ходили святковою ходою. У нас така величезна театральна споруда. Я на собі відчуваю: знаєте, от як до урядових дверей підходиш, відчиняєш їх і, хочеш не хочеш, а до кісток проймає – людина боїться туди зайти. І театр теж. Якщо хтось не потрапляв туди ще дитиною, то й дорослим боїться зайти. Я вам розкажу випадок. Коли ми на другий чи третій фестиваль

зібрались на площі перед облдержадміністрацією, вивезли акторів, костюми, то мене почали розшукувати з приймальні губернатора і питати: “Це що, на забастовку вийшли артисти?”. Я кажу: “Та ні, це вийшли на карнавал веселитися”. Тоді були тільки страйки, і в обласних центрах, і в Києві сиділи під облдержадміністраціями, голодували і т. д. А ми вийшли показати, що театр є, і що він гарний. Саме тоді були такі перші наші спроби. Підтримав Микола Георгійович Баграєв, за його кошти і організаційним ресурсом “Таврійських ігор” був проведений перший фестиваль.

С. М.: Яку мету Ви ставили перед “Мельпоменою” і чи досягли задуманого?

О. К.: По-перше – хотіли переконати місто, що у нас є театр. Якщо ми херсонців не задовольняємо, то ми привеземо інші театри, подивіться! Друге – довести, що може відбуватися гарний фестиваль і в Херсоні, а не лише у Києві. І сьогодні як ніколи переконаний: ми довели, що є гарний фестиваль у невеликому обласному центрі, до якого їдуть театри з Польщі, Угорщини, з Тюмені, це три з половиною тисячі кілометрів, і т. д. Чогось же вони сюди їдуть, правда? Ми ж не платимо, вони їдуть власним коштом. Сьогодні вся команда фестивалю дотримується одного гасла: “Мельпомена Таврії” – фестиваль друзів. Тому що гастролей не стало. Ми розуміли: фестивалі – це спроба спілкування театрів і акторів з іншим глядачем, а це дуже важливо. Чого їдуть театри? Тому що таких оплесків, як у нас, такого прийому вони не отримували... Я Богдана Сильвестровича переконував років п'ять, мабуть: приїдьте в Херсон на гастролі. Бо вони ж так: то Львів, то Донецьк, то Севастополь. А Херсон для них – несерйозне місто. А тут переконав: приїхали. Два тижні суцільних аншлагі! І коли ми відкривали гастролі, то вийшли з Богданом Сильвестровичем на сцену, поки дійшли до центру сцени, зал підвівся і – море аплодисментів. Я знаю, що в Києві такого не буває. І Ступка спинився, йому сльози подих затиснули, він сказати нічого не може. Оце і є виховання міста, культурний прошарок!

С. М.: Чи переростає кількість у якість? І чи корегуєте Ви якість цей ріст?

О. К.: Давні римляни були не дурні – “хліба й видовищ!”. І свята треба вміти подавати. Наприклад, сьогодні ми для Володимира Володимировича Сальдо (Херсонський міський голова – С. М.) розробляємо концепцію міських свят. Ідея в тому, щоб залучити все місто в організацію проведення свят. Наприклад, Новий рік. Є в нас група людей, які не сидять удома в новорічну ніч, їм набридло їсти салат “олів'є”, вони виходять у центр міста і святкують біля ялинки. Зараз ми готуємо новорічне шоу на всю ніч на площі. І, за традицією, йде свято вночі у театрі. Так уже багато років. І квиток дуже дорогий. Навмисно, щоб відсіяти “пацанів”. Ми продаємо 100 – 120 квитків. Артисти працюють, це для них – додатковий заробіток, вони тут, не виходячи

з театру, і співають, і танцюють, і грають. А людям це цікаво, вони приходять не стільки поїсти-попити, скільки відчутти свято. Потім Новий Рік закінчився. Настає Масляна. Цього року ми вперше влаштували Масляну. Народу було стільки, що мер аж “прозрів”.

Робимо рекламу: нехай господарки напечуть млинців удома, принесуть на площу; ми влаштуємо конкурс: хай мер визначить найкращу, і купимо господині подарунок – пральну машину чи ще якийсь серйозний подарунок. Щоб наступного року всім закортіло пекти млинці. І нам усе вдається, і я бачу, як місто поступово втягується. У нас є “Танцюй, Херсон”. Це ми придумали, а зараз є “Танцюють всі”. Я сказав: “Організуйте купу танцювальних колективів”. У День міста в нашому “Гайд-парку”, в амфітеатрі до 100 000 людей збирається, але це просто концерт. Танцювальні колективи є такі, де дідусі й бабусі (минулого року прийшла пара, їм по 70 років, але бабуся сказала: “Я танцюватиму, якщо мені черевички куплять”). І мер їй купив черевички!). Під час “Мельпомени Таврії” ми оголосили, що даємо приз за найкращий карнавальний костюм. Минулого року прийшло п’ятеро людей, цього вже десять. Люди зробили карнавальні костюми і прийшли на свято. В Ріо де Жанейро карнавал як робиться? Там усі беруть участь, там же не артисти шоу роблять, а там клуби все роблять, визначають найкращих. Там навіть грошових винагород нема, там просто визначають – ти – найкращий. Щось таке хочемо і ми втілити тут у себе.

С. М.: Чи існує модель театру в Олександра Книги? І чи він її для себе сформулював, і, ясна річ, збудував?

О. К.: Ну, безумовно, існує. Для мене театр – це веселка. Він повинен бути різнобарвним. У Херсоні нема ж оперети і опери, а є один театр. Тому він повинен бути як веселка: на різні жанри, на різні смаки...

С. М.: На різні якості.

О. К.: Навіть на різні якості, безумовно.

С. М.: Якби Книга не став директором театру, то ким би він став?

О. К.: Директором бібліотеки (*сміється*). Прізвище таке. Не знаю, може був би бізнесменом. Хоча зараз тільки починаю, може, запізно. Не завжди мені співали дифірамби і клали квіти до ніг. Траплялися різні губернатори. Був у мене час, коли на зорі революцій не на тих барикадах стояли: не пустили на сцену Порошенка з майбутнім Президентом. Не тому, що були такі налаштовані проти, а тому що вони повелися просто негречно... І тоді тут місцеві деякі говорили, а журналісти писали: як він може бути директором театру, коли не пустив на сцену Президента. Але, дякувати Богу, колектив тоді зібрався, запросили губернатора, журналістів, усі канали центральні і сказали: “Якщо нашого директора чіпатимуть, то ми вийдемо на майдан усі. Нас багато, нас люблять, ми піднімемо всіх”. І губернатор сказав: “У мене нема до директора жодних претензій”. Але я тоді подумав, що я працюю за не

надто велику платню, якщо підходити з нинішніми мірками, але якщо піду, то куди йти, чим займатись? Хоча руки є, я можу робити все: наприклад, стільці (я люблю займатись деревом), штукатурити, копати, бути садівником, у мене маса професій могла б бути, я все роблю своїми руками.

С. М.: А якими особистісними рисами повинен володіти директор, щоб стати ним, на Ваш погляд?

О. К.: Директор якраз і повинен уміти все. Щоб не могли сказати підлеглі, що ніби чогось зробити не можна. Не можна теоретизувати. Я створив власну фірму: вмю займатися святами, це моя професія. Наш “Фестивальний центр” – це комерційна структура, я її засновник. Ми зрозуміли, що можемо заробляти кошти. Влаштуємо свята, організуємо гастролі по всій Україні і за її межами. В нас є друзі, з якими працюємо років по 10-15.

С. М.: Це окремі люди?

О. К.: Так, це окремі люди. Ми організуємо весілля, дні народження, свята, дні міста, професійні свята. Заробляємо достатньо коштів, щоб почуватися вільними й незалежними. І це надихає працювати далі. Якщо хтось починає “наїжджати”, я кажу: “Вибачте, я – пролетаріят, мені окрім ланцюгів, втрачати нічого”. Але я ж не став працювати менше, гірше. Навпаки.

С. М.: Чим незадоволений Олександр Книга сьогодні?

О. К.: Погодою... Я – задоволена людина. Єдине... Мене дратує (може, старим стаю) нерозуміння деяких людей, небажання в суть речей вникати. Поверховість, от що мене дратує. Я тоді грюкаю кулаком, кричу, гарячкую на “планьорках”. Але розумію, що керівниками не народжуються, їх можна тільки виховати. Тоді запрошую людину, намагаюсь навчити. Так вчу виконавчого директора, молодого, зараз із акторів узяв. Я режисерів беру, веду за руку – довіряю. І балетмейстерів. Я розумію, що нема сьогодні їх. Якась “зірка” не приїде сама у Херсон. За останні роки ми найняли балетмейстера, диригента, двох режисерів... А де сьогодні художники? Молода дівчинка, мама якої працює у нас в театрі, роботи свої принесла, і я зрозумів, що вона вміє мислити. Взяв на роботу. І так само з акторами. Ми одного хлопця красивого просто з вулиці взяли. Без освіти, але фактура яка! В Київ ми своїх посилаємо, а вони після навчання не повертаються. Тому треба самим виховувати. Театр – це такий організм, який сам виховує, сам собі готує спеціалістів. Я живу за принципом, як сказав класик (дуже важливий для мене) Михайл Жванецький: “Кофе могу себе в постель подать, но это же надо встать, одеться, приготовить, раздеться, лечь и выпить”.

*Розмовляла Світлана Максименко
(розшифрування тексту:
Юлія Кісіль, Любов Ільницька)*

“ТЕАТР – ЦЕ ПОТУЖНИЙ ОБМІН ЕНЕРГІЄЮ”



Римма Зюбіна.



Римма Зюбіна – Клавдія Синдяшкіна у стрічці “Заєць, смажений по-берлінськи”. Режисер – Сергій Крутий, 2011 р.

Народилася Римма Зюбіна 23 серпня 1971 р. На сцені дебютувала у Закарпатському обласному музично-драматичному театрі (м. Ужгород) у виставі за п'єсою Ніла Саймона “Хочу зніматися в кіно”, зігравши головну роль Ліббі Таккер (1990). Закінчила (1994) режисерське відділення Київського державного інституту культури (майстерня Д. Чайковського, В. Борсученко). Понад двадцять років сценічної діяльності – понад сотню зіграних ролей, серед яких: Бетсі у “Чарівних черевичках” Г. Мамліна (реж. О. Балабан, Київський театр юного глядача), Наталя Павлівна у “Брехні” В. Винниченка (реж. О. Балабан, Київський театр драми і комедії), Соня Мармеладова в “Убивці” за романом Ф. Достоевського “Злочин і кара” (реж. В. Пацунов, Київський театр “Золоті ворота”), Панночка у “Панночці” Н. Садур за повістю М. Гоголя “Вій” (реж. С. Федотов, Театр “Браво”), Регіна у “Привидах” Г. Ібсена, (реж. С. Мойсеев, Театр “Браво”), Офелія у “Трагедії Гамлета, принца Данського” В. Шекспіра (реж. С. Мойсеев, Київський академічний Молодий театр), Евридіка у “Евридіці” Ж.Ануя (реж. В. Пацунов, Театр “Золоті Ворота”), Маріам у “Жінки та війна” Джават Ель Есседі (реж. Джават Ель Есседі, Київський академічний Молодий театр), Марія Стюарт у “В моїм завершенні – початок мій...” за п'єсою Ф. Шиллера “Марія Стюарт” (реж. С. Мойсеев, Київський академічний Молодий театр), Таня у “Четвертій сестрі” Я. Гловацького (реж. С. Мойсеев, Київський академічний Молодий театр).

Вистави в яких вона грала, були учасниками міжнародних фестивалів у Каїрі, Единбурзі, Польщі. Неодноразово відзначена нагородами театральних фестивалів, серед яких – Фестиваль Київських професійних театрів-студій, “Київська Пектораль”, Міжнародний фестиваль “Театр. Чехов. Ялта”.



Римма Зюбіна – Русалонька у виставі “Русалонька” Л. Разумовської. Режисер – Євген Курман, художник – Костянтин Чекін. Київський академічний Молодий театр, 2000 р.

Надія Тимків: Пані Риммо, Ви досить рано почали виступати на професійній сцені – в дев’ятнадцять років, а на аматорській ще раніше. Переважно у дуже ранньому віці свій остаточний вибір професії більшість дітей ще не робить...

Римма Зюбіна: У дитинстві, коли усі літери я ще не вимовляла, казала, що хочу бути маленькою “бареліною” і крутилася-вертілася під усіляку музику, яку тільки можна було почути. А потім, коли зрозуміла, що просто так усе з неба не падає, почала серйозно працювати над танцями і співом. Я собі в десять років твердо вирішила, що хочу бути актрисою. Для цього вивчала біографії акторів, саме там, до речі, усюди було написано, що вони не обминули музики й танців. Після того, як ми повернулися з Угорщини, де служив мій батько, в другий клас школи я пішла

Римма Зюбіна – Людмила у виставі “В моїм завершенні – початок мій...” за драмою “Марія Стюарт” Ф. Шиллера. Сценічна редакція, постава, музичне оформлення, дизайн сцени, пластика – Станіслав Мойсеев, костюми – Олена Богатирьова, художник – Антон Несміянов. Молодий театр, 2005 р.



в Ужгороді, а там якраз відкрився Палац піонерів, де була хореографічна студія. На той час це був чи не найкращий колектив в Ужгороді (та й на Закарпатті) із неймовірно талановитими викладачами – угорцями Петром Куштаном та його дружиною Евою. Власне там, у студії, давали не тільки уроки хореографії, а й знайомили з елементами акторської гри. Хай би як тоді любила я чи не любила заняття з музики, особливо, коли доводилося вивчати сольфеджіо, я вчила, бо знала, що мені це необхідно знати, що це – моя обов’язкова програма. І потім, в останні шкільні роки, коли приєдналась до такого собі театру у Палаці піонерів, який називався “Ровесник”, переді мною вже навіть не виникало питання, чи переходити у дев’ятий клас чи йти у культосвітнє училище, яке тільки-но перевели до Ужгорода. Уже в тринадцять років я відчувала себе самостійною та цілеспрямованою людиною, знала свою мету і намагалась усебічно дбати про своє становлення як актриси. Коли при Закарпатському обласному театрі організували студію, яка проіснувала лишень пів року, а потім “загинула”, – я й туди встигла піти. Шкільні свята, вистави,

будь-які урочистості – всюди намагалась себе показати. І в дворі у мене теж був театр. Ми мешкали у старому будинку, і чотирьох своїх однолітків (двох хлопців і двох дівчаток) я постійно мучила театром, муштрувала з ними тексти і ставила якісь короткі інтермедії.

У школі, коли ми класами ходили на вистави до театру, я завжди, щоб дивитись виставу, сідала окремо від своїх однокласників, які сміялись і розмовляли поміж себе. Мені було років дванадцять-тринадцять, коли до нас приїздив Театр імени Марії Заньковецької, де тоді грала Лариса Кадірова. Через багато років я до неї якось підійшла і сказала, що пам’ятаю усі вистави, які вони показували у нашому ужгородському Будинку культури.

Н. Т.: У своїх попередніх розмовах та інтерв’ю Ви зазначали, що любите усі свої ролі і ніколи дозволяєте собі нехтувати чи перебирати ними. Однак, якісь із ролей Вам усе ж найближчі, найцікавіші?

Р. З.: Насправді я не всі ролі люблю, просто намагаюсь не відмовлятися від них, як це можуть дозволити собі інші актриси. Не хочу, аби це сприймали як мої “витребеньки”: мовляв, усе через родинні зв’язки з керівництвом театру... До того ж, у нас – театр репертуарний, не ангажемент. Колись я дуже багато років працювала саме на ангажементі. У мене було



Римма Зюбіна – Таня у виставі “Четверта сестра” Я. Гловацького. Режисер – Станіслав Мойсеев, художник – Володимир Крашевський, костюми – Людмила Нагорна. Київський академічний Молодий театр, 2007 р.

Римма Зюбіна – Таня, Ірма Вітовська – Катя та Наталія Васько – Віра у виставі “Четверта сестра” Я. Гловацького. Режисер – Станіслав Мойсеев, художник – Володимир Крашевський, костюми – Людмила Нагорна. Київський академічний Молодий театр, 2007 р.



дві вистави в Київському академічному театрі юного глядача, одна вистава в Київському академічному театрі драми та комедії, по одній у театрах “Сузір’я” та “Браво”. Цікаво, що якраз тоді я почувалася найкомфортніше за все своє театральне життя, оскільки мала можливість грати на різних сценах, з різними партнерами, з різним глядачем. Це була класна школа, із відчуттям того, що ти не зациклюєшся в одному й тому ж просторі. Знаєте, що найстрашніше? Це коли ти в молодості починаєш грати у театрі “Ромео і Джульєтту” з одним актором, а закінчуєш тим, що вас разом потім виносять уперед ногами. Ну неможливо грати кохання із однією людиною сто п’ятдесят років підряд. І тоді, коли у мене була робота, пов’язана із п’ятьма театрами, і зараз, коли я працюю в одному, я впевнена, що майбутнє за театром ангажементу. Тільки контракт може тримати актора у прекрасній професійній формі, оскільки актори, як і всі інші люди, – слабкі створіння.

У театрі також дуже важливий досвід. Ти можеш вправлятися в сценічній мові в маленькій аудиторії і показувати великі, величезні професійні результати, та коли виходиш на сцену, де сидять триста або й вісімсот глядачів, тебе не чують навіть у першому ряді. Потрібна практика, потрібні досвід, щоб ти оволодів і своїм голосом, і цим залом. Тому в театральній школі важливо вже дружокурсникові мати практичні роботи у справжніх театрах. Нехай студент виходить в масовках, нехай дивиться, нехай сидить на репетиції. Інакше у театрі потрібно заново звикати, починати мовби спочатку. Багатьом у цей час уже за двадцять, і можна погодитися з міркуванням, що тоді молодості бракує досвіду, а досвідові – молодості...

Н. Т.: А Ви встигли зіграти свою Джульєтту?

Р. З.: Я не хотіла грати Джульєтту, але я прийшла

в дев’ятнадцять років і я грала Ліббі Такер, якій теж приблизно дев’ятнадцять. В театрі “Браво” у п’єсі Сомерсета Моєма “Круг” я грала Елізабет, якій було, як і мені на той час, двадцять п’ять років. Можу сказати, я свого часу зіграла багато ролей, притаманних моєму вікові, і ніколи не молодилася спеціально для цих ролей. Є в мене зараз одна робота – “Четверта сестра”, де я Таня – молода дівчина, але не вік вирішує її вчинки. Це гострохарактерна роль, тут я створювала образ. До речі, коли ми молоді, нам дуже хочеться бути красивими на сцені, дуже хочеться подобатися глядачам зі сцени і тільки десь у років тридцять, коли ви розумієте, що вже вмієте дещо у своїй професії, тоді ви можете собі дозволити бути некрасивою, смішною і врешті починаєте отримувати від сцени справжнє задоволення.

Починала я з ліричних героїнь, потім помалу з’явилися й ролі комедійні, а нині в моєму репертуарі присутні трагедійні ролі. Єдине, чого мені не довелося грати, то це, хіба що, ролей в класичному грецькому творі, але їх за цей час у театрах власне й не було.

Н. Т.: Які з Ваших ролей змінювали, розвивали Вас як актрису?

Сцена з вистави “Маринований аристократ” І. Коваль. Сценічна редакція, режисура, музичне рішення – Станіслав Мойсєєв, Художник – Антон Несміянов, костюми – Олена Дробіна. Київський академічний Молодий театр, 2004 р. Ліворуч – Римма Зюбіна.

Римма Зюбіна – Людмила у виставі “Право на любов” О. Островського. Режисер – Юлія Маслак, художник – Юлія Заулична. Київський академічний Молодий театр, 2007 р.



Р. З.: Це Панночка за однойменною п'єсою Ніні Садур. Ставив виставу пермський режисер Сергій Федотов у театрі “Браво”. Це – Регіна із “Примар” Генрика Ібсена. Вона, до речі, була однією з перших моїх неромантичних героїнь із жорстким, далеким від мого справжнього “я”, характером, яка через те, що глибоко у душі їй дуже болить, чинить дуже немилосердно. Була у мене також вистава “Брехня” за Володимиром Винниченком в Київському академічному театрі драми та комедії. Мені тоді виповнилося всього двадцять один рік, а головній героїні Наталі Павлівні – років так тридцять п'ять. До того ж режисер О. Балабан ввів мене у цю виставу. Театру власне тоді закидали, що він працює лише російською мовою, і “Брехня” стала однією з перших україномовних вистав у репертуарі. І ось – Наталія Павлівна, жінка, у якої є чоловік, коханець і до того ж людина, яка починає її шантажувати, – цей персонаж також підпадає під чари цієї жінки і стає її коханцем. Ні моїй зовнішності, ні моєму внутрішньому світові не була близькою ця роль. Але я вважала дуже важливим перехід від ролей дівчаток до чогось серйозного. В Молодому театрі це була Соня Мармеладова з “Убивців” за Федором Достоєвським, Елізабет в “Крузі” за Сомерсетом Моємом, Соня з “Дяді Вані” Антона Чехова...

Н. Т.: Ви працюєте сьогодні як на малій, так на великій сцені, кожна з яких має свої закони. Де Вам комфортніше?



Р. З. На малій сцені я працювала неодноразово. Наприклад, з Театром “Золоті ворота” ми побували в Единбурзі на двох фестивалях поспіль, де грали двадцять вистав одну за одною на невеликих сценах. “Право на любов” Олександра Островського у мене зараз йде на малій сцені. Була також на малій сцені цікава робота з арабським режисером Джаватом Ель Есседі, який привіз нам для постанови свою ж п'єсу “Жінки та війна”. Нас троє – Ірма Вітовська, Олена Хижна і я – ми грали жінок, які знайшли притулок в занехаяному сараї і чекають на візу для проживання в Німеччині. Я для цієї ролі читала Коран, слухала, як мусульмани моляться, оскільки моя героїня була надзвичайно побожна і у фіналі вона помирала. Для мене ця робота була дуже цікавою, адже мала сцена ніколи не витримує фальші, тут дуже важливий професіоналізм. На великій сцені постановник може тебе “витягнути” за рахунок музики чи світла, а мала сцена дає можливість працювати крупним планом. До того ж, енергетично вона створена так, що, загалом, усе, на ній показане, захоплює глядача. Водночас, глядач не завжди може зрозуміти, що тут добре, а що погано. На мою думку, роль цієї східної жінки у виставі “Жінки і війна” була найкращою роллю Ірми Вітовської. Вона виглядала у ній дуже яскравою, драматичною, сильною...

Н. Т.: І Ви будували свою роль на партнерстві?

Р. З.: Для мене партнерство загалом дуже важливе. Я не належу до тих актрис, які вважають, що на сцені і в театрі кожен сам за себе. Хай, може, це ніяке не відкриття, але я вважаю, що театр – мистецтво колективне. У моновиставі, прошу, іди й шукай самовиразу, а в звичайній виставі, якщо не виникає зв'язку між акторами, його немає і з глядачем. Особливо добре спрацьовує партнерство у виставі, де участь беруть усього кілька акторів. Тоді ми обов'язково

збираємось при столі, проводимо репетицію, разом п'ємо каву, розмовляємо – і завдяки цьому психологічно об'єднуємось у міцний моноліт, згусток енергії. На сцені – ми настільки цілісна маса, що наше партнерство стає несхитним. Тоді ми й скеровуємо на зал свою енергію, бо що таке – театр? Це потужний обмін енергією.

Н. Т.: Ви згадали про моновистави. Чи хотілося б Вам попрацювати у цьому жанрі?

Р. З.: Хотілося б спробувати, оскільки це такий собі лакмусовий папірець для актора. От, Олексій Вертинський грає понад десять років на сцені “Синій автомобіль” Ярослава Стельмаха. І хоча Олексій виконує сьогодні роль уже інакше, глядач далі йде на цю виставу, і, як колись, у першій частині сміється, в другій – плаче, а потім виходить на вулицю очищений: відбувся катарсис. Хочеться зіграти, але хай би цікавим був матеріал. Мене приваблювало декілька тем, до прикладу – Едит Піаф, правда, ця тема зараз присутня у всіх театрах Києва.

Н. Т.: Вам пощастило працювати із багатьма цікавими режисерами...

Р. З.: Так, на щастя, я не завжди працювала у театрі, де художнім керівником був мій чоловік (*сміється*). До того ж, коли я починала працювати у театрі, то він тоді художнім керівником не був. Часто я грала у виставах, які Станіслав Мойсеев ставив на запрошення. Люблю з ним працювати, але мене трішки не влаштовує що він, створивши виставу, відпускає її у “вільне плавання”, а для мене важливо, щоб він кожну виставу дивився і висловлював свої зауваження: хай би я знала, куди рухаюсь. На початку я працювала з Олександром Балабаном – це абсолютна протилежність Мойсееву. Дуже імпульсивний, темпераментний, усе, що я в дитинстві читала про те, яким має бути режисер, все це був Балабан (*сміється*). Він завжди мене заряджав цією енергією і стежив, до речі, за кожною виставою.

Я завжди покладаюся на режисерський театр і вважаю, що в руках неталановитого режисера навіть шедевр не стане подією.

Н. Т.: Маєте цікаві пропозиції зараз?

Р. З.: На початку нового сезону у нас відбулася дуже цікава зустріч з драматургом, який презентував свою п'єсу. Звати його Хуан Майорга і написав він п'єсу на тему, яку наш театр хотів давно поставити. Це тема Михайла Булгакова, а п'єса називається “Любовні листи до Сталіна”. В п'єсі троє дійових осіб – Булгаков, його дружина Олена і Сталін. Нашою співпрацею зацікавилось іспанське посольство в Україні, нас запросили на вечерю до іспанського посла, де весь вечір проговорили про театр, Булгакова і Сталіна. (До речі, як тільки я прийшла працювати у театр, то, начитавшись усіляких книжок, була дуже



Римма Зюбіна – Дружина Булгакова, Ігор Щербак – Сталін у виставі “Любовні листи до Сталіна” Х. Майорга. Режисер – Станіслав Мойсеев, художник – Володимир Карашевський. Київський академічний Молодий театр, 2012 р.

здивована, що актори розмовляють не тільки про театр: виявилось, їх цікавлять і якісь дрібні побутові речі).

Щодо п'єси, то в мене виникли певні побоювання... я загалом боюсь людей, які колись існували. Таких, наприклад, як Марія Стюарт, через яку у мене свого часу виник внутрішній конфлікт. Якою була Таня із “Четвертої сестри”, ніхто не знає, а от про Марію Стюарт знають усі і все, принаймні, кожен так вважає. І яюсь я сказала Мойсееву: “Ну як можна грати дружину Булгакова, дружину генія?! Вона не має розвитку ролі, вона фрагментарна, епізодична, у неї багато тексту і мало дії. Це так відповідально, і взагалі, як це – бути дружиною генія?” А Мойсеев мені жартома й відповідає: “Ну ти ж можеш бути моєю дружиною, чого б ти не могла бути дружиною Булгакова?” (*сміється*).

Після 2007 року, коли відбулась прем'єра “Четвертої сестри”, наступна моя робота з'явилася на сцені 2009 року – це був “Торчалов” Миколи Вороного – і “Поки мама не прийшла” Ремі де Воса на початку 2010 року. Потім півтора року не було нічого, але я усе розумію і думаю, що найстрашніше, це коли у таких великих театрах як імени Івана Франка актриси по п'ять-десять років не отримують ролей. Можливо, наш глядач ще не готовий, він вихований на традиційних формах театру. До прикладу, як ідеш Краковом, там, як у нас бутіків і банків, стільки театрів: театр одного актора, театр пантоміми, театр соціальної драми... У них розбився літак із президентом – через пів року вже написана п'єса і вона йде на сцену. В Європі

сьогодні дуже поширений інтерактивний театр, де обговорюються актуальні суспільні проблеми. Гадаю, будь-який прояв свого емоційного стану – це і є театр. Людина танцює тому, що їй забракло слова... Так само театр. Ти настільки перейнявся чийсь нещасливим коханням чи несправедливістю у світі, що просто закричав про це зі сцени. І тому театрів має бути безліч... Для Києва, для кількомільйонного міста, мати десяток театрів – це соромно...

Н. Т.: А чи не вважаєте Ви, що це частково проблема і нової української драматургії?

Р. З.: На таке питання неможливо відповісти однозначно. Я б сказала, що це проблема глядача. Глядач приходиться на сучасну українську драматургію – і говорить, що йому нецікаво. Звичайна, не фестивальна публіка, розглядає театр як розвагу. Така політика держави, людей намагаються зробити суцільною сірою масою, у нас відсутня культурна ідеологія. Або ж надто складне життя, побут доводить людей до байдужості. Клопоти на роботі, хаос політичний і суспільний... Людина приходиться у театр – і не хоче споглядати ще й тут трагедії. Це величезна соціальна проблема: населення перестало читати, мислити і перейматися життям іншої людини.

Але трапляються й винятки, зрідка, але трапляються. Знаю зі свого досвіду кілька випадків, коли людина вперше потрапляла у театр в тридцять років – і це перевертало для неї весь світ. Був один хлопець, який після перегляду нашої вистави поїхав у Москву вивчати... кінорежисуру.

Н. Т.: Щодо кіномистецтва: Вас вабить безпосереднє спілкування із залом чи відстороненість, дистанція?

Р. З.: В кіно я не отримувала такого матеріалу, як у театрі. В кіно я перевіряю якісь інші свої якості, можливо, технічні. Коли ти не налаштована до праці творчої, а тобі треба зібратися і зіграти уривок тексту, який тобі дали хвилин двадцять тому... Кіно – це завжди випробування, і тільки з роками я навчилася працювати якісно вже з першого дублю.

У мене приблизно шістдесят робіт у кіно: і великі ролі, й епізодичні, але я не можу сказати, що це – “велике кіно”. Найприємніше, що залишається – враження від зустрічей із талановитими людьми. Наприклад, вважаю подарунком долі роботу на знімальному майданчику з Анатолієм Матешком, вважаю його просто неймовірною людиною. Ніколи не відмовляюсь зніматись у студентів. Це, звичайно, безкоштовно, найчастіше ночами, годі вибрати вільний час, але я вірю, що серед них є Фелліні, і мені на старість дістанеться роль якоїсь комічної старушенці у чийсь геніальній стрічці (*сміється*). Молодим треба допомагати, адже вони такі щирі, амбітні і ві-

рять у здійснення своїх мрій. Саме в студентських роботах я можу відчути смак справжнього кіна, коли кожен натхненно і скрупульозно клопочеться своєю часткою роботи. Я також ніколи не відмовлюсь працювати з режисером, коли він, як, наприклад, Володя Тихий (Володя знімав “Арабески”), протиставляє своє мистецтво тому “милу”, що переважно виготовляється для сучасного телебачення. Я б усе віддала заради участі у справжньому українському кіні і навіть не уявляю, що б зі мною сталося, якби я не була актрисою.

Н. Т.: Отже, це покликання...

Р. З.: Так, і коли мені лікар сказав у чотирнадцять років: “Дитинко, у тебе незмикання голосових зв’язок, тобі треба мовчки сидіти у бібліотеці і видавати читачам книги. Викинь акторство з голови!”, я прийшла додому і так ридала, що не знаю навіть, звідки в мене взялося стільки сліз. І мої батьки – вони й не підтримували, але й, водночас, не протистояли моїм акторським починанням – сказали мені: “Усе буде, як ти захочеш”. Мене саму відпускали в Москву, в Київ, і на вступних іспитах я дивувалась, чому це ось ці хлопці й дівчата прийшли з батьками? Це що – дитячий садочок? Батьки завжди мені довіряли, бо знали, що я збираюся стати актрисою, маю мету в житті і не буду ніде швентяти. Мойсеев, згадуючи мене тодішню, казав, що мої очі – це були такі вогнища, в яких світилось тільки одне слово – “театр”.

Н. Т.: Власне, саме очі й мають, на мою думку, чи не найбільше значення для актора...

Р. З.: Знаєте, що сказали в театральному інституті, коли мене туди не взяли? По-перше, мені бракує темпераменту; по-друге – у житті я, мовляв, така красива-красива, а коли на сцені, то втрачаю себе. І я подумала, що це якось діаметрально протилежно, я ніколи не вважала себе красунею і, власне, у житті у мене абсолютно звичайні очі, такі ж, як і в багатьох інших людей. А ось там, на сцені, відбувається з ними щось таке... Чому ми захоуємося в акторів? Чому нам здається, що вони несуть у собі щось таке надлюдське, інше? Тому, що там, під час дії, тісно переплітається твоє внутрішнє “я” із внутрішнім світом автора, персонажа. І на сцені ця єдність виривається назовні, і мабуть, у мене це відбувається через очі...

Н. Т.: ...і Ви насолоджуєтесь атмосферою зали в цей момент?

Р. З.: Так, я завжди відчуваю, коли зал “мій” і коли “не мій”. Чи я його підкорила, чи він мене задавив. Театр – мистецтво ефемерне, це ж не живопис, який може щось зафіксувати, не кіно, яке можна змонтувати. Вистава може вдатися – і не вдатися з багатьох різних причин, які від тебе навіть не залежать...

Розмовляла Надія Тимків



Аделіна ЄФІМЕНКО

ІЛЮЗІЯ КАЗКИ ТА УТОПІЯ СВОБОДИ. РЕЖИСЕРСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ "РУСАЛКИ" А. ДВОРЖАКА ТА "ФІДЕЛІО" Л. ВАН БЕТОВЕНА

(про прем'єри Баварської державної опери 2011)

Бульварна преса одного з найвизначніших фестивалів світу – Баварської державної опери і балету – вдаючись до прогнозів “скандального спектаклю” ще раніше, ніж відбулася його прем'єра, звертає увагу насамперед на імена його авторів, а саме на прославлених у наш час режисерів-провокантів Мартіна Кушея, Каліксто Бієто, Кшиштофа Варліковського, Ганса Нойєнфельса, Петера Конвічні та інших. Постфактум же констатуються ознаки вдалого чи невдалого “скандалу”: завершення вистави обуреними вигуками “Бу”; негативна критика спеціалістів; демонстративно полишена під час вистави зала або дискусія навколо відповідності чи невідповідності режисерського артефакту джерелу – композиторському оригіналу. Піднімаються проблеми доцільності чи недоцільності, актуальності чи парадоксальності режисерської опери як авторської рефлексії класичних оперних шедеврів крізь призму біографічних, соціально-політичних чи психологічних проблем сучасності.

Сучасна оперна практика демонструє плідність результатів мистецького феномену змагання, який віддавна живить культуру, а в музиці взагалі оформився у специфічне жанрове явище інструментального концерту. У сучасній опері йдеться вже не про успіх чи недоліки музики або лібрето. З кожною новою прем'єрою увиразнюється процес змагання одного феномену з іншим та кінцевий результат їхнього порозуміння або остаточного розриву. Який з феноменів виявляється потужнішим і перемагає – композиторський чи режисерський – вирішують не лише слухачі, оперні критики, преса, які, як правило, все ж таки залишаються суб'єктивними, – а репертуарне випробування самого артефакту, перевірене часом.

Різні шляхи розвитку режисерської опери яскраво презентували прем'єри Баварської державної опери

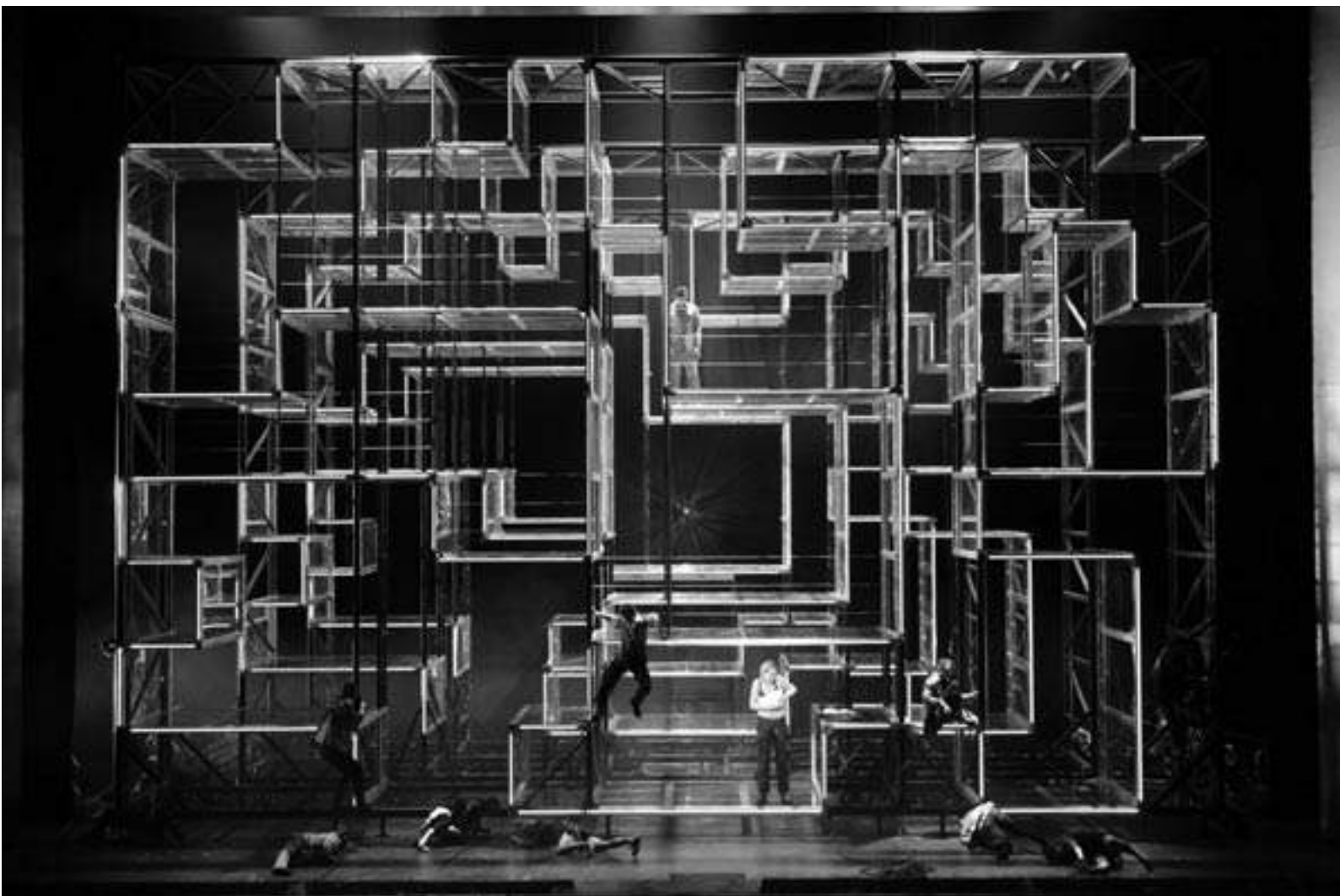
Світлина вгорі: сцена з вистави “Фіделіо” Л. ван Бетовена. Режисер – Каліксто Бієто, художник – Ребекка Рінгст. Баварська державна опера, 2010 р.

2010 року – “Русалка” Антоніна Дворжака / Мартіна Кушея (прем’єра 25.10.2010) і “Фіделіо” Людвіга ван Бетовена / Каліксто Бієто (прем’єра 21.12.2010). Ці вистави з успіхом повторювалися під час Мюнхенського оперного фестивалю 2011 й були закріплені аудіо- й відеозаписами. Обидва спектаклі явили неординарні авторські досягнення сучасної інноваційної режисури, при цьому демонстрували кардинально різні позиції співавторства з композиторським оригіналом.

“Русалка” і “Фіделіо” поділили реципієнтів Баварської опери на слухачів і глядачів. Реакція слухачів симптоматично відзначилася обуренням вигуком “Я хочу слухати оперу!” під час вистави бетовенського “Фіделіо”. Увагу глядачів поглинули захоплюючі сценічні ефекти, перевантаження оперної дії безперервною динамікою, складністю машинерії та ін. Поєднати ж ці різні групи оперної публіки, що імпульсивно рефлектує під час вистави на грані “Бу!” і “Браво!”,

можливо через спроби зрозуміти задум режисера як співавтора й розкрити сенс його психологічних, поетичних, філософських та соціально-політичних підтекстів. Після суперечливої оцінки його художнього результату у пресі очевидно, що репертуарність оперних експериментів Каліксто Бієто залежатиме не від публіки слухачів. Проблеми, що виникли під час постановки “Русалки” Мартіна Кушея, виявили ще складнішу дислокацію сил публічної думки і не втрачають актуальності до сьогодні. Члени міжнародної Спільки захисту тварин та Партії “зелених” докладають зусиль, щоб зняти “Русалку” Мартіна Кушея з репертуару, привселюдно оскаржуючи напрям його мистецької діяльності. У свій захист Мартін Кушей в інтерв’ю висунув звинувачення у порушенні прав свободи творчості.

Задля уточнення фактів почнемо із причин скандалу навколо прем’єри “Русалки”. Для здійснення прем’єри готувалися “декоративні” реквізити, які



Сцена з вистави “Фіделіо” Л. ван Бетовена. Режисер – Каліксто Бієто, художник – Ребекка Рінгст.
Баварська державна опера, 2010 р.

вразили громадськість своєю брутальністю – туші спеціально забитих для спектаклю живих тварин (косуль). На протести відповідних організацій і товариств, які виступили на захист тварин, преса повідомляла, що режисерська група, рятуючи прем'єру, була змушена прислухатися до суспільної думки й обмежитися штучними опудалами тварин, які виглядали достатньо реалістично й не завадили здійсненню режисерських ідей Мартіна Кушея. Сцени із забитими тваринами режисерська група спектаклю вирішила з неприхованим натуралізмом і жорстокістю як засіб загострення драматизму на шляху пізнання людського світу, шляху, який довелося пройти Русалці. Сцени із забитими косулями увиразнили у виставі межові ситуації, які відзначали різні етапи приходу Русалки до людей. Казкова морська істота прагне кохання Принца й жертвує собою, щоб мати людську душу, здатну любити. Натомість вона стикається з актами жорстокості, кровожерливості, відчуження, людської зради. Шлях Русалки у світ людей від самого початку пов'язаний у виставі з відчуттями болю, туги, суму, страждання й розчарування.

Як відомо, образ Русалки має багату європейську літературну традицію. Міти про водяних дів (Русалок, Ундін) символізували зазвичай владу і пов'язану з нею небезпеку переваги жіночого начала над чоловічим. Дворжаківська Русалка – самотній романтичний образ – втілює не так зловісну спокусницю, як жертву. Напруження у її образі пов'язане з типово романтичною ідеєю невідповідності бажаного й дійсного, прагненням любови й нездатності її досягнути. Русалка хоче висловити свої почуття, але позбавлена голосу. Вона покидає власний водяний світ, але залишається чужою також у світі земному: блукаючи на межі двох світів, вона в жодному не знаходить собі місця. Врешті-решт Русалка не може ані жити, ані вмерти. В цьому полягає її трагедія. У другому акті зіткнення комплексу проблем Русалки досягає найвищої напруги, у музиці відтворено нагнітання межових ситуацій. У партії Русалки постійно чергуються граничні прояви ліричного і драматичного, що вимагає від виконавиці відповідної реакції і колосального володіння технікою миттєвих контрастів у звукотворенні. Різні нюанси людського досвіду Русалки блискавично вирішує молода талановита литовська співачка Крістіна Ополаїс / Kristīne Opolais. Велике враження справляють уже перші земні кроки Русалки. Її невпевнена, хитка й напружена хода, червоні черевички на високих підборах – усе ніби імітує кроки скривавлених стіп, що ще не загоїлися після чарівного роздвоєння русалчиного хвоста. Рухи, викликані фізичним болем, доповнює складний, емоційно контрастний тонус вокальної партії Русалки. Співачці вдалося артистично відтворити складну амбівалент-



Аня Кампе – Леонора, Вольфганг Кох – Піцаро у виставі “Фіделіо” Л. ван Бетовена. Режисер – Каліксто Бієто, художник – Ребекка Рінгст. Баварська державна опера, 2010 р.

ність звучання голосу Русалки на межі прохолодності казкової морської істоти й ліричної теплоти або сили душевного болю її олюдною душі. Складні колізії музичного розвитку людського шляху Русалки, що розпочався ще в першій дії – сцена Русалки з Бабою Ягою (Яніна Бехле/Janina Baechle), сцена зустрічі Русалки з Принцом (Пьотр Бечала / Piotr Beczala), співачка цілеспрямовано вибудовує від почуттів нестерпного фізичного болю й тваринного страху за життя до пронизливого душевного страждання й рішучої готовності пожертвувати собою задля кохання. У першій же “німій сцені” зустрічі з Принцом (сцена полювання) Русалка, самотня й налякана (Баба-Яга позбавила її голосу), асоціюється у фантазії Принца з фігурою беззахисної білої косулі. Тому любовна арія Принца (кінець першої дії), замороженого невідомою красунею, справляє подвійне враження. Співаючи



Аня Кампе – Леонора, Йонас Кауфманн – Флорестан у виставі "Фіделіо" Л. ван Бетовена. Режисер – Каліксто Бієто, художник – Ребекка Рінгст. Баварська державна опера, 2010 р.

про кохання, Принц тримає Русалку під прицілом рушниці як власну здобич і жертву. У другій дії, що відбувається в замку Принца, перше враження Русалки від зустрічі з мисливцем і хлопчиком-помічником (Ульріх Ресс / Ulrich Reß, Тара Ераугт/ Tara Eraught), які на очах у Русалки зі знанням справи байдуже препарують тушу забитої косулі. Подальша сцена зустрічі Русалки з гостями замку єдиною емоційною лінією пов'язана з попередньою сценою – з образом забитої білої косулі. Самотність і беззахисність Русалки увиразнені ворожим й саркастичним ставленням гостей до німої чужинки – нареченої Принца. Почуття пригнобленості, страху, відчуженості Русалки вступають у зону тривалого наростання кульмінації. Режисер оригінально скористався драматургічним прийомом затримання кульмінації за рахунок введення жанрових сцен. Танцювальну сцену балу (полонез) Мартін

Кушей вирішує у сюрреалістичному дусі: Русалка-наречена спостерігає, як у кривому дзеркалі, за божевільним балетом наречених, які тримають в обіймах криваві туші косуль. Ця сцена вводить у шоківий стан, після нього не залишається місця й надії на казкову розв'язку фіналу. Русалка поки що мовчить і споглядає, кульмінація десь попереду. Ця сцена лише рефлектує шоківий стан позбавленої голосу, а разом з ним і мрій про кохання Русалки. Людський світ вона пізнає крізь призму масового божевілья, видовишно інсценованого Мартіном Кушеем у традиційно групових (хорових і танцювальних) оперних сценах. У сцені балету наречених символічно представлено також брутальний бік суспільства людей-хижаків. Подальший досвід Русалки пов'язаний з остаточним розвінчанням її романтичних уявлень про кохання, задля якого вона залишила свій звичний домашній морський світ, батька-Водяника і сестер-русалочок.

Кохання Принца Русалка пізнає як межову ситуацію тяжіння/відчуження. Його особистісний конфлікт полягає у нездатності вибору між прагненням вічного і земного кохання. Жертовне почуття Русалки залишається за межами розуміння і реального способу життя Принца. Він не витримує напруженості душевного роздвоєння і легко зрікається вічного кохання задля чергової пристрасті Принцеси, яка гостює у замку. Натуралістичні сцени кохання Принца й Принцеси на очах у Русалки посилюють напругу й сигналізують наближення кульмінації, геніяльно вирішеної засобами музики. Коли відчай досягає найвищої напруги, коли ідеал земного кохання остаточно руйнується (цей поворотний момент у свідомості Русалки відзначений яскравим сценічним ефектом – падінням масивної замкової стіни просто за спиною героїні), коли з появою батька-Водяника проривається назовні нестерпна ностальгія за морем і сестрами-русалками – до Русалки повертається голос. Не витримуючи досвіду людської жорстокості, Русалка кидається у замковий акваріум, звідки звертається у арії (кульмінація другої дії) за порятунком до батька-Водяника. В опері Дворжака ця арія знаменує також логічне завершення шляху людських поневірянь Русалки. Однак у виставі Мартін Кушей розповідає зовсім іншу історію. Адже режисер ще в першій дії дає зрозуміти, що у його виставі йдеться не про казку, не про водяну Діву Русалку. Режисер трансформує романтику казково-фантастичних образів морських глибин у жорстокий реалізм підземного світу, темряву сирого підвалу, де Русалка з її сестрами живе в неволі у власного батька. Сцена поділена на два рівні: у верхньому міститься кімната, заклеєна старими, понадриваними фотошпалерами із зображенням озера, у нижньому – підвал з каналізаційними трубами, по кісточку залитий водою. У знаменитій арії з першої дії Русалка мала б

оповідати Місяцю про свою тугу за людським світом і коханням, але в ролі співрозмовника задовольняється лише світлом круглої нічної лампи, яку потім у розпачі розбиває. Батько-Водяник (Алан Гельд / Alan Held) пересувається по сцені з верхньої кімнати у підвал у домашньому халаті й тренувальних штанах із сигаретою в зубах і банкою пива. Баба Яга, за сумісництвом – мати русалочок, з плачем спостерігає поведінку Водяника. У підвалі ігри Водяника з русалочками перетворюються на винахідливо інсценовані сексуальні розваги. У цій ситуації арія Водяника, в якій чуємо голос стурбованого батька, що застерігає улюблену дочку Русалку від людського світу, звучить у контексті першої дії “У підвалі” з неприхованим цинізмом і зловісним гротеском. З тієї ж причини зміст кульмінаційної арії Русалки з другої дії, коли донька просить батька забрати її назад, втрачає правдоподібність та інтенсивність справжніх переживань. Можливо, під впливом контрастів земного божевілля, Русалка забуває про жах підвального світу, а її бажання повернутися у сім’ю окреслює двоїстість почуття любови-ненависти жертви інцесту, її складний психопатичний комплекс, пов’язаний з тягарем перевернутості родинних зв’язків.

Абсурдність зовнішніх колізій і прихованих підтекстів в інтерпретації казки про Русалку в Мартіна Кушей набуває відповідної розв’язки в третій дії. Остаточно зруйновані кохання, природа, людська екзистенція, казка. Для них у режисерській інтерпретації на сцені не залишається місця. У виставі Мартіна Кушей немає віри у казку, красу трагедії нездійсненого кохання, катарсису жертвовної любови й смерти, дивовижно озвучених у романтичній музиці А. Дворжака з її розкішною, пізньоромантично забарвленою оркестровкою, гармонією, ліричною кантиленою, фантастичними сценами підводного царства та жанровими хоровими сценами, насиченими відголосками чеського фольклору. Музична частина опери, що неперевершено прозвучала й відповідно до яскраво натхненної партитури композиторського оригіналу під керівництвом чеського диригента Томаша Хануса (Tomáš Hanus), ніби існувала паралельно до сценічної дії. Можливо, завдяки музиці, яка ніби залишалася на своєму місці, у своєму, суто дворжаківському світі і подібно до Русалки ніби споглядала за навколишнім божевіллям реальності, все більше загострювалося під час вистави відчуття зростаючої туги за пронизливою романтикою слов’янських мітів про Русалку, по-різному втілених у поезії та музиці (В. Жуковський, О. Пушкін, О. Даргомижський). Під впливом старофранцузьких легенд про Мелузину, казки Г. Х. Андерсена, легенди Фридриха де ла Мотт Фуке (лібретиста опери Е. Т. А. Гофмана “Ундіна”), А. Дворжак разом із лібретистом опери, чеським по-

етом Ярославом Квапілом, створив безсмертний національний образ “чеської Ундіни” – Русалки.

Актуалізація казкового оперного сюжету – очевидне прагнення підміни казки аналогіями з реальними подіями та персонами. М. Кушей натякає у своїй “Русалці” на реальну загрозу зростання злочинів інцесту, що за останній рік констатовано у пресі як одну з найболючіших соціальних проблем сучасного світу. Розв’язка колізій третьої дії відбувається не в морі, а в психіатричній клініці, де русалочки у лікарняних сорочках байдуже споглядають то ув’язнення Водяника, то самогубство Принца. У такому контексті переосмислюється музичний зміст усіх сцен третьої дії: ліричного тріо русалочок, арії Русалки і заключного дуету Русалки й Принца. Самогубство Принца, замість сумної романтично-казкової смерти від поцілунку Русалки, ставить останню крапку над “ї” у виставі, яка викликає довготривалі роздуми й запитання. Серед них, наприклад, питання про доцільність абсолютної відмови чи потребу кардинального переосмислення змісту авторського джерела, підміни вічних тем проблемами сьогодення. Чи не залишиться ця вистава назавжди прив’язаною до конкретних тогорічних подій, детально висвітлених у всіх засобах масової інформації? Безперечно, тема інцест-трагедії, яку Мартін Кушей інтегрував у дворжаківську “Русалку”, заслуговує на увагу і може інспірувати сучасних композиторів до створення самостійних оперних полотен. А “Русалці” А. Дворжака, можливо, варто було таки залишити право на казку. При цьому хочеться вірити, що через рік-два інтегрована тема втратить свою актуальність.

У своїй інтерпретації дворжаківської опери “Русалка” режисер Мартін Кушей увиразнює невирішені конфлікти сучасного типу мислення і утопізму романтичної свідомості: музична казка обертається зворотнім боком, інспіруючи ілюзії божевільної свідомості, виступає засобом самозаперечення. Актуалізація проблем сучасного суспільства через трансформацію казки стимулювала авторів постави “Русалка” до виявлення “подвійного дна”, присутнього, мабуть, у кожному сюжеті, що торкається психологічних перипетій людського підсвідомого. Використані авторами спектаклю засоби поглиблення конфлікту кохання і смерти були яскраво реалізовані ще в експресіоністських драмах початку ХХ ст. Згадаємо, що пронизлива арія Саломеї з закривавленою головою Іоканаана є одним із шедеврів інтимно-ліричного споглядання і самовираження героїні у стані загострення патологічних підсвідомих проявів людської психіки. Трагедія нездійсненності, безвиході, нескінченної туги за недосяжним увиразнюють експресіоністичні риси в образі дворжаківської Русалки (1901). Їхня інтенсивність розкривається у Русалчиній тузі не через

вимушеність власної екзистенції, не через прагнення людського кохання, а через болісне пізнання душі нескінченності прагнення недосяжного.

Дворжаківська Русалка зберігає віру в кохання, жертвуючи собою заради коханого. Вона відмовляється від помсти Принцові, тому проклята морськими силами і приречена на вічні поневіряння. Русалка втрачає право на екзистенцію як у морі, так і на суші. Перетворюючись на уявне світло, на ілюзію, вона сповіщає людям про смерть. Важливі, суто романтичні риси образу Русалки, які відтворюють ідею жертвовної любови у досвіді земного кохання й рефлексіях страждання та смерти, не знайшли відповідного втілення у поставі Мартіна Кушея.

Мартін Кушей інтегрує у “Русалку” історію, відчужену від змісту оригінальної опери “Русалка” (А. Дворжак/Я. Квпіл): історію про сучасну дівчину під псевдонімом “Русалка”, яка, можливо, й вірить в ілюзію казки, але пригнічена тягарем патологічних

проявів дійсності, порятунку від яких не бачить. Тому наслідком пошуків кохання стає глибока емоційна депресія, вихід з якої символізує дія у психіатричній клініці.

Звернення сучасних режисерів до парадоксів людського підсвідомого веде до кардинальних переосмислень традиційних естетичних критеріїв в оперному жанрі. Від цього неодмінно трансформується його змістовий комплекс: фольклорний, мітологічний, історичний та ін.

З цього погляду визначною подією для Баварської державної опери стала прем'єра “Фіделіо” (21.12.2010) у постановці Каліксто Біето / Calixto Biato. Єдина опера Л. ван Бетовена – “Фіделіо”, як варіант опери спасіння періоду французької буржуазної революції кінця XVIII ст., не вписалася у свій історичний період, виникла із часовим запізненням (1805) і пережила факти невдалої сценічної долі. У репертуарних планах оперних театрів світу вона дотепер не часто



Сцена з вистави “Русалка” А. Дворжака. Режисер – Мартін Кушей. Баварська державна опера, 2010 р.

інсценована подія. Опера спасіння – серед класичних зразків можна назвати Лодоїска/Lodoïska Л. Керубіні (1791) або Ж.-Л. Лесюєра Печера / La Caverne (1793) як безпосередні відгуки на революційні події – вирізнялася, як відомо, обов’язковим героїчним сюжетом, напруженістю драматичних колізій (жахів) і їхнім розв’язанням із неодмінним звільненням героїв і загальним тріумфом. Судячи з оригінальної французької назви *pièce à sauvetage*, опера спасіння продовжувала традиції не стільки паризької *Opéra comique*, скільки ярмаркового бульварного театру й народних вуличних дійств. Останні набули особливої актуальності під час революції, коли театральне мистецтво виконувало функцію агітаційних акцій. Опера “Фіделіо”, демонструючи лише подібне до опери спасіння, але перехідне до великої героїчної опери, новаторське явище, містила ознаки розірваності з традиціями канонізованої оперної моделі *pièce à sauvetage* і втілювала утопію свободи. У сучасній інтерпретації бетовенського “Фіделіо” Каліксто Бієто скористався жанровим протиріччям опери спасіння і представив складний комплексний перформенс, який можна назвати результатом тісного співавторства режисера і композитора. Каліксто Бієто досліджує історію “Фіделіо” ніби очима композитора, знаходячи в авторському оригіналі зерно взаємодії бетовенського і сучасного. Згадуються факти відмови Бетовена від початкової присвяти Героїчної симфонії Наполеонові і розчарування композитора у результатах буржуазної (“чоловічої”) революції. У “Фіделіо” головною бетовенською героїнею представлена жінка, мужня Леонора, яка, передягнувшись мужчиною з іменем Фіделіо, рятує чоловіка Флорестана з в’язниці. На відміну від Мартіна Кушея, Каліксто Бієто не вдається до полеміки з композиторським оригіналом, а кореспондує з ним, не ставить під сумнів актуальності сюжету опери у сучасному світі, а знаходить в опері Бетовена нові підтексти, приховані за зовнішнім фасадом опери спасіння.

Слава Каліксто Бієто (уродженого каталанця, керівника театру “Ромеа” у Барселоні) як режисера-провоканта, який трактує сутність людської екзистенції у фізіологічно зниженому аспекті, утвердилася у театральних колах завдяки новаторським інсценуванням “Макбета”, “Дон Жуана”, “Мадам Баттерфляй”, “Викрадення з сералю”. У “Фіделіо” автор вистави демонструє новий шлях розвитку режисерської опери. Задум “Фіделіо” Каліксто Бієто втілює завдяки презентації двох мотивів – мотиву “лабіринту” і мотиву “несправжності”. Режисер відштовхується від ймовірних причин жанрової невідповідності бетовенської героїчної опери канонам опери спасіння як джерела сумнівів самого композитора у наслідках революції й маніфестує “несправжність” завершен-



Крістіна Ополаїс – Русалка у виставі “Русалка” А. Дворжака. Режисер – Мартін Кушей. Баварська державна опера, 2010 р.

ня “Фіделіо” happy end’ом. Адже тріумфальний фінал опери (з моменту появи міністра Фернандо, який проголошує свободу вже перше врятованого Флорестана) видається трафаретним, штучно притягнутим до дії. Каліксто Бієто користується цим драматургічним протиріччям і завершує так звану “несправжню” оперу спасіння антифіналом, вирішеним у дусі гротескового відображення звіри у героїчних і політичних ідеалах будь-якої революції. Завдяки такому рішенню героїко-драматична опера Бетовена трансформується на психологічну драму, співзвучну сучасним соціально-політичним проблемам. Фінальний апотеоз вирішується як зовнішня “заставка” трагедійного підтексту, вкладеного у зміст завершальної тріумфальної фрази Леонори, Флорестана і хору “O Gott! Welch ein Augenblick! O unaussprechlich süßes Glück!”/“О, Боже! Яка мить! О, невимовно солодке щастя!”). Каліксто Бієто



Крістіна Ополаїс – Русалка, Пьотр Бечала – Принц (прем'єра – Клаус Флоріан Фогт) у виставі “Русалка” А. Дворжак. Режисер – Мартін Кушей. Баварська державна опера, 2010 р.

піддає сумніву можливість щасливої перспективи історичного героїзму простих людей, втягнених у боротьбу владними структурами й політичними лідерами. Якщо Бетовенові ще не можна відмовити у вірі в ідеали свободи, рівноправності й братерства, незважаючи на його розчарування у результатах революції, *Каліксто Біето* трактує події опери *крізь призму досвіду нашого часу*: трагічну утопію героїчних вчинків особистості, маргінальність історичного героїзму, суспільно-політичні парадокси.

Режисер розкриває у новому варіанті “Фіделію” ідею невідповідності історичного героїзму з його реальними результатами через яскраве інсценування лейтмотиву “лабіринту”. Вербально “лабіринт” озвучується через поезію Хорхе Луїса Боргеса та Кормека МакКарті, фрагменти якої вписані у лібрето замість традиційних розмовних діалогів. З самого початку опери Леонора декламує вірш Хорхе Луїса Боргеса під назвою “Лабіринт”*. Його трагічна атмосфера, настрої страху і безнадійності увиразнюються проведенням в оркестрі (диригент Адам Фішер / Adam Fischer) увертюри “Леонора III”, яка у другій редак-

ції має звучати перед фіналом другої дії. Як відомо, дія опери “Фіделію” відбувається у в'язниці. У виставі Каліксто Біето в'язниця виглядає як величезний лабіринт, що втілює образ загубленості, неспокою, пошуків виходу. Упродовж вистави глядач напружено стежить то за метушнею в'язнів, прикутих до металевих ґрат страхувальними поясами-кайданами, то за зовнішньо-сценічною динамікою самої споруди. Лабіринт-в'язниця – це, власне, масивна будівля з металу і скла (художник-сценограф Ребекка Рінгст / Rebecca Ringst). Завдяки неоновому освітленню посилюється ефект площинного сприйняття сцени, зорієнтованого у першій дії не в

глибину, а у висоту, у другій дії – усередину лабіринту. Коли у повній тиші зали лабіринт із металевим брязкотом перевертається з горизонтального положення у вертикальне, оркестр вимушений до тривалої павзи. Подібні павзи підсилюють напруженість музично-драматургічного розвитку, що його трактує режисер за принципом зіставлення і контрасту внутрішньої та зовнішньої дієвості, конкретизованої через ілюстрацію безперервної динаміки рухів персонажів за ґратами лабіринту, або символічно підвішених на канатах над самою спорудою. Відповідними для конкретної ситуації рухами насичується майже кожна репліка солістів. На початку опери, під час дуету Джакіно (Джуссі Міліс / Jussi Mylly) і Марцеліни (Лаура Татулеску / Laura Tutulescu), Леонора (Аня Кампе / Anja Kampe) перед глядачами на сцені перетворюється у Фіделію, сповільнено перетягуючи груди еластичними бинтами й переодягаючись у чоловічий одяг. Марцеліна пасивно прасує білизну, демонструючи власну байдужість як відповідь на наполегливі освідчення закоханого Джакіно. Реагуючи на стук у двері, двічі обіграний у сцені дуету як бетовенський “мотив долі”, Марцеліна активізується й проголошує центральний мотив опери спасіння “нарешті звільнена!” / “endlich befreit!”. Однак, він не сприймається насправді, серйозно, бо спочатку завуальований у квазікомічних перипетіях любовного трикутника: Джакіно-Марцеліна-Фіделію. Подальший розвиток

*Х. Л. Боргес, фрагмент з вірша “Лабіринт”: “Es wird nie eine Tür geben. Du bist im Innern, das Kastell umschließt den Kosmos, und es hat weder Rück- noch Vorderseite. (...) Erhoff nichts. Nicht einmal in schwarzer Dämmerung das Ungeheuer”. / “Не існує дверей. Твоє нутро – кастель, що оточує космос, що не має ні виходу, ні входу. (...) Не сподівайся ні на що. Навіть на чорний захід бестії”. (пер. з нім. – А. Є.).

колізії убік драми відбувається у квартеті Марцеліни, Леонори, Рокко (Франц-Йозеф Зеліг / Franz-Josef Selig), Джакіно “*Mir ist so wunderbar*”/“Мені так чудово”, адже ситуація любовного трикутника переноситься із зовнішнього плану дій у внутрішній. Зростає заплутаність і складність у стосунках героїв. Остаточний перехід квазікомічного плану у трагедійний відбувається з появою ворога Флорестана – Піцаро (Вольфганг Кох / Wolfgang Koch). У його образі дієве втілення ненависти межує з відчуженістю від реальності у трагічному полоні самотності. Абсурдність його вчинків тяжіє до психологічного гротеску. Наміри щодо вбивства Флорестана він не лише висловлює, співаючи вихідну арію з істеричним натиском, а й картинно ілюструє їх, завдаючи самому собі небезпечно криваві ножові рани. Арія з хором Піцаро “*Ga! Яка мить!*” / “*Ha! Welch ein Augenblick!*”, очевидно послужила режисерові імпульсом для альтернативного рішення задуму “Фіделіо”: замість трафаретного апофеозу опери спасіння вистава завершується трагічним фіналом. У фінальному ансамблі з хором “*О, Боже! Яка мить!*” / “*O Gott! Welch ein Augenblick!*” аналогічна фраза з арії Піцаро, яку повторює головна героїня опери Леонора, знаменує момент появи міністра Дона Фернандо. Динаміка розвитку цієї фрази унаочнює подвійний, прихований смисловий зв’язок між фігурами Піцаро і Дона Фернандо (Стевен Хамес / Steven Humes), а саме, несправжня, удавано-фальшива, зовнішньо-ілюстративна дієвість владних персон, що вирішують долі простих людей, особистості, що стоять “по той бік барикад” за власним бажанням, *ad libitum*, напів серйозно, напів жартома.

Неоднозначний за своєю полярною символікою фінал, що відбувається на межі комедії і трагедії, остаточно позбавляє бетовенську оперу спасіння шансів не лише на апофеозне, а навіть на будь-яке позитивне рішення. Режисер свідомо загострює трафаретність великої фінальної хорової сцени опери спасіння, щоб підкреслити її смислову перевернутість і абсурдність після героїчних подій другої дії. У контексті розвитку другої дії, з центром розвитку стосунків Флорестана і Леонори, саме такий фінал видається закономірним. Парадоксальність колізій другої дії у поставі Каліксто Біето розкривається через невідповідність змісту лібрето і сценічних ситуацій. Другу дію розпочинає



Крістіна Ополаїс – Русалка, Алан Хельд – Водяник (прем'єра – Гюнтер Гройсбюк) у виставі “Русалка” А. Дворжака. Режисер – Мартін Кушей. Баварська державна опера, 2010 р.

скорботна арія Флорестана “*Gott! Welch Dunkel hier! O grauenvolle Stille!*” / “Боже! Як тут темно! О, жаклива тиша!”, виразно проведена Йонасом Кауфманном / Jonas Kaufmann з неповторною майстерністю інтонаційного і динамічного нюансування та артистичною достеменністю. Психологічний стан Флорестана від пронизливого відчаю до байдужості й забуття виразно обігрується у його неадекватній поведінці, відображеній у рухах на межі судоми божевільного і заціпенілості напівмертвого або в панічних кружляннях лабіринтом й нервовому розчисуванні волосся. І надалі такі події як зустріч героїв у в'язниці, мужня Леонорина протидія Піцаро (Леонора, готова до самопожертви, смертельно ранить Піцаро не з пістолета, як значиться у лібрето, а отрутою з великої каністри: квартет, Піцаро: “*Er sterbe!*”/ “Він помре!”; Леонора: “*Töt' erst sein Weib!*” / “Убий спочатку його жінку!”), патос звільнення Флорестана від тюремних ланцюгів, вирішений у дусі опери спасіння (партія Леонори: “*Liebend ist es mir gelungen, Dich aus Ketten zu befrei'n*” / “У любові вдалося мені звільнити тебе від ланцюгів”) – не спрямовують розв'язання дієвого конфлікту опери до бетовенської Оди радості і єднання люблячих сердець. Заключний дует Леонори і Флорестана “*O namelose Freude!*” / “О, невимовна радість!” перенасичено зовнішньодієвими атрибутами, наприклад, переодяганнями героїв просто на сцені.

Така театральньо-сценічна перенасиченість ніби завуальовує внутрішню спустошеність і віддаленість героїв один від одного. Зміст дуету, що має випромінювати радість від зустрічі й звільнення героїв, ніяк не підтверджується сценічно. Герої не лише не кидаються під час дуету один одному в обійми (відповідно до тексту лібрето "...mein Mann an meiner Brust! ...mein Weib an meiner Brust!" / "...мій чоловік на моїх грудях! ...моя жінка на моїх грудях"), а навпаки – просторово віддаляються один від одного. Флорестан неадекватно реагує на вчинок Леонори: спочатку переодягається, потім ніби у забутті піднімає свій одяг в'язня і мовчки йде зі сцени, залишаючи Леонору на самоті, потім так само заціпеніло повертається. Тому заключний дует Леонори і Флорестана "O pamelose Freude!" / "О, невимовна радість!" з другої дії звучить як нон-сенс. Другу дію відмежовує від великої фінальної сцени незабутня музична інтермедія. Замість героїчної увертюри "Леонора III", автор увів фрагмент адажіо з пізнього струнного квартету Бетовена, ор. 132. Музиканти виконують квартет безпосередньо зі сцени, сидячи неначе у повітрі, в середині підвісних ґрат. У напівтемряві сцени освітлені лише нотні пульти музикантів. Адажіо справляє пронизливе, катарсичне враження. Інші неймовірні перспективи перемоги, до яких, очевидно, не судилося дійти героям, озвучуються у музиці. Це перший статичний момент опери, у якому безперервність сценічної дії героїв у тюрмі-лабіринті припиняється і всі смислові вузли розчиняються у філософській глибині музики. Звучання цієї сцени, яку можна назвати "адажіо крізь ґрати", переносить сенс дії бетовенської опери спасіння в іншу, суто мистецьку площину чистої музики й маніфестує справжній сенс свободи лише у творчості. Ця сцена сприймається як останнє слово, як пронизлива, тиха кульмінація всієї опери, після якої фінал виглядає спотвореною постлюдією, глумливим фарсом, що символізує трагічну безвихідь.

Режисер вдало скористався кінематографічним досвідом у трактуванні образу міністра Дона Фернандо й представив владну персону як Джокера – героя Зла з фільму "Бетмен". Дон Фернандо самовпевнено, статечно і водночас байдуже виголошує свою промову з міністерської висоти (він з'являється перед глядачами у ложі другого ярусу). Міністр наче бавиться з героями: чи то з патосом, чи то з іронією чіпляє Флорестанові на шию табличку зі словом "Freiheit" / "Воля", мовбито смертникам перед повішанням. Потім, граючи пістолетом, Дон Фернандо без прицілу раптово вистрілює й ніби вбиває Флорестана. При тому всьому він сміється й діє ніби жартома і

всупереч героїчному патосу фіналу. Його зловісно-іронічна, фальшива сутність відображена у штучній міміці з намальованою "джокерською" посмішкою. Так само раптово не насправді вбитий Флорестан підводиться й слухняно, як маріонетка, продовжує разом із хором співати ювіляцію Флорестанові й Леонорі навіть не від свого імени, а від імени позаперсонального, колективного Ми: "Wer ein solches Weib ergungen, Stimmt in unsern Jubel ein!" "Хто здобув таку жінку, заслуговує нашого пошанування"

У фіналі остання крапка над "і" констатує героїзм як марнотратство у суспільстві лицемірної влади. Так режисер натякає на несправжню оцінку щодо всіх – минулих і майбутніх – революцій світу. Чи не є повчальним і той факт, що й наш вітчизняний досвід, знайомий з революціями різних кольорів – червоного, помаранчевого та інших – дотичний до певного досвіду каталанського режисера?

Творчим результатом постанови "Фіделіо" став один з найкращих зразків режисерської опери ХХІ ст. Режисерові вдається засобами реалізації вічного, перевіреного часом класичного твору мистецтва актуалізувати проблеми нашого сьогодення і в такий спосіб сягнути рівня вічних тем, не вдаючись до нарочитої актуалізації та аналогії з реальними подіями й конкретними персонами. Каліксто Біето підкреслює ідею несправжності акту порятунку Флорестана. В цьому історична парадоксальність змісту опери спасіння для нашого часу: вчинок Леонори не має реальної сили і набуває значення лише за умов офіційного підтвердження. Очевидно, що режисер заперечує у своєму трактуванні опери спасіння всілякий патос і яскраво маніфестує недовіру постмодерного суспільства до такого вирішення соціально-політичних конфліктів, яке б могли запропонувати представники владних структур.

Так чи інакше, творчі заклики режисерів осучаснити так звану "консервативну справу оперну" і врятувати жанр від музейного забуття, як це зробили Мартін Кушей і Каліксто Біето, відбулися. Публіці запропоновано нові погляди на події, насичені новими підтекстами й контекстами. По-різному відбувається й інтеграція старого та нового. В результаті ж неодмінно констатується переосмислення оригіналу, в якому не вичерпують актуальності нелегкі питання: відповідає запропоноване рішення сучасної режисури оригіналові чи є лише строкатим фасадом класичного зразка – і наскільки переконливо здійснює автор наміри подолати дистанцію часу і пройти шлях від традиційного до актуального.

Перший Всеукраїнський конкурс студентських театральних рецензій та театрознавчих дослідницьких праць “Весь світ – театр”, присвячений творчості В. Шекспіра, добіг кінця. Його організатори – театрознавчий часопис “Просценіум” (Львівський національний університет імені Івана Франка) та Український міжуніверситетський науково-дослідницький Шекспірівський центр (Класичний приватний університет, Запоріжжя) вдячні усім учасникам.

Найактивнішими дописувачами стали студенти-театрознавці Харківського національного університету мистецтв ім. І. Котляревського, засвідчивши свою високу професійну заангажованість та особливу увагу як до історичних, так і сучасних сценічних втілень драматургії В. Шекспіра.

Підсумовуючи результати, журі конкурсу постановило:

- першу премію не присуджувати нікому;
- дипломом Другого ступеня нагородити студентку Харківського національного університету мистецтв ім. І. Котляревського Агнію Пашкевич (науковий керівник роботи – ст. викладач Є. Т. Русабров);
- дипломом Третього ступеня нагородити студентку Харківського національного університету мистецтв ім. І. Котляревського Наталію Синенко (науковий керівник роботи – ст. викладач Є. Т. Русабров).

На переможців очікують Дипломи й цінні призи – видання кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка та Лабораторії ренесансних студій (Класичний приватний університет, Запоріжжя). Нагородження відбудуться під час II Всеукраїнської студентської театрознавчої конференції у Львівському національному університеті імені Івана Франка (22 – 23 березня 2012 р.). Відповідно до Положення, наш часопис подає друком тексти робіт переможців Конкурсу, а для ознайомлення з ними якомога ширшого кола читачів їх буде розташовано на сторінці Українського шекспірівського порталу за адресою: www.shakespeare.zp.ua

Агнія ПАШКЕВИЧ

“ОТЕЛЛО” У ПОСТАВІ Е. НЯКРОШЮСА: ПРОЩАННЯ З ГЛЯДАЧЕМ

У театральному середовищі доволі гостро постає питання інтерпретації класичних п'єс. Хтось із сучасних режисерів відмовляється від оригінального тексту і костюмів, надаючи перевагу так званим “авангардним” поставам; хтось інший намагається максимально точно відобразити епоху та буквально “відновити на сцені” текст драматурга. А комусь вдається і зберегти авторський світ, і створити зовсім новий витвір мистецтва. Без сумніву, однією з найцікавіших та цілісних можна назвати виставу “Отелло” відомого литовського режисера Еймунтаса Някрошюса у театрі “Meno fortas”. Вистава, яка 11 років йшла на сценах багатьох європейських театрів під час гастролей, надзвичайно припала до смаку глядачам і критикам, які руками буквально розводили, міркуючи, як можна бодай якось передати в словах побачене. На якийсь час спектакль зник з репертуару театру і лише на двадцятому, ювілейному театральному фестивалі “Балтийский дом” знову з'явився у від-

новленому та зміненому варіанті. На жаль, це останні гастролі някрошюсівського “Отелло” – після показу на “Балтдомі” та “Сезоне Станиславського” вистава назавжди покине репертуар “Meno fortas”. З неприхованою цікавістю критики та глядачі чекали, що вони побачать, коли зал зануриться у темряву, а театральні куліси відкриють дивний світ вистави...

Трагедія починає зароджуватись у перших акордах аранжованої Фаустасом Латенасом “Поємі” Зденека Фібіха, яка, змінюючись, лейтмотивом проходить через усю виставу. Музика – символ долі, неблаганної рокованости, що наскрізь пронизує дію. Саме ця мелодія звучить під час шаленого танку взаємопритягання і взаємовідторгнення Отелло і Дездемони в кінці першої дії, саме її чуємо, коли мавр душить свою дружину у фіналі вистави. В “Поємі” є все – і приречене кохання, і благання Дездемони, і боротьба, і пристрасть. Нам від самого початку зрозумілий фінал, ніби найвищий мент напруги режисер позначив

Егле Шпокайте – Дездемона, Владас Багдонас – Отелло у виставі “Отелло” В. Шекспіра. Режисер – Е. Някрошюс. Театр “Meno Fortas” (Литва), 1999 р.



одразу, першими акордами. Фактично Отелло убиває Дездемону з перших хвилин вистави, задовго до того, як підступний почне сіяти в душі мавра зерна підозри. А ритм мелодії ніби відмірює час, що залишився до трагічної розв'язки. Перші ж хвилини вистави надають тональність. Дерев'яні ворота з обох боків сцени, ніби двері в минуле, розкривають перед нами історію взаємин героїв.

Під стукіт, що нагадує биття серця чи звук кроків неблаганної долі, на сцені з'являється Яго (актор Роландас Казлас). Він іде, зважуючи кожний свій крок, як людина, що вирахувала усі варіанти, подолала (чи, принаймні, знає, як подолати) будь-які перепони. В цей самий час починає звучати музика, і Яго, як єдиний глядач та слухач, сідає на стілець, що самотньо стоїть, освітлений, посередині сцени. За піаніно – його “цар”, його ідол, його надія на щасливе майбутнє – Отелло (актор Владас Багдонас). Він відверто й виразно демонструє свою прихильність і поклоніння сильнішому. Біля ніг Яго стоїть дерев'яне корито, наповнене водою. Як символ його думок, підступних планів, розрахунків та намірів: ніби болото, що затягає кожного, хто потрапить у нього, отрута, яка врешті-решт знищує. Один за одним на сцені з'являються “глядачі” цієї дивної дії – двоє братів та Кас-



сіо, які перестрибнувши через “пастку” Яго, сідають трохи оддалік. Захоплений емоціями, Яго не помічає, що Отелло підвівся з-за інструмента й поволі підкрадається до нього з довгою шаблею в руці. Чарівна мелодія продовжує линути... Що ж відбувається? За спиною мавра сидів переодягнений в чорне (а тому й не видимий глядачам) музикант, який насправді й грав на піаніно. Підкрившись, Отелло трохи “підштрикує” шаблею захопленого слухача. Нічого не розуміючи, той підхоплюється зі свого місця, мелодія уривається. Тієї миті Яго розуміє, що з нього покепкували, розігравши хитромудру комбінацію, його пошили в дурні. З реготом йдуть зі сцени Отелло та свідки, а обурений Яго виганяє справжнього музиканта.

Саме так режисер Еймунтас Някрошюс починає творити зав'язку відомої шекспірівської трагедії “Отелло”. Сцена з піаніно символізувала зруйнування всіх мрій і планів Яго – стати лейтенантом у війську; задля цього він доклав стільки зусиль, намагався добитися прихильності свого зверхника. Замість нього місце лейтенанта отримав Кассіо. Справді, несподіваним ударом шаблі виявився для Яго вчинок мавра.

Усе занурюється в темряву. Шум моря вчувається усе чіткіше – вже ніби лунає з глядного залу. Яго замирає на самому краю сцени, ніби над прірвою – над урвищем, на скелі. В його руці спалахує сірник. Ідея. План помсти визріває.

На сцені з'являється Родріго (актор Сальвіус Трепуліс), шалено закоханий у Дездемону (актриса Егле Шпокайте), дружину Отелло. Він більше не здатний боротись із почуттями любові до цієї жінки і ненависти до “клятого мавра” й готовий накласти на себе руки. Дерев'яне корито з водою ніби перетворюється у справжнє бурхливе море, куди збирається стрибнути відчайдушний закоханий. З силою відштовхує його Яго. Між чоловіками починається розмова, в результаті якої, заручившись взаємною підтримкою, вони прощаються, зробивши носи “п'ятачками” – чи



Сцена з вистави “Отелло” В. Шекспіра. Режисер – Е. Някрошюс. Театр “Meno Fortas” (Литва), 1999 р.

не втручається у дію – споглядає. Чекає останнього моменту – кульмінації, розв’язки. Звідси і дещо неспішний розвиток та помірність дії, яка висуває на перший план головне – спокій людини перед обличчям долі.

Єдина підказка про ставлення Отелло до подій, що відбуваються на сцені – це шум моря, що, змінюючись, проходить крізь усю дію. Стихія води взагалі стає у Някрошюса окремою дійовою особою. Вона перетікає і трансформується.

Корито з водою посередині сцени то символізує хитру пастку Яго, то перетворюється на море. Отелло, який розповідає Брабанцію історію взаємин з Дездемоною, дивиться на водяну поверхню, ніби зазирає в чашу спогадів, час від часу змахуючи рукою, наче закликаючи цього дивного свідка підтвердити його слова. Цей елемент перетворюється у першій спільній сцені головних героїв на чашу випробувань, коли Отелло, набравши води в келих, подає його Дездемоні випити – ніби пропонує їй життя чарівне і досконале, як кришталевий келих. Дівчина з радістю приймає його з рук коханого. Аж раптом мавр замінює келих на бляшану солдатську кварту. Секундний сумнів – і Дездемона, імітуючи голосом звук шаблі, що розсікає повітря, приймає і її. Вона погоджується із запропонованим і так раптово підміненим життям. Востаннє – умовно – змінюється вода в кориті в сцені розмови Дездемони з батьком. Тепер вона символізуватиме крижану зливу своєрідного “хрещення”, що впаде на жінку. Змочивши батіг у воді, Брабанцію з вигуком “Благословляю!” відчайдушно, раз по раз, б’є ним по дверях, які Дездемона виносить на спині, вперше з’являючись на сцені – свою тяжку ношу, свою долю та вибір.

Шум моря, що заповнює весь простір глядного залу, відображає почуття головного героя. Спочатку спокійний та ритмічний, шум поступово перетворюється на звук шторму, бурі, коли загострюються взаємини між Отелло та Дездемоною. Водяні краплі, немов сльози, збігають дерев’яними воротами з обох боків сцени під час сварки подружжя, коли мавр звинувачує дружину у зраді. Цей момент психологічно дуже сильно впливає на глядача; остаточно стає зрозумілою і близька смерть героїні.

Надання одному елементові багатьох функцій і, зокрема, здатності перетворюватися на інший – це одна з особливостей режисерського задуму Някрошюса, що проходить крізь усю виставу. Відбувається

дві свині, чи два дула пістолетів, які знайшли ціль і звели гачки.
Яго, залишившись на самоті, заходить у лютому монолозі. А тим часом його руки живуть своїм життям, осторонь від будь-якого самоконтролю. Він видається психічно неврівноваженою людиною. І ніби примара, стоїть на іншому кінці сцени Отелло. Вони зв’язані між собою: гравець, інтриган – та ревнивець, жертва. Вигукуючи плани помсти, Яго раптово помічає “гру” своїх рук і різко, зусиллям волі опускає їх. Злякано озирнувшись і перевірівши, чи ніхто не почув його, він навшпиньках йде зі сцени.
Світло прожекторів висвітлює гору перекинутих корит за тим самим, єдиним, що з водою. Як по горі каміння, спускається ними Отелло і зупиняється біля “прірви”. З силою встромляє він у “землю” шаблю – наче символ своєї незламної волі та могутності. За його спиною, немов би примарний свідок, з’являється зі свічкою в руці Брабанцію (актор Повілас Будріс), батько Дездемони. Саме йому одному починає розповідати свою історію Отелло, виправдовуючись не перед сенатом за зганьблену честь дівчини, а перед її батьком. Здається, в цьому монолозі він від самого початку просить прощення не за те, що Дездемона з ним зараз, а за те, що він зробить з нею *потім*. Після цього монологу вже не виникає сумнівів: дівчина загине від рук Отелло. І хоча литовський актор грає не в гримі, невдовзі стає зрозумілим, що його чорнота – внутрішня, у думках, у вчинках.
У виставі немає надмірного драматизму та “зіграних” почуттів, будь-яка експресія зайва, якщо фінал визначений наперед. Ми ніби опиняємось у спогадах самого Отелло, до тієї самої миті, коли останній шалений танець подружжя не завершить життя Дездемони. Досить згадати, що головний герой під час вистави примарою стоїть на ар’єрі сцени щоразу, коли щось відбувається (монолог Яго, з’ясування стосунків Дездемони з батьком, її розмова з Кассіо та ін.). Він

це з різними предметами. Так трансформується вода, дерев'яні корита, двері на спині Дездемони. Корита символізують то каміння на краю скелі, яким спускається Отелло, то перетворюються, за допомогою прив'язаних до них довгих канатів, на флотилію кораблів, якими керує головний герой. В сцені, коли Дездемона з'являється з дверима на спині, двері спочатку символізують тягар на душі дівчини, вину перед батьком і випробування, що випали на її долю. Потім, коли героїня зупиняється, двері перетворюються ніби на сповідальню – чорна завіса над маленьким віконцем вгорі. Коли з'являється Брабанціо, Дездемона хапається за них, як за свої переконання, свій вибір, своє кохання. Врешті-решт батько відпускає її, цілуючи руки, що тримають тяжку ношу. Брабанціо ніби прощається з донькою, передчуваючи майбутні події.

Режисер майстерно змінює місце дії: коли Отелло веде “флотилію кораблів” і, зробивши три кола, подає знак, зі стелі спускаються на канатах гамаки, що також по-різному використовуються у виставі: це і човни, з яких, розгойдуючись, немов на гойдалках, вискакують герої вистави, і з'являється ліжко Дездемони, і корабельні східці.

Поступово пружина дії починає розкручуватись. Яго обережно шепоче на вухо генералові свої думки, а ревнивець сприймає їх, все більше віддаляючись від дружини і шукаючи неіснуючі докази зради. Усе загрозливіше шумить море...

Певного емоційного піку досягнуто в кінці першої дії, коли під мелодію Фібіха починається шалений танок Дездемони та Отелло, в якому мавр, граючись, ледь не скидає жінку у прірву. Настає злам у стосунках подружжя: вони більше не довіряють одне одному. З цього моменту дія починає розгортатися доволі стрімко: загублена хустинка, підозри чоловіка, що наростають з кожним епізодом, аж до тієї сцени, яка найповніше розкриває їхні стосунки.

Дездемоні стає погано, служниці намагаються їй допомогти, аж тут з'являється Отелло. Ми бачимо різкий контраст між ними: одягнена в біле тендітна жінка, яка сидить на білому стільці – і кремезний мавр, який, спокійно переступивши через дружинку, сідає на чорний стілець. Підкреслюється чистота думок і вчинків Дездемони та характер руйнівника Отелло. Не отримавши хустинки, герой, розлючений, щосили штовхає жінку і виганяє її з криками: “Геть!”. Він іде, навмисно кинувши на підлогу свій стілець. Дездемона повертається. Мов у тумані, переступивши через перекинутий чорний стілець чоловіка, вона, зовсім знесилена, падає на свій. Ці два стільці постають в уяві Дездемони як вона сама і Отелло. Спочатку стільці стоять далеко один від одного, між ними “прірва”. Та Дездемона, почавши уявний мовчазний діалог, поступово долаючи відстань, прагне знайти спільну мову

з чоловіком. Вони зближуються, і Дездемоні навіть вдається звести певний місток – зрозуміти коханого, пояснити свої почуття та переконати саму себе, що все гаразд. Аж раптом з'являються служниці Дездемони, які ніби і хочуть допомогти, та насправді остаточно ламають стосунки подружжя.

Усе це підводить до кульмінаційного моменту. Режисер досягає максимальної напруги, кульмінації, використовуючи червоний колір у сценографії та в костюмі головної героїні: червоні троянди на чорному простирадлі та криваво-червона сукня Дездемони. Коли Отелло витягає з-під Дездемони простирadlo, розстеляє його на підлозі і, поклавши під себе шаблю, лягає на нього сам, квіти наче перетворюються на краплі крові на землі. Ці асоціації загострюються, коли герої разом сидять на простирадлі, і мавр, вихопивши з рук дружини шаблю, ранив її під час їхнього останнього діалогу. Починається боротьба: жінка намагається виправдатися, а Отелло не хоче її слухати, лише звинувачує, тримаючи в руках зброю, за яку хапається Дездемона. “Молися!” – наказує мавр. І водночас мовчазна розмова рук, які говорять зовсім про інше: про палке кохання і бажання вірити всім її словам. “Я загинула!” – з жахом скрикує вона, і враз чоловік вириває з рук Дездемони шаблю, черкнувши лезом по її долонях. Розривається зв'язок між ними. В цей момент найяскравіше відображені протиріччя в душі героя: вбивати чи не вбивати. З жахом відкидаючи шаблю, Отелло підповзає до дружини та цілує її долоні, дмухає на них, намагаючись зменшити біль і в той самий час каже: “Пізно! [...] Зараз ти загинеш”. Знову, востаннє, звучить мелодія Зденека Фібіха. Подружжя кружляє в танці, від самого початку просякнутому почуттям приреченості й болю, палким коханням і стражданням. Своєї кульмінації емоційна напруга досягає тоді, коли мавр, у танку, починає душити дружинку. Раз по раз вона, втрачаючи свідомість, падає на землю, однак понад силу підводиться і знову кидається обіймати чоловіка. А він, немов у безтямі, продовжує її душити, аж доки жінка не завмирає в його руках, востаннє обійнявши. Виникає відчуття, що смерть Дездемони випадкова – мавр просто не розрахував сили у забутті.

Мелодія раптово уривається, зал занурюється у тишу. Час ніби зупиняється. Завершуються і спогади Отелло: ми опиняємось уже не в минулому часі, а в теперішньому.

Отелло сидить на ліжку, біля його ніг вазони з квітами, трохи віддалік – тіло Дездемони. Мавр зовнішньо абсолютно спокійний. Секундне затьмарення – щоб затамувати душевний біль фізичним, він кусає долоні і затуляє ними обличчя. Потім спокійно підводиться і починає розставляти квіти навколо тіла дружини, наче творячи могилу. Всі рухи дуже повільні,



дія майже загальмовується – час завмер і ніби не існує взагалі. Навіть тиша – могильна. Режисер створює сильний контраст між тим, що відбувалося до цього моменту і тим, що є зараз. Перед появою Емілії Отелло переносить Дездемону на ліжко, закриваючи квіти на підлозі тканиною, як мертве тіло. Квіти ніби перетворюються на жінку, саме їх торкається Емілія, щоб пересвідчитись у смерті господині. Доволі символічна і смерть самої служниці – Яго розтинає білу хустинку, яку Емілія тримає перед собою. Ліжко Дездемони перетворюється на символ смерті, на нього сідають Емілія, Родріго, який загинув від рук Кассіо, та інші персонажі. Отелло, який поступово переконується в тому, що дружина не винна, намагається наблизитись до тіла Дездемони і попросити прощення принаймні після її смерті, однак це йому не вдається. Щоразу, коли мавр підступає ближче, люди, які сидять на ліжку, пересувають тіло жінки.

Тепер розумієш, що у всіх діях Отелло – безкінечна втома, біль та небажання жити. Смерть головного героя – це ще один кульмінаційний момент у виставі. Під час останнього монологу Отелло пересуває чотири дерев'яні корита до краю сцени. Кожне з них – це крок між ним та дружиною, шереха помилок. В інтонації героя – прохання вибачити, наче він перед самою Дездемоною. Він цілує дерев'яну поверхню, наче жінку, і скидає цю перепону між ними. В той же час це – символ життя, яке відпускає Отелло. Він декілька разів проводить шаблею по долоні, раничи себе так само, як і Дездемону. Отелло кидає шаблю у великий дерев'яний човен, робить крок уперед і лігши у човен сам, завмирає. Знову чути шум моря, Кассіо підштовхує човен з генералом до краю сцени, ніби скидаючи його в бурхливу стихію.

Тонкий психологізм вистави змушує глядача стежити за подіями на сцені упродовж всієї вистави, яка триває понад чотири години, забути про час взагалі. Незважаючи на те, що "Отелло" невдовзі зникне з репертуару "Meno fortas", він, без сумніву, залишиться у пам'яті як одна з неймовірно вражаючих

Егле Шпокайте – Дездемона, Владас Багдонас – Отелло у виставі "Отелло" В. Шекспіра. Режисер – Е. Някрошюс. Театр "Meno Fortas" (Литва), 1999 р.



вистав. Майстерна робота режисера, акторська гра, що викликає захоплення, неординарна сценографія, функції якої весь час змінюються, трагедія людини, трагедія втрати, до болю знайома кожному – все це, безумовно, впливає на сприйняття вистави. Звісно, серед театралів існує думка, що під час показу не слід орієнтуватися на публіку, оскільки вона щоразу інша й емоції різні. Але якщо оплески припиняються лише через 20 хвилин, тоді, коли закривають завісу, а зал усе ще не хоче відпускати акторів, це про щось таки свідчить. Коли один з відомих театрознавців зізнається, що плакав на виставах лише тричі за життя і двічі – на виставі "Отелло", мимоволі знову й знову прагнеш відповісти на запитання – як режисер досягає подібного ефекту?..

Потрясіння, яке переживаєш від побаченого, майже неможливо передати. Найточніший термін, яким можна його охарактеризувати – катарсис. Режисерові вдається вразити до глибини душі, зачепивши її потаємні струни. Кожен відчуває щось близьке та зрозуміле саме йому. Можливо, тому, що непоборним буває в душі темний бік – мавр, який душить чисте і світле, часом усупереч собі самому. Емоції, які керують розумом, вчинки, про які жалкуєш потім усе своє життя. Частина самого себе, яку нищиш через якісь абсурдні почуття та сліпу залежність від сторонньої думки – і втрачаєш власну сутність...

Наталія СИНЕНКО

“НАШ ГАМЛЕТ” У ХАРКІВСЬКОМУ “ТЕАТРІ 19”



Сергій Бабкін – Гамлет у виставі “Наш Гамлет” за В. Шекспіром. Режисер – Ігор Ладенко, художник – Катерина Колесниченко. “Театр 19” (Харків). Світлини Олега Пальчика.

“Гамлет восстал против лжи,
В которой варился королевский двор.
Но если б теперь он жил,
То был бы бандит и вор.
Потому что человеческая жизнь
Это тоже двор,
Если не королевский, то скотный.”

С. Есенин, “Страна негодяев”, 1923

“Театр 19”, що став мало не культовим серед молоді Харкова та інших міст, не часто вшановує своїх відданих глядачів прем’єрами, тому кожен нову виставу колективу харків’яни очікують з ентузіазмом. Тим паче, що цього разу про появу нової роботи було оголошено заздалегідь та зазначено п’єсу: “Гамлет”. Звичайно, театральні одразу ж могли здогадатися, хто виконуватиме головну роль. Принц данський – неодмінно Сергій Бабкін!

Так, саме його робота привертає у виставі найбільшу увагу. Сергій Бабкін – серце подій і головна русійна сила у низці плавного чергування слайдів,

які зробив Ігор Ладенко за п’єсою В. Шекспіра “Гамлет”. Головному персонажеві доводиться долати неперервний потік кульмінацій та емоційних злетів, якими перенасичено виставу, і залишатися своєрідним маяком, що не дає збитися зі шляху та допомагає врешті пристати до берега розв’язки.

Кожна постава “Гамлета” – це завше своєрідне відображення відповідної епохи, зі справжнім, викристалізованим уособленням героя в ній. Тож який він – герой нашого часу у виконанні Сергія Бабкіна?

Наблизитись до об’єктивного осмислення сучасності можна лише з віддалі сторіч, коли наслідки вчинків предків з’являються перед очима нових поколінь; Гамлет у виставі режисера Ігоря Ладенка не полишає спроб знайти відповіді на актуальні та водночас надскладні питання буття. Він шукає істину, сподівається помститися за смерть батька та розгадати нарешті причину нещастя і злочинів, що нищать його королівство.

Головний герой вистави – це уособлення високодуховної, освіченої людини; розгублено та імпульсив-

Сергій Бабкін – Гамлет у виставі “Наш Гамлет” за В. Шекспіром. Режисер – Ігор Ладенко, художник – Катерина Колесниченко. “Театр 19” (Харків). Світлина Олега Пальчика.



но намагається він віднайти гармонію у світі брехні, фальші та злочинів. Більшість його вчинків можна пояснити з позиції, що інколи єдина розумна реакція на безумство світу – це власний безум. Діяти продумано та холоднокрівно йому не дозволяє оточення.

Сценічний Гамлет у виконанні Сергія Бабкіна водночас і зливається з, по суті, фарсовою, бурлескною виставою, і відчужується від неї. Він начебто потурає вибрикам інших героїв, але залишається загадковим спостерігачем, що може і долучитись до масового психозу, і уникнути його, і навіть вилікувати, створюючи у такий спосіб основну інтригу вистави. Поведінку героя диктує саме суспільство, що не може існувати без буфонних, блазеньських витівок, як-от акробатичні трюки Лаерта та Офелії, гротескове баламутство Гораціо чи кривляння Клавдія. Ці персонажі, наче криве дзеркало, дублюють душевний стан героя, проте, якщо Гамлет ховається під маскою неосудного, не зраджуючи свої страждання, то інші герої викликають лише огиду своїм цілком звичним для них, аж ніяк не удаваним шаленством, позбутись якого вони не мають наміру.

Гамлет на початку вистави поблажливо та дещо іронічно ставиться до дивакуватих вибриків інших героїв: кривлянь та гіперболізованих виявів радості. Це одразу легко простежити: спокійна, смиренна поза, закладені за спину руки та легка усмішка, що

не сходить з обличчя актора під час усієї сцени привітань з приводу Гамлетового приїзду до королівства. Його, здається, зовсім не обходить – коли, чому і як настільки деморалізувалися ці екзальтовані придворні, що навперейми демонструють свою ницість в годину безглузого свята на честь новоутвореної сімейної пари Клавдія та Гертруди.

Проте таким Гамлет залишається лише до моменту зав'язки конфлікту, що вибухнув через необачну гіпотезу про справжні обставини несподіваної смерті його батька. Гіпотеза з'явилась у дивакуватого, неадекватного Гораціо, що своєю поведінкою та гримасами впродовж усієї вистави справді нагадує блазня. Проте саме у цій сцені він різко змінюється і постає перед глядачем радше у ролі провісника-екстрасенса. Тінь батька Гамлета так і не з'являється, натомість є сам юнак, що й слухає промову Привида, чутну лише Гораціо. Освічений Гамлет сліпо вірить цьому безумцю: нехай він з перших сцен зарекомендував себе як людина найменш адекватна серед усіх присутніх, принц вважає його своїм єдиним другом. Варто лише згадати зворушливу сцену їхньої зустрічі після довгої розлуки та розгاردіяш, який

вони вчинили, гасаючи на сцені, немов малі бешкетні хлопчаки.

Можливо, це й справді єдиний мешканець королівства, щиро відданий принцові, та якщо всі підозри – просто фантазії Гораціо, то чи не буде Гамлет, як Дон Кіхот, боротися з вітряками? Можливо ж, він просто сам уже давно шукав приводу розплутати вузол інтриг та безчестя в королівстві, але, як людині непослідовній, йому просто не вистачало рішучості наважитись на це?

Тепер завдання Сергія Бабкіна – зобразити гостре почуття відчуженості від світу, де вбивство – привід для сміху, яким вибухають усі придворні саме перед сценою “мишоловки”, де байдужість та осоруга до всього – чи не найдрібніший з людських недоліків.

Тут манера гри Сергія Бабкіна кардинально змінюється, і Гамлет, вдаючи з себе божевільного, ніби зливається з оточенням, але тільки за зовнішніми ознаками. Складність полягає у тому, що принц данський має дотриматись дистанції щодо ірраціонального світу, який оточує його, та водночас видаватись хаотичним, навіженим в очах підданих королівства. Це складно зробити й тому, що саме тепер Гамлет має все ж вийти з-за стіни байдужості і докладно покопирсатись у власній підсвідомості, переосмисливши мотиви вчинків і поведінки двору. Погляд актора стає дещо неухважним, рухи плавними та настороженими, він починає нагадувати хижого, небезпечного звіра, що намагається крадькома дістатися жертви, а тому весь час робить стрімкі випадки, підвищуючи голос та химерно посміхаючись. Водночас у хвилини самотності Гамлет у зображенні Сергія Бабкіна смиренний, але засмучений, як людина, що відчуває свою приреченість у ворожому світі.

На допомогу акторові та його іронії тепер з'являються сарказм і скепсис, що змінюють і доповнюють одне одного та переплітаються в кожній репліці. Гамлет то здається баламутом зі своїм жартівливим тоном, то як нещадна, роздратована змія випорскує отруйні, схибні фрази. Тепер сценічні взаємини стають ще напруженішими. Питання про те, чи зможе Гамлет протистояти Клавдієві та Полонію, а чи й сам порине у вир безумства, вперше постає перед глядачем, але ще не загострюється до максимуму.

У похмурі декорації, що складаються переважно з чорних завіс і за фактурою нагадують пакети для сміття, а здалеку схожі на суцільні вугільні скелі зі зловісними відблисками на них, режисер поміщає персонажів, кожен з яких – сумне уособлення певних



Сергій Бабкін – Гамлет у виставі “Наш Гамлет” за В. Шекспіром. Режисер – Ігор Ладенко, художник – Катерина Колесниченко. “Театр 19” (Харків). Світлина Олега Пальчика.

людських вад. Тут корислива Офелія намагається сподобатись усім без винятку, і тому позбавлена власного я; істерична, розчавлена своєю слабкодухістю Гертруда; мафіозі Полоній, що завжди має напоготові мільйон ідей, як плести придворні інтриги, та вбивця Клавдій – боягузливий і самозакоханий. А чого тільки варті Розенкранц та Гільденстерн! Перший – це лише пухнастий клубочок у клітці, справжнісінькій щур, другий – “гризун” у людській подобі, щоправда, схожий на хом’яка чи морську свинку – нешкідливий боягуз та підлабузник.

Сценічний простір, постійно змінюючись завдяки завісам, що ніби живі істоти вносять корективи у життя персонажів, відбиває зловісні настрої мешкан-

ців королівства. Інколи ця чорна субстанція просто “поглинає” Гамлета на пів слові, полишаючи глядача у роздумах. Постійні зміни та рух вибудовують нові площини для сценічного існування Сергія Бабкіна, акцентуючи увагу на тій чи іншій позі актора. Коли закрито половину, а інколи і майже всю сцену, актор опиняється, наче оголений нерв, на авансцені і, здається, має намір виплеснути всі переживання персонажа у публіку. Саме в такий момент, коли глядач завмирає в передчутті можливого розкошування найінтимнішими роздумами Гамлета, Сергій Бабкін несподівано полишає яскраво освітлену місцину, так і не промовивши головного “бути чи не бути?” Виразність актора захоплює: він мовби вже зібрав усі сили, втягнув повні легені придушеного смутку та душевних коливань, на ледь розтулених вустах мають ось-ось з’явитися гіркі докори собі та глумливому століттю, але натомість – проста швидка хода: зникає за кулісами його постать. Чому ж так відбулося? Гамлет або не йме віри, що цей монолог взагалі потрібен, коли всі негаразди королівства та вади героїв і без того очевидні, навіть спеціально підсилені режисерською рукою, або, може, давно вже вирішив, як має чинити далі.

Дійсно напружені моменти вистави – сцени, в яких Гамлет потроху відкриває для себе таємниці поведінки та рушійні сили, що керують життям близьких йому людей. Уперше по-справжньому принц заявляє про себе у сцені з Офелією. Передражнюючи її вдаване читання своїм швидким нервовим перегортанням сторінок, Гамлет насміхається над простакуватою

дівчиною, відверто глузує з неї, а потім несподівано цілує і зникає, доводячи Офелію до сліз. Контраст між наївністю простакуватої дівчини, яка часто справляє враження розумово відсталой, та безумством Гамлета, котрий глибиною своїх роздумів, здається, на хвилю розбурхує навіть пригноблену брудом інтриг душу млявої коханої – сильний, емоційно наповнений момент ролі Сергія Бабкіна.

Чудовим прикладом взаємодії акторів також може слугувати сцена Гамлета з матір’ю, коли Гертруда (акторка Наталя Іванська) із зарозумілого дипломата перетворюється на розчавлену, принижену, нещасну жінку. Тут Сергієві Бабкіну вдається вдало збалансувати гнів, ненависть та ображеність свого героя з іронією та насмішками. Гамлет, так само, як і всі персонажі, стає блазнем-безумцем, жахаючи всіх навкруги і самого себе цією разючою зміною настрою і поведінки. У сцені з Гертрудою відчувається взаємна неповага, а різкі репліки і кривляння Гамлета нашттовхують на думку, що він чи не перевершив усіх придворних своєю аморальністю. Обридження, надмірна напруга, почуття безвиході – усе це вирує зараз у душі Гамлета. Актор демонструє цей стан і своєю гордовитою позою, і подачею тексту, де майже кожне слово супроводжується знуцанням та передражнюванням байдужого тону матері. Він усім

Сергій Бабкін – Гамлет та Наталя Іванська – Гертруда у виставі “Наш Гамлет” за В. Шекспіром. Режисер – Ігор Ладенко, художник – Катерина Колесниченко. “Театр 19” (Харків). Світлина Олега Пальчика.



своїм єством показує, що не йме віри нібито добрим намірам королеви. Наталя Іванська ж, своєю чергою, спочатку демонструє безсторонність та велич, з якою королева могла б розмовляти і з послами, і з простими служками, а потім її героїня вибухає істеричним сміхом у відповідь на зростаючу роздратованість Гамлета та його крики й звинувачення. Виконавці створили чудовий тандем, уміло переплівши у сцені різноманітні почуття та загостривши напругу для ще більшого потрясіння – вбивства Полонія. Сцена розмови з Гертрудою – уособлення смутку та безвиході – побудована як одне з кульмінаційних місць вистави, на яке нашаровується інша важлива подія. Сергій Бабкін переходить мало не на скоромовку і, несподівано скочивши на стілець, на одному подиху виголошує: “Щури!”, – обриває потік докорів матері і посилює вже й без того моторошну сцену. Він не використовує

жодної зброї. Лише опісля, як на мить гасне світло, у його руці опиняються окуляри Полонія. Позначивши у такий спосіб убивство, наче в тих скельцях та оправі й була зібрана вся життєва сила придворного інтригана, режисер ніби показує, що цей предмет – усе, що залишилося від королівського радника після кривавої розправи Гамлета. Тут якраз і народжується саме той горезвісний *Наш Гамлет*.

Ігор Ладенко, намагаючись якомога яскравіше змалювати обставини, в яких доведеться вести боротьбу *Нашому Гамлету*, не оминув можливості зобразити самотність другорядних героїв. Режисер ризикнув протиставити спочатку майже аморфному, неоднозначному, імпульсивному і часто нерішучому Гамлету холоднокровного, послідовного та завбачливого ворога-антигероя у класичному розумінні. Взаємодія Полонія (актор Сергій Лістунов) та Гамлета на сцені сприймається як фінал олімпійських змагань. Хто швидше зламає оборону супротивника, підніметься вище у своїх хитрощах, дужче вразить його почуття? Виявляється, сили їхні нерівні: стійкий, непохитний Полоній, що не піддається безумству та провокаціям Гамлета, придушє душевні метання принца.

Отже, герой, виявляється, уже зовсім і не герой; можливо, він ніколи і не був, і не став би ним. По суті, Гамлет битву програв, приєднавшись до нищого гурту, після вбивства Полонія він перетворюється на його ж копію, але ще мстивішу та жорстокішу. Чого лише варта фінальна сцена поєдинку з Лаертом, коли принц, граючись, відчуваючи свою перевагу, з насолодою вбиває його. При цьому Гамлет підкоряється проникливій музичній композиції, яка загострює розвиток бою з посиленням емоційності в музиці. Потім Гамлет одягає піджак, як символ смерті у виставі, і приєднується до померлих мешканців королівства, які непорушно сидять на стільцях. Дивно, але їхні пози тепер смиренні, а обличчя, здається, щасливіші, ніж за життя. Тож, виходить, що саме наприкінці вистави знаходимо відповідь на так і не почуте з вуст Гамлета хрестоматійне питання.

Фінал вистави песимістичний та тягучий, з висновком, що так і проковзує в думках: можливо, герой нашого часу – це Полоній, антагоніст Гамлета? Людина, що живе своєю вигодою, легко пристосовується до будь-яких обставин; для нього не існує перешкод, а мета виправдовує будь-які засоби, особа рішуча, діяльна і хитра, а Гамлет – лише невдала спроба підкорятися вимогам моралі та честі...

Нехай лишається відкритим це запитання, що ж до актора та втіленого ним образу, то він був переконливим, по-своєму сильним та яскравим – настільки, наскільки яскравим і сильним може бути нещасливий невдаха з понівеченою душею.



Сцена з вистави “Наш Гамлет” за В. Шекспіром.
Режисер – Ігор Ладенко, художник – Катерина
Колесниченко. “Театр 19” (Харків).
Світлина Олега Пальчика.

Марія ЦИГИЛИК

УРОК ПРОФЕСІЙНОЇ АНАЛІТИКИ І ЛЮДСЬКОЇ ГІДНОСТІ ВІД ПРОФЕСОРА ЗАБОЛотноЇ



Валентина Заболотна.

Чи мали ви коли-небудь нагоду особисто спілкуватись із тим, кого ставлять за взірць у професії, чії роботи ви вивчаєте з перших семінарів із фаху? Коли це відбувається, то знаю вже напевне: одразу прокидається бажання працювати, вчитись, брати усе можливе від життя. Знаю напевне, бо 11 жовтня 2011 р. студенти кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. Івана Франка зустрілися із заслуженим діячем мистецтва України, професором, кандидатом мистецтвознавства, театрознавцем “кожною клітинкою свого тіла від самого початку” (бо ж пам’ятає мізансцени, нюанси окремих вистав ще дитячою пам’яттю) Валентиною Заболотною. Валентина Ігорівна, за її ж словами, пише свої рецензії у стилі тих вистав, які аналізує. Тому у мене є бажання написати цю статтю у тому “стилі”, в якому, на мою думку, відбулась наша зустріч – камерному (не в силу розмірів приміщення), несподівано душевному, щирому й безпосередньому. Та й загалом, для театрознавців-першокурсників ця зустріч, мені здається, повинна стати поштовхом для подальшого навчання, адже те, про що говорила професор Валентина

У першому числі “Просценіуму”, коли часопис тільки спинався на ноги, а зовсім молода кафедра театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. Івана Франка запрошувала до читання лекцій провідних театрознавців України, редакція з приємністю скористала з перебування в Університеті заслуженого діяча мистецтва України, кандидата мистецтвознавства, професора Валентини Ігорівни Заболотної і надрукувала конспект однієї з її лекцій під назвою “Етика професії”. Минуло десять років. Перші випускники-театрознавці, слухачі тих лекцій, вже працюють у театрах, викладають, дописують дисертаційні дослідження. Історія кафедри повернула на другий десяток літ і в списках студентів – нові імена. Журнал святкує своє десятиліття. Є велика Божя ласка у тому, що через десять літ усе змогло повторитись: відбулась зустріч професора В. Заболотної із львівськими студентами-театрознавцями, і слід зустрічі знову залишається на сторінках журналу – у враженнях та думках першокурсниці, для якої розпочалися її перші студії.

Заболотна, набуває особливої актуальності для початківців. Про свій власний “старт” вона сказала так: “Доля просто “кинула” мене в театрознавство. Адже мала бажання стати лісником, капітаном далекого плавання, токарювати... Звісно, і артисткою, бо – театральна родина, або режисером...” Сьогодні ж професор Заболотна констатує: “Вважаю себе театральним критиком, хоча в державному переліку такої професії не існує. Ми – АНАЛІТИКИ театру, дзеркало для нього і для глядача”. Запам’яталося і таке обнадійливе, сказане у відповідь на питання про вплив критика на мистецький процес: “Театр враховує наші слова потім, а інколи, буває, й одразу. Але обов’язково візьме до уваги”. Для Валентини Ігорівни це проявлялося і в довірі режисерів – відомий постановник Ірина Молостова запрошувала на репетиції; та найяскравішим виявом професійної необхідності театрознавця в театрі Валентина Ігорівна вважає слова Богдана Бенюка, адресовані свого часу їй: “...поясни мені мене”. Вона виконала це прохання знаного актора досить неординарним способом – написала приватного листа (приватний лист – один із жанрів театральної критики). Адресатами таких, за свідченням В. Заболотної, були і Богдан Козак, і Федір Стригун...

“Я щаслива” – не раз прозвучало у нашій аудиторії, цими ж словами була й розпочата розмова. Валентина Заболотна зуміла поділитись своїм щастям, хоча ні, не поділитися щастям, а розповісти про шлях до нього; а поділилась вона бажанням працювати, змусила повірити у власні сили, подарувала натхнення... Можливо, це – емоції першокурсниці, але тим не менш, мені вдалося почути поради/настанови/правила, якими ми мали б керуватись. (Звісно, були вони прочитані ще у статті В. Заболотної “Етика професії” у першому числі “Просценіуму”). Впевнена, що всі вони перевірені особистим досвідом театрознавця. На запитання: “Як театрознавцеві дружити з акторами?” Валентина Ігорівна посміхнулась і сказала, що чоловік її був режисером, і “якщо стосунки справжні – то треба сказати правду, але не ображати. Потрібно вміти подати свою думку: якщо аргументи доказові, то критику приймуть. А щоб аргументи були переконливими, потрібно багато знати, пам’ятати, мати високу культуру, великий обсяг

знань, контекстів. І я завжди повторюю, що потрібно звертати увагу на суміжні мистецтва. НЕ ПРОПУСКАЙТЕ ВРАЖЕНЬ! Поцінуюйте красу...”

Також у нашій розмові Валентина Ігорівна поділилась секретом своєї викладацької праці: “В роботі зі студентами викладач не може обминути жодної деталі, навіть виразу обличчя”. Наступні ж слова були адресовані нам – студентам: “Навчання полягає в тому, щоб узяти, бо що візьмете зараз – буде вашою базою. В школі вас заохочують або й примушують учитись. А в Університеті самому ТРЕБА БРАТИ, витягати з викладачів”. Що ж до нашого театрознавчого майбутнього, ба більше, нашої професійності, то ми почули таку пораду: “Майте мужність подивитись виставу – хай би якою вона була – до кінця, бо фінал може запропонувати щось зовсім несподіване. Раджу відвідувати іспити з акторської майстерності – тоді ви краще зрозумієте, що означає бути актором, людиною, котра себе постійно витрачає...”. Продовженням цієї думки стало несподіване порівняння театру з ... церквою. Він, за словами Валентини Ігорівни, за своєю будовою подібний до церкви. Й актори відчують цей заряд “згори”, видужують під час вистав. Тому звільнити актора з театру – одне із найважчих завдань директора, режисера чи художнього керівника, бо він залишиться... залишиться, аби просто “ходити” по сцені.

Закохана в театрознавство Валентина Ігорівна звернулася до кожного з нас не тільки з “професійними” настановами – а як до ЛЮДЕЙ, суспільних “істот”, особистостей з власною гідністю: “НЕМАЄ нічого СТРАШНОГО в житті. Головне – зберегти свою людську гідність: не опускайтесь до рівня тих, хто вам грубіянить, не відповідати тим самим. І лише тоді ми поважатимемо самі себе. А ще ніколи “не застрягайте” на своїх помилках: сталось, що сталось... Йдіть далі”.

Мені здається, наша розмова була несподівано відвертою й неформальною. Згадуючи свою годину розмови з поетесою Ліною Костенко, професор Валентина Заболотна наголосила: “Цінуюте зустрічі з людьми!” Справді, я більше ніж упевнена, що зустріч із цією людиною змінила щось у кожному з нас і стала чи не найпотужнішим стимулом на самому початку нашої дороги у складну професію.



Роман Горак.

Запис цієї розмови відбувся в Навчальній телерадіостудії Львівського національного університету імені Івана Франка (завідувач – Юрій Чабан), де студенти факультету культури і мистецтв – майбутні актори та театрознавці – знайомляться із секретами історії кіно, сценарного мистецтва, телевізійних монтажів. До студентів не раз приходили актори й режисери, журналісти й письменники: Світлана Веселка, Зіновій Суходуб, Галина Воловецька, Орест Огородник, Юрій Хвостенко. Інтерв'ю з ними знайомі читачам “Просценіуму”.

Цього разу гість студії – Роман Горак, прозаїк-есеїст, драматург, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка та премії Михайла Возняка, заслужений діяч культури України, директор Львівського літературно-меморіального музею Івана Франка. У вагомому доробку письменника – широковідомі романи й повісті, зокрема “Тричі мені являлася любов”, “Марія, мати Франкова”, “Микола Устиянович”, “Трагедія Богдана Лепкого”, багатотомове історико-біографічне дослідження “Іван Франко”.

Ім'я Романа Горака як автора віддавна з'явилося на репертуарній афіші заньківчан. Йдеться про поставлені за його п'єсами на Камерній сцені цього театру спектаклі “Картка любові”, “Божевільна”, “Спогад про Саломею”.

Розмовляли з Романом Граком студентки театрознавчого відділення кафедри театрознавства та акторської майстерності Тетяна Жолтанецька та Мар'яна Столяр під керівництвом викладача курсу “Сценарне мистецтво” Ніни Бічуї.

“ПРАЦЮЮ ТАМ, ДЕ ЖИВ ІВАН ФРАНКО”

Тетяна Жолтанецька: Пане Горак, скажіть, будь ласка, тема життя і творчості Івана Франка у Вашій праці як письменника – це покликання? Можливо, це випадковість? Чи, може, необхідність донести читачеві про Франка лише Вам відоме?

Роман Горак: Ви так поставили запитання, що я навіть не знаю, як одним словом відповісти. Ну, напевно почну з того, що з Іваном Франком я був постійно, від дитинства. Я родом з Городка. В Городку є стави, куди Іван Франко приїздив ловити рибу. Він ловив рибу так голосно, що, безумовно, про це всі знали. Люди ті приїзди запам'ятали і переповідали про ті події, що траплялися з письменником.

У Городку мешкав адвокат Озаркевич, брат якого був чоловіком Ольги Рошкевич. Безумовно, навколо таких людей утворилось своєрідне культурне середовище; і в містечку про це знали й розповідали. Тож і моє покоління росло з іменем Франка...

У церкві Благовіщення у нашому містечку служив священник, який був родичем Василя Щурата. Під час війни, коли німці захопили Галичину, він допомагав переправляти через кордон на Схід похідні групи УПА, і в тому числі Уласа Самчука, Олену Телігу, про що він, звичайно, потім написав. До них дуже часто приїздила родина зі Львова. І вони, на свіжому повітрі, на зеленій травичці любили розповідати про Франка. З онучкою Василя Щурата ми були однокласниками. І то якось траплялося, що мені було цікаво послухати її розповіді. Говорили постійно про львівські події, торкалися творчості Івана Франка.

Т. Ж.: То й у Вас удома теж говорили про Франка?

Р. Г.: В моїй родині говорилося зовсім інакше. Ми знали, яким великим він був; говорили, що боровся за нас. А ці люди бачили в ньому свого товариша. І мене то дуже обурювало: як вони сміли про Івана Франка так оповідати! Він був зовсім інакшим для мене. Та цікавість весь час підштовхувала дізнатися більше, тим паче, що на той час (я маю на увазі роки 1956–1957) було ще багато людей, які пам'ятали його і знали багато про нього.

Т. Ж.: А коли Ви стали студентом Львівського університету – Ви вчилися на хімічному факультеті – чи не віддалилися від літератури, від Франка?

Р. Г.: В Університеті? Я буквальню ще застав старих викладачів, які приходили на заняття, віталися зі студентами за руку, а дівчат цілували у руку; тодішні галицькі професори мали свій особливий менталітет і відрізнялися різко від усіх інших, але вони вже

були “на відході”. І вони теж дуже багато про Франка говорили. У бібліотеці Університету, на вулиці Драгоманова, як і тепер, працював читальний зал. Там поблизу була так звана “курилка”, де всі бесідували про що тільки можна було. Звичайно, найбільш перестрашеними і бідними там були студенти-філологи і журналісти, за ними стежили, їх підслуховували. Фізики, хіміки, математики – ті здавалися “другосортними” щодо можливих політичних доносів. А вони найбільше цікавилися усім тим, про що інші не сміли навіть й думати. І мене дивувало, що історики не читають, наприклад, “Історію Руси-України” Грушевського. А я собі, хімік, міг спокійно замовити книгу й читати. Правда, читати ледве міг, бо для мене й зараз братися до Грушевського – як вату жувати, але однаково таки освоїв. Після закінчення Університету я потрапив просто у Борислав. Усе ніби як за Франка: такі ж події... Одного прекрасного дня все на мене так натиснуло, що я сів і десь протягом пів року писав великий роман. Відніс у редакцію журналу “Жовтень” – тепер “Дзвін” називається. Ну, хлопці сказали, що це добре, але для друку потрібно мати дозвіл Інституту літератури – така собі своєрідна цензура. Я був впевнений, що мій роман не потребує підтримки. І що ж – рецензія була просто розгромна! Мене звинувачували, що я говорю про події, які не треба й згадувати, що зовсім не рахуюся із здобутками радянського літературознавства. Я справді з тими здобутками не рахувався і писав так, як думав. Але щоб мене не настрашити, остаточно не відштовхнути, в Києві порекомендували тодішньому редакторові журналу Романові Федорову, щоб він узяв декілька глав, які на його думку найкраще написані. Це стосувалося Ольги Рошкевич і сторінок кохання Івана Франка. Щоб таки їх опублікувати. Ось так з’явилася книжка “Тричі мені являлася любов”, яка наробила багато шуму. Вона на сьогоднішній день має уже декілька видань. І як вважала критика, це було нове слово і звідси все почалося. І я тоді, маючи уже опубліковану книжку, будучи автором у “Дзвіні”, дістав дозвіл працювати в архівах. Я дуже цим активно скористався і взявся до роботи з запоем. Визбирував, що можна було визбирувати, вчитував, і от так почався для мене Франко, такий “аргументований”. Скажімо, коли я говорив про стосунки Івана Франка і Ольги Рошкевич, то я цитував листи, підкріплював свою думку документально.

Т. Ж.: Як сприйняли Вашу книгу читачі? Що писали критики?

Р. Г.: Хм... Тодішній завідувач кафедри української літератури Іван Дорошенко у пресі звинувачував мене у тому, нібито я видумав ті листи, що такі факти у природі не існують. Мені не залишилося нічого іншого, як ті листи опублікувати, а відтак я

зрозумів, що найкращий спосіб воювати – це мати аргументацію. Не міг собі дозволити жодної фрази, жодного факту, який би не був підкріплений документом. Так витворився своєрідний жанр. Я назвав його есеїстикою. Звичайно, всі прекрасно знали, що есей – це короткий, сконденсований нарис і т.д. Я розширив його. Потім з’явилася ціла низка інших публікацій про Франка. І коли 1992 року постало питання, кого призначити директором Музею Івана Франка, то мене, бідного хіміка, який працював у Львівському медичному інституті, але мав уже десь до десяти книг із франкознавства, вважали за потрібне посадити у те крісло. І дотепер, хочу-не хочу, а Франко постійно зі мною. Це й покликання, й любов, й поклоніння. Це все вкупі, бо я вважаю, що без Франка неможливо будь-яку гуманітарну ділянку нашого життя розглядати, розуміти. З цього потрібно виходити і бачити, яким то був початок, і як ми пішли далі. Чи ми щось зуміли взяти від Франка, чи, як були “калікою на роздорожку”, так і залишились.

Т. Ж.: А інший літературний жанр – драматургія – то для Вас теж можливість повніше розкрити особистість Франка?

Р. Г.: Розумієте, творів про Івана Франка – кінематографічних і драматичних, майже немає. Всі ті, що були, несли на собі відбиток часу, всі вони відомо для чого створювались, і які існували стандартні міркування про Івана Франка. Мене зацікавило багато різних моментів. Але жодної п’єси про Івана Франка я не написав. Я писав про його оточення. І через очі, руки, мову тих людей витворював його образ, щоб, як мені здавалося, краще його зрозуміти. Особливо – це жіноче середовище. І зрозумів, що такий варіант для мене найкращий.

Т. Ж.: Власне щодо жінок, саме їм належить чи не найголовніше місце у Ваших творах...

Р. Г.: Ви маєте рацію. Стосунки з жінкою є таким лакмусовим папірцем, який одразу розкриває про мистця все; і тим більше про людину такого рангу як Франко. Людину, яка фактично не зреалізувала, як на мене, свого кохання. В результаті вимислила собі образ ідеальної жінки. Втіленням цього образу стала Целіна Зементовська, і це шокувало всіх, хто знав Франка. Реальна Целіна й ідеальна, яку він створив, вимріяв собі, різко відрізнялись між собою. Іноді в Університеті відбувалися зустрічі із сучасниками Івана Франка. І Михайло Возняк, і Кирило Студинський, і чимало інших дослідників, товаришів Франка, взагалі були проти того, щоб згадувати її ім’я. Бо подивившись тільки на неї, почувши тільки її, люди не могли зрозуміти, як Франко міг свої найкращі вірші, свої поезії скерувати їй. Хоча мені здається, що це було просто втілення ідеалу в конкретну особу, якась ілюзія, примаара...

Мар'яна Столяр: Отже, п'єси – не про Франка, радше про тих жінок, що пройшли через його життя. Коли Ви пишете драму, то уявляєте актрис на ролі своїх героїнь? Чи це навпаки відбувається?

Р. Г.: Це питання важке. Специфіка в тому є, бо я пишу моновистави. Моновистава, якщо образно говорити – це та ж велика “повнометражна” вистава, від якої повідтесано, відкинута усе зайве і зведено до одного великого монологу, якого у звичайній виставі артисти не промовляють. З іншого боку – це та ж велика вистава, куди ви вмістите безліч дійових осіб. Щоб зіграти ті ролі, які я пишу, непросто було знайти виконавців. Але я покладаюсь на режисера, тим більше, що Алла Бабенко (йдеться саме про неї) – дуже цікавий режисер. Я даю їй готову річ, вона з нею працює, і її зазвичай багато що не задовільняє. Я з нею переважно погоджуюсь... Ніколи не бачив, як провадять репетиції. Я бачив готову річ, дивився і захоплювався: як це режисер уміла помітити те, чого я, автор, не побачив. Вона вибирала якийсь тільки їй цікавий момент, вміло наголошувала на ньому – і з'являвся неначе інший твір.

М. С.: Тобто, Алла Бабенко уловлює Ваші ідеї і втілює їх на сцені?

Р. Г.: Абсолютно. Перша вистава за моєю п'єсою – “Картка любови” з'явилась в режисурі Григорія Шумейка. Це був зовсім інший варіант співпраці. Алла Бабенко шукає якісь свої найточніші нюанси. Траплялося й так, що от – два дні до прем'єри – вона все ламає і починає будувати все спочатку. Нехай вибачає, що я скажу, але це правда – вона доводить до сказу виконавців, доводить усіх заангажованих до постави. Але вона добивається того, чого хоче. Це дуже вдало у неї виходить. Я тепер дуже тонко відчуваю стиль її роботи, я це вже розумію. Наприклад, був такий момент: вона у п'єсі “Спогад про Саломею” так виразно уявила стосунки, взаємини Соломії Крушельницької з галицькими міщанами, що вистачило підкреслити дві фрази – і одразу все стало на свої місця. Все, як би сказав мій син, – здорово.

М. С.: Ви, мабуть, часто ходите тими місцями, де ходив колись Франко? Це допомагає в роботі?

Р. Г.: Кожного дня я працюю там, де жив Франко. Я вже не раз говорив про те, що лікар зникає до людського болю, до людської трагедії. Якби він був надто чутливим, сумніваюсь, чи став би добрим фахівцем. Мусить бути інакше. Я щодень проходжу, наприклад, попри ліжко, в якому свою останню ніч провів Франко. Він благов Господа, щоб померти при сонці, якщо вже має вмирати. І хотів би подивитись на сонце. Я проходжу і не можу спокійно пройти, бо знаю, що так склалася обставина, таке було його життя, що він наприкінці залишився сам. Доглядачкою у нього була жінка, значно старша від нього, і

були такі моменти, коли Франко падав з ліжка і лежав декілька годин, і вона не могла його підвести. Єдине, чим могла йому допомогти – це підсунути подушку під голову: “Пане докторе, вам так буде легше”. Я цілий час уявляю собі цю сцену, очікування на того студента, який прийде і покладе його у ліжко. Дуже боляче й прикро, що так сталося. Чому так сталося з Іваном Франком, якому буквально за пів року, чи там за рік співатимуть такі дифірамби? Постійно, коли я ступаю через ті кімнати, ніби чую голос Генрика Бігеляйзена, який зайшов того дня, коли на смертному одрі лежав Франко, на соломі, прикритий подертим простирадлом. Біля нього молилися січові стрільці. Бігеляйзен був викладачем у Львівській академічній гімназії. Він прийшов і сказав своїм учням: “Ідіть подивіться, як лежить найбільший поет України, такий бідний, як весь ваш народ. Ви не достойні мати його між собою, якщо не зуміли допомогти йому ні при житті, ні тепер, після смерті”.

Десь незабаром має вийти книжка, яка називається “Львів – місто Івана Франка”. Зібраний там матеріал є результатом довгих пошуків. Виявляється, не так багато місць залишив нам час, де жив поет. Просто все познищуване; та й окрім того, Іван Франко у Львові мешкав на таких вулицях, у таких будинках, які ми називали “рудерами”; у перекладі з польської – руїна. Такі собі дешеві будинки. І тому на місці будинку на вулиці Глибокій, де поет написав, чи то скомпонував, “Зів'яле листя” – цю драму ліричну, там зараз смітник. Фактично майже нема вже конкретних місць, але є Львів, та атмосфера, та архітектура. Я відчуваю, що он там колись ступала нога Франка. І його погляд зупинявся на тому й на тому, я знаходжу це у творах, у листах, і якось чую себе впевненіше на тому місці. Це допомагало мені писати.

Т. Ж.: Невже й ми зараз недостойні мати такого поета на Україні як Франко?

Р. Г.: Так я не ставив питання: достойні чи недостойні – на все Божа воля. Поети були, приходять і будуть. Був Франко, народиться хтось інший. І постійно хтось народжуватиметься, все буде продовжуватися. Одні більше, інші менше, але всі поети працюють задля одного – творять українську літературу. І українська література – це не тільки самі вершини: Шевченко, Леся Українка, Іван Франко. Є й інші письменники, хай скромніші, але всі вони разом вивершують прекрасний витвір – українську літературу. За своєю демократичністю вона не має собі рівних у світі. Ми повинні це пам'ятати і цим пишатися. Я завжди підкреслюю, що російську й польську літературу творили люди вельми освічені, з вищих класів суспільства, а ми завжди підіймалися із самого низу, і наші проблеми висвітлювали саме ці люди, які на вершину підіймалися знизу...

Ольга ДОРОФЄЄВА,
Маргарита КОРНЮЩЕНКО

ФЕСТИВАЛЬ “КУРБАЛЕСІЯ”: ЕКСПЕРИМЕНТ ЯК ОБРАЗ МИСЛЕННЯ



Маргарита Рижикова – Моцарт,
Сергій Козлов – Сальєрі,
Лариса Леменкова – Заздрість у виставі
“Моцарт і Сальєрі” за О. Пушкіним.
Режисер – Геннадій Тростянецький
(С.-Петербург), Художник – Ольга
Резниченко. Театр “Свободное
пространство” (Орел, Росія).

Восени 2011 р. Харків удев'яте зустрів фестивалю недержавних театрів “Курбалесія”. Він щороку розширює свої межі, що є очевидним як з погляду географії, так і в сенсі впровадження нових форм роботи. Нині афішу було поділено на три програми. В демонстраційній і конкурсній, окрім театрів з п'яти міст України, брали участь колективи з Москви та Орла. Основну частину лабораторної програми ІХ “Курбалесії” становили роботи навчальних театрів творчих вишів Харкова. Представлені на фестивалі вистави різнилися як за естетичними напрямками, так і за мистецьким рівнем.

“Курбалесію” вкотре організовує Харківський Будинок Актора ім. Леся Сердюка, що є унікальним культурним осередком і протягом багатьох років згуртовує під своїм дахом недержавні театральні колективи, надаючи їм можливість існувати та реалізовувати свої творчі задуми.

Цьогоріч до експертної ради фестивалю увійшли Ірина Волицька, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, лауреат Державної премії імені Леся Курбаса театрознавець, режисер, художній керівник творчої майстерні “Театр у кошику” Національного центру Леся Курбаса (Київ – Львів); Лідія Данильчук, заслужена артистка України, лауреат Державної премії ім. Івана Котляревського, артистка творчої майстерні “Театр у кошику” Національного центру Леся Курбаса (Київ – Львів); Вікторія Поліненко – літературний і театральний оглядач щотижневика “Комментарии”, експерт фонду “Орел Україне” (Київ); Яна Партола – театрознавець, кандидат мистецтвознавства, доцент Харківської державної академії дизайну та мистецтв і Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського (Харків); Інга Лобанова – театрознавець, старший викладач Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (Харків).

Демонстраційна програма:

“De gustibus non disputandum” (“Про смаки не сперечаються”)

Демонстраційну програму відкрили дві вистави Орловського театру для дітей і молоді “Свободное пространство”. Різнопланові за жанром і режисерським рішенням постанови об’єднала висока художня якість, що одразу встановила відповідну планку цьогорічної “Курбалесії”. Виставу “Наталчина мрія” режисер Олександр Михайлов створив за однойменною п’єсою Ярослави Пулінович. Ця сучасна драма розкриває, протиставляє і водночас переплітає долі двох Наталок. Героїні мають однакове ім’я, абсолютно різні життєві історії і спільну мрію – знайти своє кохання.

Друга вистава театру “Свободное пространство”, показана в рамках фестивалю, – “Моцарт і Сальєрі” за “маленькою трагедією” О. Пушкіна. Режисер Геннадій Тростянецький вдався до оригінальної інтерпретації класичного тексту. На тлі мінімалістичних декорацій з усією виразністю та яскравістю вирує жива ігрова стихія італійської комедії масок. В стилі дель-арте і костюми усіх героїв, і грим на їхніх вибілених обличчях. Окрім двох видатних композиторів у виставі діє і третій герой – Заздрість (Лариса Леменкова) – нестримна пристрасть Сальєрі, що призводить його до відчайдушного вчинку. Її мовчазна присутність взагалі керує усіма подіями, що відбуваються на сцені. Предметний світ вистави дуже умовний, його з вправністю фокусників створюють самі актори: часом предмети з’являються в їхніх руках наче нізвідки, іноді – замінюються пластикою тіла. Постановці властивий елемент трансформації, перетворення. Заздрість, що ховається за спиною Сальєрі, часом визирає – наче його пристрасть виходить назовні і змінює композитора, все більше поглинаючи його. Спочатку Сальєрі з’являється в білому балахоні П’єро – митець, несправедливо позбавлений уваги, а Моцарт в яскравому костюмі Арлекіна-переможця постає безтурботним насміхом над поразкою друга. Під час зустрічі за обідом вони міняються “ролями” – знявши балахон П’єро, Сальєрі сам стає кривдником-Арлекіном, а Моцарт покійно переймає його колишній образ жертви, надягнувши білий одяг.

Незабутні враження подарувала глядачам Львівська творча майстерня “Театр у кошику”, що відома своїми художніми експериментами не лише в Україні, а й в Європі та на американському континенті. Засновник та режисер колективу Ірина Волицька, спираючись на естетичні погляди Леся Курбаса, створює у своїх виставах драматично напружену дію, сконцентровану на нестандартній акторській подачі драматургічного тексту. Надзвичайно цінним творчим досвідом став для харківських театралів майстер-клас:

його провела в рамках лабораторної програми фестивалю Лідія Данильчук. Тренінг складався з уривків вистав “Сон” за Т. Шевченком та “Білі мотилі, плетені ланцюги...” за В. Стефаніком і дав можливість ближче познайомитися з естетичними засадами “Театру у кошику”. А для показу в демонстраційній програмі “Курбалесії” було обрано моновиставу “Річард після Річарда” за мотивами історичної хроніки В. Шекспіра “Річард III”. На думку нашої колеги Наталі Синенко, ця постава є прикладом по-справжньому цікавого сучасного дійства, що залишається у пам’яті на довгі роки: “Глядач опиняється не у вирі подій середньовічної Англії, а в трясовині думок відлюдника Річарда, у світі його підсвідомості. Все це втілюється на сцені напрочуд органічно та самотньо, легко, так, немов це вистава-імпровізація. Під час дії акторка Лідія Данильчук майже увесь час шинкує капусту гострими ножами, раз по раз вона гострить їх один об одного і при цьому читає монолог, звертається до глядної зали, віртуозно змінює ходу, мову залежно від того, в якому психологічному стані зараз перебуває герой В. Шекспіра”.

Дещо розчарувала цього року фестивалю публіку Київська театральна майстерня Андрія Білоуса “Абетка”. Під егідою студії популярного в столиці



Лідія Данильчук у виставі “Річард після Річарда” за В. Шекспіром. Режисер – Ірина Волицька, художник зі світла – Євген Копійов. “Театр у кошику”.



*Ірина Усенко – Марія у виставі “Я чекаю тебе, коханий!..”
Д. Фо, Ф. Рамі. Режисер – Степан Пасічник. Театр “P.S.”.*

режисера його молоді вихованці привезли харків'янам дві вистави. У демонстраційній програмі фестивалю було показано “12 статевих заповідей” за “Квадрату рою круга” В. Катаєва у режисурі Олександри Меркулової. Використовуючи класичний взірць радянської драматургії, режисер намагається створити водевіль – саме так жанр вистави визначено в афіші. Через це у постанові значно послаблено звучання драматичного конфлікту особистості у тоталітарному радянському суспільстві. Глядачам лишалося лише спостерігати за досить передбаченим розвитком стосунків між героями, за комічними ефектами, часом дещо вульгарними.

Конкурсна програма:

“Vini, vidi, vici”

(“Прийшов, побачив, переміг”)

Неабиякий інтерес у театральних колективів викликає нині драматургія абсурду. Не лишилась осторонь від такої тенденції і конкурсна програма цьогорічної “Курбалесії”, що включала в себе одразу дві вистави за абсурдистськими п'єсами. Вистава “Пікнік” Сімферопольського театру “Мы” (режисер – Антон Романов) за п'єсою Фернандо Аррабала отримала відзнаку професійного журі фестивалю за “нестандартну режисерську ідею у втіленні драми абсурду”. Натомість постановка “УПОПАБУЛАСО-БАКА” Київської театральної майстерні “Абетка” була менш вдалою. П'ять молодих режисерів у цій роботі звернулися до п'яти найпопулярніших абсурдистських п'єс, зумовивши цим колажну структуру вистави. На жаль, режисери не використали всієї іро-

нічності та парадоксальності обраних текстів. Сценічна дія будується на спробі виправдати абсурдність ситуації, в яку потрапляють персонажі, підкреслено афектованою акторською грою, перебільшеною гротесковістю образів деяких героїв, використанням не дуже доречних елементів у сценографії (скажімо, целофанових пакетів, що претендувало на певну метафоричність рішення, але зрештою образного навантаження не несло). Привертало увагу надмір популярної музики та відверто малохудожні пластичні вирішення, які перетворили сценічну дію на грубувате балаганне дійство.

Один з найцікавіших харківських режисерів – Степан Пасічник – показав на цьогорічній “Курбалесії” одразу дві свої роботи. В рамках конкурсної програми було зіграно моновиставу “Я чекаю на тебе, коханий” у виконанні актриси Ірини Усенко. Цю постанову режисер здійснив у власному авторському Театрі “P.S.” за п'єсою Даріо Фо та Франке Рамі. Ключ до трактування вистави варто шукати у творчості лауреата Нобелівської премії Д. Фо, наскрізною темою якої є мотиви італійської народної комедії масок у сучасному віддзеркаленні. Цим і зумовлений спосіб існування актриси Ірини Усенко на сцені: у вільному контакті з залом вона веде дію у форматі то щирої бесіди, то молитви, то сповіді. Героїня вистави Марія – своєрідна дельартівська Коломбіна, маску якої вдягнуто на сучасну жінку. Її сутність складається з гострих протиріч: розпусна і свята, сильна і слабка, турботлива й жорстока, здатна водночас як на самопожертву, так і на вбивство. Ірині Усенко вдається донести історію жінки, яка, на перший погляд, має все, а насправді нещасна та глибоко самотня. Марія – єдина жива істота у штучному світі. Героїня відчайдушно і, на жаль, безрезультатно намагається “оживити” своє оточення, чим лише завдає собі болю. Наприкінці, коли вщухли емоційні бурі, жінка вимовляє ключову фразу вистави: “Я чекаю на тебе, коханий”, вкладаючи в ці слова біль самотності і життєдайну надію. До речі, саме цей комплекс почуттів є одним з наскрізних у творчості С. Пасічника, хоча сам драматургічний твір не характерний для режисера.

Харківський театр “Может быть” отримав відзнаку як офіційного, так і молодіжного журі фестивалю за вдале втілення на сцені прозового твору. Режисер Сергій Аксьонов за філософським романом Бернарда Вебера, що має складну колажну структуру, створив захоплюючу динамічну виставу “Імперія янголів”. Ця лірична комедія з елементами мелодрами не позбавлена й філософського підтексту. Наскрізною ідеєю вистави є відповідальність людини за власну долю. Постанову вирізнялася стильною та змістовною



Сцена з вистави “Імперія янголів” Б. Вебера.
Режисер – Сергій Аксьонов. Харківський театр
“Может быть”.

Сцена з вистави “Венеціянська ніч” А. де Мюссе.
Режисер – Олексій Янковський. ЦСМ “Нова сцена”.



сценографією, а виконавець однієї з головних ролей Роман Жиров здобув нагороду “за інтелектуальну та віртуозну акторську гру”.

Найсуперечливішою виставою фестивалю виявилась “Венеціянська ніч”. У харківському ЦСМ “Нова сцена” цього року було здійснено проєкт, у рамках якого санктпетербурзький режисер Олексій Янковський поставив три вистави за драматургією Альфреда де Мюссе – серед них і “Венеціянську ніч”. У драматургії Мюссе, на перший погляд, не надто сьогодні актуальній, режисера приваблює витонченість, манірність, церемонність життя його героїв. Одна з очевидних особливостей режисерської концепції – культ краси, естетизація сценічної реальності. Декоративне оформлення вистави покликане підкреслити атмосферу надмірної, невиправданої, марної розкоші героїв. Незвичного сенсу намагається надати режисер пишномовному тексту Мюссе. Надто примхливі та об’ємні для сучасного театру монологи актори практично декламують. Вимовляючи слова з виразною палкістю, піднесеною емоційністю, актори при цьому зовнішньо залишаються майже статичними – тобто фізично байдужими до змісту мовленого. Такий прийом скерований на створення статуарного образу холодної недоступної краси; цього, на жаль, не вдається повною мірою досягнути, власне, жодному акторові. Експеримент з текстом перетворюється на порожню рафіновану форму, спроба позбавити його звичного значення у виставі залишається незавершеною. Слова драматурга, вимовлені в такій дивній манері, втрачаючи своє призначення, не набувають нового. Можливо, широке коло глядачів, які не дошукватимуться глибин режисерської концепції, взагалі сприйме амбіційний експериментальний задум лише як неякісний прояв застарілих форм традиційного театру.

Колектив Одеського “Театра на Чайной” продемонстрував високий професійний рівень роботи. Показану виставу “Люди, звірі та банани” (режисер – Олег Шевчук) журі відзначило “за цілісність сценічного ансамблю та культуру акторського виконання”. Сценічна дія побудована на комічних епізодах, через які розкриваються тонкі грані людських взаємин. Фрагменти сюжетно не пов’язані між собою, однак режисер вдало вибудовує наскрізну дію і створює цілісну виставу. Вона привертає увагу до дрібниць, які ми часто зневажаємо, хоча іноді саме вони бувають найважливішими.

Вистава московського Театру ім. Йозефа Бойса “Павлик – мой Бог” за однойменною п’єсою Ніни Беленицької (режисер – Євген Григор’єв), якій випало завершити конкурсну програму “Курбалесі”, стала однією з головних інтриг фестивалю. Твір “найтретривішої представниці нової драми” має глибоко особистісний характер і сублимує застарілу образу драматурга на власного батька. Вистава заснована на сюрреалістичній зустрічі сучасної дівчини Тані (Маргарита Кутова) та її ідола, морального орієнтира – преславного героя-зрадника радянської епохи Павлика Морозова (Леонід Тележинський). Перед нами відбувається щирий діалог двох людей, двох епох, двох життєвих позицій.

Сцена з вистави “Білий пароплав. Після казки” За Ч. Айтматовим. Режисер – Оксана Дмитрієва, художник – Наталія Денисова. Навчальний театр Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (Майстерня Оксани Дмитрієвої та Наталі Денисової).

Сцена з вистави “Люди, звіри і... банани” А. Соколової. Режисер – Олег Шевчук. Театр на Чайной (Одеса).



На початку вистави Павлик з’являється у вигляді знеособленої скульптури: на постаменті, з вибіленим обличчям, в одязі, що імітує гіпсове покриття. Та коли пам’ятник “оживає”, ми помічаємо босі скривавлені ноги хлопця – і образ Павлика одразу набуває трагічності (кров згодом ще з’явиться на сцені у вигляді розсипаних ягід журавлини, і навіть червоний піонерський галстук сприйматиметься глибокою ранюю на вибіленій шиї актора Леоніда Тележинського). Від цієї хвилини режисерський текст вистави будується на аналізі мітології Павлика Морозова. Євген Гри-



гор’єв ніби вивчає еволюцію його образу від піонера-героя до підступного зрадника. Нині ж зрозуміло, що Павлик був жертвою комуністичної ідеології, і через те сприймаємо його мало не великомучеником. Візуалізувати ці ідеї режисерові допомагають особливі відеодекорації вистави, що проєктуються на великі екрани. Ми бачимо то радянську хроніку абсурдного поклоніння піонерів-герою, то кадри з сучасної Герасимівки (рідного села Морозова), де зафіксована панахида на могилі хлопця. Екрани проєкторів висять по колу сцени, в середині якого сидить глядач: це створює вражаючий ефект присутності. Вистава театру ім. Йозефа Бойса “Павлик – мой Бог” – про серйозні моральні проблеми, страшні моменти нашої історії, але найцінніше те, що режисерові й акторам вдається говорити про це у легкій, іронічній, яскраво-театральній формі.

Лабораторна програма:

“Docendo discimus” (“Навчаючи, навчаюсь”)

Лабораторну програму відкрила вистава “Білий пароплав. Після казки”. Режисер Оксана Дмитрієва разом зі студентами кафедри театру анімації ХНУМ ім. І. П. Котляревського звернулася до повісті Чингіза Айтматова, створивши виставу-притчу про трагічно втрачену єдність з природою, зі своїм родом та традиціями. Конфліктне зіткнення між похмурим побутом людей та світом чистих дитячих мрій режисер у тандемі з художником Наталією Денисовою реалізує, використовуючи різні естетичні системи. Жорстокий світ дорослих створюють важкі дерев’яні ляльки, що нагадують поганські скульптури, а щирий світ дитинства – це яскраві площинні ляльки, наче невміло намальовані дитиною. Камерна атмосфера вистави, уніфіковані костюми акторів створюють сакральний

простір, де розгортається не просто дія, а певна метафорична праісторія. Поставу була відзначена обома складами журі фестивалю за найкращий тандем режисера і художника.

Вистава “Вдовиний пароплав” за однойменною повістю І. Грекової (режисер – С. Гордєєв), яку показав Студентський театр “Академія” ХДАК, виявилась менш вдалою. Вона не має виразної режисерської форми, а весь тягар відповідальності покладено на ще зовсім недосвідчених виконавиць (які, до речі, є студентками кафедри режисури, а не акторської майстерності). Щоб говорити про теми Війни та Пам’яті на театральному кону, творці вистави мали б віднайти яскравіші та образніші сценічні прийоми.

Натомість виставу Навчального театру ХНУМ “Каліка з острова Інішмаан” за однойменною п’єсою Мартіна МакДонаха у постанові Степана Пасічника було відзначено за найкращу роботу режисера з акторами. В драматургічному першоджерелі вистави створено світ дивакуватих і зворушливих мешканців ірландської глибинки. Попри конкретизацію місця дії та використання національного колориту, Мартін МакДонах виходить на загальнолюдський рівень проблематики. Водночас С. Пасічник підносить цю історію до рівня метафізичної притчі. У виставі Інішмаан та його мешканці ніби перетворюються на одну живу істоту, душею якої є каліка Біллі. Здається, що з від’їз-

дом хлопця усе завмирає, неначе острів зостався без своєї сутності. Та цього разу душа, що мандрувала, віднайшла у собі сили повернутися...

Дія вистави “Каліка з острова Інішмаан” ніби розгортається у декількох вимірах. Паралельно зі створенням метафізичної історії за М. МакДонахом, режисер висвітлює також деякі проблеми, що є гостроактуальними для нашого суспільства. Серед них – проблема національної самоідентифікації. “Може, Ірландія не така вже й діра..?” – риторичне питання, що його рефреном повторюють різні персонажі впродовж усієї дії, щоразу яскраво акцентується. Це ніби натяк нам, українцям, на те, що досить плекати свій одвічний комплекс меншовартості. Вистава також просякнута співчуттям і водночас повагою до людини, котра хоч і відчуває себе самотньою у цьому жорстокому світі, але не втрачає віри у свою мрію. “Каліка з острова Інішмаан”, як і інші постановки Степана Пасічника, вирізняється стильною та концептуальною сценографією. Костюми гармонійно дібрані до тональності декорацій, і завдяки цьому вистава набуває тепло-охристої кольорової гами. Попри удавану натуралістичність і бруталність зображених подій, сценічний текст Степана Пасічника (так само, як і драматургічний Мартіна МакДонаха), насправді є ніжним, тремливим і надзвичайно людяним.



Сцена з вистави “Павлик – мой Бог” Н. Беленицької. Режисер – Євген Григор’єв. Театр ім. Йозефа Бойса (Москва).

Post Scriptum

Цьогорічна “Курбалесія” дала змогу виявити свою майстерність не лише акторам і режисерам, але й молодим критикам. Студенти-театрознавці з Харкова та Львова взяли участь у змаганні в жанрі усної рецензії, під час якого відбулися відкриті обговорення вистав конкурсної та лабораторної програми сподіватимемось, що така форма роботи сприяла налагодженню взаємозв’язку між теоретиками та практиками театру. За підсумками конкурсу усної театральної рецензії між студентами-театрознавцями Харківського національного університету мистецтв ім. І. Котляревського та Львівського Національного університету ім. Івана Франка *лауреатами* стали: Мар’яна Столяр, студентка IV курсу кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. Івана Франка, та Діяна Ходячих, студентка IV курсу кафе-



Сцена з вистави “Каліка з острова Інішмаан” за М. Мак Донахом. Режисер – Степан Пасічник. Навчальний театр Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

дри театрознавства ХНУМ ім. І.П.Котляревського, а головними *переможцями* конкурсу усних рецензій було оголошено Ольгу Дорофєєву, студентку IV курсу кафедри театрознавства ХНУМ ім. І. П. Котляревського та Вікторію Швидко, студентку V курсу кафедри театрознавства та акторської майстерности ЛНУ ім. Івана Франка.

Насичена програма нинішнього фестивалю дала змогу як фахівцям, так і глядачам виявити основні тенденції сучасної української режисури. Колективи з п’яти “найтеатральніших” міст нашої країни продемонстрували розмаїття напрямків, естетик, жанрів, підходів до створення вистав. До фестивальної афіші гармонійно вписалися дві трупи з Росії: досвідчений Орловський “Свободное пространство” та молодий експериментальний “Театр им. Иозефа Бойса” з Москви.

Деякі виступи учасників конкурсної і лабораторної програм виявили певні проблеми українського театального процесу, прогалини у мистецькій освіті. Втім, варто відзначити, що загальний рівень “Курбалесії” поступово зростає, і це є закономірним результатом самовіддачі, з якою працюють його організатори, зокрема, художній керівник фестивалю, голова Харківського міжобласного відділення Національної спілки театральних діячів України, заслужений працівник культури України Сергій Бичко.

Власне, участь у великих театральних форумах на кшталт “Курбалесії” є важливою і для самих колективів. Початківці мають змогу переймати досвід досвідчених майстрів, а ті, своєю чергою, “підживитись” енергією творчої юности, взяти собі за приклад той ентузіазм, із яким молоді митці роблять свої перші кроки у професії.



Мирослава ОВЕРЧУК

У СЕРЦІ БУЛО ТЕ, ЩО НЕ ВМИРАЄ

Заньківчани глибоко сумують. 25 грудня на 85-му році відійшла з життя видатна актриса української сцени – заслужена артистка України Любов Яківна Каганова (05.02.1927 – 25.12.2011).

Л. Я. Каганова працювала в Театрі ім. М. Заньковецької з 1950 року, відразу по закінченні Київського інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого.

Наділена вдячними акторськими даними, відмінною школою, працьовитістю, збагнула й засвоїла заньківчанський стиль і традиції колективу. Тому впевнено посіла належне місце серед провідних митців прекрасної укомплектованої трупи.

За шість десятиліть, відданих єдиній сцені свого життя, створила близько 100 талановитих, яскравих образів, які протягом років були основою репертуару заньківчан. Їх постійно відзначали критика й театральна громадськість в Україні й далеко за її межами. Серед них: Оксана (“Доки сонце зійде, роса очі виїсть”), Ярина (“Невольник”) – М. Кропивницького; Софія (“Безталанна”), Марина (“Гріх і покаєння”) – І. Карпенка-Карого, Ліля (“Дочка прокурора” Ю. Яновського), Мавка (“Лісова пісня” Лесі Українки), Емма (“Сім’я злочинця” П. Джакометті), Лариса та Огудалова (“Безприданниця” О. Островського), Офелія (“Гамлет”), Регана (“Король Лір”) –

Богдан Козак – Борис, Любов Каганова – Оксана у виставі “Доки сонце зійде...” М. Кропивницького. Режисер – Віктор Івченко, художник – Юрій Стефанчук. Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1966 р.



Любов Каганова.

Любов Каганова – Офелія у виставі “Гамлет” В. Шекспіра. Режисер – Борис Тягно. Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1957 р.





Борис Мірус – Чепурний, Любов Каганова – Ліза у виставі “Діти сонця” М. Горького. Режисер – Михайло Гіляровський. Театр ім. М. Заньковецької, 1968 р.



В. Шекспіра; Байба (“Вій, вітерець” Янки Купали), Роксана (“Спасибі тобі, моє кохання” О. Коломійця), Аркадіна (“Чайка” А. Чехова), Долорес (“Камінний господар” Лесі Українки), Євгенія (“Танго” С. Мрожека), Мати (“Чорна Пантера і Білий Ведмідь” В. Винниченка), Годувальниця (“Медея” Ж. Ануя), Матильда (“Моя професія – синьйор з вищого світу” Д. Скарначчі, Р. Тарабузі), Тітка (“Івона, принцеса Бургундська” В. Гомбровича), Джин (“Квартет” Р. Харвуда), Бабуся (“Вісім люблячих жінок” Р. Тома), Бабуся (“Валентин і Валентина” М. Рощина), Вдова (“Хелемські мудреці” М. Гершензона), Сара (“Сміх лангусти” Д. Маррелла).

Героїні української та європейської класичної й сучасної драматургії у трактуванні Любові Каганової були наділені пронизливо щирою інтонацією, беззахисністю й, разом з тим, силою особистості, аж до самопожертви. У яскравих сценічних характерах артистка виявляла володіння формою, смак, особливе почуття гумору. Це яскраво позначало ролі пань солідного віку, створюючи привабливу ауру навколо персонажа й привертаючи симпатії глядача. Акторський діапазон Любові Каганової органічно входив у вистави знаних і молодих постановників завдяки її здатності відчувати режисерське трактування, зберігаючи власну характеристику.

Протягом багатьох років Л. Каганова, маючи величезні читецькі програми, популяризувала українську класичну й сучасну поезію. У численних театрах України з успіхом працюють вдячні вихованці акторської студії Театру ім. М. Заньковецької – учні Любові Каганової.

Заньківчани любили й поважали свою старшу колегу, вона мала незаперечний авторитет у культурної громадськості.

На українській сцені образи її героїнь – неповторні та неоціненні, вони залишилися в душах тисяч глядачів енергією оптимізму, делікатності, внутрішньої інтелігентності, непереможної любові.

Для колег і близьких Любов Яківна Каганова назавжди зостанеться уособленням таланту, чуйності, добра та вірності.

Любов Каганова – Джин, Катерина Хом’як – Робсон у виставі “Квартет” Р. Харвуда. Режисер – Володимир Борисяк, художник – Мирон Киріян. Національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2003 р.

Людмила КАСЬЯНЕНКО

СТО ДЕВ'ЯНОСТО РОКІВ ТЕАТРОВІ У СІМФЕРОПОЛІ

Крим. Хто не знає про цей легендарний півострів, історія якого овіяна мітами і легендами. Коли Крим 1784 року приєднали до Російської імперії, виникло місто, яке назвали Сімферополь, що означає “місто – яке збирає”. Саме йому судилося стати столицею півострова, його центром, не лише адміністративним, а й культурним, адже традиція професійного театрального життя міста сягає 1821 року, коли з ініціативи московського купця Волкова, змушеного через стан здоров'я переїхати до Криму, в Сімферополі був заснований театр.

Уже саме географічне розташування міста сприяло тому, що тут з'явилося чимало гастрольних труп, акторських товариств. Їхній творчий рівень не завжди був високим, але все-таки вистави давали можливість сімферопольцям знайомитися з російською та світовою драматургією.

У 1846 р. з театром співпрацював відомий антрепренер Данило Журавський. Знайомий з молодих літ з великим російським актором М. С. Щепкіним, він вирішив запросити його на гастролі до Сімферополя. Михайло Семенович погодився зіграти декілька вистав на сцені сімферопольського театру. У цю поїздку М. Щепкін запросив В. Г. Белінського: до Сімферополя вони прибули в кінці серпня і зупинилися в готелі “Золотий якір”.

Гастролі М. Щепкін відкрив 1 вересня 1846 р. виставою “Матрос” французьких авторів Т. Соважа і Ж. Делурьє, в якій він виконав роль Симона. Ця п'єса про долю матроса, якого після повернення додому по довгих роках війни і полону не впізнали дружина та дочка, не виходила за рамки пересічної мелодрами. Але майстерність М. Щепкіна підняла її до рівня трагедії.

“Таврійські губернські відомості” в №39 за 1846 рік писали: “В особі матроса Щепкін втілював оригінал з такою достовірністю, що примушував глядачів проливати сльози... і забувати, що вони сидять у театрі”.



Кримський академічний російський драматичний театр ім. М. Горького.

Сімферополець І. Шматов залишив спогади, в яких розповів про гастролі великого актора: "... увечері я був у театрі на виставі за участю Щепкіна, грали п'єсу "Матрос". Відтоді минуло близько тридцяти років, але я досі не можу забути того приємного відчуття, яке справила на мене чудова, задушевна гра Щепкіна..."

Сімферопольські гастролі Михайла Семеновича тривали двадцять днів, глядачі познайомилися з низкою найкращих ролей актора, зокрема з його Городничим у "Ревізорі" М. Гоголя. Вистави за участю Щепкіна показали сімферопольській публіці, якою має бути справжня акторська майстерність і привабили більшість мешканців міста до мистецтва Мельпомени.

Справжнім святом для глядачів стали гастролі 1858 р. відомого американського актора Айри Фридеріка Олдріджа, основу репертуару якого становили шекспірівські образи, а роль Отелло зробила його всесвітньовідомим. Саме в цьому образі він постав перед сімферопольцями і викликав справжній фурор.

Про стан сімферопольської сцени у 1870-х роках свідчить донесення сімферопольського поліцмейстера таврійському губернатору, датоване 6-м лютого 1875 р.: "Репертуар театру складається переважно з сучасних драм і комедій, оригінальних, перекладних, зрідка даються костюмовані п'єси і одноактні оперетки. В трупі є декілька талановитих особистостей, і п'єси розігруються досить добре".

Через рік до трупи театру вступив актор Марко Лукич Кропивницький, якого в майбутньому назвуть "батьком українського театру". На сімферопольській сцені він успішно дебютував в ролі Городничого в гоголівському "Ревізорі" і незабаром став провідним актором, виконуючи головні ролі в п'єсах О. Островського, М. Гоголя. Публіка і преса високо оцінили його виконання. В сімферопольському театрі М. Л. Кропивницький працював недовго, однак згодом не раз повертався сюди з гастрольними виставами.

Від 1888 р. сімферопольський театр перейшов у безпосереднє підпорядкування дворянства і почав називатися "Дворянським". Цей сезон був для театру не дуже вдалим, трупа опинилась далеко не на висоті, глядацький зал часто був порожній. Щоб виправити ситуацію, запросили відомого російського провінційного актора Митрофана Іванова-Козельського. Завдання талановитий актор виконав блискуче: вистави за його участю проходили на аншлагах. У "Кримському віснику" від 30 січня 1888 р. писали: "... театр, що досі був порожнім, заповнювався до краю, і у ставленні публіки відбулася зміна: театр викликав загальне зацікавлення... Гра актора виділялася строгою обдуманістю, простотою, природністю і цілковитою відсутністю рутинних

прийомів, тобто всіма якостями, притаманними справжньому таланту..." У Сімферополі Митрофан Трохимович працював до кінця 1888 р.

В кінці XIX – на початку XX ст. із сімферопольським театром були пов'язані долі багатьох видатних діячів театрального мистецтва: одні працювали тут довший час, інші приїжджали лише на декілька днів, щоб познайомити шанувальників Мельпомени зі своїми роботами. На нашій сцені грали Марія Савина, Гликерія Федотова, Віра Комісаржевська, Павло Орленев, брати Рафаїл і Роберт Адельгейми. У безцінній праці Ю. Меженка "Матеріали до історії українського дореволюційного театру. Розділ І. Облік українських труп", надрукованій у 254-му томі Записок НТШ (Праці театрознавчої комісії, Львів, 2007) знаходимо важливі дані і про українські колективи, що у різні роки працювали тут: трупа Старицького (1885, 1889), трупа Садовського (1888), трупа Саксаганського (1890, 1893), трупа Садовського і Старицького (1892), трупа Гриця (1892 р.), трупа Деркача і Манька (1893), трупа Деркача (1897, 1898 рр.), трупа Найди (1898), трупа Суходольського (1901), трупа Глазуненка (1903), трупа Суслова (1906), трупа В. Л. Данченка та В. Л. Оршанова (1911 р.), трупа Першого Харківського з'єданого Українського Товариства (1911).

Минали роки. Приміщення старіло. В останній чверті XIX століття його довелося двічі реставрувати, однак все гостріше стояло питання про необхідність побудови нового "гідного приміщення дворянського театру". Міська влада оголосила конкурс на найкращий архітектурний проєкт будівлі театру. Найдосконалішим з технічного та мистецького огляду було визнано проєкт академіка архітектури О. М. Бекетова. Уже навесні 1910 р. почалося будівництво під керівництвом інженера А. М. Рикова. 11 квітня 1911 р. відбулося відкриття нової будівлі театру. У 17-му числі за 1911 р. кореспондент петербурзького журналу "Театр і мистецтво" писав: "Сімферополь. 11 квітня відбулося відкриття нового довгоочікуваного театру. Театр вміщує близько 1150 осіб, маючи партер і два "яруси". На відкриття спеціально була запрошена оперна трупа, грали виставу М. Глінки "Життя за царя". Також на пасхальному тижні йшли опери "Демон", "Русалка" і "Травіата".

Бурхливі події Жовтневої революції і громадянської війни, коли Крим аж до 1920 року переходив з рук до рук, позначились і на житті театру. За велінням долі в Сімферополі у цей час виявилось чимало талановитих акторів, які об'єдналися в Товариство, яке очолив відомий антрепренер В. А. Єрмолов-Бороздін. Потім Товариство перетворилося на Театр Актора, який почав працювати від вересня 1919 р.

в приміщенні колишнього театру Таврійського дворянства. Провідною актрисою трупі була Павла Вульф, яка виконувала головні ролі в п'єсах А. Чехова, Г. Ібсена, О. Островського. Завдяки П. Вульф до театру прийняли її ученицю, нікому ще не відому Фаїну Раневську. Саме на сімферопольській сцені з ролі Шарлотти в чеховському "Вишневному саду" майбутня велика актриса починала свій творчий шлях.

У грудні 1920 р. театр було оголошено державним. У ці роки з колективом було пов'язано чимало відомих діячів мистецтва: членом художньої ради був поет М. Волошин, товаришував з акторами драматург К. Тренюв. У 20-х роках минулого сторіччя у сімферопольському театрі працювало багато акторів, що згодом стали відомими: Михайло Царьов, Дмитро Журавльов, Володимир Кенігсон. У сезоні 1925-1926 рр. музичною частиною театру керував Ісаак Дунаєвський. Режисери П. А. Полевой, Р. А. Унгерн, Б. А. Бертельс – вихованці петербурзької школи – створювали яскраві ансамблеві постанови.

Згодом народний артист СРСР М. Царьов згадував: "Отримати запрошення до Сімферопольського театру було великим успіхом. Сімферополь завжди був знаний хорошими трупами. Тут служило багато акторів, які завоювали на периферії, а іноді і в столиці, справжнє визнання".

У вересні 1932 р. театрові було присвоєно ім'я Максима Горького. Незабаром відбулася прем'єра однієї з найкращих горьківських п'єс "Єгор Буличов та інші". Успіх постанови багато в чому був зумовлений блискучим акторським дуєтом Анатолія Добкевича та Олександри Перегонець, що виконували ролі Єгора Буличова і Шури. Не менш цікавими були і подальші вистави за п'єсами М. Горького: "Міщани", "Діти сонця", "На дні", в яких грали чудові актори Михайло Названов, Яків Смоленський, Леонід Ріттер, Михайло Куликовський. Знаковою в житті театру була вистава "Старий", яку втілював 1951 р. на сімферопольській сцені великий російський режисер Павло Гайдебуров. Вона стала подією в театральному житті не тільки Криму, але і всієї країни. Спектакль, який отримав найвищу оцінку фахівців і глядачів, був 1952 р. удостоєний Державної премії СРСР.

Не припиняв театр роботи в період окупації Сімферополя гітлерівськими загарбниками. Творча діяльність служила прикриттям боротьби групи підпільників на чолі з головним художником Миколою Баришевим і Олександром Перегонець. Це унікальний випадок в історії, коли підпільниками стали люди абсолютно мирної професії, що виявилися здатними не тільки грати героїв на сцені, а й стати героями в житті. Патріоти, склавши план Сімферополя, збирали і фіксували на мапі розвіду-

вальні дані про військові об'єкти противника, надавали населенню правдиву інформацію про події на фронтах, рятували від відправки до Німеччини молодь, яка навчалася в студії при театрі, зберегли тисячі унікальних історичних костюмів. Їм вдалося врятувати від знищення будівлю театру. У квітні 1944 р., за три дні до звільнення Сімферополя, фашисти стратили підпільників. У пам'ять про них на фасаді театру встановлена меморіяльна дошка: "Артистам і працівникам театру, котрі загинули від рук німецько-фашистських окупантів: Баришеву М. А., Перегонець О. Ф., Добросмилову Д. К., Яковлевій З. П., Четокіну П. І., Озерову І. М., Єфимовій П. Т., Саватєєву О. А.". У 1973 р. відбулася прем'єра вистави "Вони були акторами" В. Орлова і Г. Натансон, постановочний колектив якого 1974 року був нагороджений Золотою медаллю ім. О. Попова; 1977 року спектакль було удостоєно Державної премії СРСР. Нині вистава "Вони були акторами" знову в репертуарі.

Вже стало незаперечним фактом, що формує успішний театр Особистість, яка є домінантою організаційного процесу. Для Кримського академічного театру такою особистістю став народний артист України Анатолій Новіков, котрий очолював театр 1972 р. Учень талановитого М. Охлопкова, Анатолій Григорович приїхав до Сімферополя вже досвідченим режисером, який доти керував театрами Липецька, Брянська, Пермі. Але саме у Криму йому вдалося втілити в життя багато своїх творчих прагнень.

Тут він почав створювати свій театр, з одного боку дотримуючись реалістичних традицій, а з іншого – шукаючи сучасні засоби виразності. Новіков будував (і в прямому і в переносному значенні) театр, як добрий господар будує дім, щоб було затишно і радісно жити і творити. Для режисерського дебюту на сімферопольській сцені вибрав трагедію О. К. Толстого "Цар Федір Іоанович". Тут уже проявилася творча сміливість – хвилювала тема, закладена в толстовській трагедії – Людина та Влада. До питання впливу на особистість в різних аспектах цієї проблеми – Художник і Влада, Кохання і Влада – він звертався у виставах "Майстер і Маргарита", "Версія", "Королівські ігри", "Хай живе королева, віват!", "Річард III". Ще одна тема, яка звучала у більшості вистав Новікова – сімейна. Анатолій Григорович переконаний, що практично у всіх найкращих класичних п'єсах так чи інакше розкривається проблема сімейних взаємовідносин, конфлікт батьків і дітей. У найкращих його виставах сміливо поєднується сучасна сценічна стилістика і вірність традиціям психологічного театру.

Режисер, актор, педагог, організатор – це далеко не всі таланти Новікова, він ще й архітектор,



Анатолій Новіков – художній керівник Кримського академічного російського драматичного театру ім. М. Горького.

будівельник. В кінці 70-х років ХХ ст. саме він зміг домогтися реконструкції: будівля театру зберегла свій неповторний вигляд і при цьому набула такого необхідного комфорту, було придбано також сучасне технічне обладнання.

Сьогодні Кримський академічний російський драматичний театр ім. М. Горького – унікальний театральний комплекс, що складається з семи сценічних майданчиків. Але насамперед це театр високого стилю, де психологізм виступає у синтезі зі справжньою театральністю і яскравою художньою формою. Тому й немало серед сімферопольців людей, які вірно люблять свій театр, доказом цього є переповнені зали. А театр своєю чергою старається виправдати довір'я глядачів, поєднуючи в репертуарній афіші вистави, які допомагають знайти відповіді на вічні питання буття, і постановки по-справжньому святкові, що несуть заряд бадьорості і оптимізму. Відомий афоризм: “Театр повинен навчаючи розважати і розважаючи навчати” притаманний репертуарній політиці нашого колективу. Навіть ставлячи яскраво виражену комедію положень, ми прагнемо знайти в ній загальнолюдське звучання, мотиви, які викличуть співпереживання в серцях глядачів.

Серед останніх прем'єр театру – “Лихо з розуму” О. Грибоєдова, “Собака на сіні” Лопе де Вега, “Поруч любови” А. Коровкіна і “Дядя Ваня” А. Чехова:

російська і світова класика, сучасна драматургія вітчизняна і зарубіжна.

До російської класики в театрі ставлення особливе: з 60 назв діючого репертуару – 13 творів таких визначних авторів як М. Гоголь, О. Островський, О. Грибоєдов, М. Булгаков, М. Горький. Особлива риса цих постанов – органічне злиття традиції і новаторства. Турботливе ставлення до драматургічної основи, авторського слова поєднується із сучасною сценічною стилістикою і точністю емоційного впливу.

Спираючись на найкращі класичні зразки, театр не забуває і про пошуки сучасних авторів, без яких неможлива діяльність творчого колективу ХХІ століття. На афіші твори Леонарда Герша, Ніла Саймона, Антуана Ро, Надії Птушкіної, Андрія Коровкіна, Анатолія Крима. Чимало п'єс було поставлено на сцені нашого театру в першопрочитанні. Серед наших друзів, які довіряють нам право першої постанови, драматурги Валентин Красногоров і Наталя Демчик.

Гордість колективу – його трупа, яскраві акторські індивідуальності, що постійно підкорюють глядачів новими проявами свого таланту. Це народні артисти України Анатолій Бондаренко, Віктор Навроцький, Світлана Кучеренко, Валерій Юрченко, Наталя Малигіна, Людмила Могильова, Валерія Мілієнко, Сергій Ющук, Людмила Федорова, Володимир Крючков, Інна Аносова, Людмила Юрова, Тетяна Павлова, Олена Кожейкіна та ін.

Театр живе з перспективою на майбутнє. При театрі створено Державну Школу-студію на правах вищого навчального закладу. Її випускники Олена Сорокіна, Олександр Соловонюк, Дмитро Кундрюцький, Юлія Островська, Олена Ціпілева стали провідними акторами рідного театру, вони виконують головні ролі у виставах “Лихо з розуму”, “Дядя Ваня”, “Собака на сіні”, “Учитель танців”, “Маскарад”, “Ці вільні метелики”. Втім, наші випускники успішно працюють не лише в Криму, а й у театрах Маріуполя, Одеси, Миколаєва, Києва.

Цього, 2011 року, в Кримському академічному відзначають два ювілеї: 190-річчя заснування першого театру у Сімферополі і 100-річчя будівлі театру, визнаної пам'яткою архітектури. Але й попри ювілейні дати театрові є чим пишатися. Передовсім – любов'ю глядачів, і не тільки кримських. Популярність колективу давно пододала межі півострова. У різні роки виставам театру аплодували в Києві, Москві, Санкт-Петербурзі, Львові, у містах Німеччини.

Театр ніколи не старіє, хоч би які ювілеї відзначав. Театр рухається вперед, спираючись на мудрість досвідчених акторів і дерзання молоді. А це означає, що театр має майбутнє.

Переказала з російської Галина Гошко

Неля КРАВЧУК

“БАЛЕРИНА БЕЗ ПУАНТІВ”: презентація книжки триває

У львівській книгарні “Є” 4 листопада 2011 р. відбулася презентація нової книжки американської письменниці українського походження Ірени Коваль. Магістр літератури, позаштатний журналіст Бі-Бі-Сі Ірена Коваль презентувала у Львові свій твір – новелу-казку для “дорослих дітей” “Балерина без пуантів”.

Письменниця присвятила твір своєму чоловікові, Ігореві Ковалю, британцю українського походження, який теж був присутній на зустрічі. Як кажуть друзі, саме він дав Ірені “здатність літати”, “...можливість залишатися дорослим дитям”.

Зустріч відбувалася в невимушеній, приязній атмосфері. Модерувала вечір Тетяна Юрмак, шанувальниця творчості І. Коваль; уривки з книги читала Ольга Вознюк, кандидат філологічних наук, викладач Львівського національного університету імені Івана Франка.

Гостя книгарні “Є” розповідала, зокрема, і про те, як виник задум написання твору. “Балерина без пуантів” відображає фантазійно реалії нашого життя, залишаючи за читачем право самостійно робити висновки. Для цього у книзі є все: сюрреалізм, постмодернізм, абсурдизм. Новела-казка перенасичена елементами комізму, але цей різновид комічного – їдка сатира, а не гумор. Мовою Езопа Ірена Коваль говорить про страхіття сучасного глобалізованого світу, в якому найбільш розрекламоване є найгидкішим, найпошанованіше – гріховним. Авторка наголосила: вона вирішила писати казку, щоб мати змогу “тратися метафорами, алюзіями; переплітати різні жанри”. Письменниця, за її словами в “несерйозному жанрі торкається серйозних проблем: душевної кризи сучасності, втрати родинних почуттів, втечі від відповідальності”.

Головна героїня – балерина Габі – одного дня спокушається квадратиком шоколаду. Із делікатної, чистої та незахищеної милої балерини вона стає настільки товстою, що за животом не бачить пуантів на ногах. Але, виявляється, так Габі протестує проти псевдокультурних цінностей єдиним можливим для неї способом. З’ївши шматочок шоколаду, вона починає бачити різницю між добром і злом, справжню суть душі кожної людини в корумпованому світі. Так починається її власний шлях подолання нав’язаних



стереотипів і встановлення своїх принципів. Це шлях пізнання добра і зла, природи людини і розуміння вічних моральних цінностей. Потім вона знову стає худенькою та тендітною. Але впродовж усього цього шляху героїня може літати – завдяки тому, що в душі залишається дитиною, бо крила балерини дає добре серце, вона “відривається від землі для вільних польотів”.

І. Коваль наголосила, що її попередні два твори мали трагічну розв’язку, а в “Балерині без пуантів” їй захотілося створити “хепі-енд” – і для себе, і для читачів. Авторка пише англійською, а потім дає свої роботи на переклад. “Балерину без пуантів”, зокрема, переклав Петро Тарашук, і письменниця відзначила його блискучий літературний почерк. Ілюстрував книгу “Балерина без пуантів” відомий театральний художник і графік Сергій Маслобойщиков. Ілюстрації чорно-білі і їх небагато: “Я хотіла, щоб мою книгу читали, а не розглядали”, – пояснила І. Коваль.

Вона поділилася своїми творчими планами: незабаром завершує роман автобіографічного характеру – “Відірвані”, праця над яким триває чотири роки. Дія відбуватиметься в Україні та Америці. Авторка має намір розповісти про зустріч брата і сестри, які доти ніколи не бачилися. Цей роман письменниця не збирається перекладати українською. Але львівські читачі мають надію, що авторка передумає, і ми зможемо познайомитися з новим твором несподіваної, непередбачуваної “дорослої дитини” Ірени Коваль.



Тетяна ЖОЛТАНЕЦЬКА

ВРОЦЛАВ – 2011: ЩОДЕННИК ЛЬВІВСЬКОГО СТУДЕНТА

Дев'ятнадцятого листопада 2011 р. ми, студент-театрознавці разом із викладачем та керівником групи доц. Світланою Михайлівною Максименко вирушили до Вроцлава на запрошення колег тамтешнього Університету. Поїздка відбулася згідно з угодою між Львівським національним університетом імені Івана Франка та Вроцлавським університетом. Угода забезпечує міжнародні зв'язки між обома вишами і є корисною у справі обміну досвідом та ознайомлення з методикою навчання та викладання за кордоном. Також ми мали щасливу нагоду стати учасниками тих подій, які відбувалися в культурному просторі Вроцлава: фестиваль монодрам "WROSTIA", зустріч із знайомими театральними діячами, теоретиками, істориками, практиками польського театру.

Відповідно до часу нашого перебування господарі склали програму заходів.

Отже, понеділок, 21 листопада: екскурсія містом, яку провела наша польська кураторка, професор Вроцлавського університету пані Малгожата Ружевиц: мандрували вулицями центральної частини міста, відвідали знаменитий Центр імені Єжи Гротовського, ознайомилися з історією будівлі Вроцлавського університету, заснованого 1702 р. Особливо вразила нас первозданна краса старої його частини: зали короля Леопольда I – засновника Університету. Піднявшись на оглядовий майданчик, узрили дивовижну панораму міста.

Вівторок, 22 листопада: відвідали одну з найбагатших та найстаріших книгозбірень Вроцлава та Польщі – бібліотеку "Оссолінеум", подивилися фільм про її історію. Наступним був візит до Цен-

тру європейського партнерства "Каламбур" на запрошення його директора Богуслава Літвіньца. Він на початку 60-х років XX ст. став одним з ініціаторів студентського аматорського театрального руху та фестивалю альтернативних театрів у Польщі. Пан Б. Літвінець багато розповідав нам про філософію (адже він учень Ж.-П. Сартра) та ідеї бунтівного мистецтва "гіппі", настрої тогочасного студентства, прогресивної творчої молоді. Під час нашої зустрічі особливо запам'ятались його твердження, що "краса – у справедливості", а свідомість "можна змінити любов'ю і творчістю".

Середа, 23 листопада: разом із студентами-філологами Вроцлавського університету ми були присутні на лекції, яка відбулася у форматі зустрічі із директором та режисером незалежного молодіжного театру "Корба". Цей колектив працює на засадах громадської організації. Під час зустрічі директор та режисер театру продемонстрували свій відеофільм-презентацію, розповіли історію створення гурту, окреслили його творчий шлях.

Того ж дня ми відвідали знамениту Рацлавицьку діараму, яка відтворює історію польського народного повстання під проводом Тадеуша Костюшка. Вражають розміри полотна; техніка виконання створює візію "реальності"; оглядаючи діараму, ти опиняєшся в епіцентрі далеких історичних воєнних баталій.

Четвер, 24 листопада: у Центрі Єжи Гротовського відбувся показ документальних фільмів про театр-лабораторію реформатора польського театру. Мета перегляду фільму "Лист з Ополя" – показати техніку тренажів, які проводив Гротовський зі своїми акторами. З чого вони починаються? З вправ на увагу, ритм,

модуляції голосу та гімнастики. Прикладом слугували показані фрагменти вистави Є. Гротовського “Доктор Фаустус”. Того ж дня з нами зустрівся відомий польський театрознавець, професор Єжи Деглер. Його докладна розповідь стосувалась особливостей становлення та утвердження театрознавства як дисципліни у Вроцлавському університеті.

Під час перебування у Вроцлаві нам пощастило (завдяки старанням М. Ружевиц) переглянути три найкращі вистави вроцлавських театрів: у п’ятницю, 25 листопада це була дивовижна пластична вистава “Мікрокосмос” (за мотивами казки Г.-Х. Андерсена “Дюймовочка” в режисурі Конрада Двораковського) у Вроцлавському Театрі пантоміми (сцена імени Єжи Гжегожевського). Увечері того ж дня, у цьому ж театрі вистава “Волоколамське шосе” сучасного німецького драматурга Гайнера Мюллера, здійснена у формі політичного театру (режисер – Барбара Виоцка) – цікаве дослідження зламів людських доль в результаті “політичних ігор”: Другої світової війни, післявоєнних ідеологічних та політичних протистоянь її держав-учасниць: Німеччини, Радянського Союзу.

Справжнім відкриттям стала для нас (в сенсі незвичного сучасного прочитання класики) вистава “Венеціанський купець” за В. Шекспіром в режисурі Габріеля Гетского – переможця в номінації “За найкращу режисуру” на XI Загальнопольському фестивалі “Інтерпретація” в Катовіцах (2008). Умовний простір не прив’язував до місця чи часу дії. Натомість костюми акторів повертали нас до сучасності. А спосіб гри демонстрував відверте брехтівське “відчуження” – ставлення актора до свого сценічного персонажа.

Вистава за Шекспіром сприймається сучасно і ставить гостро питання про згубний вплив грошей.

Великою удачею для нас стала можливість переглянути спектаклі знаменитого Вроцлавського фестивалю одного актора “WROSTIA”, який цього року відбувся 45-й раз. Позналилися ми і з його незмінним директором та “душею” – Веславом Герасом. Від 24 до 27 листопада у “WROSTiі” брали участь актори зі Словаччини, Білорусії, Литви. Україну на цьому фестивалі представляла Лариса Кадирова з виставою “Стара пані висиджує” Т. Ружевиц в режисурі Збігнева Хшановського. Разом із захопленою польською публікою того вечора ми пережили у легендарному Центрі ім. Є. Гротовського подвійне свято: творче та громадянське, щиро втішені теплим прийомом вимогливого глядача, його високої виконавської культури наших земляків – колишніх львів’ян.

Поїздка до Вроцлава залишила незабутні враження. Упродовж короткого часу ми мали нагоду побачити найкращі зразки монодрам, високомистецькі вистави польських театрів, а також зустрітися зі знаковими діячами сучасного театрального процесу Польщі.

Візит до міста мостів над повноводним Одером, шпильястих готичних соборів та гномів-“краснолюdek” – збагатив нас незабутніми враженнями. Здавалось, що потрапив у казку: кольорові житлові будинки у центрі міста, скульптури та пам’ятники, які є його повноправними мешканцями. Мабуть, кожен із нас відкрив для себе Вроцлав по-своєму, закарбовуючи у пам’яті найяскравіші моменти подорожі.

Вроцлав – Львів



Студенти-театрознавці ЛНУ імени Івана Франка та доц. Світлана Максименко в Центрі Європейського партнерства “Каламбур” з його директором Богуславом Літвінцем (в центрі).

Майя ГАРБУЗІЮК

“НОВА ДРАМА ІЗ ТЕАТРОМ ROYAL COURT” У ЛЬВОВІ

Для молодих драматургів з Грузії та України від 4 до 9 грудня 2011 р. за підтримки Британської ради в Україні та Міжнародного фестивалю аматорських театрів “Драбина” у Львові відбулась чергова сесія майстер-класів під назвою “Нова драма з Театром Royal Court (Лондон)”. Її учасниками стали Басса Джанікашвілі, Дата Тавадзе, Бачо Квіртія, Давид Габунія, Нана Сепашвілі та Лаша Бугадзе – від Грузії; Маріям Агамян, Павло Ар’є, Віра Маковій, Євген Марковський, Оксана Савченко, Марина Соколян – від України. Першу частину тренінгу було організовано в травні цього ж року у Тбілісі, а в грудні у тому ж складі група продовжила свою роботу у Львові. Щоденно дев’ять годин закритих драматургічних воркшопів увінчувала певна вечірня подія, відкрита для всіх охочих: зустрічі, публічні читання, круглий стіл, відео-вербатім, вечірка тощо. Досвід власне драматургів і широкої театральної публіки, звісно, різнився як за інтенсивністю, так і змістово: глядачі-слухачі вечорами радше долучались до того мейнстріму, нурт якого повністю поглинув на ці сім днів життя дванадцяти таких різних і водночас чимось подібних поміж собою авторів.

На відкритті, що відбулося 4 грудня 2011 р. у переповненій конференц-залі Центру міської історії, усіх присутніх привітав директор Британської ради в Україні Мартін Даул. Про діяльність Роял Корту розповіла директор з міжнародної співпраці цього театру Еліз Доджсон. У короткому історичному екскурсі пані Доджсон підкреслила новаторський характер цього театрального колективу від часу заснування 1956 р.,

адже саме на його сцені відбувалися прапрем’єри п’єс С. Беккета, Д. Осборна, а кілька десятиліть по тому – Сари Кейн, М. МакДонаха. “Вихованка” майстер класів Роял Корту Наталка Ворожбит – персоналізований приклад успіху молодого українського драматурга на лондонській сцені – поділилася з присутніми своїми враженнями від співпраці із лондонськими театрами, від методів навчання Роял Корту та висловила критичні думки щодо можливостей просування своєї драматургії на Україні.

Розповідь режисера Роял Корту Раміна Грея про те, як працюють у цьому театрі з текстами молодих драматургів усього світу та й із самими драматургами доповнила Ейпріл де Енджеліс – професійний драматург, що працює у цьому театрі. Справді несподівано було почути з уст постановника Р. Грея: драматург – головна особа у їхньому театрі, а отже, головне завдання сценічного колективу – якнайвиразніше донести думку автора п’єси до глядачів. Показово, що за останнє десятиріччя світло рампи Роял Корту побачили твори драматургів з різних континентів. Це підкреслила Е. Доджсон: “Якщо якась тема хвилює іншу націю, то чому вона не може схвилювати нас?” Підтвердженням успіху такої репертуарної політики лондонських театрів є, зокрема, успіх вистави “Зерносховище” Н. Ворожбит – твору, присвяченого темі Голодомору в Україні.

У наступні дні львівські глядачі ближче ознайомились із творчістю молодих драматургів України та Грузії – учасників проекту. Сценічні читання відбулись завдяки допомозі львівських театральних про-



Мартін Даул – директор Британської ради в Україні.



Е. де Енджеліс.

фесійних, аматорських колективів і студентів кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка у переповнених, нехай і невеликих, залах. З трьох сценічних прочитань драматургічних творів найцікавішим особисто для мене стало знайомство із грузином Лашою Бугадзе. Режисер Євген Худзик разом із групою студентів V курсу акторського відділення ЛНУ імені Івана Франка та молодими акторами Театру ім. Леся Курбаса створили власну версію його “Політичної п’єси”. Працюючи у надстислі терміни, постановник і виконавці, звичайно, не змогли уповні заглибитись у складну за своєю жанровою синтетичністю та справді національно питому драматургію Л. Бугадзе, обравши шлях впізнаваного для глядача “грузинського” гумору та яскравого ігрово-імпровізаційного видовища (останнє, зрештою – цілком у жанрі “читань”). А проте і крізь пістрявий сценічний гармидер, більш чи менш витончений сміх глядачеві відкривався трагікомічний, по-піросманівськи наївний і чистий, по-сучасному страшний і загрозливий світ, змодельований автором. Головна його проблема: як врятувати світ на порозі кінця світу? Питання без відповіді... Зрештою, Л. Бугадзе – чи не найдосвідченіший та найвідоміший з усіх учасників проекту, адже його п’єси з успіхом йдуть у грузинських театрах, його романи й повісті відомі, а часом навіть політично-скандальні.

Дві п’єси українського драматурга Маріям Агамян – “Живий чи мертвий” та “Кат” обрали для публічного читання актори аматорського театру “Різні люди”. У манері письма цієї авторки приваблює глибоке знання людської психології, вміння будувати напружений діалог та під анекдотично-комедійну поверхневу структуру тексту закладати незмінні життєві парадокси й глибокі проблеми: самотність, байдужість, самозакоханість та самообмеженість сучасного світу, з драматичними героями якого міг себе

зідентифікувати, мабуть, кожен присутній у залі. За напруженістю підтексту матеріал, запропонований драматургом, цікавий для сценічного втілення. Як кажуть, тут “акторові є що грати”. А отже, майбутні повнометражні сценічні твори М. Агамян можуть зацікавити не лише аматорів, а й професіоналів.

На жаль, усі титанічні зусилля ще однієї театральної групи у складі студентів акторського відділення ЛНУ імені Івана Франка на чолі із молодим режисером Тамарою Квес, що були докладені до публічного прочитання твору Павла Ар’є “Людина у підвішеному стані”, як на мене, не виправдали себе. Тривала, із засягом на одночасне окреслення усіх можливих проблем людства, із виразною нелюбов’ю до професійного театру у підґрунті, прозоро-повчальною зверхністю до публіки, стереотипністю мислення – запропонована п’єса, здається, спрацювала радше як антиреклама автора. Чого не скажеш про його коротке есе, виголошене у рамках ще однієї акції – зустрічі глядачів та гостей із усіма учасниками проекту.

Власне, як модератор цієї зустрічі, П. Ар’є виявив свій драматургічний хист краще, аніж у великоформатному творі. Кожен з шести учасників акції, що відбулась у приміщенні Львівського академічного театру ім. Леся Курбаса, виголосив текст-візитівку, розповів про себе, відповів на питання глядачів. В часі зустрічі виникла особлива атмосфера – відчуття спільности, навіть інтимности, молоді драматурги говорили про найважливіше для себе, про своє бачення світу, місця театру і драми у ньому. Показово, що в творчості чи не кожного сучасного грузинського автора присутня тема війни. Ставало несподівано моторошно, коли просто й звично грузинські драматурги говорили: “після останньої війни, кілька років тому...”. Один із учасників проекту, Баса Джанікашвілі, з боєм підкреслив рису, на яку вказав англійський режисер в часі львівських майстер-класів: “Герої і українських,



Грузинський драматург Дата Тавадзе (перший праворуч).



Публічне читання п'єси Павла Ар'є "Людина у підвішеному стані". Виконують студенти акторського відділення ЛНУ імени Івана Франка. Режисер – Тамара Квес.

і грузинських п'єс подібні: хочуть щось змінити, але вже задалегідь зневірені у собі, і тому безсилі". Молоді драматурги підкреслювали спільність проблем, що хвилюють українську та грузинську спільноту: свідченням цього стали навіть ті кількахвилинні представлення, з яких і починалося знайомство із кожним з драматургів. Біль, поєднаний із сміхом, іронія, що переходить у глибокий сум, гострота, публіцистичність, та найперше – любов до світу, до життя, до звичайної, такої недосконалої, самотньої, загубленої у світі людини – ось прикметні риси творчості молодих авторів. Ця зустріч стала своєрідною кульмінацією усього тижня, бо, власне, зреалізувала найголовніше завдання: познайомила львівську публіку



Публічне читання п'єс Маріям Агамян "Живий чи мертвий" та "Кат". Акторський театр "Різні люди".

із новими драматургами, а драматургам дозволила відчутти безпосередній контакт із глядачем.

Не можна не згадати і про позаформатні події в рамках акції: відео-вербатім ще одного драматурга-початківця, а нині – студента театрознавчого відділення ЛНУ імени Івана Франка Сашка Брама "New-York – My Dream" та круглий стіл з питань сучасного театру за участю представників театру "Royal Court" Е. Доджсон та Е. де Енджеліс, а також викладачів кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імени Івана Франка М. Гарбузюк та У. Рой. Ініціатор та модератор цього круглого столу, американська дослідниця історії театру з Принстонського університету Мейгіл С. Фавлер запропонувала коло тем для обговорення, головною з яких стала проблема сучасного місця театру у суспільстві, його зв'язків із глядачем, фінансування тощо. Цікаво було почути практично ідентичні думки, виголошені англійськими та українськими театральними експертами щодо особливої соціальної функції театру, його діагностичної та прогностичної суспільно значимої діяльності, питань меценатства. Зрозуміло, що рівні розв'язання цих проблем, а надто останньої, на британському та українському континентах кардинально різняться. Про це та про багато іншого говорили під час дискусії присутні у залі практики сцени – "курбасівці" О. Кравчук та О. Стефан, завіт Першого українського театру для дітей та юнацтва Т. Федорчак, а гості із залу своєю чергою ставили "незручні" питання про якість вистав, зокрема у львівських театрах.

Прибувши до доволі сонного у сенсі драматургії Львова, лайнер "Royal Court" із новодрамівцями на борту спричинив виразну хвилю пошвавлення інтересу до нових ідей, імен, напрямів. Чи вплине це на театральне життя міста? Здається, так. Хоча справжнє зацікавлення цією подією виявили лише дві професійні "одиниці": Академічний театр ім. Леся Курбаса і викладачі й студенти кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імени Івана Франка. На жаль, і Львівське міжобласне відділення НСТД України, і решта театрів обминули своєю увагою події тижня з "Royal Court". Це питання непоінформованості? байдужості? інерції?

Зрештою, так чи інакше, користь з того, що відбулося, однозначно отримають англійці: за підсумками проекту хтось із авторів продовжить співпрацю із столичним лондонським театром, чиясь п'єса постане на британській сцені. Заради цього послідовно працює міжнародний відділ "Royal Court". А відповіді на шире запитання Е. Доджсон – "Ваші драматурги справді цікаві, тільки що ви з ними робите в Україні?" – ми так і не змогли...



“БОГ Є ЧИСТА ДРАМАТУРГІЯ”

Мілена Богавац – сербська письменниця, поет і драматург. Народилася 1982 р. в Белграді, де закінчила факультет драматичних мистецтв. З 1999 р. пише сценарії, п'єси, поезію, працює асистентом режисера в авангардній театральній трупі “Drama Mental Studio”, яку вона ж і заснувала. Разом з Маєю Пелевич, Філіпом Вуйошевичем і Міланом Марковичем була учасницею проєкту “NADA”, який передбачав співпрацю з Британською Радою. Модель цього проєкту базувалася на майстер-класах від “Роял Корту”, і завдяки цьому кожен з учасників почав по-іншому сприймати драматургію і власну творчість. Мілена Богавац є автором драм: “North Force” (2001), “Любий тату” (2003), “Червона” (2005), “Balerina/Gamma cas” (2008), “Тдж або Перша трійця” (ще з'ясує). П'єси її перекладені на світові мови, вони увійшли до низки антологій, а вистави за ними були показані на фестивалях у Нью-Йорку, Лондоні, Вісбадені, Братиславі, Мостару та ін. М. Богавац творить документальний театр, вона учасник, а також і організатор різних фестивалів, проводить майстер-класи для молоді.*

Як драматург Мілена співпрацювала з багатьма режисерами і здійснювала власні сценічні версії текстів п'єс Аристофана, Гоголя, Чехова, Момо Капора, Ів Енслер, Кишишофа Бізя та ін. для постанов сербських театрів.

Драматург охоче погодилася на інтернет-інтерв'ю, котре з нею провела й переклала українською магістр ЛНУ ім. І. Франка, випускниця кафедри слов'янських мов Ольга Мацюпа.

Ольга Мацюпа: Чому Ви обрали для творчості саме драматургію?

Мілена Богавац: Драматургія сублімує усі мої зацікавлення: театр, поезію, літературу, мову, психологію, філософію... Окрім того, через драматургію я зреалізувала свою вроджену манію до писання, яку я особливо добре усвідомила, коли було потрібно вибрати професію. Я вступила на драматургію ще й тому, що у Сербії не існує жодного іншого факультету, де навчають писати. А втім, я вибирала не драматургію, я просто насамперед хотіла бути письменницею – хотіла писати і знала, що жодну іншу роботу я б не виконувала краще, уважніше. Поміж тим, звісно, я зрозуміла, що драматургія вибрала мене, бо я наскрізь драматична особистість... Drama queen, жінка, яка радо і з насолодою створює сцени.

О. М.: Хто Ваш улюблений драматург? Хто із відомих авторів п'єс XIX і XX століття вплинув на Вашу творчість?

*Naga – у пер. з серб. означає “нагія”. – прим. О.М.

М. Б.: Одним із найдорожчих для мене письменників є Слободан Селенич. Я саме закінчила драматичну обробку його роману “Вбивство з умислом”. Дружба з цією книгою допомогла мені пригадати, що йдеться про чудового автора. Якби сербська мова була поширенішою, якби більше людей розмовляли цією мовою і більше людей могло б читати його в оригіналі, я переконана, що Селенич отримав би Нобелівську премію. Я люблю його драми і романи, але особливо цінною його за підручник “Драматичні напрями ХХ ст.”, який він написав, викладаючи драматургію студентам факультету драматичних мистецтв у Белграді. Це підручник, який для мого і професійного, і фахового формування був дуже важливим, тож мені здається, що Слободан Селенич був моїм улюбленим викладачем, хоча я почала вивчати драматургію, коли його уже не було серед живих. Із цього підручника я багато дізналася про вчинки письменників, які працювали у ХХ ст., а найбільше захоплювалась Беккетом, Брехтом і Жене. Я знаю, що йдеться про авторів протилежних естетичних та політичних поглядів, однак, на мою думку, їхні п’єси найпотужніше сформуvalи драматургію століття, в якому я народилась. Притому, не думаю, що їхні твори, які я дуже ціную, мали якийсь вплив на те, що я пишу. Коли йдеться про впливи, я вірю, що мій рукопис, передусім, є невіддільним від контексту генерації сербських письменників, до якої я належу. Мілан Маркович, Філіп Вуйошевич і Мая Пелевич – саме вони вплинули на мою творчість. Як автори ми разом формувались, росли в одному місті, в однакових соціальних умовах і вчилися в одних викладачів. На запитання про те, хто є моїм улюбленим драматургом, я відповідаю, що це письменниця Івана Сайко. Знайомство з її творчістю дійсно сприяло тому, що в мене змінилося сприйняття театру, і те, що я пишу, наблизилось до постдраматичного тексту і віддалилось від драми – зрозумілої у традиційному сенсі. Одного разу мені трапилася нагода бути асистентом Івани Сайко у проекті-тренінгу з практичної драматургії. Тоді я почула її пораду молодим письменникам – думати про свій текст як про “прекрасний веб-сайт”, який вони можуть влаштувати за своїм бажанням, оскільки і вона сама пише так, наче проводить якесь дослідження. Вона вивчає якусь тему, робить нотатки про цей процес. Ідеальним прикладом такого принципу є, скажімо, її текст “Жінка-бомба”... І я цей принцип зрозуміла по-своєму, у властивий мені спосіб. Насправді я відійшла від реалістичних оповідей, нарації дійсного і можливого. Мої новіші тексти схожі на довгі поезії, чи, як би сказала Сайко, “прекрасні веб-сайти”. Я дуже люблю твори Роланда Шіммельпфенніга. Особливо драму “До/Після”, яку

читала щонайменше п’ятдесят разів... І хоча я читаю її як підручник з сучасного розуміння драматургії, не можу проникнути в неї суто професійно, бо щоразу переживаю потрясіння. Звісно, є ще багато чудових письменників і письменниць, тому запитання “хто є улюбленим” ставить мене у безвихідне становище. Адже з усієї історії драматичної літератури потрібно вибрати лише одного автора. Я так не вмію, але можу назвати ще імена, які мені пригадуються: Ельфріда Слінек, Томас Палметсгофер, Іван Виріпаєв, Сара Кейн...

О. М.: Чи можна говорити про певне покоління, з яким Ви себе асоціюєте, чи Ви – окремо?

М. Б.: Я виростала у дев’яностих, в мілошевській, закритій і відрізаний від світу Сербії. Я вступила до університету в останні роки цього режиму, і заняття почались після змін 5 жовтня. Наше суспільство було тоді в особливій фазі екзальтації, і ми вірили, що зміни настануть наступного дня. Справді, деякий час здавалось, що усе змінюється, і для моєї генерації властивий той ентузіазм і величезна віра в майбутнє, з якою ми вступили у дорослий світ. У сербському театрі тоді існувала теза про “кризу сучасного драматичного тексту”. Говорили, що немає молодих і талановитих авторів, а за цією фразою крилась незацікавленість місцевих театрів у сучасній драматургії. Як генерація письменників ми з’явилися у цих обставинах і вирішили не погоджуватися з таким станом речей. Мая Пелевич, Мілан Маркович, Філіп Вуйошевич і я згуртувалися, об’єднані проектом розвитку і промоції нового драматичного писання, який недовго тривав при Народному театрі в Белграді. Очоловав проєкт драматург Мілош Кречкович, а співпрацювали багато драматургів, режисерів і літературних менеджерів. Те, на чому “НАДА” (Нова Драма) базувалася, були майстерні розвитку драматичного тексту, в основу методологічної концепції яких лягли принципи роботи “Роял Корту”.

Такий підхід до написання драм у нашому середовищі був зовсім чимось іншим, і для нас, тоді ще студентів, змінилось розуміння того, що означає стати драматургом. Якщо раніше ми були переконані, ніби це усамітнений інтелектуал, який у тиші своєї кімнатки друкує поважні драми, які змінять світ, то завдяки “НАДА” нам стало зрозуміло, що написання драми не може бути віддаленим від сцени і від усіх тих людей, які беруть участь у процесі створення вистави. Так ми перетворилися на неймовірно практичну “театральну міль”. Ми не пишемо п’єси, які лежать у шухлядах, не пишемо їх усамітненими у своїх кімнатах... Ми пишемо п’єси на репетиціях, допрацьовуємо їх разом з акторами і режисерами, ді-

лимося враженнями і коментуємо робочі версії. Цього принципу ми навчились в “Новій драмі”, і я б цей досвід не проміняла на жоден інший. Ми тоді створили простір, в якому писання драм певною мірою стало для нас чимось найважливішим у світі, і ми більше не могли примиритися з загальноусталеною ідеєю “кризи сучасного драматичного тексту”. Тому, коли проєкт “НАДА” перестав існувати офіційно, ми надумали продовжити працювати так, як досі в проєкті. Організували майстер-класи, призначені для розвитку наших текстів, а також вирішили, що у театральне життя вступимо як група. Нам здавалося, що так нас легше і швидше запримітять, і це рішення було добрим.

Після того, як на сцені були поставлені наші перші тексти (мій “North Force”, Філіпів “Half Life”, “Leg” Маї Пелевич і Міланова драма “Доброго ранку, пане Зеко”), у сербському театрі припинили згадки про “кризу сучасного драматичного тексту”. Тепер уже говорять про експансію... і про нашу генерацію як про логічне продовження генерації драматургів, до якої належать Біляна Срблянович, Мілена Маркович і Угleshа Шайтінац. Наші перші драми ввели у сербську драматургію нові теми, але слід зазначити, що великою мірою вони позначені нашим дорослішанням у дев’яностих. Загальна зміна у суспільстві, на яку ми очікували, так і не настала, але так сталося, що на ентузіязмі віри у ті зміни ми встигли сформуватись як автори з очевидною позицією і світовідчуттям. Це було десять років тому. Зараз ми професіонали, ми багато працюємо і, звісно, плакаємо зовсім різну авторську поетику і навіть політику. Усе-таки, попри те, що ми усі четверо великі індивідуалісти, не буде помилкою вважати нас генерацією.

Мая, Філіп і Мілан – це мій контекст, і якщо мої тексти треба розглядати у порівнянні з якимись іншими, то порівняння, звісно, буде найуспішніше, якщо його здійснити у співвідношенні з їхніми текстами.

О. М.: Одні дослідники певні, що “Nova drama” (або “new writing”) – це повернення до драматичного тексту і заперечення постмодерністської перформативної експериментальної естетики, інші стверджують, мовби сучасна драматургія розвивається в зовсім новій постдраматичній парадигмі. Яка Ваша думка з цього приводу?

М. Б.: Я думаю, що і ті, й другі мають рацію. Важливо лише знати, на яких прикладах ґрунтується те чи інше дослідження. Новим і сучасним письмом можна назвати багато різних понять і багато різних творів, які зараз пишуть і ставлять у театрі. Класична, добре розказана драма, наративно-лінійна драма – це форма театру, який ніколи не зникне. Він завжди

матиме публіку і драматургів. Однак час, в якому ми живемо і пишемо для театру, позначений естетикою драматургів, чиї тексти інші, далекі від драми. Можливості для їхнього трактування безмежно великі. Ці тексти дихають у виставах, але водночас вони є ангажованою і сміливою літературою. Я кажу, література, тому що йдеться про літературну форму, яка точно не є драмою. Те, що найширше називаємо постдраматичним писанням, і класична драма, яка також цікава в контексті нових тем, яких вона торкається, є двома домінуючими напрямками у сучасному писанні для театру.

О. М.: Що спонукає Вас зосереджуватися на гострій соціальної тематиці, перейматися проблемами маргіналів і “втрачених” людей, адже персонажами Ваших п’єс найчастіше є наркомани, алкоголіки, спортивні фанати, підлітки, які через відсутність батьківського догляду обрали згубний шлях?

М. Б.: Я виростала в Белграді. Це було б дуже дивним, якби я не знала маргінального середовища. Маргіналії в моїй країні є надто широкими, аби кожної години не натрапляти на них. Я б ніколи не писала про тих, кого не знаю, чи того, на що мене б не надихав реальний і особистий досвід. Я виростала і навчалася з людьми, які, як Ви кажете, обрали згубний шлях. Я думаю, вони не могли обрати іншого. Вони робили те, що знали. Усі мої персонажі насправді не є якимись ізольованими маргіналами, серед них є й добрі діти з сімей, які зруйнували війна і біда. Це талановиті і особливі, навіть гарно виховані діти, які під час бомбардування свого міста, а згодом великих демонстрацій, якими закінчився режим Мілошевича, пробують стати розумними людьми, але не встигають уникнути наркотиків. Наркотики є на вулиці завжди, коли панує хаос. Так принаймні було в Белграді. В останній своїй п’єсі “Пів-Напів” я писала про розлучення у двох громадянських сім’ях, про дітей, які ростуть у тих сім’ях і про проблеми емоційного характеру, з якими вони стикаються. Можна сказати, однак, що моя п’єса не стільки звернена до маргіналії, скільки до теми зникнення громадянського суспільства, руйнації сімей, біди, жаху і криміналу, який криється в кожній соціальної ніші. Усе-таки важко рости і виховувати дітей, коли у суспільстві раптово зникають усі системи цінностей. У моїх п’єсах переважає здебільшого така проблематика.

О. М.: Яку мету переслідують Ваші драматичні тексти? Чи можна їх вважати певним викликом, маніфестом, протестом проти тотальної байдужості суспільства?

М. Б.: Я не вважаю, що існує соціальна байдужість. Навпаки. У нашому суспільстві панує велика напру-

женість, і так було завжди. Свої п'єси я б швидше назвала оповідями про спроби віднайти себе у бурхливій і брудній воді транзиту. Це не означає, що моя робота не має прямого замовлення. Щосуботи з'являється моя колонка в газеті, де я гостро висловлююсь про багато речей. Я займаюсь слем-поезією, декілька разів на місяць виступаю на чисельних поетичних зібраннях і фестивалях. Декотрі з них я сама організую, відповідно й упорядковую. Ще шукаю можливостей застосування театру в освіті, працюю з дітьми і молоддю, проводила декілька майстер-класів у цьому напрямі. Соціально зобов'язання я вважаю завданням кожного, хто себе вважає інтелектуалом, а особливо працівником культури... Мої тексти, однак, для мене є чимось зовсім іншим. Я ними не роблю нікому виклик. Я лише намагаюсь показати своє розуміння світу, і при цьому сподіваюсь, що світ зрозуміє мене.

Зрештою, неможливо писати без ангажування. Існують речі, які вам, як автору, допомагають рости. Ви на них реагуєте, а будь-яка реакція є якимось ангажуванням. Мені дають поштовх речі, які я бачу, випробовую, знаю. Світ, про який я пишу, є так само влаштований, як і світ, який мене оточує. Вони дуже схожі, хоча цей написаний світ є трохи насиченіший і поетичніший. Чи це є ангажуванням? Я не знаю. Але знаю, що це є одна з констатацій суспільства і що я в неї глибоко вірю. Я не знаю, як це в інших письменників. Декотрим вірю, а декотрим – ні. Коли я вірю письменникові, тоді вірю і в його ангажування.

О. М.: При читанні Ваших п'єс іноді видається, що Ви прагнете відшукати невеличку іскру добра у тих людей, чие життя вже майже втрачене, у кого немає жодної перспективи. Це робить тексти особливо напруженими...

М. Б.: Я гадаю, що все не зовсім так. В усіх моїх п'єсах наприкінці існує надія. Інколи колегам і публіці я люблю поставити запитання, чи знають вони, що трапилось з персонажами після п'єси. Власне, я вірю, що усі вони мають надію. Я вірю, що вони – добрі люди у лихому часі, що їхні гріхи малі, а життя закінчуються трагічно. Я б не могла писати про персонажів, які в собі носять лише іскру любови. Можливо, Ви думаєте інакше, але для мене вони переповнені любов'ю. Ця любов божевільна і руйнівна. Вона – нещаслива; вона дика, вона іскриться, викликає коротке замикання, так, як тільки любов може викликати. Найдурніші речі люди роблять через любов. Любов приводить на помилковий бік, власне, вона є тим, що їх доводить до трагічного кінця.

О. М.: Чи практикуєте Ви документальний принцип вербатіму?

М. Б.: Так. Декілька вистав, над якими я нещодавно працювала, були здійснені на документальному матеріалі, на інтерв'ю, сповідях, транскрипціях проведених розмов. Цей метод багато мені допомагає у роботі з молоддю. Дві тисячі дев'ятого, з акторами Александром Лазічем і Тіною Дошен я поставила і зрежисувала виставу “Ти і я є ми”, яку ми робили з підлітками сербської, албанської і ромської національностей на півдні Сербії. Під час цього процесу три місяці ми провели в Буянові – містечку, розташованому біля самої межі з Косовом. Щодня ми працювали з чотирнадцятьма старшокласниками і зробили виставу чотирма мовами. Текст вистави я написала на основі інтерв'ю, низки наших літературних вправ і розмов. Проект для мене особисто був дуже важливим. Зустріч з цими молодими людьми допомогла мені пізнати середовище і думки, що різняться від белградських. Водночас, для чудових молодих людей, з якими ми працювали, участь у цій виставі змінила цілий світ. Албанці, серби і роми у цьому місті ніколи не змішуються і не дружать. Ті хлопці вперше познайомились, працюючи над нашою виставою. Вони зблизились і полюбили один одного, вийшовши разом на сцену і розказавши про себе від свого імені, усі разом.

Робота з документальним матеріалом було завданням п'ятиосібної драматургічної команди у виставі “Народжені в YU”. З нагоди постановки моєї драми “Три, чотири, вперед” за режисурою Єлени Богавац, п'єсу, написану для шістьох осіб, ми адаптували так, що це стала п'єса на двадцять шість осіб. Усі нові дійові особи мали тексти, що виникли на основі документальних пропозицій, які я шукала в молодих акторів... І нарешті, зараз я пишу п'єсу з албанським письменником з Косова. Його звати Єтон Незірай, і він пише чудові п'єси. Ми разом працюємо над текстом, який виникає на основі сорока інтерв'ю з сербами й албанцями, чие життя пов'язане з Косовом. Ми пишемо цей текст, намагаючись розплутати зовсім нерозплутуваний вузол Косівської проблеми. Це наш двобій з однією з найнебезпечніших тем, і документальний матеріал, який ми маємо, дуже серйозний, часто нестерпний. На прем'єру сподіваємось цієї осені.

О. М.: Зазвичай у Ваших п'єсах ідеї, конфлікти виявляються через перспективу мікросоціальних проблем. Чи незалежність Косова і Чорногорії спричинили загальне розчарування і зруйнували усі “мрії” сербського суспільства щодо успішного розвитку?

М. Б.: Не йдеться лише про Чорногорію і Косово. Чвари у нашому регіоні тривають набагато довше, і моя генерація належить до тих, які народилися в краї-

ні, що в один момент перестала існувати. Ми не мали нагоди запам'ятати її такою, якою вона була, але ми були присутніми під час її агонії і як особистості ми формувались у суспільстві, яке розпадалось. Ми виростали у божевільний час. І оскільки Сербія ніколи офіційно не визнала, що перебуває в стані війни, усі були розгублені. Через санкції, гіперінфляції, відключення електрики, напади на вулицях, генеральні страйки, зазіхання на життя, процвітання криміналу, велику кількість біженців і мігрантів, які безперестанку населяли наше місто, через бомбардування до загрозливого відчуття колективної вини, якою серби як народ останніми роками дуже важко переймаються. Політика для нас була чимось дуже конкретним, таким, що кожного дня впливало на наше життя..., бо тут і зараз живемо у безперервному страху перед можливими миттєвими відчуттями, що існує ситуація ще гірша від поганої.

Моя п'єса, у якій це найкраще показано, це "Тдж, або Перша трійця", де герої щосили намагаються ігнорувати усі політичні події у суспільстві. Вони віддаляються на малий сплав і там проводять час... Політика, однак, не встигає залишитись "за дверима", і через їхнє мале "ровесницьке" суспільство влямаються усі великі історичні зміни, які потрясли нашу країну і місто. Певним чином і "Гамма Цас" є такою п'єсою, бо, думаю, що і я опинилася в ньому, пишучи про особисте, я зуміла досягнути чогось загального чи хоча б суспільно релевантного. Роздумуючи про те, як відповісти на це запитання, я згадала один неймовірний науковий факт: атом і сонячна система функціонують за одними й тими ж законами і принципами. Якщо розумієте, як працює найменша частинка, одночасно зрозумієте і Всесвіт. Деякі люди у цьому бачать доказ існування Бога. Його бачу і я, лише з тим, що я повинна додати, як у цьому випадку – Бог є чиста драматургія.

О. М.: Чи пишете Ви для якогось конкретного театру, маючи на увазі конкретних акторів, простір? Ви з Єленою Богавац часто шукаєте незвичайні та нестандартні місця для вистав?..

М. Б.: Єлена Богавац, Ігор Маркович і я уже десять років керуємо своєю незалежною трупною, яка називається "Drama Mental Studio". Ми співпрацювали і співпрацюємо з багатьма митцями, а оскільки Єлена і я – сестри, ми сприймаємо театр не як свою роботу, а як своє життя. У тому розумінні "Drama Mental Studio" є для мене найособливішим театром. Я пишу для конкретних акторів, пишу і для конкретного сценічного простору, а інколи пишу сама для себе, а вже потім ми домовляємося з трупною про те, який простір найадекватніше відповідатиме постановці

такого тексту. Окрім роботи з DMS, я співпрацюю і з багатьма іншими режисерами та інституціями. У цьому контексті я часто пишу на замовлення, адаптую прозові і упорядкову драматичні твори, пристосовуючи їх до режисерських візій. Це ситуації, у яких я дуже часто виконую дуже конкретні драматургічні завдання і коли мені від початку відомо, хто гратиме у виставі, і де вона буде поставлена, і який репертуарний жест театр хоче продемонструвати, включаючи ту чи іншу виставу до своєї афіші. Як я вже говорила, я дуже практична "театральна міль", незважаючи на те, чи пишу те, чим жива, чи від чого повинна заробити, щоб прожити. Я вмю розділити ці два способи писання. Через те і вважаю себе професіоналом.

О. М.: Яким Ви бачите ідеальний театр, де були б поставлені Ваші п'єси? А якою публіку?

М. Б.: Я не орієнтуюсь на публіку, але орієнтуюсь на теми. Вони мають бути соціально-релевантні, і мене не зачаровують самодостатні, герметичні вистави, які нічого не означають у ширшому соціальному контексті. Я не сприймаю театр як мистецтво для еліти і вважаю, що барокові будівлі, відполіровані підлоги з ложами в червоному плюші і з величезними дзеркалами вбивають його. Такі театри просто "проковтують" сучасні драми. Через атмосферу, яка в них панує (вона нагадує атмосферу в церкві) великий Народний театр, збудований в іншому часі, своєю громіздкою архітектурою часто перемагає архітектуру самих вистав. Це означає, що я люблю нові сцени. Альтернативний простір, клубні приміщення, малі сцени і бари. Люблю вулиці і площі. Малі незалежні культурні центри, галереї, літні сцени. Чесно кажучи, я люблю сцени камерні. Найкращим театральним приміщенням, де я коли-небудь була, є театр "Бітеф" у Белграді. Цей театр міститься у будівлі неосвяченої євангелістської церкви, у сквері імени режисера Міри Траїлович, засновниці цього театру. У "Бітефі" я мала понад десять прем'єр, простір цього театру завжди мене надихає і нагадує найкращі моменти з мого життя. Коли я уявляю сцену, я уявляю "Бітеф". Гадаю, що я б могла його назвати ідеальним театром для будь-якої моєї вистави.

О. М.: Чи Ваші п'єси обов'язково потребують театального втілення, чи вони можуть задовольнитися читанням?

М. Б.: Публічні читання як легітимну мистецьку практику ми започаткували у Белграді під час проекту "Nova Drama". Раніше таке виконання взагалі не практикувалося, але протягом останніх десяти років воно стає дедалі популярнішим. І хоча я дуже люблю публічні читання, не вважаю їх чимось завершеним. Театральні п'єси пишуть для того, щоб

їх зіграли. Читання можуть стати при нагоді у випадку презентації якогось тексту, але цього все одно недостатньо, щоб так усе залишити. Читання є “напівпродукцією”, а я не люблю залишати роботу, зроблену наполовину.

О. М.: Наскільки театр є взагалі популярним сьогодні у Сербії? Який це театр? Чи існує розмежування елітарного і масового театру?

М. Б.: Розмежування, звісно, існує. Воно найочевидніше у Белграді, бо там діє найбільше театрів. Але існує можливість для іншого профілювання репертуарної політики. Через це мені важко відповісти на Ваше запитання декількома реченнями. Театр у Сербії має свій треш-бульварний аспект, має репрезентативні і дорогі продукції Югославського драматичного чи Народного театру, має мюзикли у Театрі на Теразіях, сміливі вистави театру “Бітеф” і феноменальний театр для дітей і молоді “Душко Радович”, який, завдячуючи уважній багаторічній репертуарній політиці, із дитячого театру виріс в одну з передових мистецьких інституцій у регіоні. Усе це присутнє в Белграді і є частиною певного мейнстріму, але в Белграді є і те, що все частіше називають Другою Сценою, відповідно до спільної мережі, куди належить велика кількість незалежних культурних організацій. Я вважаю, що на так званій Другій альтернативній сцені виникає найцікавіший театр у Сербії. Він є низькобюджетним, перформативним, танцювальним, ангажованим, освіченим і сміливим. Мейнстрім безперечно популярніший, але у більшості випадків він є безнадійно старомодним і замкненим деякими прастарими матрицями, системою Станіславського, сценою-коробкою і четвертою стіною. Я вірю, що театр став би популярнішим, якщо б хтось займався вихованням публіки, адже театри існують не для пустопорожніх людей, які дивляться вистави, хоча у великій кількості випадків не вміють вирішити, які вистави вони дійсно хочуть дивитися, тому інколи здається, що глядачі потрапляють сюди випадково і що їм однаково, чи ставлять тут Шекспіра а чи Мілену Богавац. Сербія не може похизуватися автентично-театральною розвиненою культурою, тому у громадському середовищі і далі існує стереотип, що до театру ходять у найкращих черевичках. Я ненавиджу цей “черевичковий” театр. Я вірю, що театр повинен бути відкритим простором, простором перевиховання і дебатів, який би підходив усім. Щиро надіюсь, що колись одного дня і наша публіка вийде на еволюційний рівень, який їй дозволить це зрозуміти, адже багато людей уникає театрів, бо немає грошей, щоб придбати квитка чи думає, нібито

їхній одяг не надто відповідний для театру. Глядачі не усвідомлюють, що вони як платники податків уже розраховалися за всі ті вистави, тому мають право їм аплодувати. Коли це відбудеться, похід у театр перестане бути вузькоспільним ритуалом, а невід’ємною частиною нашої культури.

О. М.: У чому Ви вбачаєте особливості сучасної сербської драматургії в порівнянні з англійською, німецькою, російською чи іншою?

М. Б.: Мене завжди лякає порівняння нової сербської драматургії з англійською. З певних причин моє покоління письменників сербські критики часто критикували так, що наші п’єси називали копіями англійського бруталізму. Це порівняння я вважаю необґрунтованим. І якщо ми в методологічному сенсі багато чого навчилися від британців, то це насамперед те, що пишемо пов’язане передусім з нашим досвідом відчуття світу, в якому живемо. Ні соціальна ситуація, ні традиція театру в Сербії не можуть порівнятися з британськими за час процвітання “in your face” драматургії. Наші драми, насправді, не є нічим суворішим від реальності, в якій живемо. Німецьку драматургію особливо ціную через певний вид нахабства, який в ній культивують. Це нахабство стосується не стільки сюжету, скільки форми, яка в німецьких драматургів, яких я ціную, іноді дуже оригінальна, передова і сучасна. Термін “постдраматичний” театр вперше вжитий в німецькій мові, і цей факт багато додає до характеристики німецьких і австрійських драм. У сучасній російській драматургії, здається мені, існує світовідчуття, схоже до нашого, але російські письменники усе-таки далекі від тих драматичних тем, які сербські письменники переймають просто із соціальної реальності. Мені дуже цікава польська сучасна драматургія. Думаю, в ній можна віднайти деякі паралелі з сербською драмою, але ця теза потребує набагато детальнішого опрацювання.

О. М.: Ваші прогнози на майбутнє драматургії у Сербії та світі?

М. Б.: Мені здається, сербські драматурги у своїх нових драмах полишають теми агресії та війни. Усі почали писати про особистіші речі... При цьому у драматургії відчутно дедалі більший вплив постдраматичного. Я це розумію як наближення до модерних європейських тенденцій у театрі. Однак, я б не могла визначити, в якому напрямку йтиме в близькому майбутньому європейська драма. Я впевнена, що не існує лише один письменник. І що театр і драма розвиватимуться у різні способи, у різних напрямках.

О. М.: Дякую за розмову.

Сашко БРАМА

“ЯК НАПИСАТИ П'ЄСУ?”

(Майстер-класи польських митців)

Світ не є якоюсь застиглою і статичною субстанцією, він плинний та мінливий. Наш новий день вибухнув глобалізацією. Час стає все швидшим. Будуються міста і дороги, а морально-етична ентропія стає дедалі відчутнішою. У нас за плечима війни, потрясіння та пам'ять минулого покоління, попереду щось невідоме. І сучасна людина застигла між вчорашнім та завтрашнім днем у точці невизначеності. Хто ця сучасна людина і де вона пробуває? Це головні питання, що постали перед сьогодинішнім суспільством. Це ті питання, які хвилюють сучасний європейський театр. Сьогодні він посідає соціально активну позицію, його розважальна функція і традиційність відходять у минуле. Об'єкт сучасного світового театру – це сучасна людина. Особливо актуальними ці питання є для українського театру, який потребує реформи, який потребує нового голосу та нового дихання. Хто ми і де пробуємо? Ці питання особливо актуальні для України як для молодої держави з невизначеним вектором руху. Новий театр повинен зобразити всю поліфонію сучасної проблематики нашого суспільства. Але український театр ще не вийшов на таку відверту розмову з глядачем, він потребує інтелектуальних інновацій.

Саме з цією метою у рамках польського Президентства Ради Європейського Союзу Театральний інститут ім. Збігнева Рашевського (Варшава) та Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса (Київ) запросили провести з 24 жовтня по 6 листопада майстер-класи польських митців для молодих драматургів України. Цілоком можна вважати справедливим твердженням, що без нової драматургії нема нового театру, тому для обміну досвідом та професійними навиками з українськими молодими драматургами були запрошені майстри нового сценічного слова Малгожата Сікорська-Міщук та Себастьян Маєвський. Вони познайомили своїх українських колег з власними методиками написання драматичного тексту. Учасниками майстер-класів стали Оксана Савченко, Павло Ар'є, Анна Сіденко, Наталія Мостопалова, Маріам Агамян, Сашко Брама, Мариса Нікітюк, Ольга Шніткіна, Тетяна Рут, Любов Якимчук, Костянтин Солов'єнко, Марія Вакула. Групу сформували після того, як ознайомилися із заявками та супровідними матеріалами науковий консультант проекту доктор мистецтвознавства, професор Ганна Веселовська, куратор серії “Драматургічна

лабораторія” Надія Мірошниченко, незалежні експерти драматурги Богдан Жолдак і Валерій Степанов (Мамонтов), а також український продюсер проєкту Віктор Собіянський. Вибір учасників також було погоджено із польськими партнерами.

Лабораторія драматургії

(24 – 30 жовтня 2011 р.)

Малгожата Сікорська-Міщук

Драматург та сценограф. Закінчила відділ журналістики, політології та гендерних наук у Варшавському університеті, сценарний відділ Державного коледжу кіно, телебачення та театру ім. Леона Шиллера у Лодзі. Авторка численних п'єс, перекладених багатьма європейськими мовами. Її тексти друкувалися у часописі “Dialog”, п'єса “Смерть Людини Білки” увійшла до антології європейських п'єс “New Europe – Plays From the Continent” (New York, 2010). Драми “Шайба”, “Катерина Медичі” та “Валізка” отримали відзнаки численних національних конкурсів. Вистави за її п'єсами були учасниками багатьох міжнародних фестивалів. Стипендіятка програми CEC Artslink (2009)

Малгожата Сікорська-Міщук практикує глибоко психологічний підхід до роботи, тому заняття почалися із розгляду внутрішньої сутності автора як людини, яка хоче щось сказати. Ким є драматург у контексті українського театального простору? В чому полягає феномен цієї особи? Щоб знайти відповіді на поставлені питання і зрозуміти мотивацію українського автора, М. Сікорська-Міщук, як представник іншої культури, дала групі молодих колег завдання визначити “плюси” й “мінуси” їхньої професії, в результаті чого було створено цікаву таблицю (подана нижче).



Майстер-класи з Малгожатою Сікорською-Міщук.

| Плюси | Мінуси |
|--|--|
| Відсутність постійної роботи | Бідний хліб |
| Можливість гратися в дитячі ігри і подавати це як роботу | Купа сумнівів щодо якості, рівня та потреби твоєї роботи |
| Можливість впливати на інших | Параноїдальність |
| Соціальна незалежність | Відмова від особистого життя |
| Можливість створювати віртуальну реальність, в яку люди будуть гратися | Вразливість та психічна нестабільність |
| Роль блазня в суспільстві | Нерозуміння з боку близьких |
| Слава | Егоїзм |

Коли було сформовано образ українського автора, почалась уже творча робота, що за своєю суттю була чимось проміжним між медитацією та самопсихоаналізом. Кожен із учасників драматургічної лабораторії переписував по десять разів речення: “Я, (ім’я), найталановитіший та найвидатніший драматург світового масштабу”, і після кожного разу треба було прислухатися до внутрішнього голосу, тобто слідувати за думками, що вириваються із глибин підсвідомого і записувати їх, розмірковуючи над тим, кому можуть належати ці слова, як говорить і виглядає цей персонаж. А потім все це кожен зачитував перед групою і всі решта учасників висловлювали свої думки з приводу того, який образ виникав при прослуховуванні колеги. Саме внутрішній голос, власне кажучи, є дзеркальним відображенням внутрішньої сутності автора, тобто в кожному із нас існує якийсь персонаж, і дуже цікаво поглянути на нього очима інших людей. Такий погляд дає змогу більше дізнатися про самого себе та розширити рамки суб’єктивізму. Цей метод може слугувати серйозним каталізатором для творчих процесів, оскільки з його допомогою із підсвідомости вивільнюється те, що раніше було невідомим. М. Сікорська-Міщук, щоб вивільнити голос із підсвідомости, щоденно робить вправу драматурга, яка має умовну назву “Три сторінки”. Тренінг полягає в тому, що драматург чи прозаїк повинен починати кожен свій новий день із того, що він пише три сторінки тексту, не аналізуючи думок та не дбаючи про їхній зміст. Такий текст є потоком свідомости, через який встановлюється зв’язок автора з самим собою. Текст не створюється для читання, не є мистецьким актом, це радше пошук самого себе, пошук глибини і правди. М. Сікорська-Міщук не радить навіть самому авторові читати ці тексти.

На основі “витагнутих” із підсвідомости образів, проаналізованих колегами, сформувався конфлікт та сценічна форма майбутнього драматичного твору.

Як наголошує М. Сікорська-Міщук, найголовніше в нашій справі – щирість та правдивість. Якщо аналізувати свій внутрішній стан, то випрацьовується правдивість творів. Це можливість відчутти себе

автором. Потрібно дізнатись, хто ти, почути свій голос, а не озиратись довкола в пошуках модного та актуального. Голос із середини показує коло внутрішніх зацікавлень, кругозір самого автора і ніхто не спроможний заглушити цей голос. Драматург повинен знати, він повинен бути впевненим, що його внутрішній голос правдивий.

(31 – 6 листопада)

Себастьян Маєвський

(1971 р. н.) – театральний режисер, драматург, сценарист. Очолює вроцлавське об’єднання “Сцена Віткаци”. Як драматург працював з Яном Клятою над виставами “Transfer!”, “Справа Дантона”, “Трилогія”, “Земля обітована” та “Весілля графа Оргаза”. Художній керівник театру ім. Є. Шанявського у Валбжиху й автор проєктів знану знату (сезон 2009/2010), знату знату до kwadratu (сезон 2010/2011), wolimy wolimy (сезон 2011/2012).

Перший етап роботи в лабораторії Себастьяна Маєвського почався з того, що кожен із учасників майстер-класу підготував тему для майбутнього драматичного тексту. Головним критерієм при виборі теми була її актуальність та злободенність для сучасного українця, і автор також повинен був дуже добре відчувати, про що збирається писати. С. Маєвський акцентує увагу на тому, що варто дуже обережно вибирати тему для п’єси, бо коли автор не надто її відчуває і не може говорити щиро, то виникає небезпека, що така робота буде провальною. Теми, обрані драматургами, як відзначив керівник майстер-класу, не просто матеріал для театру, це неймовірні історії, що шокуватимуть публіку, і це добре, бо театр не повинен служити місцем для комфорту. Покликання театру полягає не в тому, щоб розважати глядача, а в тому, щоб спонукати його думати.

На наступному етапі роботи до кожної із запропонованих тем С. Маєвський допоміг знайти оригінальні форми їхнього вираження, наголошуючи на тому, що дотик до реальности не буде відчутним, якщо автор вдається до банальної вербальности.

| Теми для учасників майбутніх п'єс | Форми подачі запропоновані керівником |
|------------------------------------|---------------------------------------|
| Проблема служб охорони здоров'я | Текст / мюзикл |
| Проблема Голодомору | Текст / tv-шоу |
| Проблема правопорядку | Текст / анкета |
| Проблема смертності новонароджених | Текст/ анкета |
| Проблема сиріт | Текст / казка |
| Проблема самоідентифікації | Текст / кореспонденція |
| Проблема дотримання права | Текст / жест |

Польський драматург вважає, що оригінальність форми є головним критерієм оцінки сучасного драматичного тексту як цілісної системи, в яку автор повинен закласти “вибухівку”. Серйозно говорити про серйозне – це вже вчорашній день; щоб ця серйозність вибухнула, потрібно на противагу їй ввести щось гротескне або таке, що не має жодного стосунку до театру. С. Маєвський радить використовувати контрастний монтаж як метод поп-культури, бо в такий спосіб можна освіжити сприйняття п'єси. У розумінні польського митця саме поняття форми є багатограним, воно може стосуватися не тільки структури тексту та способу подачі інформаційного матеріалу, але й вибору персонажів, через яких автор подає головну ідею твору. С. Маєвський радить своїм колегам при можливості відмовитись від реальної людини як діючої особи в драматичному тексті, бо реалістичний персонаж, на його думку, виглядає не так цікаво. Самому Маєвському як драматургу набагато цікавіше працювати з героями-ідеями або героями-предметами, бо через ці персонажі відкривається новий простір для фантазії, за рахунок того, що стирається грань між вигадкою та реальністю. Сама форма може привабити глядача до тем, якими переповнене телебачення та газети, але коли вони переосмислені й подані по-новому, то сила їх впливу на глядача стає набагато потужнішою. Також С. Маєвський відзначає, що подібні тексти є хорошим тренінгом як для

режисера, так і актора, оскільки потребують нового підходу. Працюючи з персонажами не-людьми, актор може облишити думки про психологію, тут потрібно думати власне про саму форму.

Представники вчорашнього театрального покоління можуть не сприймати подібної інтерпретації театрального мистецтва, але в розумінні С. Маєвського сучасний театр – це територія свободи, і тому не варто сприймати існуючі речі як щось вічне, ми повинні зруйнувати старе, нема нічого гіршого, ніж та система, де кожен рух знаємо наперед. Ми не повинні давати глядачеві те, чого він чекає, бо тоді він втратить інтерес до нашого мистецтва.

У контексті майстер-класів з польським драматургом українські автори також ознайомилися із специфікою та особливістю документальної драматургії як однієї з форм європейського сценічного письма. Документальна драматургія – це створення тексту на основі загальновідомих документів, тут можуть бути твори світової літератури, кіно, музика, інтерв'ю, тобто будь-який документ, який існує в культурі; можна також збирати свідчення та думки людей з приводу певного документу. І сама постава вже є переосмисленим продуктом цих двох документів. Наступний етап креації полягає в тому, щоб вибрати найбільш упізнавані для глядача елементи сцен і в них уже вкласти потрібну смислову конструкцію. В рамках майстер-класу дехто з учасників брав за



Майстер-класи з Себастьяном Маєвським.

основу такі документи як казка “Буратіно”, свідчення з форуму про реанімацію новонароджених, а також конституцію України (саме цей документ С. Маєвський відзначив як геніальний драматичний твір). Ці тексти говорять про те, що болить сьогоднішньому поколінню, вони є реаліями тієї України, в якій ми живемо, і з цього приводу Себастьян Маєвський неодноразово наголошує на тому, що потрібно створювати українського громадянина, це повинні робити не політики, а культура – театр. Театр спроможний змінити людину.

Павло Ар’є: Безумовно, було цікаво зустрітись з польськими драматургами, дізнатися про те, в яких реаліях вони живуть і працюють. Особливо вразила мене робота з драматургом і режисером Себастьяном Маєвським, це людина надзвичайної енергії і розвинутого інтелекту. Ми працювали по 6-7 годин на день з однією лише невеликою перервою, та час пролітав дуже швидко. Особисто для мене результатом цієї співпраці став початок роботи над темою, до якої я багато років намагався підступити. Сподіваюся, незабаром напишу нову, довгоочікувану п’єсу.

Оксана Савченко: Майстер-класи дещо розширили для мене горизонти бачення театру. Я ніколи не думала, що із досить сумної соціальної теми – нікудишнє надання послуг в українських лікарнях – можна зробити мюзикл.

Колективний аналіз групи наших ідей для п’єс виявився корисним і допоміг мені по-іншому поглянути на звичні речі.

Наталія Мостопалова: Для мене був новим і неочікуваним світогляд польських митців. Я зрозуміла, що в театрі можна вести інтерактивний діалог з глядачем на теми, які його хвилюють, а театральний простір не має меж для сміливих фантазій драматурга. Ті роботи, які народжувалися впродовж майстер-класу, потрібні суспільству. Вони мають право на подальшу реалізацію. Мені був дуже цікавим і світогляд моїх українських колег. Той досвід, який я набула впродовж двох тижнів, особисто для мене є просто неоціненним.

Анна Сіденко: Наші викладачі дали нам змогу дивитись на театр інакше – я зрозуміла, що необов’язково сприймати його як місце для “традиційних” постанов і “традиційних” п’єс. Майстер-клас надихав, я б хотіла ходити працювати так і далі – ходити як на роботу – після всіх обговорювань у голові з’являлася купа ідей. Нас навчили легше дивитись на сам творчий процес – розуміти, що саме тобі є близьким.

Тетяна Рут: Майстер-класи змінили спосіб мого театального мислення. В майбутньому планую розвивати набутий досвід. Було приємно познайомитись і працювати з іншими драматургами, що живуть у тому ж часі та просторі, в якому живу і я. Сподіваюсь,

що спільними зусиллями нам вдасться принести якісь зміни в український театр. Сам театр починається з драматургії, а не з вішака...

Замість висновку:

Себастьян Маєвський:

“Я здивований цим майстер-класом та його фіналом. Ідучи сюди, я думав, що це буде якийсь черговий воркшоп, на якому люди будуть щось писати, а може й не будуть писати, як це часто буває в Польщі, коли на такі майстер-класи приходять купа людей, серед яких насправді зацікавлені писати 2-3 особи. Те, що я зустрів тут групу людей, які прагнуть щось робити, для мене надзвичайно важливо. Це люди, які відчувають певний брак чогось і відверто говорять про те, що вони чогось не бачили, чи якісь речі не вкладаються у них у голові, але також прагнуть через це переступити. І тому в мене є відчуття, що нам вдалося зробити щось дуже файне. Я говорю не лише про тексти, які постали на майстер-класі. Адже я сподіваюсь, що це була певна зміна в ментальності – в розумінні театру – усвідомлення того, що театр може бути іншим.

Я тішуся, що майстер-клас тривав тиждень, тобто була можливість трохи пізнати країну. Також я відчуваю, що в Україні є багато речей, які чекають на здійснення.

Найважливіше питання, що над ним я зараз замислююся: якими проектами чи якими діями можна переконати молодих українців у тому, що, якщо для їх мистецтва сьогодні немає місця в інституціональному театрі, вони мають творити свій театр поза інституціями. В приватних квартирах, у гаражах, на станціях метро чи в тих місцях, які можуть виявитись відкритими та приязними для такого театру. І це не обов’язково мають бути будинки культури. А можуть бути університети, студентські клуби, гуртожитки – це має бути десь, де може зачатися такий рух. І не треба думати про те, що “нас не приймають в інституціях”. Якщо не приймають – визнаємо це за фактичний стан речей і створімо альтернативний рух. Це шалена потенційна сила. Вистава, яка постане у підвалі, і яку щоразу оглядатимуть 15 глядачів, напевно, має більшу силу впливу, адже люди можуть побачити щось автентичне і винести з цієї вистави якогось роду згоду чи незгоду, і тоді хвиля піде містом далі. Що з того, що вистави в інституціональних театрах оглядають натовпи людей, коли ці вистави не мають жодного впливу, якщо вони займають в нашій свідомості не більше місця, ніж прогнози погоди на телебаченні? Це величезний потенціал. Я шкодую, що цей момент уже минув у Польщі. В Україні чекає на своє здійснення справжня революція – революція театральна. Здійснити її – несамовите завдання”.

РЕПЕРТКОМ:**“ДО ВИСТАВИ ДОЗВОЛЕНО...”**

П'єса “Золоте черево” (інша назва “Золоті тельбухи”, “Les Tripes d'Or”, 1925) бельгійського драматурга Фернана Кроммелінка (Fernand Crommelynck, 1888 – 1970), залишаючись досі не зною широкому загалові, віддавна увійшла в історію українського театру.

Йдеться про виставу Леся Курбаса, прем'єра якої відбулася 16 жовтня 1926 р. під час відкриття сезону на новій сцені у Харкові. Цьому спектаклю присвячена, зокрема, наукова розвідка Наталії Єрмакової, видрукувана у “Просценіумі” п'ять років тому¹. Також усіх, хто бажає детальніше дізнатися про виставу Курбаса та літературно-мистецький контекст п'єси Ф. Кроммелінка, відсилаємо до фрагменту з книги Неллі Корнієнко “Леся Курбас: Репетиція майбутнього”² та відповідного розділу з посібника Ганни Веселовської “Дванадцять вистав Леся Курбаса”³.

Сподіваємося, оприлюднення тексту п'єси надасть додаткових підстав для розмірковувань і над феноменом вистави “Золоте черево”, і над долею драматурга Фернана Кроммелінка в українському театрі. Адже ні нові переклади його творів, ні нові вистави за ними так досі і не з'явилися. Приємним винятком є хіба що спектакль Олексія Лісовця “Рогоносець” – за п'єсою “Великодушний рогоносець”, що вже дванадцять років поспіль йде на сцені Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра.

Текст п'єси “Золоте черево” друкується за машинописом, що зберігається у музеї Харківського державного академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка “Березіль”.

Отож щиро дякуємо Ніні Дмитрівні Медведєвій – доброму янголу-охоронцю і хранительці скарбів згаданого музею за її терплячість та чуйне ставлення до відвідувачів. Саме завдяки їй маємо змогу запропонувати читачам “Просценіуму” цю публікацію.

На титульній сторінці бачимо печатки: “Березіль”, Відділ І134, а також дозвіл “Згідно з постановою Вищої Репертуарної Ради при Відділі Мистецтв Головополітосвіти НКО УСРР від 27.IX.1926 р. п'єса Кроммелінка “Золоте черево” (“Золоті тельбухи”) пер. О. Стещенко до вистави дозволена. Літ. А. № 2186”, підпис – Зав. відділом мистецтв ГПО, Голова В. Н. – Р. ради М. Христовий.

Ірина Чужинова

¹ Єрмакова Н. “Березіль” у Харкові // Просценіум. – 2005. – № 1–2. – С. 12–16.

² Корнієнко Н.М. Леся Курбас: [репетиція майбутнього]/ Неллі Корнієнко. – К.: Либідь, 2007. – С. 201–208.

³ Веселовська Г.І. Дванадцять вистав Леся Курбаса: навч. посіб./ Г. Веселовська. – Вінниця: Нова книга, 2005. – С. 191–210.

Фернан КРОММЕЛІНК

Переклад з французької мови Ориси Стешенко

ЗОЛОТЕ ЧЕРЕВО (ЗОЛОТІ ТЕЛЬБУХИ)

Фарс на 3 дії

Персонажі:

П'єр Огюст Ормідас
Мюскар
Барбюлеск
Нотаріус
Бургомістр
Прюдан
Фрізон
Лелюбр
Ле
Азель
Фруманс
Меліна
Гидка дівчина /Гермінія/

[Дописано ручкою]:

Плетуха
Актор
Жінки
Дівчата
Старшина
Школярі
Фанфарники.

Діється за наших часів у Фландрії

ДІЯ ПЕРША

Простора заля в сільському маєтку. Умебльована важким полірованим дубом. Оздоба: на стінах посуд, мідь, олово, вся селянська розкіш. В кімнаті четверо дверей в інші кімнати, двоє праворуч в голій стіні, двоє ліворуч по боках великого високого каміну.

В глибині розчиняються вхідні двері, поміж двох вікон, майже закритих густим листям рясних в'язів. Літній ранок. Селянський сторож у синьому вбранні і кепі з галунами сидить верхи на кріслі посеред кімнати обличчям до вікон, за якими видно сусідок, що ходять, приходять схвильовано сперечаються і жестикулюють. Він смокче глиняну люльку і ліниво потихкує димом. Час од часу наспівує у пів-голосу:

Капітан – палкий вояка
В оберемок взяв трьох дам,
Посадив їх на коняку,
Щоб його кохали й там...

Павза. Знову:

“Його вуса на всім світі
Найчорніші”, – каже миля;
Друга: “Золоті, мов жито”.
Третя: “Ні, як вовна білі”...
Їдуть так вони й белькочуть
З ранку раннього й до ночі.

Раптом вхідні двері з гаміром розчиняються і дуже схвильовані сусідки з’являються на порозі.

ЖІНКИ: Мертвий!.. Мертвий!.. Мертвий!..
– Мертвого несуть!
– Ах... Ах... Це – П’єр Огюст.
– П’єр Огюст!..
– Це П’єр Огюста мертвого несуть.
– Вони його несуть, наче мертвого... Мюскар і бургомістр за руки, Прюдан і Фрізон за ноги!
– Батьку, Лелюбре, це зовсім не смішно.
ЛЕЛЮБР (*смирнено*): Піди краще вичисти свого хліва, Марі Венсен. Коли я зайшов туди цієї ночі, мій ліхтар аж згас від важкого повітря.
ЖІНКИ: Ну, й здоровило цей П’єр Огюст! Всі четверо такі міцні, а погляньте, як вони сопуть!
– Батьку, Лелюбре, він напевно помер!
ЛЕЛЮБР: Позавчора я знайшов твого візочка посеред вулиці, Жульєто, за це тобі прийдеється заплатити добрий штраф.
ЖІНКИ: Вони йдуть!
– Меліна теж з ними! І Фруманс!
– Він цієї ночі приїхав, щоб вислухати тестаменту!
– Так, я тільки що бачила, як він перший увійшов до добродія нотаріуса. І ось дивіться – він помер!..
– Помер!
– Меліна, Прюдан і Фрізон удосвіта повиїздили кожен з свого боку, аж зуби їм поціплювало!
– Я сьогодні вранці бачила з свого вікна, яку куряву вони збили на дорозі... Все село потім чхало. (*Сміх*).
– Тихше!
– Коли цей помер, то його частину поміж трьома іншими поділять!
– А Фруманс? Хіба її не покладено у тестаменті?
– Покладено, та не приспано! (*Сміх*).
– Ах...
– Вона теж, вона добре примазалася до старого! (*Сміх*)
– Не смійтеся біля мертвого!
– П’єр Огюст, мабуть, помер з переляку!
– Або Мюскар його вбив!
– Еге ж, Мюскар!
– О звичайно, Мюскар вже вбив сотню людей, тільки що ніхто їх не бачив!..
– І за кожного з них йому належить довічна в’язниця або ж кілька відтятих голів!
– Він усіх ладен убити!
– І ніхто йому за це нічого сказати не посміє!
ЛЕЛЮБР (*встає і підходить до них*): Летіть, летіть, квочки, цокотухи. Вони так люблять лихословити, як курка живого хробачка клювати... А та-та-та-та. О-то-то-то-то-то... Ах, ви ж цокотухи. (*Сміється і проганяє їх*). Десять жіночих язиків піднімають більше галасу, аніж цілий гай осокорів...

Знадвору входять Фруманс в доброму настрою і Меліна, суха(тверда) і насуплена.

ВСІ ЖІНКИ (*разом*): Він помер, Фруманс?

– Це він у нотаріуса впав?

– Фруманс, чи стоїш ти в тестаменті?

– А ти, Меліно, теж дістаєш спадщину?

МЕЛІНА (*як фурія*): Твоє це діло ?! Га? Може так, як кидати щоночі під своїм вікном драбину, щоб добрі люди дерлися тебе викрадати, таку копицю. Лелюбре, навіщо ти їх сюди понапускав, це ж заборонено...

ОДНА ЖІНКА (*до другої*): Вона не дістала в спадок нічого... Це ясно! (*Сміх*).

ФРУМАНС: Лелюбре, біжи скоріше до лікаря!

МЕЛІНА (*швидко*): Марна справа! Я послала лікаря до своєї хворої хрещениці за три милі звідси. А! От лиха доля!

З'являються бургомістр, Мюскар, Прюдан, Фрізон, несучи закам'янілого П'єра Огюста.

ФРУМАНС (*до Лелюбра*): Поклич же Барбюлеска!

МЕЛІНА (*ображена*): Ветеринара? Ти збожеволіла? Ти вважаєш П'єра Огюста за паршиву свиню, щоб він їй язика витягав? Чи це тобі курка, що несе довгі яйця, а він їй загинатиме голову нижче від заду...

Фруманс викочує крісло, ставить коло нього ослінчика, відчиняє вікно.

Чоловіки садовлять П'єра Огюста.

ФРУМАНС (*до Лелюбра*): Іди поклич Барбюлеска, я тобі кажу!

МЕЛІНА: Я не хочу, щоб він його лікував, це – мій родич.

ФРІЗОН: Мій родич!

ПРЮДАН: Мій родич!

Всі вони групуються коло П'єра Огюста, немов хочуть його обороняти.

МЮСКАР (*раптом погрожуючи*): Тихо! Іди знайди Барбюлеска! Чи ти чуєш?

Лелюбр збентежений зникає, за ним кілька сусідок. Чути, як вони надворі гукають.

ГОЛОСИ (*все віддаляються*): Барбюлеск!... Бар...бю...леск!...

БУРГОМІСТР (*важко дихаючи*): Ну, й бецман же цей чоловік – аж одежа ним ущерть повна.

МЮСКАР (*весело*): Такий бецман, а дух із нього вибило!

ЖІНКИ (*гукують здалеку надворі*): Барбюлеск! Барбюлеск!

БУРГОМІСТР (*пильно дивиться на П'єра Огюста*): Такий блідий, як зараз, він мені прегарно нагадує старого Ормідаса.

МЮСКАР (*дуже високо, занадто високо, повернувшись до П'єра Огюста*): Прегарно. Це до речі сказано, бо він таки й справді з себе гарний. (*Він хитро підморгує і кладе пальця на губи*).

БУРГОМІСТР (*здивовано, стиха*): Хіба ж він почує? (*Мюскар серйозно згоджується з бургомістром. Розмова провадиться півголосом*).

ФРУМАНС: Я тим часом натерла б його оцтом.

МЕЛІНА (*в досаді*): Щоб йому затекло... Дайте йому прийти до пам'яті!

ПРЮДАН та ФРІЗОН (*разом*): Так, так. Покиньте.

ОДНА ЖІНКА (*знадвору, трохи ближче*): Барбюлеск!..

БУРГОМІСТР: Якщо з ним щось трапиться, а лікар запізниться, я знімаю з себе всяку відповідальність.

МЕЛІНА: Ми візьмемо її на себе, ми ж йому кухні!

ПРЮДАН (*з притиском*): Так, так.

ФРІЗОН: Ми йому кухні!

ФРУМАНС: Принаймні йому можна було б водою в обличчя приснути, свіжого повітря дати, допомогти хоч трохи...

МЕЛІНА: Він не дуже нетерплячий, хоч спадщина й непокоїть відсотками...

ЖІНКИ (*коло дверей*): Барбюлеск! Барбюлеск!.. Ось Барбюлеск!

З'являється Барбюлеск

МЕЛІНА (*страшенно розлютована*): Тут немає ні сапу, ні корости, ні паршів!

ПРЮДАН: Це той самий лікар, що йому й треба.

ФРІЗОН: Лікар!

БАРБЮЛЕСК (*смиренно посміхаючись*): Хіба ж я не такий лікар, як і всякий інший?

ПРЮДАН: Доктор медицини.

МЕЛІНА: Барбюлеск, ти не маєш права лікувати людей.

ПРЮДАН: Покладіться на Бога!

Не перестаючи посміхатися, Барбюлеск повертається до них спиною і хоче вийти. Мюскар спиняє його і весело тягне до хворого.

МЮСКАР: Ходи сюди, мій любий, я за нього ручуся. (*Він грізно розитовхує переляканих родичів*). Ей, ви там, назад. Це Великий Спадкоємець, якщо він не пропаде од цього клопоту.

БАРБЮЛЕСК (*оглядає П'єр Огюста дуже уважно*): Це чоловік чи жінка?

МЮСКАР: Здається, ніби чоловік.

БАРБЮЛЕСК (*дуже просто*): Цей чоловік непритомний.

МЮСКАР: Bravo!

БАРБЮЛЕСК: Ну, Меліно?! Це тобі для хворого, що й розмовляти не вміє, доктора медицини треба? Ого! А коли б тварини вміли говорити, всякий лікар пізнав би їхні хвороби не згірше від мене.

МЮСКАР (*сентенційно*): Давніше тварини теж розмовляли.

БАРБЮЛЕСК: На них теж чума нападала. (*Він повертається і хоче йти*). До побачення... Знайдіть собі замість лікаря великого чудотворця.

МЮСКАР (*знову його спиняє*): Стривай! Коли ти його приведеш до пам'яті, то я тебе наречу великим клизмотворцем.

МЕЛІНА (*жсваво*): Він ніяк не розуміється на людській медицині.

БАРБЮЛЕСК (*іронічно*): Ні... (*Передражнює її*). Мюскаре, уяви собі, що твоя жінка має дев'ятимісячну пухлявину...

МЮСКАР: Я уявляю собі, що моя жінка має дев'ятимісячну пухлявину.

БАРБЮЛЕСК: Фруманс, іди сюди. (*Фруманс підходить*). Тепер, Мюскаре, заприсягни мені, що твоя жінка ще цнотлива дівчина. (*Всі регочуть*).

МЮСКАР (*дуже просто*): Мені доводиться збрехати. (*Всі регочуть*).

БАРБЮЛЕСК: Дуже добре!

МЮСКАР: Щоб збрехати, я присягаюся, що моя жінка ще цнотлива дівчина.

БАРБЮЛЕСК (*прикладає вухо до живота Фруманс*): Слідуючи людській медицині, я присягаюся, що ця жінка має фіброму і що серце цієї фіброми робить 150 ударів у хвилину. Гарзд. Завтра я її виріжу.

ФРУМАНС: О-ла.

БАРБЮЛЕСК: А коли пацієнтка помре, я посвідчу, що вона загинула від шоку.

ФРУМАНС (*робить реверанс*): Дуже дякую! Я зовсім здорова!

БАРБЮЛЕСК (*дуже швидко, звертаючись до Прюдана*): Прюдане, твоє здоров'я не таке добре, як ти хочеш показати. Піди від мого імені до аптекаря. Він тобі продасть маленького термометра, і ти сядеш на нього. Я наказую твоїй конячій температурі не підніматися понад 37 стопнів. Коли вона хоч раз це зробить, то знай, що вона на це не мала ніякого права. Покличеш мене негайно і я тебе нагодую пілюлями з твого білого хліба. (*До Фрізона*). Фрізоне, від чого болить твоя прекрасна душа?

ФРІЗОН (*збентежений, остовпілий*): Я тобі кажу, що...

БАРБЮЛЕСК (*перебиває його*): Мікроб! Ну, далі...

ФРІЗОН: У мене болить...

БАРБЮЛЕСК: Мікроб! Ну, далі...

ФРІЗОН: Моя...

БАРБЮЛЕСК: Мікроб... "Прекрасна душа"... Ну, кінчай.

ФРІЗОН: Прекрасна душа...

БАРБЮЛЕСК: Мікроби!.. Мікроби!.. (*Всі жінки біля дверей підхоплюють хором: "Мікроби! Мікроби!"*).

БАРБЮЛЕСК: Спірітококи опанували твою душу у двох точках. Я зроблю тобі вприскування скаженої вакцини, що вироблюється із страусового мізку... Ну, ти видужав?

ФРІЗОН: Ні!

БАРБЮЛЕСК (*рішуче*): Так.

ФРІЗОН: Ах!..

БАРБЮЛЕСК (*з притиском*): Так!

ФРІЗОН (*покірно*): Так...

БАРБЮЛЕСК (*лагідно до Мюскара*): Мюскаре, ти мозолі маєш?

МЮСКАР: Так.

БАРБЮЛЕСК (*не чуючи його, з притиском*): Так!

МЮСКАР (*ще голосніше, весело*): Так!

БАРБЮЛЕСК (*кричить*): Так!

ВСІ ЖІНКИ (*хором*): Так! Так! Так!

БАРБЮЛЕСК: Думка живе у злі, зло живе у думці, і ніхто не знає, хто з них перший народився. Виженемо мозоля з нашої уяви, а уяву з мозоля.

МЮСКАР: Так.

БАРБЮЛЕСК: Ні.

МЮСКАР (*не слухаючи його, кричить*): Так! (*Барбюлеск наступає йому на ногу, Мюскар скрикує од болю і кричить: "Ні!"*).

БАРБЮЛЕСК: Ти розумний хворий. (*Він притягає до себе Мюскаркову голову і, тримаючи її в обох руках, притуляється до неї вухом*). Тепер думай, думай! Ну, думай же!

МЮСКАР: Я думаю.

БАРБЮЛЕСК: Думай весь час! (*Повертається до інших*). Цитуйте! ... Добре, тепер думай повільніше. (*Знову до інших*) Та годі-бо вам!.. Не думайте всі одразу. Думай глибоко. Гарзд... Сильно думай... Ще дужче... Думай тричі... Ах! (*Він слухає і очима відмічає ці три періоди. Нарешті*): Мерсі!.. (*Одпускає Мюскара*). Твій мозоль попустив занадто глибоко коріння, аж у твому розумі... Заплати мені вперед. Я мушу одрізати тобі голову. (*Всі сміються*).

БУРГОМІСТР (*перелякано*): А тут лежить людина, що змагається з смертю. Коли ти не допоможеш йому, Барбюлеску, і він помре – то тобі ж сором буде!

БАРБЮЛЕСК (*до всіх дуже жваво*): О, мій друже, коли натурі не сором, то він помре й без моєї допомоги. (*Хоче йти*).

МЕЛІНА: Розумне слово!

МЮСКАР (*зупиняючи його*): Е, ні! Тепер, коли всі здорові померли, поверни життя нашому хворому спадкоємцеві.

БАРБЮЛЕСК: Це порушує всякі закони!

БУРГОМІСТР: Через те, що доктор медицини...

МЮСКАР (*сміючись*):... ганяється за температурою 37 градусів...

БУРГОМІСТР: ... і справа така нагальна, що не може чекати!

БАРБЮЛЕСК (*повернувшись до трьох родичів П'єр Огюста*): Для цього мені треба ще мати довіреність від родичів хворого з їхніми засвідченими підписами.

ФРУМАНС (*кричить*): Нещасний, він помер!

Переляканий Барбюлеск, не зважаючи на те, що всі одскакують, підходить до П'єр Огюста, починає його мацати і оглядає.

БАРБЮЛЕСК: Це – П'єр Огюст Ормідас? Хіба він ніколи не втрачав свідомості? Що, він у воду впав? *(Всі мовчать)*. Тим гірше... Він приїхав, щоб спадщину отримати?..

МЮСКАР: Еге ж.

БАРБЮЛЕСК: Коли ж він сюди прибув?

ФРУМАНС: Опівночі.

БАРБЮЛЕСК: В кареті?

ФРУМАНС: Ні, пішки.

БАРБЮЛЕСК: Аж з самого міста? Тим краще! В якій годині він поклався в ліжку?

ФРУМАНС: Він зовсім не лягав. Він заснув у цьому кріслі.

БАРБЮЛЕСК: А довго він спав?

ФРУМАНС: Цілу ніч.

БАРБЮЛЕСК: Тим гірше. Він роззувався?

ФРУМАНС: Ні.

БАРБЮЛЕСК: Тим краще... Де ж він упав?

МЮСКАР: У нотаріуса.

БАРБЮЛЕСК: Під час читання?

МЮСКАР: Це невідомо. Коли нотаріус попросив його підписатись, то він уже був ні на що не здатний.

БАРБЮЛЕСК: Він має спадщину отримати?

ВСІ РАЗОМ: Так.

БАРБЮЛЕСК *(до родичів)*: Тим гірше... *(До хворого)* Тим краще! Як доктор медицини, я теж отримаю спадщину... Мюскаре, ця людина зовсім непритомна, просто... йому зробилося погано, тому що його мізкові занадто тісно було в черевиках. Прімо: Фруманс, роззуй його, порозправляй йому пальці, один по одному, рахуючи: трошки багато, зовсім не треба... А де ж його тестамент?

МЮСКАР: Там, у нього в кишені. *(Барбюлеск виймає тестамент із Ормідасової кишені і дає його Мюскару)*.

БАРБЮЛЕСК: Секондо! Щоб урятувати його від шоку, Мюскаре, прочитай йому тестаменту голосно і повільно.

МЮСКАР *(бере тестамент і сідає коло ніг П'єр Огюстових)*: Він очумається?

БАРБЮЛЕСК: Одразу. А я тим часом порахую, скільки гонорару мені належить... Ну, читай... *(Тим часом Ормідаса роззули)*.

МЮСКАР *(читає)*: “Я, Анна Ромен Ормідас де Гутем син Омедя Бертрана і Варвари із роду Реніс, що померли обоє цієї п'ятниці, 13-го травня, тоді, коли мені пішов рік 70-й, – при здоровому розумі та твердій пам'яті висловлюю свою останню волю... Ось мій тестамент:

Перше. Я відписую моєму небожеві Блес Фрізоніві, з села Бодем – моє останнє зітхання, ним він повинен надути великого свинячого сечового пухиря. Цього пухиря він має прибити над своїми дверима на кілочку, щоб всякий, хто йтиме повз, міг сказати: “Ось тут останнє, що зірвалося йому з уст, зітхання старого Ормідаса, за яким Фрізон так довго журиться”.

ФРІЗОН *(сардонічно, не підвищуючи голосу)*: Може, ще й великого ліхтаря почепити? Якщо це може повернути душу, то я в ньому ще й свічку засвічу. Амінь.

МЮСКАР *(читає)*: А також: “Я даю й одписую своєму небожеві Прюдану Пелюль з села Берлар мою останню думку, щоб усі сказали: “за те, що Прюдан так ніжно любив дурного Ормідаса, старий одписав йому свою останню думку...”.

ПРЮДАН *(шепоче)*: Гм... гм... Ну, далі, далі, Мюскаре.

МЮСКАР *(читає)*: А також: “Я даю й одписую моїй добрій небозі Меліні, дочці Антонена з села Ніврод, мій трон з фаянсовим нічним горшком, оздоблений шкірою, в подяку за той клопіт, що вона його зазнала, приходивши крадькома щоранку нишпорити потай по моїх шуфлядах, щоб збирати, розглядати, розшифровувати всі мої квитанції і довідуватись про стан мого майна, перечитувати мої мемуари і взагалі всі мої секретні папери – і за всю роботу бідна дівчина не вимагала від мене ні платні, ні подяки”.

Меліна поривається говорити, коли це раптом з великого тіла П'єр Огюста виринає нижній сміх – спочатку дуже далекий, здається, ніби він у сні починається, потім потроху зростає і наближається. Всі остовпіли. Сміх продовжується весь час на одному тоні. Меліна, Прюдан та Фрізон, побачивши, що П'єр Огюст живий, вибухають страшенною злістю.

МЕЛІНА: Я протестую.

ФРІЗОН: Я теж.

ПРЮДАН: І я.

МЕЛІНА (з запалом): Той, що образив небіжчика – не отримує спадщини! Гаразд! Зуб за зуб. Небіжчик мене образив, я з ним довіку судитимуся.

ПРЮДАН: Є спадщина. Вона тобі добре за образу заплатить.

В цю хвилину Ормідасів сміх раптом обривається і разом з ним зникає гнів усіх родичів. Знову з'являється надія. Тиша.

МЮСКАР (по знаку Барбюлеска починає знову читати): А також: “Я даю, одписую і заповідаю бургомістрові цієї округи – моє тіло з усім тим, що в ньому є тлустого й пісного, грубого й тонкого, нерухомого і летючого, цебто всі мої тлінні останки; доручаю йому вирізьбити на моєму надмогильному камені таку епітафію:

Грішник тут спочиває залятий,
Той, що чхав весь свій вік на життя, –
І, як шибеник, хоче в станне начхати
І умерти, як жив – без пуття.
Він повисивсь вдоволений вщерт,
Наплювавши на смерть”.

БУРГОМІСТР (скандалізований): О! О! О! Я відмовляюся від усякої відповідальності. Він проклятий, лежатиме в землі, обіч кладовища, не там, де покояться чесні люди.

МЮСКАР: А також: “Я даю Франціску Мюскаркові... (він встає, низько вклоняється, жартівливо): До ваших послуг! (Починає знову стоячи читати)... що доглядає мого будинку і одписую йому мого годинника з золотим ланцюжком, моє хутро, мою хутряну шапку, ціпок, мої чоботи до полювання, мій батіг, мій свисток та тисячу франків грішми, що їх мають віддати йому на протязі місяця після моєї смерті”. (Сідає). Далі: “Я даю і відписую Фруманс Монтені Мюскар... (він знову встає і вклоняється перед жінкою)... Мюскар з роду Вельком – ліжко з моєї кімнати разом з гарнітуром і моє тепле вбрання, мою хутряну ковдру на ноги, мою велику чарку та тисячу франків грішми, що мають бути видані їй на протязі місяця після моєї смерті”. (Меліна сміється).

ФРУМАНС (сердито): Чому ти смієшся, Меліно?

МЕЛІНА (глузуючи): Віншую тебе... Ти вже маєш на чому лежати...

ФРУМАНС (в такому ж тоні): А ти маєш на чому сидіти, Меліно!

МЮСКАР: Тихо! (Сідає і починає знову читати). А також: “Даю на посаг усім дівчатам нашої округи, що скромно виходитимуть заміж після 20-ти років – з умовою, що вони були такими ж цнотливими та чистими, як прапор на вітрі, – даю їм стільки грошей, скільки добра дійна корова варта. Гадаю, що це моє добре бажання не коштуватиме дорого, хіба що станеться чудо, і молоді дівчата з заплодками знову весняним цвітом відкриються”.

Ормідас знову починає сміятися, але вже голосніше. Його сміх викликає знову страшений гнів.

БУРГОМІСТР (виганяючи молодих дівчат, що знову поналазили в кімнату): Ей, тікайте звідси! Вони вже тут, всі вже готові цих корів доїти. Лелюбре, гляди мені дверей!

МЕЛІНА (до нотаріуса, що саме входить): Ах, ось і добродій нотаріус... Добродію нотаріусе, ну, хіба ж людина має право спочатку збездістити людей, а потім узяти й повіситись?..

ПРЮДАН: Коли лиш самі спогади з'єднують мертвих та живих людей, то про нього буде чим згадувати!

МЕЛІНА: Його нічим не дошкулиш, старого чорта!

ФРІЗОН: Зате гроші його тут!

МЕЛІНА: І домагатимусь цих грошей!

Сміх Ормідаса, що тільки місяцями проривався поміж цих реплік, раптом зовсім вибухає дуже голосно і примушує всіх замовкнути. Реагування.

МЮСКАР (*читає все голосніше та голосніше, все швидше та швидше*): А також: “Я даю, одписую та заповідаю моему небожеві П'єр Огюсту Ормідасові, що розмножить мій рід і муситиме точно мій тестамент виконати, я віддаю йому: мій будинок, що стоїть на вулиці Тотвер, де я й зараз живу, увесь будинок з усіма будівлями, що до нього належать; другий будинок, що стоїть в місцевості “Чисті ставки” і з одного боку межує з ставком, а з другого – з маєтком мадемуазель Гросвіньйон, а також і три моїх вартові собаки, всі мої фруктові садки й звичайні дерева”.

Павза. П'єр Огюст сміється теплим тремтливим сміхом, що робить всіх непорушними і покірними. Він спиняється. Це ніби довга фраза, весела відповідь, що часто з цього моменту з'являється все голосніше і страшніше враження справляє.

МЮСКАР (*екзальтовано*): ... “І ще деяке наслідство: державна позичка, чи гіпотeki під маєтности в селі Рутем...”

Ормідас сміється. Реагування.

МЮСКАР (*читає*): ... А також: “Я даю і одписую моему небожеві П'єр Огюсту всю решту мого добра, маєтки, меблі, срібло, коштовні речі, господарське знаряддя, мої борги та зобов'язання вже поплачені...”

Сміх, павза. Знову сміх.

МЮСКАР (*стойть, читає не спиняючись. Сміху більше немає. Все підвищує голос*): ... А також: “Я даю й відписую все це моему небожеві П'єр Огюстові з умовою, що він усе своє життя триматиме у себе на службі Мюскара та його жінку Фруманс, що він дасть їм притулок, годуватиме їх, одягатиме й платитиме їм гроші так само, як і я це робив; я даю і одписую йому двісті тисяч франків золотом, що він знайде їх замуrowаними в каміні у великій кімнаті...”

Троє родичів скрикують од несподіванки. Роблять рух до каміна, але Бургомістр одним жестом забороняє їм туди наближатися.

БУРГОМІСТР: Назад! Лелюбре, ставай на варту!

МЮСКАР (*схвильовано читає. П'єр Огюст весь час сміється*): ... “Так я кажу і така моя воля. ... І наприкінці я іменую і настановляю мого небожа П'єра Огюста виконавцем моєї останньої волі і мого тестаменту, бувши певен того, що ця чесна, добра, непорочна, хоробра, доброзичлива, твереза, економна, непохитна людина, отримавши мої гроші, зробиться: боягузом, падлюкою, брехуном, прожерою, п'яногою, ледарем, зрадливим, заздрісним, марнотратцем, розпутником і тираном – бо він добрий, а як добродійність ніколи не приносить грошей, так і гроші вбивають добродійність! Я відмовляюся всіх попередніх заповітів і об'являю, що це моя остання воля і заповіт Анни Ромена Ормідаса, що хотів шукати і знайшов нарешті своє прокляття і сподівається, що частину його Бог оберне знову на бідних людей”.

Сміх і читання разом уриваються.

МЮСКАР (*подає звичайним голосом*): ... “З вірою в це я ставлю тут свій підпис” .

Урочиста велика тиша. П'єр Огюст лежить в кріслі, витягнувся, задоволено потягається. Починає поволі говорити, не піднімаючи голосу, але ледве стримує свою радість, що іноді проривається сміхом.

П'ЄР ОГЮСТ (*вивернувшись в кріслі*): Спати!... Спати!.. Кохати!.. Пити та їсти!.. Спати!.. Ах! Ах! Азель, солодка ліля, резеда моя, маленька пахуща жіночка, я спатиму з тобою в такому широкому ліжкові... Спатиму обіч тебе. Бо я не маю милого сну: уже більш як три роки не було й однієї ночі, щоб я виспався досхочу!... Нехай покладуть нам на ліжко чотири перини, добре набиті вовною, пухом, травою морською та папороттю... Чотири і ніяк не менше!.. (*Потягається усім тілом*). І тими листочками амбри, морськими водорослинами зо дна океану, найтоншою овечою вовною і крилами птахів небесних, що навіватимуть нам легкий вітерець – ви нам уготуєте такий пишний сон, як той світ, що в нього ми полинемо на крилах мрій... Ах! Ах! Ах! Азель! Щодня ми їстимемо, любитимемось, спатимемо серед білого дня й заради нічної розваги... І коли ми задовольнимо себе за минулий час, тоді будемо частувати себе на сьогодні й на завтра. (*Сідає, напіввспираючись на лікті, і нікого не помічаючи, робить гримасу, ніби щось смакує*). Я уже почуваю на язичі смак від перетравлювання ще необпатраної сирової дичини... Ти вимочиш у вині шматок волового філе, добре нашпигованого тмінном, гвоздичками, гірчичним зерном та лавровим листом. Нехай й його роздиратиму руками, а підборіддя вимочу в підливі. (*Знову спинається на крісло*). А потім, коли я уп'юся, я хочу любити тебе, Азель, і в неділю, і в п'ятницю... (*Голосно і весело сміється*). Вікно на розтіж, зовсім голі лежатимемо в холодочку... Наші крики кохання розбудять майбутнє... Наші тіла блищатимуть, горітимуть фосфоричним світлом кохання, і коли чабан на горбочку гляне на наш будинок, Азель, він не повірить своїм очам... (*Соромливо совається*). А потім спати і знову спати! Стоячи, немов дерева і тварини, сидячи, як спорохнілий старець, лежучи, як немовлятко на лоні матері. (*Помічає присутніх. Коротка павза*).

МЮСКАР (*граціозно вітається*): Мюскар – сторожа твого дому. Мюскар, скрізь славний по всій країні своєю силою і сміливістю; всі мене поважають і бояться! Три дні тому я був у коваля з Сарда з своєю кобилою, що почала кульгати. Прибігає Фруманс: “Мюскаре, старий пан повісився!” (*Говорючи за Фруманс, він її передражнює*).

– Ти брешеш, ти хочеш, щоб я додому вернувся!

“Ні, дорогий мій, повір мені, старий справді повісився!”

– Мовчи, опудало, подався своїм гадючим язиком!

По цьому я запхав їй цілого кулака в рота, щоб припинити цю брехню. Істинна правда! (*Починає страшенно плакати*). Ах, як мене почало мучити сумління! Ах! Краще б я повісився! Моя дорога жіночка така спритна, така тиха, така ніжна, як ніхто... Шкода, добродію! Як ви гадаєте, може, її треба побити... (*Говорить дуже по-простацькому*). Я плюю на себе, ваша світлість, я блазень, та й годі! (*Знижуючи плечима*). Вона ж повинна зрозуміти, яка небезпека розносити по світу таку незвичайну правду! Вашим коштом і на вашу відповідальність!.. До ваших послуг! (*Знайомить свою жінку*). Фруманс – моя дружина, не сумнівайтесь.

БУРГОМІСТР (*вітаючись*): Бургомістр цієї округи.

БАРБЮЛЕСК (*вітаючись*): Лікар Барбюлеск.

МЕЛІНА (*з недовір'ям*): Меліна...

ПРЮДАН (*з недовір'ям*): Прюдан...

ФРІЗОН (*задираючись*): Фрізон!

Тиша. П'єр Огюст сміється коротким сміхом. Не зводячи з них очей, він одсовується в глибину кімнати і раптом, хвавши з шафи вазу, кидає її у вікно. Бряжчать розбиті шибки. Загальне вражіння.

П'ЄР ОГЮСТ (*до бургомистра*): Бургомістре, може, ти складеш протокола? Ні? (*Всі*

мовчать. Він сміється не спиняючись, тихим смішком. Знову кидає щось у вікно). Хто скаржитиметься? Може, покличуть жандармів? (Павза. Голосно сміється. Починає кидати у вікно все, що знаходить собі по силі). Ось! Ось! Ось! Може, мене ще й до в'язниці посадять?

МЕЛІНА: В божевільний дім! Барбюлеску, ти ж всетаки досить лікар, щоб сказати, що він божевільний?

ПРЮДАН та ФРІЗОН: Божевільний! Божевільний! Божевільний!

МЕЛІНА: Ти ж чув його, бургомістре? Ти ж його бачиш? Він божевільний! Добродію нотаріус, божевільний не може отримати спадщини...

П'ЕР ОГЮСТ (*підходить до них, опанувавши свою радість*): Ах! Це мій будинок... Я не можу втриматись од сміху... Цей будинок таки справді мені належить, коли я маю право спалити його тільки для того, щоб зробити собі приємність... Я прокинувся!.. Азель!.. Азель, цей будинок, що ми його побачили цієї ночі, цей білий будинок, весь сповитий гераніями... Це будинок П'єр Огюста! Треба, щоб я добре в це повірив...

Здорова була, Меліно, я вітаю тебе. Фруманс, я дуже тобі вдячний за те, що ти зійшла в самій сорочці одчинити мені двері опівночі!

Мюскаре, вітаю! Даруй мені, що твоя жінка вернулась до тебе в ліжку з холодними колінами! Бургомістре, вітаю тебе! І тебе, нотаріусе, і тебе, лікарю... Меліно, я тебе люблю. Заради пам'яті нашого предка ти житимеш у цьому будинку разом з мною. Фрізон, дорогий кузене, ти будеш нашим гостем. Ти теж, Прюдане! Я не вибираю, ви всі маєте однакові місця у моєму серці. Цей будинок мені належить, бо я без усякого жалю можу його зруйнувати. Ми його поділимо між собою!

МЕЛІНА (*жваво*): Це справедливо, П'єр Огюсте. Ах! Дозволь мені тебе поцілувати! (*Обнімає його*).

П'ЕР ОГЮСТ: У цій кімнаті є четверо дверей. Кожен з нас матиме по одній з усім, що є за ними, під ними і над ними.

ПРЮДАН (*стискаючи його в обіймах*): Я теж хочу тебе обняти!

ФРІЗОН (*теж*): І я!

П'ЕР ОГЮСТ: Ми порахуємо згори до низу всі вікна в цьому будинку і їх поділимо теж...

МЕЛІНА: Разом з тими, що й на фасаді...

П'ЕР ОГЮСТ: Стривай, ще є 30.000 дерев, оточених огорожею. І який спокій, яка тиша!..

ФРІЗОН (*показуючи на одне з вікон*): Все, що ти можеш побачити з цього віконця, фруктовий садок з таким приємним холодочком; ти бачиш гай з вітром, що шумить в тополях, лани...

П'ЕР ОГЮСТ: Все це належить мені!

БУРГОМІСТР (*поважно*): Окрім шляху, що належить усім!

ПРЮДАН: А в цьому лісі – куди повертаються ворони – велике болото – будинок під грубою покрівлю.

П'ЕР ОГЮСТ: ... належить мені...

БУРГОМІСТР: Окрім кладовища!..

П'ЕР ОГЮСТ: Мерсі! Ми поділимо на чотири частини і будинок, і пейзаж, разом із хмарками, з холодками, з птицями та з вітрами...

МЕЛІНА (*зажерливо*): А може, П'єр Огюст, може, й справді є золото?!

П'ЕР ОГЮСТ (*одхиляє свого жилета, показує гаман, що носить на грудях*): Золото? Яке золото? Золото, Меліно, я його маю 150 штук, що збирав одну по одній. Щовечора Азель одчиняла двері: "Доброго здоров'я, мій любий, ти працюєш?" – Вона сиділа сумна, покірлива... Вона чекала посмішки: "Азель, коли я буду багатий, коли я матиму кругленьку монету в 20 франків, я куплю тобі білі рукавички і маленький весняний букетик". – Вона зітхала, сидячи коло лампи, а потім опівночі: "Прощай!" Поцілунок – гіркий, як отрута... В кінці тижня я не міг дозволити собі навіть на сніданок на сонці: "Май терпіння, Азель! Коли я розбагатію на дві золоті монети, я подарую тобі обручального персня". – "Почекай ще, Азель, поки я матиму 4 монети! Я куплю тобі шаль з вишиваними по ній птахами". І так щомісяця. Мюскаре, любий хлопче, ходи сюди. (*Виймає з гаманця золоту монету і*

дає йому, щоб той на неї роздивився). Ти бачиш цю монету, Мюскаре? Подивись уважно на цю голівку! Усмішка, ніби в чомусь признається, ця зачіска зібрана, наче корона; це войовниче чоло, цей класичний носик, ці стиснуті губи, це відважне підборіддя: це Азель! Можна сказати, що це її портрета вибито на монеті. (*Мюскар та П'єр Огюст сміються*). Може, це ілюзія? Ні! Можна сказати, що це золота Азель.

МЮСКАР (*грубо захоплений*): Ну, ще!

П'ЄР ОГЮСТ: Що?

МЮСКАР: Її ймення.

П'ЄР ОГЮСТ: Азель!

МЮСКАР: Ще, ще раз! Кажі мені її ймення! Ти ніби обдаровуєш мене!

П'ЄР ОГЮСТ (*здивовано*): Азель!

МЮСКАР (*у захваті сміється*): Ох! Ох! Азель, мерсі!... Яке солодке ім'я! Я зроду нічого солодшого не куштував! Спасибі, мій добрий пане, Бог вас за це не забуде!..

П'ЄР ОГЮСТ: Мюскаре, біжи до шинку "Трьох Опук", що на майдані; там ти знайдеш Азель, я покинув її там цієї ночі. Ти бачив її портрета, отже її впізнаєш... Розкажи їй усе, що знаєш, Мюскаре. Біжи хутчій і веди її сюди!

МЮСКАР: Я заскочу до своєї кімнати! Одна хвилинка, ваша світлість, і я до ваших послуг.

П'ЄР ОГЮСТ (*до Меліни*): Я мало не забув її за три роки. Чи вона ще й досі стоїть поважно перед дзеркалом, розчісуючи собі волосся? Чи простягає вона свої білі руки і чи дивиться зітхаючи на свій образ? Чи повертає вона обличчя? Чи опускає вії? Чи вона любить, чи соромиться, чи зосталася такою гордою, як і колись? (*Одкидає цей настрій і міняє тон*). Ми поженимось! Фруманс, волове рагу буде тільки для мене самого. Азель має смак ще тендітніший, аніж підшви ніг. (*До Меліни*) Ти побачиш її за столом, моя любо! Вона так граціозно тримає виделку, що здається, ніби вона довгим пензлем малює на своїй тарілці якісь чудернацькі девізи. Буде на її честь пестрюга, напхана летючою рибою в своєму пухирі, а щоб нас відсвіжити, будуть аркадійські розинки [родзинки], розведені в рожевій чарі...

МЕЛІНА: А золото, кузене, а золото?

П'ЄР ОГЮСТ (*помічає, що він увесь час тримає перед собою гаманця*): Ах, я й забув! Ну, давай поговоримо за нього. А чи знаєш ти, Меліно, скільки тут зібрано грошей в цьому маленькому гаманцеві? Лікарю Барбюлеск, ти віриш у чародійство? Бургомістре, це – магічний гаманець! Моє довге терпіння і сум Азелі, мої злидні і довгі сльози Азелі і мої стримані бажання, наша ніжність безконечна, наше кохання, що ми його завжди докладали, – все це тут зібрано, все в цих 150 монетах, що я зібрав одну по одній. Здорово! Яка трансформація. (*Він притискає свій гаманець до себе*). Більше, ніж селітра та сірка, він має в собі силу страшного вибуху! Один нещасний погляд може його запалити і будинок з громом зникає... (*Він сміється, поглядаючи на своїх остовпілих родичів, що всі з питанням дивляться на Барбюлеска*).

МЕЛІНА (*теж через силу сміється*): Який бо ти лукавий, мій любий! Проте, треба добре роздивитися, чи не має якого скарбу в каміні? (*До Лелюбра*) Принеси якогось струменту. (*До П'єр Огюста*) Ти одпочинеш у цьому кріслі, поки ми розіб'ємо цю кам'яну дошку. Хочеш?.. Ні, кузене, ти утомишся. Ми охоче однесемо тебе на твоє місце. (*Хоч до крісла тільки два кроки, але всі кузени підбігають до П'єр Огюста*). Фрізон!

ФРІЗОН та ПРЮДАН: Авжеж! (*Вони піднімають П'єр Огюста, він охоче на це дається*).

П'ЄР ОГЮСТ: Ну, несіть же мене, будь ласка!

Він дуже розвеселився. У цю хвилину входить Мюскар, одягнений в одягу для полювання старого Ормідаса: чоботи, шуба і хутряна шапка. В руках тримає батіжок, яким увесь час стьобає. Прюдан та Фрізон по дорозі до крісла зупиняються.

МЮСКАР: Ваша світлість, я зараз же біжу до шинку "Трьох Опук"! (*Сміється*). Ні, ні, мені не буде занадто гаряче, я розганятиму повітря батіжком старого Ормідаса. Ти почуєш, як він буде хвиськати здалеку, коли мої послуги будуть тобі потрібні.

П'ЕР ОГЮСТ: Від шинку аж до цього місця скрізь я буду почувати її з собою. Кажі їй це, Мюскаре! Нехай же приходить і не соромиться своєї старої спідниці та подертих черевиків. Іди, моя душа буде їй найкращим убранням!

МЕЛІНА *(До Лелюбра, що вертається зі струментами)*: Давай, Лелюбре!

П'ЕР ОГЮСТ *(підкликаючи Мюскара)*: Гей!... Скажи їй, що кожного ранку їй принесуть у ліжку чаю з квіток і сиру з осіннього молока, що тхне польовими травами та гострий, як наточена стріла.

МЕЛІНА *(б'є по комину мотикою)*: Я б'ю, кузене, я б'ю! *(Фрізон та Прюдан з своїми струментами роблять крок до крісла, але П'єр Огюст знову їх спиняє)*.

П'ЕР ОГЮСТ: Гей!.. А щотижня вона матиме фазана, добре годованого коماشиними яєчками, щоб був ширший, як довший! Ну, біжи!..

МЕЛІНА *(грубо)*: Ви побачите, що в каміні нічого немає. Так само, як немає на долоні волосся! *(Ще крок до крісла. Знов спинилась)*.

П'ЕР ОГЮСТ *(бундючно)*: Гей!.. Скажи їй, що ми поливатимемо Олександрівським вином наші любощі... Так, як ним упивалися Антоній та Клеопатра з тих глечиків із землі. *(Говорить, очевидно, про амфори – прим. переклад.)*.

В цю хвилину дошка з каміну з великим грюкотом вивалюється і з'являється велика дерев'яна цвяхова [цвяхована] скриня. Остовпілі Прюдан та Фрізон несподівано кидають П'єр Огюста, що важко падає, розтягається посеред кімнати.

МЕЛІНА *(у нестямі)*: Гроші! П'єр Огюст! Справжні гроші! *(Вона повертається до каміну, стає навколішки перед скринєю, Прюдан та Фрізон опускають голови і виявляють всю свою істоту. Всі інші персонажі обступили скриню, але троє родичів приходять до пам'яті і підводять потовченого П'єр Огюста)*.

МЕЛІНА: Кузене, ми поділимо також і гроші, це буде справедливо!

ФРІЗОН: Будь з нами справедливий, кузене!

МЕЛІНА: За кожен гріх вовкуватого старого я ставитиму по свічці!..

ПРЮДАН: І я теж!

МЕЛІНА: Я замовлю панахиди за свої гроші, щоб йому всі гріхи було одпущено. І коли все це йому не допоможе, то тільки через те, що наш добрий Бог не розуміє вже латини.

МЕЛІНА, ФРІЗОН та ПРЮДАН *(говорять усі разом так, що нічого зрозуміти не можна)*: Коли я казала: “Добрий дядю, я з охотою куплю”. – “Дорогий дядю, доброго *(нерозбірливо. – Ред.)*”... “А мені треба трохи підправитись...” або “Мені треба що-небудь”... “Або по пряника, або сорочку з вирізом, чи скільки...”... – Старий одказував: “Купуй, будь ласка!..”

ОДИН ГОЛОС: Купуй, будь ласка!

ВСІ РАЗОМ: Досить сказати!.. “Коли ти візьмеш гіпотечку...” – “Коли скрутило шию, чи щось хрипить на голуб'ятні...”

ОДИН ГОЛОС: Це тобі нічого не коштуватиме! *(Павза)*.

МЕЛІНА *(майже благаючи)*: Коли ти не хочеш ділитися, то принаймні дай мені спроможність викупити цей масток! Кредитори більше не хочуть чекати!

ПРЮДАН: Тільки забезпечитися з півночі, і ось я вже багатий!

ФРІЗОН: Викинуть на вулицю і розпродадуть ділянками!

МЕЛІНА: Кредитори не чекатимуть!

ПРЮДАН: Судовий пристав продасть і солому, і птицю!

ФРІЗОН: Нізвідки більше грошей добути!

ПРЮДАН: Бо кредитори рахували на спадщину!

ВСІ РАЗОМ *(в один голос)*: Спадщину!!!

МЕЛІНА: Про кого вона говорить? Про що? Ти не доглядач його, П'єр Огюсте?!.. Він зробився занадто важким, щоб його пестити! Поглянь, кузене. Тягніть сюди скриню, ледарі! Поглянь! *(Обоє чоловіків витягають скриню з каміну, піднімають її віко і зразу ж пускають його з рук, воно падає)*.

ВСІ РАЗОМ *(болоче скрикують)*: О-о-о-о-о!!!

ФРІЗОН (*майже розлютовано*): Ах! Чорт!

МЕЛІНА: Гроші там, в цих торбинках, прегарно складених!..

ПРЮДАН: Там їх повно!

МЕЛІНА (*у нестямі*): Коли ти не хочеш розділити їх, П'єр Огюсте, то дозволь мені взяти одну торбинку, П'єр Огюсте.

ПРЮДАН та ФРІЗОН: Так, так, кожному по торбинці! (*Їхні прохання переходять у погрозу*).

УСІ РАЗОМ (*кричать*): Одну торбинку... П'єр Огюст... Тільки одну... П'єр Огюст. Дозволь взяти тільки одну... Тільки одну дозволь взяти!..

П'ЄР ОГЮСТ (*одходить від них сміючись*): Ах! Бери! Бери! Бери! Лікарю, я вже глухий, як потопельник! (*Троє наслідників остовпілі залишаються на місці*).

МЕЛІНА (*Зовсім непорушина, ледве вимовляє слабким голосом*): Ти кажеш: “Бери”, П'єр Огюсте?

П'ЄР ОГЮСТ: Еге ж!

МЕЛІНА (*дуже швидко*): Цілую тобі чело, бороду і щічку і другу!.. Ти кажеш “бери”, П'єр Огюсте?!..

П'ЄР ОГЮСТ: Бери!

МЕЛІНА: Цілую тобі ручку і другу. Ти справді кажеш: “бери торбинку”?!..

П'ЄР ОГЮСТ: Авжеж я це кажу!

МЕЛІНА: Цілую нозі!!! Ні, ти таки справді це кажеш, П'єр Огюсте?!

П'ЄР ОГЮСТ: Ну, звичайно!

МЕЛІНА: Обтираю твої ніжки своїм волоссям!.. То ти кажеш: “бери дві торбинки”, П'єр Огюсте?!

П'ЄР ОГЮСТ (*весело*): Дві!

МЕЛІНА (*тріумфуючи сміється*): Ах! Ах! Ах! Мерсі, кузене, кожному по дві торбинки! (*Вони всі троє наближаються до скрині. Меліна страшенно швидко і піднято говорить слідує фразу*): “Домінус мемофуїт ностріс ет бенедіксіт нобіс” (*переклад – “Господь загадав про нас і благословив нас, грішних”*).

П'ЄР ОГЮСТ (*до Фруманс*): Як ти думаєш, чи дійшов вже Мюскар до шинку?

МЕЛІНА (*коло дверей, в руках у неї дві торбинки*): Кузен, у мене немає досить рук, щоб тебе обняти!.. “Бенедіксіт омнібус кві тімент домініум пусіліс кумайорібус” (*переклад – “Усіх благословив Господь, хто має страх божий у серці – малих і великих”*).

ПРЮДАН (*коло дверей, теж з двома торбинками*): Мені треба йти, П'єр Огюсте, але я ще повернусь!

ФРІЗОН (*коло дверей, теж з двома торбинками, не може втримати своєї радості*): Лихтаря треба, дорогий мій, лихтаря на кінець палиці, що освітив би його вічне прокляття! (*Вони виходять*).

П'ЄР ОГЮСТ (*на порозі*): До милого побачення! Мої друзі, ще раз спасибі! Будинок завжди для вас одчинений! Ах, хоч би вже швидче Азель прийшла!.. (*Задоволений та радісний вертається*). Я весь повний приязні!

НОТАРІУС (*насміхаючись*): Ну, от тепер, коли ми наодинці, мій хлопче, скажу тобі по щирості, ти робиш зовсім неймовірні дарунки, але це твоя справа. Я тобі раджу не забувати, що податки після експертизи, контр-експертизи, арбітражу, відсотки за прекрасні соняшні рефлексії в твоєму маєткові, акти на право користування холодочками, передаточні документи на право тішитись пташиним співом, закладні листи на проливання хмар над твоїми лісками – ці всі податки заберуть у тебе цілу третину твого пейзажу! (*П'єр Огюст починає дуже недовірко сміятись*). Не можу, на жаль, сказати, що ти скінчиш щасливо. Скоро ти будеш такий бідний, як і колишній шляхтич. Заплати мені, будь ласка, мій гонорар – сума – 3.000 франків, почисливши сюди і сантими! Що таке?!.. Стільки то за акти, блаженної пам'яті небіжчика Анни Ромена Ормідаса, твого дядька; до цього... (*П'єр Огюст сміється все дужче*).

П'ЄР ОГЮСТ (*дуже весело, перебиваючи*): Досить! Досить! Кому на користь Ормідас повісився – тобі чи мені? Ти кажеш 3.000 франків; можеш не рахувати!.. Чи не доводиться [доведеться] мені вже спродувати й будинок і землю? ... Стривай! Ось я маю їх тут в

моєму гаманцеві, 3.000 франків золотом, що я їх кров'ю та потом зібрав, три роки зібрав їх по тисячу франків щороку – тут вся моя нагорода – і звідси ти вже не вимудруєш собі гонорару!

НОТАРІУС (*після короткого здивування*): Гарзд! Тобі дуже хочеться сміятися. Полічи собі в радість всі гроші, що тут у скрині! Я пришло тобі сьогодні увечері мого старшого клерка. До побачення!

П'ЄР ОГЮСТ (*дуже весело*): Хо! Хо! Хо!.. Стривай, іди-но сюди!.. Чи добре я почув? Що ти там казав за ті гроші, що там у скрині?!.. Твій гонорар? Гарзд. Я заплачу тобі його тією монетою. Підходь!

Він виймає зі скрині одну торбину, перевертає її і витрушує на стіл.

Стривай, порахуй же їх як слід. Так... Так... Іди... Іди!.. (*Дуже щасливий своєю нахідкою, він розлягається знову в кріслі*). А я піду назустріч Азелі! Нотаріус, і дай же мені квитанцію. (*Нотаріус простягає йому документа, але він у цей час повернувся спиною і не бачить цього жесту*). Фруманс, а чи є молоко в коровнику, чи є у нас масло та сир, а м'ясо та шкіра, а яйця у курнику є, а чи є у нас молоді півнички, а овочі на городі, а фрукти в садку, ну кажи ж... Дай же мені квитанцію, нотаріусе, – а чи у нас крошки, чи є риба в річці... і квіти... Ах! Ах! Квіти!.. Ще й квіти крім того!.. – Давай квитанцію. – Отже ми можемо досхочу користуватися з нашого маєтку! Азель, я замовлю тобі такі сукні, що будуть 5 метрів завширшки, а шовк та стьожки губитимуться у складках!.. Ну, давай же квитанцію! (*Нарешті нотаріус кидає йому папір*).

НОТАРІУС: Що, руки тобі покорчило, чи що?!

П'ЄР ОГЮСТ (*вражений піднімається, боротьба між жахом і безумною надією, підходить до нотаріуса і питає в нього тихим тремтячим голосом*): Ти ж не можеш справді все це за дзвінки гроші вважати?.. (*Побачив, що нотаріус здивований, він мало не тратить свідомості*). Барбюлеск, не кидай мене, серце мене зраджує!... (*Раптом кричить*). Я тобі не дам 3.000 франків, хоч би ти був і суддею й жандармом, дияволом і навіть кістяком!... (*Нервово сміється і починає тремтіти, як в пропасниці*). Ти хочеш грати?.. Ну, гарзд! Я вже бачу твої карти і зроблю тобі добру гру! Слухай мене, слухай мене добре! (*Він ще трохи вагається, потім формулює свою думку з великим напруженням*). Я змішаю з тим, що є в скрині, всі золоті монети з мого гаманця... – всі з образом Азелі... і ти, не вибираючи, з заплещеними очима, обрахуєш свій гонорар, тримаючи кожну монету за 20 франків золотом! (*Дуже швидко*). Ми будемо тоді квити, хочеш? Я страшенно ризкую. Коли тобі пощастить, то я буду обікрадений!

НОТАРІУС (*сміється вибачливо*): Давай покінчимо з цим!

П'ЄР ОГЮСТ (*справді дуже перелякано*): Ох! Ох! Ох! Ти на це згоден?

НОТАРІУС: А після цього ти ляжеш у ліжку і вип'єш якого-небудь зілля.

П'ЄР ОГЮСТ: Ох! (*Розлютований змішує гроші, майже кричить*). Заплющи очі – не смій дивитись своїми гидкими очима! Ох! Ох! Мої прекрасні, мої дорогі, мої добрі золоті Азелі... Скільки ти їх у нас украдеш? (*Він перемішує золото, потім бере нотаріуса під руку і тягне його до скрині*). Ось!.. Нахилийся. Так, так. Ставай навколяшки... так само, як перед хвилиною робила це Меліна! Заплющ очі! (*Для більшої певності він затуляє йому очі ще й своїми власними руками*). Не хвилюйся, це перше правило гри! Ти не маєш права мацати руками, ти нотаріус, що маєш руки сліпого!.. Ну, набирай повні руки, ми зараз порахуємось! Викладай свою здобич на стіл! Тс... тихше! (*Він підходить, щоб подивитися на золото, блідне, хитається*). Тримай мене, бо я впаду! (*Падає в крісло. Павза*). Я не можу пізнати своїх грошей між іншими! Мої? Де мої?! Ось: Азель скрізь, Азель ніде немає... невже ж цей гидкий метал у золото перетворився разом з моїми коштовними Азелями, нотаріусе? (*Підвищує голос*). Чи це золото не має ні душі, ні серця; золото не має свого власного наймення. (*Випростовується і виголошує*). Це золото, золото! Живе золото! (*Вибухає сміхом*). Ні карлів, ні луїдорів, ні наполеондорів, ні Азелів... вони всі однакові, коли я візьму яку-небудь монету на щастя, я можу взяти жінку, що перетвориться в отрутне дерево,

а воно в свою чергу зробиться драконом, що роздирає лицаря!.. Ах! От тепер Меліна могла б сказати, що я збожеволів! Нотаріусе, ну як ти можеш золото любити, коли воно не має жадного обличчя? Як ти пізнаєш, що воно тобі належить, коли ти не виплакав над ним і не облив його власним потом?

НОТАРІУС: Золото тобі належить, бо воно тобі припало!

П'ЕР ОГЮСТ (*тріумфуючи*): Так, чи маска Азелі, чи моя, чи голова імператора, чи штемпель – це все одно... Так! Золото моє, бо воно прийшло до мене! (*Його сміх враз вривається. Він підбігає до вихідних дверей і кричить*). Гвалт! Злодії! Тримайте злодіїв!... Тримайте Меліну, Прюдана та Фрізона... Кожне з них украло в мене по дві торбини з грішми! (*Він повертається*). Ти ж констатував, нотаріусе, що це були зовсім неймовірні дарунки... вони скористалися із непорозуміння! Я не знав, що було в цій скрині, як Меліна присипляла мене своєю латиною! (*Він дивиться на скриню, сміється*). Не менше двох віків батьки з синами поклали на це своєї праці!... (*Повертається до дверей*). Ловіть злодіїв. Нехай же піймають Меліну, Прюдана, Фрізона! Я ж гукаю: “Тримайте, ловіть злодіїв! Вони викрали в мене 6 торбинок з грішми!” (*Він виштовхує Лелюбра надвір*). Біжи Мюскаріві назустріч, накажи йому, щоб він зараз же найшов мені цих злодіїв!

ОДНА З ЖІНОК: Вони зайшли в кабаре!

П'ЕР ОГЮСТ: Ти чуєш? Нехай Мюскар їм пики понабиває!.. Хай принесе мої гроші, я йому подякую... А ні – нехай його ноги в моєму домі не буде! (*Лелюбр виходить*).

БУРГОМІСТР: Покладайтеся на мене! Може, ти хочеш їх засадити до в'язниці?

П'ЕР ОГЮСТ: Авжеж!

БУРГОМІСТР (*виходячи*): Я йду пошукати жандармів!

П'ЕР ОГЮСТ (*в глибині кричить йому вслід*): Спасибі, мій любий!.. Я тобі зроблю подарунок, такий мундир з довгими полами та капелюх з плюмажем! Видери у них всі гроші до останку. А коли доведеться – шкуру з них здери! (*Знову вертається до скрині, милується нею і не може втриматись од сміху*). Здорово! Цілий саркофаг! З однієї-єдиної копійчини, що пішла в оборот, наплодилася така сила цих мумій... Все це такі мої гроші, правда, нотаріусе?..

НОТАРІУС: Це твоя спадщина!

П'ЕР ОГЮСТ: Моя спадкоємність!..

НОТАРІУС: Твоя спадщина. Так!

П'ЕР ОГЮСТ: Спадкоємність! Спадкоємність! Так можна сказати... Так мені більше до вподоби. (*Штовхає нотаріуса до дверей*). До побачення, мій любий. Я тобі заплачу!.. (*Відступає від Барбюлеска*). Чи можуть вони довести, що я їм віддав ці гроші по добрій волі? Це – нахабство... Це – потрійна брехня... Це треба бути божевільним. Коли б я був божевільним, я не дістав би спадщини... Виходить, і їм теж тоді не міг би позичати грошей. Отже це моя спадкоємність! Я ж цілком притомний, Барбюлеску?

БАРБЮЛЕСК: Ти про золото говориш?

П'ЕР ОГЮСТ: Спасибі, дорогий мій, я тобі віддячу! (*Він виштовхує Барбюлеска за двері і тріумфуючи регоче*). Іди, лікарю, іди знайди їх у в'язниці, цих злодюг... Оглянь їх добре і щоб скарати по заслугі, пропиши їм добру порцію касторки!

Барбюлеск вийшов.

П'ЕР ОГЮСТ (*підходить до однієї з сусідок*): Повторюй сто разів: “П'ер Огюст, ти став багатирем”, – і я тобі віддячу!

ЖІНКА: П'ер Огюст, ти став багатирем... П'ер Огюст, ти став багатирем... П'ер Огюст, ти став...

П'ЕР ОГЮСТ (*перебиваючи її*): Стій!.. Одійди од дверей, нехай тут у хаті засяє сонце. (*Стає на дверях, починає диригувати перед групою сусідок, як оркестром. Робить знак і починає сам*). П'ер Огюст...

ЖІНКИ (*підхоплюють*)... Ти став багатирем! П'ер Огюст, ти став...

П'ЕР ОГЮСТ (*знову спиняється*): Коли я пильно розглядаю себе у свічадо, погляд мій стрічає там занадто вже відоме мені обличчя, і я побачу там всю глибину моєї істоти... Моя

істота не знає ще, що я отримав спадщину... Я граюся з моєю тінню, щоб себе впізнавати краще! Ну, починаю. *(Починає жестикулювати)*.

ЖІНКА: Ти багатий, П'єр Огюсте!

КІЛЬКА ЖІНОК *(глузуючи)*: Ти багатий, П'єр Огюсте!

ЖІНКА: Ти багатий, П'єр Огюсте!

КІЛЬКА ЖІНОК: Ти великий, П'єр Огюсте!

ЖІНКА: Ти багатий, П'єр Огюсте!

КІЛЬКА ЖІНОК: Ти вродливий!

ЖІНКА: Ти багатий, П'єр Огюсте!

ВСІ: Ти добрий!

ЖІНКА: Ти багатий, П'єр Огюсте!

ВСІ: Ти справедливий!

ЖІНКА: Ти багатий, П'єр Огюсте!

ВСІ: Ти гордий!

ЖІНКА: Ти багатий, П'єр Огюсте!

ВСІ: Ти одвертий!

ЖІНКА: Ти багатий, П'єр Огюсте!

ВСІ: Ти шляхетний!

П'ЄР ОГЮСТ: Гаразд! Одна частина моєї істоти цьому вірить, а друга вагається. Коли я зможу зміряти, зважити, коли знатиму до останньої копійки моє добро, коли мій розум зможе обняти його одним поглядом, тоді тільки я почну вірити в нього! *(Він виштовхує жінок)*. Ідіть собі, ви дуже чемні!

ВСІ ЖІНКИ *(кричать на дворі)*: Ти багатий, П'єр Огюсте!.. Ти могутній!.. Ти безсмертний!.. Ти чесний!..

П'ЄР ОГЮСТ *(зачиняє двері)*: Спасибі! Спасибі! *(Він залишається сам з Фруманс. Пауза. Раптом він починає хвилюватися, дивиться пильно на покійку, вагається і нарешті зважується. Іде і висипає все золото, що лишилося на столі, в торбинку, потім підходить до Фруманс і не говорячи ні слова простягає їй торбинку. Вона стоїть нерухомо)*. Бери!.. Бери, це для тебе! *(Фруманс бере торбинку з золотом, він ще вагається, ковтає слину і раптом грубо говорить)*. Нехай Азель сюди не приходять, принаймні сьогодні... *(Дуже швидко)*. Ну, та попрохай її, нехай вона дасть мені два, або три дні, щоби я міг все обміркувати, повірити в моє щастя і звикнути до нього! І віддаси їй ці гроші! Якщо вона вийшла з шинку, то ти її на дорозі зустрінеш. *(Він нервово сміється)*. Коли Мюскар принесе мені назад всі мої шість торбинок, то я дам йому нагороду. Так, як і написано в тестаменті – я швидко зроблюся п'яною, ледацюгою, прожерою та розпутником, і він також зо мною! *(Штовхає Фруманс до дверей)*. Біжи швидко, моя голубко, скажи їй, що ти залишила мене меланхолійного та сумного, що я за нею нудькую, що кличу її всіма моїми бажаннями! *(Жаво)*. Ні, Ні, тільки не це! Вона ще прибіжить! Ти її не знаєш!.. Це сама ніжність! Ти зробиш їй боляче! *(Він тремтить, видно, що він не думає про те, що говорить. Схвилювано)*. Скажи їй, що кохання так заповнює моє серце, як яєчко шкарлупу, і що в моїй душі вона вічно панує! Що вона і я, ми так міцно зв'язані, як дерево і мотузка в напруженому самострілі, що посилалимо 1000 стріл у майбутнє. О так, і віддай їй усі гроші... *(Він одчиняє двері)*. Чотири або п'ять днів нехай потерпить, а там я її до себе покличу! За цей час я душею й тілом зростуся з своїм багатством, і вона прийде і візьме нас обох разом... Ну, йди. *(Він причиняє двері, робить кілька кроків по кімнаті, потім вертається і кличе Фруманс)*.

Фруманс! Одну хвилинку! Їй зовсім не треба такої сили грошей на один тиждень, щоб прожити і покрити всі видатки, досить з неї й половини... Ні... Так... Так... Іди ж сюди. Замкни двері. *(Він нервує. Спинається перед скринєю і хоче висипати в неї назад все золото)*. Навіть четвертини з неї досить. Або ні. Віддай їй повну торбинку! Ах, мені сором робити їй такий нікчемний подарунок. Коли я казав їй: “Азель, май терпіння, я справлю тобі єдвабну сукню з срібним поясом”, вона одказувала: “Не турбуйся про мене, мій друже, я нічого не хочу, крім кохання, з якого народжується нове кохання”... Вона одмовиться од цих грошей... *(Він підганяє Фруманс все більше, нервуючись, майже божеволіючи)*. Іди, їй

все-таки віддай це золото! *(Підходить до столу)*. Ні, не треба. Це її образить! Я вигадаю щось інше!.. А, знайшов!.. Я пошлю їй ті 3.000 франків з мого гаманця... Вона їх прийме за довге чекання. Ох-ох-ох. Чорт же знайде їх тепер серед інших... Не розкажуй їй, Фруманс, що я змішав усі гроші... *(Він кидає несамовито торбинку на стіл, повертається до Фруманс і виштовхує її за двері)*. Нехай почекає. Вона все матиме... я вже про те подбаю... Я повідомлю її... *(Він кілька разів одчиняє і зачиняє двері)*. Хай почекає, поки я власність отримую. Фруманс, Фруманс, ти занадто поспішаєш... Ну, іди.. Фруманс, почекай. Ні, нічого... Фруманс! *(Розгнівано)*. Ах! Та біжи ж уже нарешті!.. *(Замикає двері. Тиша. Раптом знову підскакує до дверей. Занадто пізно. Фруманс уже пішла. Тоді він повертається до столу, бере цінка в руки і з усієї сили плачучи і лементуючи починає своє золото лупцювати)*. Стривай!.. Стривай!.. Стривай!.. Мучся, кричи, плач, падай навколюшки... Навколюшки... Проси вибачення!.. Стривай!.. Назад ти вже не вернешся! Ніколи!.. Ніколи!.. Ніколи!..

ЗАВІСА

ДІЯ ДРУГА

Декорація така сама.

Прекрасний літній день по півдні. Мюскар стоїть похмуро в дверях, що на двір виходять. Одежа на ньому висить вся в лахміттях; у нього від спадщини старого Ормідаса нічого не залишилося, крім батіжка, що він його в руці тримає... Довге мовчання... П'єр Огюст виходить з покою праворуч, він Мюскара не помічає.

МЮСКАР *(сумно)*: Чого молода пані плакала?

П'ЄР ОГЮСТ *(здрігнувшись, ніби щойно прокинувся)*: Що? Га? Ах! Це ти... Ти мене налякав...

МЮСКАР *(його горе все зростає)*: Чого вона плакала?

П'ЄР ОГЮСТ: Хто?

МЮСКАР *(з презирством)*: Я повертаю тобі назад це ім'я, що ти його мені дав: Азель! *(Він плаче)*.

П'ЄР ОГЮСТ *(жваво, тремтячи)*: Ах! Так... Де мій розум подівся! Азель! Азель!.. Як ти її знайшов? Ні! Не відповідай, ти мені серце пошматуєш. Одно-єдине слово: вона прийде?

МЮСКАР: У неї таке сумне обличчя, ах! Вона іде за мною...

П'ЄР ОГЮСТ *(скрикує від горя)*: Ах!..

МЮСКАР *(невтішний)*: Чого вона плакала?

П'ЄР ОГЮСТ *(кричить)*: Вона не плакала!

МЮСКАР: Коли я завтра в долині знайду маленький струмочок без назви, я скажу тоді: "Це струмочок сліз", – і я не збрешу! Ну хіба і це ще не зветься плакати? Га?..

П'ЄР ОГЮСТ: Ах. Ах. Мовчи вже, май милосердя!

МЮСКАР *(навпаки ще дужче)*: Я бачив її серце на океані сліз – це щира правда! Її серце, немов човен загублений!.. *(Він риде. П'єр Огюст раптом теж починає ридати)*. А ти, проклятий, ти покинув самотною нещасну, щоб вона плакала! А я, проклятий! Я не взяв її за невинну ручку і не сказав їй: "Ходи зо мною, панно, я віднесу твоє горе в надійне місце". Прокляті! Прокляті ми обоє!

П'ЄР ОГЮСТ *(з притиском)*: Так!

МЮСКАР *(зітхаючи)*: Ваша милість, позичте мені вашої хусточки до носа, коли ласка ваша...

П'ЄР ОГЮСТ *(з братерським ентузіазмом)*: Добре, Мюскаре, добре!

МЮСКАР *(затихає і каже дуже ніжно)*: Вона прийде.

П'ЕР ОГЮСТ *(палко)*: Вона прийде!..

МЮСКАР: Але вона змерзне дуже і трава така мокра, наче після великої зливи. Цього вечора усе змокло від великого плачу її великих очей. *(Він заспокоївся)*. Ваша милість, візьміть собі вашу хусточку. Вона зовсім од сліз змокрила, од тих сліз, що ні купити, ні продати не можна. Спасибі, ваша милість.

П'ЕР ОГЮСТ: Спасибі й тобі, Мюскаре!.. Вона прийде. Це страждання відновило мою силу.

МЮСКАР *(зачиняє двері, потім повертається і заглядає П'єр Огюстові під носа)*: Ви все ще П'єр Огюст Ормідас? А я все ще Мюскар? *(Стьобає батіжком)*. Коли ти його побачиш, ти затремтиш з переляку!.. *(Його погроза переходить у голосний сміх)*. Предок повісився! Захожу до нього в кімнату і бачу: ваш дядько висить на мотузці. Чудесно! Ну що ж, мали клопоту на цілий тиждень, а потім поховали...

П'ЕР ОГЮСТ: Так. Так. Я це знаю; ти починаєш дурниці плести!

МЮСКАР *(весело)*: Старий зовсім голий висить на мотузці!

П'ЕР ОГЮСТ *(чим веселіше робиться Мюскар, тим грубіше стає він)*: Зовсім голий?

МЮСКАР: Зовсім голий!

П'ЕР ОГЮСТ: Висить на мотузці.

МЮСКАР: Ох! Ах! Яка непристойність! *(Вони обоє сміються один проти другого, потім Мюскар підморгує і конфіденційно говорить)*. Я маю шматок цієї мотузки. Я її одрізав і став володіти нею. Уже цілий місяць як я показую її в усіх кав'ярнях, де мене добре частують. *(Пошепки говорить)*. Він був дуже короткий, цей мотузок, але я доточав чималого шматка. Ясно? *(Сміється)*. Я виймаю його дуже часто і розказую всю пригоду: "Старий сатир висить на мотузці. Чудесно! Ну що ж, мали клопоту на цілий тиждень, а потім поховали!.." *(Сміється знову)*. Він висів дуже високо, бідолаха.

П'ЕР ОГЮСТ *(підозріло)*: Ти п'яний, Мюскаре?

МЮСКАР *(просто)*: Ти теж, ваша милість.

П'ЕР ОГЮСТ *(збентежений)*: Ні, я просто плачу і сміюся, і те і друге... У мене нерви розходились від безсонниці...

МЮСКАР *(раптом сердито)*: Що ти мене просив зробити? Піти знайти Азель? Гаразд! Я зробив це. Вона прийде. Це все. Я це зробив. Я був у шинку "Трьох Опук" о десятій годині *(починає хвилюватися)*. О десятій годині? Ні, таки о десятій годині... Що таке? *(Його гнів все зростає)*. Чи хто бачив мене? Ніхто! А я таки був там! Я був там, можу присягнути. І я таки присягаюся! Я й землю з'їм і хреста покладу! Ти мені не віриш? Гм?... Я тебе наскрізь бачу. О дев'ятій годині!.. От що! Ну, чи посмієш ти й тепер мені не повірити? *(Він наступає на П'єр Огюста, а той відсовується)*. Об одинадцятій годині, або ж смерть! Та щоб мене правцем поставило, коли я брешу! Закладаюся проти цілої сотні, що правда! *(Розстібає жилета і виймає з-за пояса великого ножа, заносить його над П'єр Огюстом)*. До мене, мій вірний товаришу! Оце мій ніж, ніж хороброго Мюскара, ніж, що навіть і в тумані виблискує. Це добра зброя, щоб нею живе тіло проштрикнути! Тремти! Випусти під ним своє останнє зітхання!... *(П'єр Огюст переляканий, одступає весь час до бокових дверей. В цю ж хвилину коло входних дверей в глибині з'являється Фруманс, чоловіки її не помічають. За нею виглядають шестеро молодих дівчат, котрі спиняються і чекають. Мюскар крок за кроком переслідує П'єр Огюста)*.

Колись, може, якась людина прийде і скаже Мюскаркові: "Ти, хлопче, таки не був о десятій годині в шинку "Трьох Опук"!" Я на нього!... *(Стрибає і удає, як він схопив того за горлянку)*... і брехун ригає своєю чорною кров'ю! Реквієскат ін паце! Ер, і, пе! Каюк! Вічна пам'ять!

П'ЕР ОГЮСТ *(проказує за ним тремтячим голосом)*: Р.І.П.! Вічна пам'ять!

І він зникає у покоях праворуч. Двері за ним зачиняються. Мюскар помічає Фруманс, що стоїть непорушно і посміхається. Враз спиняється, стримує жести.

ФРУМАНС *(до дівчат)*: Зачекайте хвилинку. Я піду оповісти про вас.

Вона входить у хату і зачиняє вхідні двері. Стає на дверях, руки в боки, посміхається широко, на весь рот. Мюскар незграбно ховає ножа, силкується розсміятися, робить кілька вибриків, хитається.

МЮСКАР (*непевним слабким голосом*): Я розмовляв тут з П'єр Огюстом Ормідасом... Куди він подівся? ... Він же тільки що тут був... Я весь вимучився, знервувався, я зовсім хворий. (*Жваво*). Я навіть дуже хворий!.. Коли я був у милої панни, якась особлива тривога охопила мене! (*Збентежено*). А що коли я раптом умру? (*Хреститься і палко кричить*). О Господи! Врятуй мою слабеньку жіночку від нещастя такої довгої розлуки!.. (*Марна праця. Фруманс все ще посміхається. Мюскар зітхає*). Ох! Як же мені погано, Фруманс! Та не стій ти там, наче колода!.. Не посміхайся так! Ти на мене страх нагониш!.. Ти ніби якась воскова лялька!.. (*Він падає на обидва коліна і плаче, як маленька дитина*). Ну, лай мене, зневажай мене, Фруманс. Бий мене, коли хочеш – мені страшенно соромно! (*Раптом починає енергійно протестувати*). О! Ні! Я не п'яний, Фруманс! О ні, тільки не це!.. Ти принижуєш мене, ти мене ногами топчеш!...

Фруманс поволі підходить, весь час солодко посміхаючись. І починається розмова, але Мюскар сам і запитує себе і відповідає на два тона, з опущеною головою.

МЮСКАР: Мюскаре, чи ти не брешеш? ... І-гу... Ти брехун?.. – Так... – п'яниця?... – Розуміється... – Ти прийшов п'яний до Азелі? Так... так... – а в шинку ти ще крім того зо двадцять чарок вихилив, раз за разом? – Каюся... Ти найчорніший брехун у світі і самий непросипуший п'яниця? ... Грішний! Грішний!... (*Підводить на Фруманс своє жалісне обличчя*). Повір мені, це правда з вина виходить... (*Сам собі відповідає*). Твоя правда п'янька, Мюскаре! (*Він віддає ножа Фруманс, і вона відходить*). На, візьми мого ножа. (*Потім ледве підводиться*). Тепер я піду спати... (*Раптовий вибух вдячності*). Моя жіночка кохана, ти добра жінка, і Мюскар тобі низенько вклоняється. Совість мене мучить, Фруманс... Ні! Це зовсім не вино на мене так впливає.

(Виходячи, він хотів би дістати пробачення, але Фруманс стоїть нерухомо і тільки проводить його поглядом, весь час посміхаючись).

Ну, гаразд, я не піду спати. Я встромлю мою голову в холодну воду і зараз же вернуся назад на рівних і вільних ногах. (*Він все ще не наслідуються вийти. Він знову з захопленням починає розмовляти*). Мюскар, ти боягуз? ... Так, Фруманс! – Ти – хвалько, Мюскаре?... Так, Фруманс!... Ти опудало, Мюскаре? ... Так, Фруманс!!! (*Жваво, дуже збентежено і знижуючи голос*). Але ж ти нікому про мене цього не розкажеш? О! Ні, ти ж не захочеш продати Мюскара, як яку-небудь свиню на базарі? Я сьогодні увечері перший покладуся спати, щоб зогріти тобі місце. Я принесу тобі твій суп у ліжку, завтра вранці. (*Він виходить спиною, весь час низько вклоняючись*). Нічого в світі нема над мою Фруманс, і Мюскар охопив своїм серцем усю землю, щоб зберегти в ньому єдину Фруманс. (*Він зникає*).

Фруманс довго і голосно сміється йому вслід. Потім підходить до шафи, кидає в неї Мюскарівого ножа, іде до дверей, де П'єр Огюст сховався, і стукає.

ФРУМАНС: Ну! Ви там! Він уже пішов! Не бійтеся, він не уб'є вас, коли я тут; він знає, що й духу крові я не виношу...

П'ЄР ОГЮСТ (*просовує голову в двері*): Замкни його у темний карцер, коли він збожеволів! Нехай його там задушать, коли він сказився!

ФРУМАНС (*сміється*): Ого! Не хапайтеся! Ви прийняли спадщину з усіма обов'язками. Ото ж Мюскар – це найперший обов'язок, що ви його мусите виконати. Старий заповів, віддав та одписав його вам, бо він усе це дуже лукаво підстроїв. Це божевільна голова, у ній, як у перекинутому вулику, все є – і мед, і жало!.. (*П'єр Огюст бурмоче*). А тепер уже час на стіл збирати. Подайте мені обрус!

П'єр Огюст передає їй обруса через напіввідчинені двері і зразу ж їх знову зачиняє.

Фруманс одмикає вихідні двері і впускає шестеро дівчат, що чекали на дворі. Вони

виходять і тихенько стають коло каміну. Фруманс застеляє стола обрусом і вертається знову до дверей у внутрішні покої; стукає.

ФРУМАНС: Давайте посуд!

Через хвилину двері напіврозчиняються і, не показуючись, П'єр Огюст подає їй посуд, вона бере його і, поки двері ще не зачинилися, каже:

ФРУМАНС: А ложки, ножі й виделки!

Цього разу П'єр Огюст вже сам несе з кабінету футляр з ножами й виделками.

П'ЄР ОГЮСТ (*виходить дуже веселий, хоч присутність молодих дівчат його трохи дратує*): Я сьогодні не хочу займатися справами. Не так уже й далеко від одного краю села до другого, щоб ви не могли навідатися ще раз.

ОДНА ДІВЧИНА: Ми хочемо вийти заміж!

П'ЄР ОГЮСТ: Вітаю вас, але ж, хвалити Бога, це не мій клопіт розв'язувати вам підв'язки. (*Сміється і повертається до них спиною*). Ах! Ах! Який прекрасний стіл! Ого, Фруманс, ти, видно, умієш гостей приймати. (*Показуючи на дівчат*). А ну, подбайте, щоб вам були компаньйони. Вони похворіють, а мені це буде великою втіхою!..Що ти кажеш?... Завтра ти підеш до нотаріуса, до Барбюлеска і до бургомистра, і скажеш їм дуже ввічливо: "Мій хазяїн турбується за ваше здоров'я..." Що?... (*Він сміється*). Високе крісло, обкладене подушками, стоятиме посередині... немов цариця на святі, Азель пишатиметься на ньому моторна та гарна! (*До молодих дівчат*). Ви не сподівайтесь збавити мені настроїв, я не маю охоти сперечатися сьогодні!

ДІВЧАТА: Ми хочемо вийти заміж!

П'ЄР ОГЮСТ (*до Фруманс*): Ого! А я не насмілюся прийняти Азель без свідків при нашій першій зустрічі... Що ти кажеш?

ФРУМАНС: Принесіть, будьте ласкаві, серветки та великі тарелі...

ДІВЧАТА (*тоді, коли П'єр Огюст має зникнути в сусідню кімнату*): Ми хочемо вийти заміж.

П'ЄР ОГЮСТ (*сухо сміється*): У тестаменті не визначено терміну вашого шлюбу! А поки що спочивайте у нафталіні і виглядайте слухного часу!

Він зникає за дверима, але не причиняє їх і висовує звідти голову кілька разів, щоб відповідати молодим дівчатам.

ДІВЧАТА: Ми хочемо вийти заміж!

П'ЄР ОГЮСТ: А ще чого?

ОДНА З ДІВЧАТ (*проказує, ніби напам'ять вивчила*): В тестаменті написано: "Дати на посаг стільки грошей, скільки варта добра дійна корова..."

П'ЄР ОГЮСТ: В тестаменті написано: "З тою умовою, щоб вони були такими чистими і цнотливими, як корогва на вітрі..."

ВСІ ДІВЧАТА: Так.

П'ЄР ОГЮСТ: Ви певні того, що ніхто вам заперечувати не стане?

(*Всі запевнено кивають головами*).

Побачимо!... (*Він входить, несучи блюда і серветки*). Ось тут сім серветок. Я вмію й без них їсти і не обмашу себе.

ФРУМАНС: В казанку чи в архирейській митрі?

П'ЄР ОГЮСТ: Половина з одного, половина з другого – це не збільшить витрат. Що?

ФРУМАНС (*посміхаючись*): ...ну, а сьома?

П'ЄР ОГЮСТ: Ну то що ж! Віддай її мені... (*Ховає серветку в кишеню*). Азель теж обходиться без неї: вона навіть зелений горошок уміє двома палічками їсти... Що ти кажеш? (*Раптом збентежений*). Це Меліна там нагорі ходить?

ФРУМАНС: Запевне!

П'ЄР ОГЮСТ (*сміючись*): Ти пригадуєш, як вона побожно за мої гроші говорила? (*Фруманс проходить за його спиною. Він кричить з переляку*). Ой! Не лазь там у мене за спиною! (*Витирає собі лоба, бо увесь з переляку потом укрився. Весь опадає, якийсь розбитий, наче хворий*). Я не можу ні до чого спиною повертатися, ні до людей, ні до дверей, бо мене зразу ж невимовний жах охоплює. Треба буде порадитися з цього приводу з Барбюлеском. (*Це признання поясняє його манеру ходити по дому ламаними лініями та з усякими вивертками, бо він увесь час намагається стояти до всіх обличчям*).

ФРУМАНС: Подайте мені шкляний посуд, будьте ласкаві і... і мого віника, він мені буде потрібний...

П'ЄР ОГЮСТ (*вертається до своєї кімнати*): Я себе не дуже добре почуваю – нехай Меліна покуштує всі підливи перше, ніж я почну їх їсти сьогодні ввечері... Що ти говориш? Мені бракує світла й повітря в цьому кабінеті. Поки Азель прийде, я походжатиму навколо будинку... Так ти кажеш, шкляний посуд?

ФРУМАНС: Шкляний посуд.

П'ЄР ОГЮСТ: Я буду змушений цю халупу покинути... І мого віника?

ФРУМАНС: І мого віника!

П'ЄР ОГЮСТ (*люто*): Мого... (*Заспокоюється*). Проте не так уже й страшно. Ми спатимемо у фасадній кімнаті з чотирма вікнами... Я вижену звідти Меліну! (*Майже виходячи у свою кімнату, він повертається розлютовано до дівчат*). Ви де народилися? В Гутемі?... Вам більше, ніж по 20 років? І кожна з вас уже нареченого має?

ДІВЧАТА: Авжеж!

П'ЄР ОГЮСТ: Ваші коханці зголосились, довідавшись про обіцяний дарунок?... (*Дівчата кивають головами*). Чудесно! Це вони, негідники, мого віника домагаються... Тьфу! Що таке? Я хочу сказати, що вони моїх грошей домагаються. (*До Фруманс*). А ти чого регочешся? Ідіть! Спочатку віддайте коханню те, що коханню належить, а потім уже вінчайтесь!

ДІВЧАТА: Ми хочемо спочатку повінчатись!

П'ЄР ОГЮСТ (*хоче йти до свого кабінету*): Фруманс, розкажи їм те, що ти думаєш про кохання... Ну ж, поміркуй-но! (*Хоче закрити за собою двері і вийти, але репліка Фруманс знову його спиняє*).

ФРУМАНС: Моя голова не цікавиться зовсім такими речами...

П'ЄР ОГЮСТ (*розкриває двері, люто*): Ти тварино! (*Хоче закрити, але знову Фруманс його затримує*).

ФРУМАНС: Напів тварина, ваша милість!

П'ЄР ОГЮСТ: Ти породиш пів дитину... (*Знову така сама гра*).

ФРУМАНС: І так, і ні. Коли це буде дівчинка, то її чоловік захоче, щоб вона стала йому половиною. А коли це хлопець буде, то сподіваюся, що він уже буде цілий!... (*Дівчата пирскають*).

П'ЄР ОГЮСТ (*дуже задоволений, теж сміється*): Вони реготалися, ти це посвідчиш! Полюбуйся на цих манірниць, як вони з твого жарту тішаються. Ти маєш проте рацію, моя люба, але я не раджу тобі так дуже пиндючитись! Ну? Чого ж ти смієшся? (*Зачиняє нарішті двері*).

ДІВЧАТА (*всі разом*): Ми хочемо вийти заміж! Ми хочемо вийти заміж!

П'ЄР ОГЮСТ (*знову з'являється, схвильований*): Я волів би знову бідним зробитися, аніж отут ще якийсь час у цій тюрмі сидіти... Справді, я краще на солоні спати ляжу... Що? Скажи ж нарешті, так чи ні... Ну гаразд! (*Сам своїх дурних слів злякався, щоб вийти з ніякого становища – звертається знову до дівчат*): Ну, ви там, чи ви вже добре скуштували кохання?

ДІВЧАТА: О! Ні!

П'ЄР ОГЮСТ (*задоволений*): Ви чули, що Фруманс допіру сказала? Вона вже його знала, а каже, що й ніколи не думає за нього. Виходить, що й вам теж ці справи не така вже й первина!..

ДІВЧАТА: О! Ні, таки первина!

П'ЄР ОГЮСТ (*знижує плечима*): Це легко сказати! (*Різко до них повертаючись, кидає*

зопалу). Я вимагаю доказів. *(Починає злісно і сухо сміятись)*. Ах! Ах! Дівоча цнотливість, маленька й таємна цнотливість, що губиться зразу, коли тільки починаєш її доводити. *(Раптом здригнувшись, страшенно злякався)*. Що це я чув за голос? Це на сходах? У пекарні? Я забороняю балакати у тій кімнаті, де мене немає! Я уже це сто разів казав і ще раз скажу це Фрізону та Прюданові! Я їх усіх звідси повиганяю, коли вони не слухатимуться! *(Він передає Фруманс скриньку з скляним посудом, що був виніс)*. Тримай міцно! Тільки пильнуй її добре, люба доню, – це брехня, що битий посуд щастя приносить. *(Жваво)*. Це я тебе від щирого серця попередив! Що ти кажеш? *(Зовсім голосно до себе)*. Ні, вони всі троє житимуть тут, в будинку, тут я зможу пильно стежити за ними. Бо коли вони житимуть окремо, то можу собі уявити, якими інтригами вони мене сплутають. Скільки їх є, отих грабіжників, ми щодня такі випадки в часописах читаємо. *(До Фруманс)*. Фруманс, ти скажеш нашим гостям потихеньку, щоб вони нам обруса не забруднили...

ФРУМАНС *(вितिраючи тарілку)*: Я не вмю шептатись на вухо.

П'ЄР ОГЮСТ *(дуже просто)*: Шкода, моя дівчино, і зостанешся ти з своїм дівоцтвом... *(Остовпів, бо сказав дурницю)*. Що таке? Я кажу: шкода, моя дівчино, ти зостанешся завжди бідною... *(Він втрачає свідомість, хоче її собі повернути, але нічого не може зробити. Очі йому заплющуються)*. Принаймні ти не отримаєш спадщини. А щодо всього іншого, то я пожартував... *(Ніби трохи опанувавши собою)*. У всякому разі, ти слухай, не побий тарілок, вितिраючи їх...

ФРУМАНС *(посміхається)*: Я їх зовсім не витиратиму, а віддам їх собакам, нехай повилизують. Вони хоч трохи підгодується та потовщають.

П'ЄР ОГЮСТ *(страшенно розлютований)*: Ти безсовісна! *(До дівчат)*. Ви чого такі цікаві? Га?... *(До Фруманс)*. Ти така неохайна!... *(До дівчат)*. Ви брехухи! Безсоромниці!... *(До Фруманс)*. Ти невдячна, дурепа!... *(Він задихається)*.

ФРУМАНС *(посміхаючись)*: Вам слова нічого не “коштують”!

П'ЄР ОГЮСТ *(кричить)*: Тобі теж, ледащице! Коли йдеться про твої обов'язки, то тобі твої руки дорого коштують!

ФРУМАНС: Але ж не ноги! *(Хоче вийти)*.

П'ЄР ОГЮСТ *(хутко її спиняючи)*: Ей! Фруманс! Зостанься тут! *(Він зблід од переляку і важко дихає)*.

ФРУМАНС *(спиняється, іронічно)*: Вам краще самому зостатися, ваша милість!

П'ЄР ОГЮСТ *(тихим голосом, наче божевільний)*: Ох! Ох! Ох! Сон мене підстерігає!... Я засну, я упаду зараз!.. *(Він дає собі ляпаса і стогне)*. Ах! Ах! Це твоя вина... і їхня... Ви мене розгнівали, і всі мої сили зразу ж мене покинули. Ой-йой! Фу! *(Страшенно переляканий, хитаючись підходить до крісла і важко падає в нього. Лоб йому весь спітнів)*. Я боюсь... Ой-йой! Де Мюскар? Нехай біжить сюди швидче...

ФРУМАНС *(гукає в ліві двері)*: Мюскаре!... Го-оо-ов! Мюскаре!...

П'ЄР ОГЮСТ *(задихаючись, тоненьким голосом)*: Мерщій! Мерщій, я починаю засинати!... Ах! Який це страх! Голова моя така легенька, легенька, наче горіхова шаркатура!... *(Входить Мюскар)*. Мюскар, це ти? Допоможи мені, Мюскаре! Врятуй мене від сну!.. Я не хочу спати! Співай! Співай на весь голос!.. *(Мюскар уже роззявляє свою здорову пельку, але П'єр Огюст панічно його перебиває)*. Занадто пізно!.. Мюскар, Фруманс, ставайте з обох боків коло мого крісла і стережіть мене, я вам за це віддячуся... сон... сон... мене забирає... *(Голова йому на груди падає, вії сплющуються. Він спить. Не більше хвилини... Потім він знову розплющує очі... Посміхається, зітхає, ніби страшенно втомився, здивовано говорить)*. Де я?... Ах, так... Щось мені снилося... Що це, вони всі пішли додому не повечерявши?.. Ні? Тим гірше! Хіба ж я не спав цілої години? Ти чого смієшся?

МЮСКАР: Ваша милість, ви й справді заснули?

П'ЄР ОГЮСТ: Ти може думаєш, що я не спавши бачу сонне марення? Хіба ж я не одпочив зараз? *(Робить сумну гримасу)*. Мені снилося... Ніби я цілий тиждень шукав Азель... бігаючи всюди, я провалився в річку... я почав тонути... все моє життя мені в ту хвилину пригадалося, день за днем... Це спадщина мене збудила... Я спав добру годину...

ФРУМАНС *(хоче вийти)*: Мені вже до пекарні час, треба каструлі на вогонь поставити.

П'ЄР ОГЮСТ *(жваво)*: Стрівай! Чого тобі так ніколи! Почекай, поки мої запрошені

гості позбираються! Якщо вони спізняться, вогонь половину печені понівечить... Я не боюся великих видатків, але коли я все ж таки не буду свого добра пильнувати, тоді мої гроші в печі, як масло, розтануть... *(Посмішка та відповідний жест Фруманс трохи його засоромлюють)*. Що? Я ж пожартував...

ФРУМАНС: Коли?

П'ЄР ОГЮСТ *(розпалюється)*: Ти занадто нахабна!.. *(Проте він хоче стриматись)*. Нічого... Це кляте сонце скрізь за мною внадилося, ніде від нього не сховася!... Але ж терпіння. Я боровся незмінно цілий довгий місяць і я виграю цей короткий останній день! Коли Азель буде тут, ми будемо з нею по черзі за всім доглядати!

ФРУМАНС *(спокійно)*: Для цього є ще й собаки! Хоч вони, правда, й не дуже надійні, коли б їх тільки випустити, то вони так почали б тікати, що й голови назад не завертали б...

П'ЄР ОГЮСТ *(хутко кидаючи погляд на дівчат, що підслуховують)*: Мовчи!

ФРУМАНС *(не спиняючись)*: ...щоб знайти собі десь добрішого хазяїна та кращих харчів.

П'ЄР ОГЮСТ *(протестуючи)*: Вони їдять дуже добре! Я куштував їхній кандьор, а я на цьому добре розуміюся!.. У якого іншого хазяїна голодна тварина може б і на свою тіль кидалася... Я їхніх харчів не важу, я просто вимагаю, щоб вони були худі та щоб на ланцюгу сиділи!

ФРУМАНС: Ну, вони вже такі худі, аж нікуди! Ребрами світять...

П'ЄР ОГЮСТ: Тим краще...

ФРУМАНС *(не звертаючи уваги на ті знаки, що їй Мюскар робить)*: Нещасні! Коли б у них було веселе серце, вони б ще може мали силу кидатися...

П'ЄР ОГЮСТ: Чудесно!

ФРУМАНС *(хитро)*: Вони, мабуть, з голоду тепер і отруєне м'ясо поковтали б...

П'ЄР ОГЮСТ *(перелякано)*: Хіба ж цьому правда? Може, їх потруїти! *(Жавіше)*. Е, ні! Вони тоді вже ні на кого не кидатимуться, вони тоді втратять свій...

ФРУМАНС *(додаючи)*: ...собачий розум!

П'ЄР ОГЮСТ *(розлютований)*: ...Ти чого смієшся? Може, ти хотіла б, щоб я їх ще й на бенкет запросив? *(Спалахнув)*. Нехай злодіїв їдять. Вони не будуть голодні, коли пильнуватимуть своїх обов'язків! А крім того... крім того... нехай почекають... *(Звертається до дівчат)*. І ви теж можете почекати! Не наставляйте ваші заячі вуха. Це ні до чого! Ідьте геть звідси!...

ДІВЧАТА *(разом)*: Ми хочемо вийти заміж.

П'ЄР ОГЮСТ *(люто)*: Та якого ж чорта, нарешті! *(Знесилено одкидається на спинку, починає стогнати)*. Я знаю, вони уб'ють мене! Ой, мені погано... Спати, спати хочу!.. Мюскаре, дай мені свою руку і ти також, Фруманс. Коли я вас обох отак триматиму, то може хоч трохи заспокоюсь... Ах! Ой-ой! Мюскар! Балакай голосно, балакай без упину... Я буду чути твій голос, коли я ненароком випущу твою руку... Ах, спати, спати... Ну, говори ж...

Він засипає дуже міцно, тримаючи своїх слугів за руки. Мюскар зразу починає балакати, а голосне хрюпіння П'єра Огюста йому акомпанує.

МЮСКАР: Я тут, ваша милість. Я зостануся коло вас, аж поки світ не завалиться. Я стою на варті вашого спокою. Яйце під курячим крилом не мало би пильнішого захисту! Коли з нього не вилізе курчатко, виходить, що півень не був справжнім півнем?... Я тут, ваша милість! Мюскар? Я тут! Це той Мюскар з диким серцем, що ніколи не вмів прощати... Нехай тремтять усі твої вороги, а ти одпочивай собі спокійно на здоровля! Ух... Ух...

(Робить Фруманс різні знаки, щоб вона теж почала балакати. Вона тільки поглядає на нього мовчки і лукаво всміхаючись). Ух... Я тут, ваша милість!.. Коли ви вмієте сміятися одним оком, а другим плакати, то ви знайдете ту мудрість, що її люде скрізь з тими їхніми великими лихтарями шукають в супроводі своєї тіні, що ходить навкруги і не старіється... Хай буде й так... Уф!.. У-у-х!.. Ух!.. *(Робить знову гримаси до Фруманс, щоб вона його заступила. Даремна річ. Він оддихується і починає знову)*. Ух! У-у-х!.. Мюскаре? Я тут!

Я весь час балакаю, ваша милість! Хоч світ наш уже і старий, проте всяких новин у ньому повно... Слимачкове серце не перестає колотитися навіть тоді, коли його й вирвуть із грудей... Серце маленької мушлі упало в болото, але це не заважає її почуттям... *(Знову прохає Фруманс. Вона мовчить. Він вже не має чого говорити).* Ух! Ух! Ух! У-у-х! Спіть, ваша милість, свистіть, хропите... Ух! Ух!.. Воно все нам за пісню здається... *(Нарешті знесилений, утомившись брехати, він благає Фруманс, не міняючи тону).* Ах! Та скажи ж і ти, Фруманс, хоч словечко!..

ФРУМАНС *(починає)*:... Спати! Спати!.. Кохати! Пити та їсти!.. Спати!.. Спати на чотирьох перинах!.. Пити та їсти! Кохатися і в п'ятницю і в неділю... *(Мюскар остовнів од зухвальства своєї жінки. Вона говорить далі).* Мюскар, ти не маєш ніякої гідности, ти боягуз, Мюскаре, ти раб, у тебе таке саме серце, як у тієї мушлі, що упала в болото.

Мюскар переляканий на смерть. Молоді дівчата уважно слухають, він починає мовчки Фруманс благати; говорить самими губами, без голосу, цілу довгу фразу. Вона відповідає йому так само. Німий діалог з жестикуючими над головою у П'єр Огюста, котрий раптом від несподіваної тиші прокидається.

П'ЄР ОГЮСТ *(випростовується, тримаючи їх за руки)*: Ей ви, прожери!.. Спускайте залізні двері на блоках у стінах... Ставте... кіл...кіл...кілки під трапами... Що таке? Що сталося? *(Дивиться на Фруманс довгим і нічого не розуміючим поглядом і белькоче якусь нісенітницю. Фруманс починає голосно реготати, і він зовсім прокидається).* Я й не думав спати!.. Я хотів тільки перевірити, наскільки ви мені вірні... *(Іде й перевіряє, чи його кабінет добре замкнений).* Я спатиму аж поки всієї моєї спадщини не переписуть.

ФРУМАНС: І тоді ви заплатите нам нашу платню і дасте по тисячі франків золотом, як зазначено в тестаменті?

ДІВЧАТА *(хором)*: Ми хочемо вийти заміж!

П'ЄР ОГЮСТ: Грошей на це у мене вистачить, а доброго бажання тим паче... Ви можете трохи зачекати?.. Що ти кажеш? *(Лютує).* Ах! Та не регочися ти так багато! Я збожеволію через вас усіх: через тебе, через Меліну, через оцих гулящих дівок! У мене щодня по двадцять жебраків під дверима товчуться... Всі допомоги жебрають... Ні, ні, я волю зберегти собі свою голову й свої гроші. Та ще, щоб мені всі податки і борги заплатити – то доведеться всі луки і будинок на “чистих ставках” продати... А коли ще я таким дурнем буду, що влаштуваватиму обіди на 6 персон, як, наприклад, сьогодні увечері... Я не пожалую чести задля Азелі... Окрім того, ще й ціна на мою землю та на будівлі, здається, почне підніматися... Відсотків може на 30 підніметься... *(Помічає, що сказав занадто багато, не знає, як йому спинитися, скажено поводить навкруги очима; починає мимрити свої фрази з закритим ротом).* Гон...гон...гон...гонгонгон...гон...гонгонгон...Гонгон...гон... Я скоро не матиму й копійки! Ну, та годі про це!.. Скажи мені краще, яке меню нашого бенкету, щоб я знав, як я Азель прийматиму.

ФРУМАНС *(посміхаючись)*: Ви її прийматимете в лахміттю...

П'ЄР ОГЮСТ: Коли б я хтів, то міг би мою одержу золотими нитками залатати. Багатий чоловік має право й голий ходити і нікого не здивує й не образить.

ФРУМАНС: Але ж я не багата, проте ходжу, не ображаючи вас, так, що у мене скрізь голе тіло світить, і мені доводиться не на сукні, а на власній шкурі сидіти.

П'ЄР ОГЮСТ *(знівно)*: Ти, мабуть, маєш багато вільного часу, коли можеш сидіти?!

ФРУМАНС: О, ні. Так мало, що...

П'ЄР ОГЮСТ *(ще більше лютує)*:... А голий дощу не боїться! *(Він сам своїх слів злякався).* Ой! Ой!.. Що ти мене примушуєш говорити... Твоя посмішка дратує мене... Як ти думаєш, вони мене почули?

ФРУМАНС: Як багатий говорить, то його і здалеку почують...

П'ЄР ОГЮСТ *(скаженіє, наступаючи на неї)*: Це вже занадто!.. Мені скоро терпець увірветься!.. Я забороняю тобі сміятися. Ну, говори ж нарешті, все говори! Досить таємниць та інсинуацій! Я все знаю, що ти від мене утаїти хочеш!.. Ти ще й слова не встигла вимовити, як я уже в твоїх очах всі твої думки прочитав!.. Ну, кажи, що ти подумала!..

ФРУМАНС *(спокійно)*: Та чого ради я вам казатиму, коли ви й так усі мої думки знаєте?

П'ЄР ОГЮСТ *(скажено)*: Однаково, ти мусиш мене слухатись, бо я тобі наказую!.. Ну, говори за командою.

ФРУМАНС *(спокійно)*: Підкажіть мені.

П'ЄР ОГЮСТ *(розлютований)*: Гаразд, я це робитиму!.. Ну, проказуй за мною, коли в тебе стане на це відваги... Гроші...

ФРУМАНС *(слухняно)*:...Гроші...

П'ЄР ОГЮСТ *(маленьке вагання, опускає голову і цідить крізь зуби)*:... Гроші вами опанували!!!... *(Вона ще не встигла його фрази повторити, як він починає скажено кричати)*. Ти брешеш, ти набрехала!.. Ти це сказала... Нехай тепер глузують з мене, нехай мене гризуть, нехай усю мою спадщину розграбують! Нехай мене живого обдеруть, а я заховаю свою голову під камінь, щоб нічого не бачити і не чути!.. *(Фруманс посміхається. Він хапає Мюскара за руки, мало не плаче)*. Це не по правді! Мюскар, я вирву у неї посмішку, що вона забуде сміятися! Слухай: на майдані стоїть велика ятка з вивіскою мандрівного театру. Біжи й приведи того шахрая, що ним керує. Скажи йому: "Ви, не знаючи мого хазяїна, писали до нього, щоб він вам грошей позичив! А він проте згоден вам позичити... Ах!.. І навіть без відсотків..." Ах!.. Нехай мерщій приходить, я на нього чекатиму. *(Мюскар стоїть нерухомо)*.

(До Фруманс). Не думай, що коли ти завжди посміхаєшся, то вже й не помиляєшся ніколи! *(До Мюскара)*. Я зовсім не жартую. Ну, йди ж!.. *(Він виштовхує Мюскара за двері)*. Ну, та йди ж нарешті, чи я тебе аж туди буду підпихати! *(Тільки-но Мюскар вийшов, він зразу ж повертається до Фруманс, що стоїть і весь час посміхається)*. Так, так. Я тебе наскрізь бачу. Ну, викладай твої компліменти! *(Страшенно розлютований)*. Ти набрехала! Я тобі це доведу! *(Важко дихаючи, він кидається у крісло похмурий; вагання, нарешті зважився на якусь неприємну жертву)*. Ну, я зважився таки трохи прибрати твоїх общипаних красунь. Я напхаю їх золотом досхочу, а воно притягне до них цілу юрбу претендентів! О, я знаю цих прекрасних добродіїв, що поважають дзвінку мудрість, багато більше, ніж мудрість галасливу! *(До молодих дівчат)*. Ей, ви там! Слушайте, що я вам казатиму!

ДІВЧАТА: Ми хочемо...

П'ЄР ОГЮСТ *(аж холодним потом вкривається)*: Ви матимете те, що ви хочете!.. Отак вони й отих дурних женихів силують!.. Я вам усім дам посаг!.. Навіть і справи не розслідуватиму, а кожній з вас по черзі щодня гроші даватиму... *(Виймає свого гаманця)*. Нехай найчистіша з вас підійде першою...

ДІВЧАТА *(підбігають усі разом)*: Це я! Я! Я!... Ваша милість!.. Ні, це я!.. Це я! Ваша милість!.. Ти? Ти? *(Галас, бійки, суперечки)*. "Я!" – Ти, нехлює? – "Це я!"... "Ваша милість, ваша милість!" – Коли ж я тебе піймала... О-о!... – коло тину – О-о!... "Він її зірвав у тебе, твою квітку, цей здоровенний Рабортен!..."

– То це я брешу?!... "Вона бреше, ваша милість!..." – А ти аж у клуню залізла спати з твоїм Кондрі... "О-о-о... Я? Я?..." – А я мусіла цілий кошик горіхів трусити, щоб не чути було твого нявкання!!!... – Я! Я!... – "Ти? Ого, ти вже й виплодків навела!..." – Це Фіне тобі перший щербинку зробив. "А пам'ятаєш, як ти у гаю валялася!..." – В неї ще й досі знати траву на спині!..

(П'єр Огюст під час цього твалту все більше та більше проясняється. Він починає реготати, плескати в долоні, реагує різноманітно на їхні репліки).

П'ЄР ОГЮСТ: Ой! Ой!.. Чудесно! Дуже добре! Ну, ще трошки!.. Ох!.. Ох!.. От, спасибі! *(Регоче)*. Гроші самі себе обороняють! *(Стає з погрозою до дівчат, але без гніву)*. Назад!.. Де Мюскарів батіг? *(Дівчата перелякані галасуючи вибігають, окрім однієї Гермінії, не красивої дівчини)*. Тікайте, ви самиці! Геть звідси! Нехай західний вітер позадирає вам ваші спідниці та ними ваші безсоромні голови вам позакриває! *(Вони зникають. Він вертається радісний. Помічає Гермінію, що стоїть сама з опущеними очима. Він свистить до неї, вона підводить голову)*. Пст... Пст... *(Він підзиває її пальцем. Вона вагається)*. Ну, підійди ж до мене. Та підходь же... Так, так... Ти соромлива й тиха... У тебе не така божевільна душа і не таке скажене тіло, як у тих повій... *(Підштовхує її потроху до дверей)*. Та хіба ж твоя чеснота варта дійної корови? Збагни добре. Я почуваю, що в мене до тебе народжується

зовсім особлива ніжність. Ми ще з тобою про це поговоримо! Приходь завтра до мене... Гарзд?.. Або пізніше... Аж на тому тижні... Іди, я уже починаю тебе любити... *(Він випихає її ніжно з кімнати. Вона виходить. Він повертається, підморгує і говорить)*. Ну, хоч трохи часу виграно! Я, здається, добре накрутив машинку!.. Я тобі прощаю все, Фруманс, тепер можеш мені твоє меню розказати... *(Але раптом з'являється Мюскар з чоловіком, котрий цілком сховав своє обличчя у носовій хустці і голосно хлипає)*.

МЮСКАР : Ось, я привів цього чоловіка, ваша милість!

П'ЕР ОГЮСТ *(аж прикипів до місця)*: Що таке?

МЮСКАР: Оце той чоловік!

ЧОЛОВІК *(хлипає)*: Гу...гу... Гу! Гу! Гу!..

П'ер Огюст нарешті зрозумів усе. Настрій у нього міняється. Він підходить до Фруманс, що спокійно собі витягла голку і зашиває свою обідрану сукню; вона весь час усміхається. П'ер Огюст починає її напівголоса благати.

П'ЕР ОГЮСТ: Фруманс, на Бога, годі тобі, бо твій сміх все в мені до гори ногами перевертає... Ти мене можеш примусити найбільшу дурницю зробити. Коли ти перестанеш сміятися, я набавлю тобі платні...

ФРУМАНС *(іронічно)*: А твій борг?

П'ЕР ОГЮСТ *(благаючи)*: Ну, кохана Фруманс, слухай уважно: коли ти покинеш сміятися... Ну, зроби ж це зараз... То я заплачу тобі раніше того часу, що я собі його призначив! Ні?.. Стривай!.. Я тобі чверть мого гаманця віддам! *(Він виймає свого гаманця. Вона регоче. Він блідне, повертається до чужого чоловіка, що весь час хлипає і каже йому, ледве стримуючись від гніву)*. Тобі гроші потрібні? Гарзд! Я тобі їх позичу! Тут тисяча франків, це як раз стільки, скільки ти у мене просив? *(Він не зводить з Фруманс благаючого погляду і все ще сподівається, що вона його послухається)*. Добре, Мюскаре, дуже добре! Я дуже тобі вдячний, що ти до мене цього нещасного привів! Я вже більше на тебе не серджуся. Навпаки, я тобі віддячуся за це... *(Мюскар простягає руку, але П'ер Огюст робить вигляд, що він цього не помічає)*. Авжеж, ти на цілий рік матимеш чим свою спрагу залити! *(Мюскар стоїть з простягнутою рукою. П'ер Огюст поглядає на нього дуже лагідно)*. Слухай! Хочеш, я вже тобі скажу, як це зробити!... *(Фруманс сміється)*.

П'ЕР ОГЮСТ *(кінчає, рішуче)*: Мотузочок, мотузочок, Мюскаре, прив'яжи до нього ще кавалок, і він тебе цілий рік напуватиме!..

ФРУМАНС *(регоче)*: Оце добре він платить людям не грошима, а мотузкою з шибениці.

П'ЕР ОГЮСТ *(не звертаючи на неї уваги, з притиском до чоловіка, що весь час хлипає)*: Я тобі позичу... і навіть без відсотків... Бо я вже це твердо вирішив. Ну, плач же... Проби мене чи допомоги, чи милосердя, тільки я тобі і того й другого разом не дам!.. *(Швидко гладить його по плечу)*. Я жартую, мій друже!.. *(Тоді чоловік одкриває своє веселе насмішкувате обличчя так, що П'ер Огюст заспокоївшись, теж починає реготати)*. Ах-ха-ха-ха!.. Ти теж!.. Ти вже не позичатимеш у мене грошей? *(Зрадівши, він обнімає і цілує цього чоловіка, але чоловік знову ховає своє обличчя у хустку і ще дужче починає плакати)*.

П'ЕР ОГЮСТ *(робить сердитий жест, з відчаєм падає в крісло і витирає собі лоба)*: О, милосердя!

ЧОЛОВІК *(перестає плакати, здивовано)*: Тобі й справді не треба цілого відра сліз для твого милосердя?

П'ЕР ОГЮСТ *(зітхаючи)*: Ні.

ЧОЛОВІК: Хіба ж ти не чув, як усі навколо кричать про мої злидні?..

П'ЕР ОГЮСТ: Ні, не чув нічого.

ЧОЛОВІК: Проте мої злидні і моє нещастя показали б тобі добре, який ти багатий та забезпечений?

П'ЕР ОГЮСТ: Ні!

ЧОЛОВІК: Коли ти зрозумієш, який ти щасливий, тоді ти не будеш глухий до чужого горя...

П'ЕР ОГЮСТ: Ні...

ЧОЛОВІК: Ти ж мені не пропонуєш часом самої поради замість якої копійчини?

П'ЄР ОГЮСТ: Ні...

ЧОЛОВІК: Ти дозволиш мені бути щасливим, коли я вже маю це щастя?

П'ЄР ОГЮСТ: О, звичайно!

ЧОЛОВІК: Дозволяєш мені бути таким веселим, як і ти, хоч я й не такий багатий?

П'ЄР ОГЮСТ: Так, так.

ЧОЛОВІК (*низенько вклоняється*): Спасибі! Ах, яка в тебе широка та велична душа!..

П'ЄР ОГЮСТ (*задоволено сміється*): Ну, Фруманс, що ти на це скажеш?

ЧОЛОВІК:...такий розум винятковий!..

П'ЄР ОГЮСТ: Фруманс, ти чуєш?

ЧОЛОВІК:... Твоя добрість мало не божеська!..

П'ЄР ОГЮСТ: Ага! Ось воно!

ЧОЛОВІК: Твоя шляхетність...

ФРУМАНС (*хутко спиняючи його*): Слухай! Коли ти не спинишся, то він так розщедриться, що йому вже нічого буде тобі й дати!

П'ЄР ОГЮСТ (*ковтаючи слину*): Ти знову збрехала! (*Мюскар приносить атрамент і паперу, П'єр Огюст починає щось собі записувати*).

Я позичаю тобі... Сідай там, пиши: "Я, нижчепідписаний..." (*Майже з відчаєм підсовується з своїм кріслом до Фруманс, ще не втратив надії, що вона його послухається, і починає її в напівголоса благати*): Фруманс! Люба, дорога, кохана моя, я віддам тобі половину мого гаманця, аби ти тільки не посміхалася! (*Фруманс не звертає на нього ніякої уваги*).

ЧОЛОВІК (*пише*): Я, нижчепідписаний, директор мандрівного театру... Ну, диктуй мені далі...

П'ЄР ОГЮСТ (*підводиться, страшенно схвилюваний; до Фруманс стиха, благаючи*): Ну, скажи ж, Фруманс?.. (*Він чекає, вона посміхається, він починає диктувати далі*): ... "Свідчу, що я отримав од П'єра Ормідаса з Гутема... в борг...". Я сказав: половину мого гаманця, Фруманс... (*Знову Фруманс не звертає на нього уваги, він переживає страшенні муки*). "...в борг суму в 1000 франків дзвінкою монетою...". Це мій каприз, але я хочу, щоб ти йому скорилася... (*Вона посміхається, він майже осатаніло диктує*). "... Що я їй йому зобов'язуюся повернути після першої вимоги: удень або вночі, де б я не був і без найменшого відволікання...". (*До Фруманс з притиском*). Я віддам тобі три чверті мого гаманця, три чверті – ти чуєш? Тільки покинь усміхатися!.. (*Але зустрівши її нахабний погляд, він різко повертається до чоловіка і продовжує сказано диктувати*). "... Я віддаю П'єр Огюсту Ормідасові як застава за цей борг мою ятку з усім, що в ній є: з меблями, декораціями і костюмами... Написано в Гутемі... Місяць, число і підпис..." (*Чоловік пише, а П'єр Огюст знову повертається до Фруманс, мало не тремтить від муки*). Я віддам тобі цілого гаманця, я ліпше тобі його віддам, аніж цьому ледацюзі... Я віддам тобі увесь гаманець, тільки спочатку цього негідника вижену з хати... Не можна часу губити. Вибирай, чи тобі, чи йому!

ЧОЛОВІК (*підводиться*): От і гаразд, що ясно сказано, те ясно і записано!

П'ЄР ОГЮСТ (*одитовхуючи його*): Одну хвилинку!... (*До Фруманс*). Ти ж не можеш такою дурною бути? (*До чоловіка*). Я до твоїх послуг... (*До Фруманс, яка все ще посміхається*). Ти зараз побачиш, як я його вижену... (*До чоловіка*). Ну, я вже йду... (*До Фруманс*). Ну, Фруманс... Швидше... Зважся... Дай знака, Фруманс... Маленького знака... Я його одлущую добре... Ну, я ж чекаю... (*До чоловіка*). Я тут... (*Відходить від неї спиною, наитовхується на чоловіка і не зводить з Фруманс очей*).

ЧОЛОВІК (*тримає в руках розписку, якої ніхто в нього не бере*): Велика тобі дяка! Моє нещастя так важко мене прибило, а ти своїм великим милосердям визволив мене...

П'ЄР ОГЮСТ (*робить непевний вигук, що може бути і погрозою чоловікові і окликом до Фруманс*): У-гм!

ЧОЛОВІК (*вклоняючись на кожному слові*): Вдячність – таке ніжне почуття в моєму серці, що мені майже сором запевнити тебе в ньому. Ти не тільки-но здимаєш з плечей моїх увесь клопіт, але й наповнюєш мене солодким п'яниющим почуттям подяки. Отже я тобі такий вдячний, оскільки може бути вдячною... Найщиріша вдячність...

П'ЄР ОГЮСТ (*проводжаючи чоловіка задом до дверей*): Г-ум!

ЧОЛОВІК: Ти мій друг!

П'ЄР ОГЮСТ: Гм-ум!

ЧОЛОВІК: Той, хто приймає дари друзів, більші над те, що він їм повернути може, той чоловік чинить злочинство. Я тільки тим можу цілком одквітватися з тобою, що пропоную тобі приязнь. Коли ти її дійсно приймеш, тоді ти знайдеш в мені нове джерело радості, що просто затоплює мене.

П'єр Огюст вже втратив всяку надію, Фруманс не перестає посміхатися. Обидва чоловіки стоять на порозі. Раптом П'єр Огюст розлютовано видирає в нього розписку і віддає йому свого гаманця.

П'ЄР ОГЮСТ: Віддай мені розписку... Ось тобі мій гаманець!.. (*Хапає чоловіка за плечі і починає його грубо трусити*).

Ти злодій... Ти шахрай... Ти брехун... Забирайся звідси... Якого чорта з твоєї вдячності я мав би робити? Ти мені готові грошики повернеш, а коли ні, то я продам твою ідіотську ятку! Геть!

Виштовхує його на двір, зачиняє двері і повертаючись назад падає на землю. Довга тиша. П'єр Огюст лежить на долівці.

МЮСКАР (*підходить до нього боязко*): Ваша милість бажали б на землі лежати? (*Павза*). А може, я підведу вас, ваша милість? (*Мюскар підводить П'єр Огюста*).

П'ЄР ОГЮСТ (*робить страшенні гримаси*): Мюскаре, побий свою жінку...

Фруманс встає. Павза. Мюскар скам'янів.

П'ЄР ОГЮСТ (*скажено*): А! Бий її, Мюскаре, я тобі наказую. Одшмагай її вздовж і вшир, і впоперек... Одшмагай її добре за тисячу франків.

Мюскар не знає, що йому робити.

ФРУМАНС (*лагідно*): Ну, набирайся духу, мій друже! Іди, іди, бий мене...

МЮСКАР (*стьобяючи своїм батогом*): Ідіть до вашої кімнати, нещасна! Там на вас добра кара чекає!

Вона удає, ніби виходить з цієї кімнати, а він ніби йде за нею.

П'ЄР ОГЮСТ: Стривай! Ти поб'єш її сьогодні увечері на дозвіллі!.. (*До Фруманс*). Ах! Мене гроші опанували? Ну, гаразд. Мені однаково, зрештою, чи йому, чи тобі... Справа скінчена... Я зваживсь... Ти, ледащо, біжи до пекарні й неси сюди всю провізію і сирову й варену, все, що наготувала на сьогоднішнє свято. Все це ти на цьому столі поставиш! Ну, гайда!.. (*Фруманс виходить. Він звертається до Мюскара*). А ти біжи мерщій дожени цього шахрая-директора. Ти вмієш читати?.. "Він мені зобов'язується повернути на першу ж вимогу". Уже минуло багато часу з тої хвилини, як я йому ці гроші позичив... Коли зважити той страшний жаль, що гризе моє серце, то я на десять років за ці десять хвилин постарів... Злови цього мошенника!.. Скажи йому, що вже минув строк виплати... Штовхай його. Примушуй його. Хапай його за горлянку. А коли він ще й борюкатися почне – біжи щодуху по судового пристава... (*Фруманс входить з величезним полумиском з усякими припасами. Ормідає блідне і починає щось лопотіти*). Що я, п'яний, чи ні?.. Двоє... Я бачу тут аж двоє курчат? І ...і десять фунтів червоного м'яса в одному шматкові... І це для шести чоловік?

ФРУМАНС: Восьми!..

П'ЄР ОГЮСТ: Для шести!.. Азель їсть, як пташка... Я теж не можу багато їсти... І це все для шести чоловік, що вже давно рости перестали... (*Погрожує Фруманс кулаком,*

поводить сердитими очима і заявляє сухим голосом крізь зуби). Це ти для власної охоти стільки грошей витрачаєш?.. Чекай, чекай, я тебе почастую доброю порцією розбитих зубів і в будень і в свято... Май на увазі, я вимагаю, щоб усе, що залишиться від бенкету, щоб ти його розігрівала та підправляла і щоб нам його вистачило на цілий тиждень... А потім я сам піду зараз до печі... *(До Мюскара, показуючи розписку).* “Удень чи вночі, де б я не був і без найменшого відволікання”... Це написано і підписано в документі... *(До Фруманс).* Я забороняю тобі викидати свиням картопляне лушпиння... Ти звариш його, добре потовчеш і спечеш з нього чудесний пиріг... Кавалок у сніданок, кавалок на обід... *(До Мюскара).* Ятка – це моя платня з усим тим, що в ній є. Нехай пристав знесе її до-шенту. Нехай сьогодні ж починає над цим працювати. Зараз якраз немає сонця і ніщо не затримуватиме роботи... *(До Фруманс).* А запиватимемо його кавою, але без кави й без цикорію... Ти зробиш її з добре підсмаженого картопляного лушпиння. О, це нам дуже смакуватиме!.. *(До Мюскара).* Потім піди по селу, заходь у кожен будинок, розпитуй усіх людей... Довідайся, скільки їх тут є, цих цнотливих дівчат... *(До Фруманс).* Мовчи, не втручайся! *(До Мюскара).* Тут нікому не вдасться пожартувати на мій рахунок... У цілому місті... *(До Фруманс).* І вдома також!!! *(Під час цього монологу він складає серветки, ховає ножі і виделки у футляр, скляний посуд у скриньку, складає тарілки і полумиски).* ...Однак, один уже пожартував добре, забравши в мене цю тисячу франків, що я їх йому так по-дурному позичив... Ну, та нічого, вони вискочили з моєї скрині тільки на один цей місяць... *(Замовкнув, помітивши, що наговорив уже занадто багато, кричить).* Іди, принось решту, ну, та йди ж! *(Вона виходить. Говорить пошепки Мюскаркові, взявши його за руку).* Ти не боїшся однієї чи двох дюжин самиць?

МЮСКАР *(просто):* Навіть і тринадцяти в дюжині не злякаюся, ваша милість!

П'ЄР ОГЮСТ *(не може втриматись від сміху, коротко й гідко регоче):* Тьфу... Щоб ти пропав!.. Я тобі віддячуся за це! *(Дуже швидко).* Зроби свій мотузок ще довшим!.. Ну, слухай сюди! Ах! Ах! Позатягай їх одну по одній в яке-небудь темне місце, штовхай, притискай і раптом візьми й повали їх на землю... *(Він аж до сліз сміється, не помічаючи, що Фруманс увійшла. Говорить, аж слину ковтає від захоплення).* Ах-ха! Попрацюй над ними добре, Мюскаре!.. Розворуши їхнє гніздо сороче: ми з тобою розділимо нашу здобич. Найдурнішим можеш признатися, що це я тебе послав – ха! ха! ха! – перевірити їхні документи – ха! ха! ха! – нехай вони тобі докажуть, чого вони варті... ха! ха!... і тоді їхній посаг піде за вітром немов зітхання... ха! ха! ха!...*(Вгледівши Фруманс з великим полумиском, перестає сміятися, кисло кривиться).* Боже, скільки яєць убито для однієї яєчні... а котлети... сир із свіжого молока...

ФРУМАНС *(ніжно посміхається):*...а шматок волячого філе, добре нашпигований тміном, гвоздиною, гірчичним зерном та лавровим листом...

П'ЄР ОГЮСТ *(з злою усмішкою):* Майонез можна й без масла зробити, аби картопля була добра... *(з кожним словом підвищує голос).* Мило – без товщу та масла – робиться із мішаної глини з поташем... І не смій мені більше натирати меблі воском, мені голова болить від цього духу! Найкраще це робити кізяками, щоб вони були не дуже сухі й не занадто вогкі... так, так! – кізяками натиратимеш! Вони так корисно пахнуть полем... і дуб від них, як дзеркало блищатиме... *(До Мюскара):* А ти, ледащо, чого стоїш, чом не йдеш? *(Мюскар хутко виходить).*

ФРУМАНС *(кричить йому вслід):* Не забудь мотузок надв'язати, Мюскаре!

П'ЄР ОГЮСТ *(хутко повертається до Фруманс):* А ти – біжи скажи Азелі, щоб вона не приходила!

ФРУМАНС *(жалібно скрикує):* Ох!

П'ЄР ОГЮСТ: Біжи, мерщій, скажи їй, щоб вона сьогодні не приходила! *(Забирає з столу полумисок з двома курчатами і несе його до свого кабінету).* Слухайся і не смій сперечатись! *(Фруманс підходить до крісла, спирається на нього і кладе голову на зложені руки. Починає тихенько хлипати. Він вертається назад з порожніми руками і побачивши її, спиняється мов укопаний).* Що таке? Що тобі сталося?...

ФРУМАНС *(піднімає обличчя все мокре од сліз):* Ти хотів у мене мою посмішку оді-

брати?... Можеш радіти – нарешті маєш! *(Плаче)*.

П'ЕР ОГЮСТ *(зворушений)*: Коли це тобі цибуля в очі позаходила? *(Хоче перемогти себе, знизує плечима)*. От дешеві сльози! *(Забирає полумисок з м'ясом і виносить його, спиняється на дверях; чим більше Фруманс плаче, тим більше він злиться)*. Я покладався на свої сили, але занадто переважив їх! Я не зможу її на очах у всіх прийняти... Всі ці ледацюги поприходять сьогодні увечері, щоб добре собі черева наперти; ну, нехай, але я не маю жадного бажання презентувати їм ще й своє серце на срібній таці... А потім, я ще й сам гаразд не знаю, чи буде взагалі цей обід! *(Перестає хвилюватися, говорить дуже тихо)*. Коли я тільки згадаю, що побачу знову її чудові, лагідні очі, то всі мої сили зразу ж мене покидають... Я весь обмираю!.. Я роблюсь такий порожній, немов бурдюк проколотий... Ну, йди ж, Фруманс, іди!

ФРУМАНС: Я не піду...

П'ЕР ОГЮСТ *(задиhaється)*: Я зніму з тебе кару, що я на тебе наклав, хочеш? Мюскар не битиме тебе сьогодні увечері...

ФРУМАНС: Ні! Бий мене краще, а тільки я не піду до неї, я не хочу розбити серця!... *(П'ер Огюст кривиться, ніби він язика проковтнув, потім, поглядаючи збентежено навколо, говорить слабим тихим голосом)*. Так, гроші мене опанували... Це правда! Гроші тримають мене міцно в своїх руках, поки я їх у своїх руках тримаю!.. Мені треба весь час з самим собою боротись... Я хитрую, я починаю боротись, я сам від себе ховаюсь, я падаю все нижче – і все-таки я ще не вважаю себе за переможеного... Та хай Азель приходить, а я нехай загину!

ФРУМАНС *(плаче)*: Дарма! Ти вже її більше не любиш...

П'ЕР ОГЮСТ *(його за живе вхопило, вигукує)*: О! Азель! Азель! Чиста мімоза! Ніжний бальзамін! Ти, що від самого подиху хвилювалась, не слухай нічого, бо ти загинеш!.. *(До Фруманс)*. Божевільна!.. Замокни! А ти знаєш, що б тобі Азель сказала, коли б вона була тут? Вона б сказала тобі: “Я все зрозуміла. Після того, як перемішалися гроші. П'ер Огюст зрозумів, нарешті, що було в скрині старого Ормідаса, там лежать незчисленні скарби... Ох, страждати! Ох, страждати! Якщо не за нього, то за других – живих чи мертвих, бо він став їхній власник...”. Так би вона сказала! *(До Фруманс, тріумфуючи)*. Ти справжня ослиця, ти!.. Вона б тобі так сказала! І ще: “П'ер Огюст убиває дракона, як лицар за свою даму...”. Ах!!!..

ФРУМАНС: А тобі б вона так сказала: “Я голодна, я змерзла, а ти мене покинув...”. *(Вона плаче)*.

П'ЕР ОГЮСТ *(говорить дуже швидко, язик йому заплітається)*: Ти брешеш!.. “Я знаю, – сказала б вона, – як то йому тяжко додавати до кожної золотої монети всяких догадок, самовіддання, волі та уяви!.. Ну, скажи. Які матеріальні достатки варті цього золота з такою розумною душею? Невже ж ти думаєш, що я захочу проміняти його на дурне сукно, що так хутко зношується, або на хліб, що з'їдається так легко...”. *(Обтирає сльозу, екзальтовано говорить)*. За наші втрачені роки ми повернемо собі молодість! За наші сльози – ми візьмемо усмішки! За нашу втому – нас чекає відпочинок. За наші турботи – ми матимемо безжурне існування. Міра за міру! Я повезу Азель в таку країну, де стигнуть фрукти, що молодючим соком налиті, де росте таке коріння, що будитиме в нас любовість... буяння любови, що спала так довго, раптом прокинеться, і ми так міцно і так поспішно кохатимемось, що час не поспіватиме за нами... Ми будемо бачити, як стрілки великого годинника, що зветься часом, повернуться назад, і ми знову почнемо життя з тієї хвилини, коли ми покинули наше щастя... *(Тихо сміється крізь сльози)*.

ФРУМАНС *(обурено)*: Коли б Азель була тут, вона б тобі сказала: “На біса мені твоє золото здалося, що нищить тіло задля душі або душу задля тіла. А ну його, до всіх чортів!...”.

П'ЕР ОГЮСТ *(задиркувато)*: А я їй скажу на це: “Я сміюся з твоїх думок! Дуренька, ти не розумієш, що золото само по собі заворожує!..” *(Він наказує їй, показуючи рукою на двері)*: Іди!... *(Але одразу ж міняє тон на лагідніший)*. Іди...

ФРУМАНС *(сумно і вперто)*: Ні.

П'ЕР ОГЮСТ *(похмуро)*: Я скажу їй: “Я не заслужив, щоб тебе бачити...”.

ФРУМАНС: Вона вам на це скаже: “Кохання не є подяка...”.

П’ЄР ОГЮСТ: А я скажу їй знову з проханням: “Як? Той, хто приймає дарів кохання більше, ніж він може віддати – злодій...”.

ФРУМАНС: А вона одповість: “Шкода! Тільки той, хто нічого не має, не може нічого дати. Гаразд! Я хочу, щоб мене було пограбовано”.

П’ЄР ОГЮСТ (*нервуючись*): А я: “Ти скаржишся? А як я себе обкрадав, коли був прип’ятий до свого столу, мов той слимак до своєї скелі!...”.

ФРУМАНС: А вона: “Не треба було зовсім. Я ніколи нічого тебе не просила, крім кохання...”

П’ЄР ОГЮСТ: Що? Що таке? Хто? Що?

ФРУМАНС: Що таке?

П’ЄР ОГЮСТ (*випростується*): Нічого. “Кохання, кохання! Але ж я не міг проте побратися з тобою в самій сорочці!...”.

ФРУМАНС (*ніжно*): “Ти міг би залишити мене у себе голою, такою, якою ти мене взяв”.

П’ЄР ОГЮСТ: “О! Азель!... Ти примушуєш мене червоніти!”

ФРУМАНС (*гірко плаче*): “Першого разу, коли ти мене примусив почервоніти, ти був тоді, здається, дуже щасливий, мій коханий друже...”.

П’єр Огюст зворушений. Ніжність заливає його всього. Він підбігає й обнімає Фруманс.

П’ЄР ОГЮСТ (*палко*): Ах! Так, так, Азель!... Азель, ти вся радість в моєму житті!...

ФРУМАНС: Ого! Що це вам сталося?! Зараз Мюскар повернеться!..

П’ЄР ОГЮСТ (*остовнів*): Ах! От дурень!... Я зовсім стерявся! (*Приходить до пам’яти. Щасливо сміється*). Фруманс, кохана дівчино, ти маєш рацію. Біжи розшукай Азель. Я чекатиму на неї... Біжи ж мерщій! Приведи її сюди... (*Говорить дуже хапаючись*). Ну, біжи ж мерщій! Може, вона бідна плаче зараз, почувуючи, що я хотів її одіпхнути: кохання має таку інтуїцію! Ти її заспокоїш, Фруманс. Скажи їй, що я й на хвилинку її не кидав, що вона всі ці дні була зо мною... Ти зробиш тільки маленького гака, щоб прийти сюди з нею не раніше ночі. Що? Авжеж! Тоді, коли я, нарешті усіх моїх дармоїдів повиганяю! Іди, іди ж мерщій! (*Фруманс виходить. Він зразу ж підбігає до тих дверей, що праворуч і гукає*). Меліно! Меліно! (*Потім забирає зі столу все що може, щоб однести все це в свій кабінет, шепоче*). Мій віник!.. Ах. Шкляний посуд!.. Великі полумиски, тарілки... (*Кричить сам до себе*). Не буде обіду! Не буде! (*Навантажився, наче осел, коли це входить Меліна*).

МЕЛІНА (*дуже ніжно*): Ти мене кликав, мій друже? (*Він здригається*). Дорогий кузене, як ти себе відчуваєш?

П’ЄР ОГЮСТ (*грубо*): Так гарно, що проживу ще, мабуть, сто років... Я давно вже виворожив це по картах та у фусі від кави. Коли я пропаду раніше, то нехай гарненько десь ножа або отрути пошукають!.. Біжи зараз і повідом Фрізона, Прюдана, бургмістра і нотаріуса, що сьогодні увечері не буде обіду... Так, так, я теж голодний, але ніхто не їстиме тоді, коли Азель голодує!

МЕЛІНА: Я біжу, дорогий кузене, біжу!

П’ЄР ОГЮСТ (*вона хоче йти, він її спиняє*): І не сподівайтесь на мою смерть, ви всі троє, я уже зробив тестамент! Ну, іди!

(*Вона виходить, а він зникає в кабінеті і знову виходить, щось шепоче*). Посуд... Обрус... (*Починає щось говорити, але раптом, чогось злякавшись, повертається до дверей і говорить з зачиненим ротом фразу, що її ніхто зрозуміти не може*). Гонгонгон... гонгонгон... Все! Все!.. гонгонгон... продати!.. гонгонгон... (*Сам з собою сміється. Меліна вертається, він починає на неї кричати*). І я вас усіх висліжу!.. Я вивідаю всі ваші таємні змови... Я під дверима підслуховуватиму!... (*Ніби чудом раптом затихає, посміхається*). Я пророкую за сто років так само, як і за десять і за тисячу. Я смертельно хворий... Не будь такою нетерплячою, моя люба... Я щохвилини можу пропасти! (*Грубо й нетерпляче*). Біжи попередити нотаріуса та бургмістра. Скажи їм, що моя бідна Азель захворіла і що

обід наш через те одкладається. Що ти несеш у мисці?

МЕЛІНА: Це собачий кандьор!

П'ЕР ОГЮСТ (*раптово скаженіє*): Давай! Давай!.. Сюди!.. Тихо!... Мовчи!... Я вже давно бачу, що ви їх десь по закутках годусте, дозволяєте їм усе їсти... Чудесно! (*Ставить тарілку на стіл*). Тепер я сам носитиму собакам їжу! Я вас усіх добре знаю, ви навмисне до себе собак привчаєте!.. (*Штовхає Меліну до дверей. Опанувавши собою*). Я тобі набрехав! Я не зробив ніякого тестаменту... Ну, іди ж нарешті!.. (*Знову починає белькотати*). Гонгонгон... Гонгон... Гонгонгон... Я все продам!.. І луги... І ліси... Цей будинок... І другий... Гонгонгонгон... Гонгон... Паперів зовсім немає... Саме золото... Щире золото... Гонгонгон... Скажи нотаріусові, що уже зважився... Масток цей зовсім не масток... А золото... Це... це... це, що це таке?.. Га?.. Гонгонгон... Ну, йди... Ти матимеш спадщину!.. Та поклич мені Барбюлеска, він мені потрібний! (*Вона виходить. Він увесь спітнів. Голова йому закрутилась. Стогне*). Коли вона мені повірить, що я вже написав тестаменту, то вона мене зараз же обікраде... А коли вона повірить, що я його не написав, тоді вона мені щось таке заподіє, що я умру... (*Зітхає*). Я краще волів би тепер умерти... (*З'являється Барбюлеск*). Ах! Барбюлеск!.. Яким це добрим вітром тебе сюди занесло? Про вовка промовка, а він і в хату. (*Барбюлеск побачив порожнього стола і все зрозумів. Все це його дуже потішає. А П'ер Огюстові, навпаки, зовсім не до сміху*). Я тебе власне запросив був на обід, щоб ти зайшов, як-небудь цими днями... Гм... Іди-но сюди, мій любий, іди сюди. Тобі доведеться мене лікувати... (*Сідає у крісло. До Барбюлеска*). Сідай, будь ласка! (*Барбюлеск сідає проти нього*). Я спати хочу, спати, спати, тільки спати!

БАРБЮЛЕСК: Спи.

П'ЕР ОГЮСТ: Коли б ти міг мене на сто років приспати, то я б усі свої гроші на проценти віддав... Але ні, я не хочу спати! Не хочу!

БАРБЮЛЕСК (*дуже спокійно*): А? Гаразд, це дуже легко зробити.

П'ЕР ОГЮСТ (*зрадивши*): Справді?

БАРБЮЛЕСК: Та-а-ак!.. Коли ти спиш, що з твоєї особи справді спить?

П'ЕР ОГЮСТ: Моє тіло.

БАРБЮЛЕСК: Нічого подібного. Твоя кров тече у жилах, серце твоє б'ється, легені твої дихають, а коли в тебе короста свербить, ти навіть чухатись починаєш. Та-а-ак!..

П'ЕР ОГЮСТ: То це виходить, що моє тіло і моя душа живуть зовсім нарізно?

БАРБЮЛЕСК: Нічого подібного. Коли в тебе повно газів у животі, тоді тобі гази снитимуться, коли в тебе мозоль на п'яті болить, тоді тобі цілу ніч мозолі на ногах снитимуться. Коли твій розум утворить кошмар повний суму, злочинств та руїни, тоді твоя шкура дасть свій піт, а твоє око вилле всю свою воду. Та-а-ак!..

П'ЕР ОГЮСТ: Ну, тоді виходить, що моя свідомість спить?

БАРБЮЛЕСК: Нічого подібного. Ти сто разів у сні повертаєшся і ні разу з ліжка не падаєш, ти прокидаєшся як раз тоді, коли ти сам собі призначив. Та-а-ак!..

П'ЕР ОГЮСТ: Що це все означає?

БАРБЮЛЕСК (*говорить весь час дуже просто, показує на в'язу, що росте перед вікном*): Коли ти на це дерево подивишся, коли твої руки торкатимуться його, коли твій ніс понюхає його цвіт, коли твої вуха почують, як шумить його листя, і коли всі ці твої сполучені почуття будуть тобі ясні і очевидні – тоді ти зрозумієш це дерево. Коли ти його зрозумієш, то ти його знатимеш, а коли ти його знатимеш, то ти ним володітимеш, а коли ти вже ним володієш, то ти його любиш, а коли ти його любиш справді – тоді ти й є це дерево, а це дерево – це ти сам. Та-а-ак!..

П'ЕР ОГЮСТ (*здивовано*): То я це дерево?

БАРБЮЛЕСК: Ти цей слон, цей носоріг, ця горіла, а ця горіла – це ти сам. І лиси – це ти сам, і свиня – це ти сам, і ти сам називаєшся Аліборо, або осел. І ти сова, ти ворона, ти яструб і шука – це ти, і акула... І жаба Ормідасом зветься. І гадюка теж. І гноевий жук – це ти, і могильний хробак – це ти. І блоха теж П'ер Огюстом зветься. Та-а-ак!

П'ЕР ОГЮСТ (*нічого не розуміє, підозріло*): Що це ти за казки мені розказуєш?

БАРБЮЛЕСК: І ти стрибаєш, ти лазиш, ти риєшся, ти хвилюєшся, ти літаєш, ти плаваєш, ти плазуєш. Ти реवेश, ти чмихаєш, ти рохкаєш, ти верещиш, ти виєш, ти крикаєш.

І поки ці всі тварини свої гроші рахуватимуть, я буду тебе доглядати.

П'ЕР ОГЮСТ: Що таке?

БАРБЮЛЕСК: Це якраз той час, коли ти не спиш, час, коли ти любиш усіх навколо себе. Коли тебе всі люблять, чи ти того бажаєш, чи ні. Це той час, коли ти працюєш над вічним сотворенням світу з любови. Це дуже важко. Та-а-ак!

П'ЕР ОГЮСТ (*зітхає*): Та-а-ак!

БАРБЮЛЕСК: Але коли ти одмовляєшся разом з іншими працювати, коли ти не виходиш за межі своєї особи. Коли ти хочеш заощадити собі з любови запаси на завтра – тоді ти просто П'ер Огюст Ормідас, або звичайнісінька собі бідна людина, що спить.

П'ЕР ОГЮСТ: Ні, багата.

БАРБЮЛЕСК (*посміхається, хутко*): Та-а-ак! Ось воно! Коли ти не захочеш більше спати, тоді винищи все, що є навколо тебе...

П'ЕР ОГЮСТ: Я все знищу! Та як?

БАРБЮЛЕСК (*підводиться, говорить дуже тасмниче*): Поїж усе золото!

П'ЕР ОГЮСТ: Що-о?

БАРБЮЛЕСК (*притуляє пальця до рота, тихо*): Поїж усе золото!.. Істівне золото! Хистке, непевне золото!

П'ЕР ОГЮСТ: Ах! (*Аж засяєв*). Так, я зрозумів!

БАРБЮЛЕСК: Воно вигоює та застерігає від усяких хвороб, від втоми...

П'ЕР ОГЮСТ: Справді?

БАРБЮЛЕСК: ...од голоду, холоду, сну, від спраги, від кохання...

П'ЕР ОГЮСТ: Воно усі хвороби лікує?

БАРБЮЛЕСК: Окрім однієї...

П'ЕР ОГЮСТ: Якої?

БАРБЮЛЕСК: Золотої пропасниці.

П'ЕР ОГЮСТ (*весело сміється*): Добра хвороба!.. Ха-ха! Нічого сказати! Спасибі, мій любий, я не забуду тебе в моєму тестаменті... (*Виштовхує його з кімнати*). До побачення, до побачення, я тебе не затримую більше, я хочу зразу ж це лікування почати, я потім прийду до тебе. (*Повертається назад, але потім знову затримує Барбюлеска, хапаючи його за рукав*). А ти його їси, га?..

БАРБЮЛЕСК (*поглядаючи на стіл*): Дякую, сьогодні увечері я не голодний... (*Він виходить, П'ер Огюст зачинає двері, замикає їх, спиняється проти дверей, міркуючи про щось*).

П'ЕР ОГЮСТ (*через силу*): Він мені дорого продав свої ліки... (*Повертається*). Ось воно що!.. Треба йому добре заплатити... Ми вже квити... Ну, ну, не треба вагатись!

Витягає з свого гаманця золоту монету, з кишені чепелика і починає ним скребти золоту монету, натрушуючи в собачий кандьор золотого піску. Потім виймає з футляра ложку і починає зажерливо ковтати свої чудні ліки. Двері праворуч розчиняються і входить Фруманс.

ФРУМАНС (*заспалась, вся рожєва од бігу*): Азель! Азель іде! Я побігла перед нею, щоб вас про це попередити! Азель зараз буде тут!

П'ер Огюст ховає свою тарілку. Біжить до свого кабінету, витягає звідти на середину кімнати свою скриню.

П'ЕР ОГЮСТ: Моя скриня! Моя скриня! Я уже не можу рахувати свої гроші! Я уже нічого більше не маю! Азель! Ах! Спасибі тобі, люба дівчино!.. Сурміть у сурми, бийте в бубни! Моє серце сплітається з її серденьком! Одна стріла прошила їх обох!.. Иди, Фруманс, іди собі, дай нам на самоті побути...

Фруманс виходить. Хтось стукає. П'ер Огюст на хвильку завмер, наче скам'янів. Він стоїть проти столу, проти нього тарілка з собачим кандьором та золотом. Тиша. Знову

хтось стукає. Тиша. Стукають довгий час. П'єр Огюст затикає вуха пальцями. Він більше слухати не хоче. На його обличчі написаний жах та неймовірнісні страждання. Знову стукають з невеличкими перервами, щораз то все більше затихаючи. Довга тиша. Тоді П'єр Огюст розтуляє свої вуха і прислухається. Павза. Розчиняє свою скриню, нахилиється над нею, майже цілком в ній заховавшись.

ЗАВІСА

ДІЯ ТРЕТЯ

Зачинено віконниці. В кімнаті напівтемно. Сутінки. Ледве можна помітити якусь темну масу, що лежить в глибині проти дверей на підлозі; чи це тінь? Чи людина? Тиша, знадвору іноді долітають довгі вигуки. Лисиця гавкає, веврик кричить, пугукає сова...

В хаті тиша, тільки іноді через однакові інтервали доноситься чиесь могутнє хропіння. Хропіння втихає, ніщо і ніхто не рухається, коли це раптом П'єр Огюст починає говорити.

П'ЄР ОГЮСТ (з нудьгою): Що таке? (Довге мовчання, стогін, зітхання). Ох! Мій живіт, мій живіт! Ох!.. (Павза. Нарешті починає дуже спокійно і просто говорити). Я заснув... Так... Ти хропів, П'єр? Ну, звичайно. Я чув крізь сон, як мене хтось лявав... Ти не змерз? Ні... Добридень! (Короткий смішок). Ох, так, так, добрий день, добрий день, сьогодні? (Знову починає стогнати). Ой! Ой! Ой! Ой! Ох! Мої нещасні тельбухи. Ти занадто багато мучишся, П'єр Огюсте... (Заспокоюючи себе). Не я, це тільки мій живіт.

(Здалеку долітає крик нічного звіря. П'єр Огюст зривається, дуже збентежено, тихо й швидко говорить). Гей!.. Вставай! Вставай!.. Слухай і будь на варті!

(Десь далеко чути гавкання. П'єр Огюст прислухається, говорить в напівголоса). Ні...ні...ні... Це не лисиця, ані сова; це, мабуть, і не веврик, що з своєю власною тінню грається... (Задоволено сміється). Це якісь сигнали по селі! Ха-ха! Ха-ха! Так, так, я регочуся... Поспішайте, ви, прекрасні мисливці на гроші!.. Рознюхуйте, ковтайте слину, сопіть!.. Ха-ха! Гроші річкою не пахнуть!.. Де мій план? Тут! Ну, й славно ж нічка!.. (Знову чогось лякається, голос йому тремтить). Що таке? Що там? (Павза. Дуже тихо говорить). Хтось наближається... (Гукає на весь голос). Хто тут є живий? Хто там іде?.. Хто це?! (Чути, як він сопе. Нарешті рачкує до дверей і починає скажено гавкати). Вуву-у! Вуву!.. Гавув-вув вувуу! Зу-ув!.. ву-ув!.. вув!.. (Він прислухається, потім заспокоївшись трохи, випростується). Нічого... Нікого... Ну, чого ж я боюсь? І кого? Я так озброївся, що вони тільки мене побачать, так зразу ж і падають з переляку... (Все-таки, щоб бути цілком спокійним, починає знову голосно гавкати). Вув!.. Вув!.. Вув!.. А мій план?.. Ага, ось він!.. Вув!.. ву-ув!.. (Дуже тихо). Цього разу я певен, що там хтось балакав, там хтось балакає! Я чую їхні голоси... Чи вони вже всі повставали в цьому домі? Чом вони не сплять?.. Тс... Тихо... На! Меліна! Може, це Прюдан та Фрізон, що разом з Фруманс там розгулюють?.. Щось раненько починають вони свої наради. Не треба, не треба більше спати, я скажу їм усім зараз гостреньке слівце...

Він тихенько розчиняє другі двері з лівого боку і двоє з правого. Видно, як по черзі, кожен коло своїх дверей, підслуховують Меліна, Прюдан та Фрізон, один одного не помічаючи. Світло, що пробивається з сусідніх кімнат, трохи краще освітлює декорації. А декорації надзвичайні. На полотняних панно, що порозвішувано по стінах, намальовано колонадну галерею в стилі Луї XIV з дуже перебільшеною перспективою. На першому плані з трьох боків ціла низка персонажів на цілий зріст: це все куртизани, що чекають на вихід короля-сонця. Король – це сам П'єр Огюст, одягнений з ніг до голови в оксамит, у шовк та кружево; на голові висока чорна перука, на поясі в нього кілька ножів та пістолів. Павза. Всі мовчать, але на обличчях у чотирьох шпигунів застиг вираз страшеного переляку.

Нарешті, коли цей переляк доходить апогею, вони всі однаковим рухом розкривають двері навстіж і кидаються з страшенним криком на середину кімнати.

П'ЄР ОГЮСТ: Уб'ю всіх!!!
МЕЛІНА: Рятуйте!
ПРЮДАН: Поможіть!
ФРІЗОН: Гвалт!

Всі починають штовхатися – ще один одного не впізнавши. П'єр Огюст в боротьбі вибиває у всіх, навіть у Меліни, по ножу з рук... Вони пізнаються нарешті у ясного світлі, що полилося з усіх дверей і заповнило разом з ними всю кімнату: стоять остовпілі, ще більше непорушні, ніж фігури на фресках, що висять навколо...

П'ЄР ОГЮСТ (*бубонить*): Мені здалося, ніби щось шепотіло...
ВСІ (*разом*): Нам теж!
П'ЄР ОГЮСТ: Я прислухався...
ВСІ: Так!!
П'ЄР ОГЮСТ: Мені здалося, ніби я чув тут біля мене наче зітхання якоїсь потвори...
ВСІ: Так!!!
П'ЄР ОГЮСТ: А потім усе життя у цьому домі замерло і жахлива тиша...
ВСІ: Так!!!

П'ЄР ОГЮСТ: Оце й усе. (*Всі з полегшенням зітхають. Всі вони сміються. П'єр Огюст додає дуже швидко*). Я знав!.. Я знав дуже добре, що ви в мене якісь ножі покрали... (*Всі перелякані і ніхто не протестує*). Віддайте мені їх назад!.. (*Кожен реагує на це по-своєму. П'єр Огюст кидає зброю у скриню, замикає її, ховає ключа в кишеню. Випростовується, потягається і голосно сміється*). Ха! Добридень!... Так, добрий, щасливий день! Ви так рано повставали – ех ви! Дорогі мої друзі, це для того, щоб про всякі новини довідатись? Я обіцяю вам гарних новин, дуже гарних, ще кращих од того, що тільки що трапилось... Ну, покличте і Фруманс також! (*Похмуро*). Що ж до Мюскара, то цей паскуда ще й досі не вернувся...

МЕЛІНА (*кличе Фруманс, праворуч*): Гей! Фруманс!.. Іди-но сюди!

П'ЄР ОГЮСТ (*повеселівши*): Цей маскарад дивує вас. Я придбав собі цього костюма у костюмерні мандрівного театру. Він мені дорого обійшовся, але за те ж це – справжній оксамит... Мій план?.. Так, так! Що ж до перуки, то вона охороняє мені голову від протягів. (*Він зітхає*). Фруманс!.. Ах! Це вже більше не модно? Чому це мода міняється так швидко, а люди зовсім не міняються... (*Він гукає дужче*). Фруманс, та йди ж сюди! (*Нарешті з'являється Фруманс у сукні класичної субретки, кузени прискають. П'єр Огюст здивований питає*): Чого ви смієтесь?

ФРУМАНС (*жваво*): Ось, я одяглась у сукню, чепчика та черевики. Я вдягла це все, і я вбиратиму так і надалі!

П'ЄР ОГЮСТ (*спокійно*): Ти її одягатимеш.

ФРУМАНС (*з погрозою*): Так, я її одягатиму.

П'ЄР ОГЮСТ (*так само*): Так, ти її одягатимеш!

ФРУМАНС (*ще дужче*): Так, я її одягатиму!!

П'ЄР ОГЮСТ (*так само*): Так, ти її одягатимеш!!!

ФРУМАНС (*кричить*): Так, я її одягатиму!!!

П'ЄР ОГЮСТ (*так само*): Так, ти її одягатимеш!!!

РАЗОМ (*у весь голос*): Я її одягатиму!... Ти її одягатимеш!... Я її одягатиму!.. Ти її одягатимеш!!!

ФРУМАНС: І це буде таке посміховище на всю нашу округу, що за нього аж двадцять років усі навколо говоритимуть.

П'ЄР ОГЮСТ (*заспокоївшись*): Їхні пльотки зносяться раніш, ніж твої спідниці. Поодчиняй віконниці. (*Вона підходить до дверей*). А я ходитиму й у собачій шкурі, коли схочу...

ФРУМАНС (*спиняється, іронічно*): І ваша милість буде теж рачки лазити?...

П'ЄР ОГЮСТ (*збитий з пантелику*): Що таке?

ФРУМАНС: ... Та гавкати?..

П'ЄР ОГЮСТ (*блідне*): Хіба ти чула...

ФРУМАНС (*не щиро, ніжно*): ... Як щось гавкало? Ну, звичайно, цілісіньку ніч! Я думала, що це нещасна душа бідних псів літає довкола нашого будинку.

П'ЄР ОГЮСТ (*заспокоївшись, знизує плечима*): Собаки не мають душі.

ФРУМАНС (*з презирством*): За все те, що їм тут довелося вистраждати, вони таки придбали душу! (*Повертається до нього спиною і хоче вийти, але гидкий сміх П'єр Огюста спиняє її знову*).

П'ЄР ОГЮСТ: Ха-ха-ха! Ну, хай буде й так! Я можу тобі теж в одну мить в твою прекрасну сукню – прекрасну душу вбити! (*Фруманс посміхається. Кузени, налякані його зривістю, боючись бійки, інстинктивно посуваються до своїх дверей. П'єр Огюст спиняє їх*). Ну, досить! Я був зобов'язаний одягнути тебе, адже ж правда? Ну, я й зробив це.

ФРУМАНС (*з погрозою*): А може, ви мусіли ще й годувати мене?

П'ЄР ОГЮСТ (*так само*): Е, ні... Більше ні копійки!... Двоє курчат та печеня завжди стоять у мене в кабінеті.

ФРУМАНС (*обурено*): Ти хочеш мене цим падлом заживити?

П'ЄР ОГЮСТ (*регоче до сліз*): Авжеж! До певної міри! Життя самим собою годується і само себе родить, як каже Барбюлеск. Сьогодні хробаки аж кишать у цих кістках. Там є чим відгодувати всіх курей та гиндиків, є чим виловити всю рибу з ставка. Поміняйся цим із сусідами!... (*Задоволено поглядає на своїх родичів, котрі ще на крок одсовуються*).

ФРУМАНС (*лютуючи*): Ах! Справді? Ти думаєш, що ти й надалі одкараскуватимешся від мене своїми дурниціями? Спасибі тобі! Ні. Цього вже не буде!... Коли ти не виплатиш мені до сьогоднішнього вечора моєї платні та моєї спадщини, то я піду до судді та до агента державної скарбниці і поскаржусь на тебе!.. Око за око!.. Я хочу теж свою частину спадщини мати. (*Вона виходить і відкриває віконниці*).

П'ЄР ОГЮСТ (*тупає ногами, так йому весело*): Спадковість! Спадковости! (*Йде за нею аж до порога, скажено радіючи*). Ці гроші перейшли до мене від моїх прадідів разом з коклюшем, віспою, катарактом та хворими вухами... (*Вона вертається, він іде слідом за нею*). ...разом з пропасницею, подагрою, ненажерливістю та пиптем, разом із сіллю, з цукром, з квасами, вогнем та водою, з вітрами та парою!.. Та цих нещасних грошей ледве вистачить, щоб лікаря та аптекаря сплатити! Коли з цих грошей, що за них лікуватися маю, захочуть у мене одібрати хоч 30 відсотків, тоді хай забирають і третину моїх збитків... Ну, біжи! Біжи, неси свою скаргу до головного прокурора і до всіх маленьких агентів!.. (*Повертається всім тілом до інших*). А тепер про наші справи! (*Невимовна радість охоплює його. Він дивиться пильно на всіх. Має щось дуже хитре на думці. Радість заважає йому говорити... Спочатку в нього мімічна гра, він розводить руками, трясє головою, сльози йому течуть аж до широкого роззявленого рота*). Зрозуміли?.. Ні?.. (*Опановує собою, починає поволі говорити, розраховуючи на певний ефект, говорить з невеличкими павзами після кожного слова*). Я вже більше нічого не маю, нічого такого... Що можна було б віддати або... на що можна було б накласти арешт... От!.. Що тобі, Меліно, голова закрутилася?.. (*Дуже швидко, ніби для того, щоб влучно попасти в ціль, щоб вірніше справити свої удари*). Все продано: води, ниви, садки!.. Продано ліси, продано їх із корінням! Продано ріки і струмочки! Все продано... І ферми, й худобу, і людей... І будинок у "чистих ставках"... І цей будинок теж... Теж проданий... Від льоху аж до клуні. Правда, я залишив за собою право жити тут, аж до останнього зітхання, проте, я все ж таки все тут продав і отримав уже усі гроші... (*Простягає руку до стелі і сміється*). Чекайте! Дощ іде... Тим гірше: нехай ця злива проб'є хоч і стелю, та не мені доведеться дах латати й платити податки!.. (*До Фруманс*). Ну, що скажеш? Ох! Ох! Прюдан! Що це тебе так нагло вколело? Ти такий блідий, наче стіна!.. (*Ще швидше і ще вище*). Все продане за добру ціну. Не за документи, білети, не за папери! Ха! Ха! Ха! Ха! Не такий вже я дурень! За прегарне червоне золото! Ще є таке! Ще є таке! (*Підбігає до Фрізона, що пополотнів увесь і впав на скриню. Штовхає його, щоб він очунався*). Гей! Ти очумайся, хлопче!.. Фруманс, мерщій відчиняй всі двері та вікна... Тепер уже їх можна безпечно відчиняти... Дихай свіжим повітрям,

хлопче, повітря – воно всім належить. *(Потім він підбігає до Меліни, що справді втрачає свідомість. Вона ледве протестує безсилою рукою).* Праворуч!.. Ліворуч!.. Гоп! Гоп! Не бійся, кров вертається!.. *(Повертається до всіх інших).* Потерпи, Прюдане, я тебе в одну хвилину вилікую. Фрізон, ти сидиш на моїй скрині. Ні, ні, я тобі цього не забороняю... Сиди, сиди на ній. Вона все одно зовсім порожня! *(Раптом починає кричати).* Порожня!.. Увесь скарб украдено! *(Зразу ж, дуже ніжно).* Ой! Ой! Меліно, моя маленька кузиночко!.. Опам'ятайся! *(До Фруманс).* Ах. Щойно привів її до пам'яті, а вона вже знову теряє дух. Вона й справді нічого не чує... *(Кричить їй у вухо).* Слухай, Меліно, кожної ночі, коли ви так міцно спали, я виносив на двір частину моїх скарбів... *(Ніжно).* Ти чуєш? Ні. *(Знову сіпає її за обличчя і за руки).* Зовсім один на все село в темряві ночі, я копав і прорив до сотні нір та з сотню кротових ходів у вогкій землі!.. Ну, й тремтів же я здорово, але це моя особиста справа... *(Знову починає кричати).* Я закопав його живцем, своє золото! Ти не чуєш, Меліно? За три крики від будинку. Три крики разом з луною!.. Я понапихав ними, цими монетами, всю землю, наче трюфелями. *(Прюдан та Фрізон разом підводяться та повертають голови до села).* Не бійтеся, що їх украдуть... Ого! Треба було б зо дві війни, щоб викорчувати мої гроші!.. Вона нічого не чує, нічогісінько не бачить!.. Ах! Нещасна! Нещасна!.. Ну, куди ж у неї очі дивляться. *(Він випускає її з рук, вона падає, наче лялька. Він витягає з кишені папір і приставляє їй його до очей).* Ну, глянь же, коли ти можеш – це план цієї місцевості, де я закопав свої гроші! Дивись: план, що ним тільки я сам зможу користуватися, це до певної міри лабіринт, де я всі ходи позаплутував. Ось на, подивись! Для всіх інших – це магічна книжка, справжній ребус. Слухай: і ключа і шифр загублено. Все загублено... Ось поглянь: маленькі хрестики та містичні знаки позначають ті місця, де лежить моє золото, не папери, а справжні золоті грудочки!.. *(Він залишає Меліну і перебігає від одного до другого).* Я для певності намалював 10 таких планів – і всі вони заховані. О! я намалюю їх тисячу, коли це буде потрібно... І контрплани тих місць, де ці плани поховано... А для цих іще надплани! О!.. *(Тільки-но він встиг заховати свій план в кишеню, коли це йому починає страшенно живота корчити. Він хапається за нього руками, мало не вдвоє корчиться від болю).* Ой! Ой! Ой! Ой! І-і-і-і! ... А-а! Мій живіт! Мій живіт!.. Мій живіт!.. *(Кузени зразу ж воскресают і оточують П'єр Огюста, котрий стогне страшенно).* Корчі!.. Перегорює: мерзenna хемія! Азель покинула мене самого пропадати, як прошиту жабу на кінці дудки... Ох! Це вже кінець, я це почуваю!.. *(Всі гвалтують).*

МЕЛІНА *(божевільно)*: Ні, ні, кузене, я прошу тебе!

ПРЮДАН та ФРІЗОН: Ваша милість!..

МЕЛІНА: Ну, що ж нам робити?!.. *(Підсовують йому крісло, він падає в нього і стогне страшенно).*

П'ЄР ОГЮСТ: Азель повинна була б прийти, хоч я їй це й заборонив! *(Кривиться).* Не забувайте, що моя смерть не дасть вам ніякої користі!

ВСІ РАЗОМ: Ні! Ні!

П'ЄР ОГЮСТ: Я заберу й мій секрет теж разом з собою... І – у-у!.. Щось тягне донизу і моє тіло й мою душу!..

ВСІ РАЗОМ: Ваша милість!

П'ЄР ОГЮСТ: Прюдане, і ти, Фрізоне...

ПРЮДАН та ФРІЗОН: До ваших послуг, ваша милість!

П'ЄР ОГЮСТ: Ах! Коли б Мюскар приніс мені тільки ту радісну звістку, що я сподіваюсь. О! тоді б я зразу ж наполовину видужав... Прюдане... Фрізоне...

ПРЮДАН та ФРІЗОН: Ваша милість?

П'ЄР ОГЮСТ: Ой-ой! Біжіть обоє в різні боки і знайдіть мені Барбюлеска!

ПРЮДАН та ФРІЗОН *(підскакуючи)*: Добре!

П'ЄР ОГЮСТ:... і хоч би й силою, а приведіть його до мене!

ПРЮДАН та ФРІЗОН *(виходять)*: Добре, ваша милість, мертвого або живого!

П'ЄР ОГЮСТ *(кричить їм услід)*: Живого!.. Живого! Дурні! *(До Меліни).* Криза, здається, проходить, спасибі!.. *(До Фруманс).* Фруманс, біжи виглянь за двері, чи Мюскар часом не вертається. *(Фруманс виходить. Тоді П'єр Огюст притягає до себе Меліну і сухо говорить, понижуючи голос).* Це двоє справжніх шелихвостів!.. Хто? Прюдан та Фрізон!..

Я задихаюся в тому повітрі, яким вони дихають!.. Нехай вони забираються геть звідси, бо я умру інакше... Меліно, ти розумієся на добрих та поганих травах, ти звари їм з них бульйон на одинадцятю годину! Не багато чого наслідувати лишилось! Моя спадковість вся тобі належить!.. І їхня ще й до того... Нічого не кажи зараз, ти ще поміркуєш над цим! (*Вертається Фруманс*). Т-с!.. Тихо! Іди!.. Іди поклич бургомістра... Може, мені доведеться ще з ним деякі розпорядки зробити... Ну, іди ж! (*Меліна мовчки виходить, одночасно Фруманс входить цілком у хату*).

ФРУМАНС: А ось і Мюскар із цілою юрбою вертається!

П'ЄР ОГЮСТ (*зрадів*): Нарешті!..

ФРУМАНС: Він уже близько!

П'єр Огюст іде на поріг, щоб подивитись.

П'ЄР ОГЮСТ: Та це ж він!.. Це він, справді!.. Це він!.. Ах! Молодець Мюскар!.. Тепер, дякуючи йому, я можу з тобою доброю звісткою поділитися!..

ФРУМАНС: Спасибі. Я не хочу на нього чекати!

Вона виходить праворуч.

П'ЄР ОГЮСТ (*раптом засмутившись*): Ти боїшся?..

Фруманс хутко повертається, хоче розсміятися, але стримується.

ФРУМАНС (*просто*): Боюсь!

П'ЄР ОГЮСТ (*підбігає до неї, тихо говорить*): Я теж, я його страшенно боюся!.. Фруманс, ти думаєш, що він уб'є мене?

ФРУМАНС: Він завжди корився вам у всьому!

П'ЄР ОГЮСТ (*дуже швидко*): Не жаргуй!.. Він нас порубає обох, так дрібно, що й кавалків не злічиш!.. (*Чути, як надворі Мюскар своїм батіжком стьобає. П'єр Огюст говорить ще швидше*). Слухай, Фруманс, хоч моє серце й обімліє, та я вже дам тобі трохи грошей. Біжи мерщій на базар і купи фунт грибів, опеньок, або яких інших, а до них примішай ще й таких грибів, що ростуть тут близенько при корінню дерева... (*Знову чути, як Мюскар ще ближче батіжком стьобає. П'єр Огюст поспішаючись*). Ти мене розумієш?.. Приготуєш йому таку смачненьку страву, щоб він їв та облизувався!.. Тоді саме, як тобі доведеться разом з ним за стіл сідати, я покличу тебе!.. Так! Так! Я тебе покличу!.. Слово чести!.. Я пошлю тебе до міста! І вся вина не впаде на тебе! Він сам пообідає, а потім вже все само собою зробиться!.. (*Нервово сміється, батіжок стьобає коло самого будинку. Говорить страшенно швидко*). Гроші колись вилізуть з-під землі на світ божий, ти будеш багатого!.. (*Він виштовхує її надвір, раптом хапає її за руку і вертає назад, йому дуже мало часу залишилося*). Запроси на обід також і Прюдана, Фрізона та Меліну. Я тобі заплачу з їхньої частини...

П'єр Огюст штовхає Фруманс до дверей, але в цю ж хвилину в глибині з'являється Мюскар, переодягнений в костюм класичного комедійного льокая. Він розганяє батогом цілу юрбу жінок, що йшли за ним, очевидно, розглядаючи його чудернацьку одягу. Поволі біля кожного вікна збираються групи жінок.

МЮСКАР: Гей! Розступіться ви, цокотухи!

Повертаючись, Мюскар зустрічається з пістолетом, що його П'єр Огюст на нього направив.

П'ЄР ОГЮСТ (*тремтить*): Руки вгору!

Мюскар піднімає руки і ногою причиняє за собою двері.

МЮСКАР (*схвильовано розглядається*): Фруманс тут немає? Ні?.. (*Похмуро, з погрозою*). Тим краще!.. Я не маю охоти бути зараз галантним!

П'ЄР ОГЮСТ (*наводить на нього свого револьвера*): Іди сюди, Мюскаре! Ах! Дорогий мій хлопчику!.. Я цілу ніч чекав на тебе!.. Але я тебе не лятиму за це!

МЮСКАР (*ввічливо*): Ваша мость, нема мені вже ради з тією мотузкою! Годі нею користуватися! Коли наші люди постуляють всі шматочки один до одного, тоді вони зможуть нею ниви межувати!

П'ЄР ОГЮСТ (*нетерпляче*): Добре! Добре!.. (*Усміхається*). Я обіцяю тобі другу зовсім новеньку! Сідай там!.. Вгору! Вгору!.. Руки вгору!.. Ну! Гарзд! Ти Азель бачив?

МЮСКАР (*схвильований*): Ох! Ох! Ох!.. Так, ваша мость, але ж я ледве її знайшов. Таку тоненьку в її великому ліжкові... Вона аж захворіла від свого великого горя... Я люблю її без пам'яті!

П'ЄР ОГЮСТ: Ти передав їй мого листа?

МЮСКАР: Два листи, моспане!

П'ЄР ОГЮСТ (*після короткого здивовання*): Ах! Так? Яку ж вона дала відповідь?

МЮСКАР: Вона довірила мені два листи до вашої величності.

П'ЄР ОГЮСТ (*нервово*): Чого ж ти одразу нічого не сказав? Давай... Давай... Ну, ну, можеш опустити руки... Тільки дивись – жодного непевного руху, я на тебе цілюся...

МЮСКАР (*не встаючи, подає йому листи*): Ось вони!

П'ЄР ОГЮСТ: Ах ти йолоп! Піднімай руки!

МЮСКАР (*говорить з піднятими вгору руками в той час, коли П'єр Огюст читає свого листа*): Дорога молоденька жіночка лежить така прозора, як листочок, що його гусінь погризла... Але обличчя в неї таке гарне, а погляд нагадує ясне небо. А як вона цього листа написала – це просто чудо! Написала? Нічого подібного: вона його виткала! (*П'єр Огюст, слідкуючи за Мюскарком, читає свого листа і, читаючи, все веселішає*).

П'ЄР ОГЮСТ (*весело*): Вона видужає! Вона видужає, дорогий Мюскаре. (*Радість заливає його*). Скажи-но, ти вже прочитав цього листа раніш, ніж мені його принести?

Ці слова справляють таке враження, наче грім серед ясного неба вдарив. Мюскар схоплюється як несамовитий, простягає до неба руки, ніби заклинаючи його бути свідком.

МЮСКАР: Ти брешеш!.. Ти образив пана Мюскарка! “Читав листа”! Ти наважився це сказати? А будь ти проклятий!!! Будь ти проклятий разом із Юдою, Каяфою, Іродом та Понтієм Пілатом! Прокляття на твою голову! Будь ти проклятий на всі чотири сторони світу! Будь ти проклятий туди й сюди! Проклятий і в хаті й на дворі! Проклятий стоячи та сидячи. Проклятий ївши і пивши! Проклятий тоді, коли тебе опадє розпуста! Проклятий спавши і прокидаючись! І весною, і влітку, і восени, і взимку! У понеділок, в інші дні та в неділю також! Щогодини, щохвилини та кожну мить!!! І в минулому і в майбутньому! Будь ти проклятий!!!!

П'ЄР ОГЮСТ (*клацає зубами, одступає далеко від грізного Мюскарка, що стоїть не порушно, шепоче*): Мій дорогий друже...

МЮСКАР (*після цих слів починає ще дужче кричати*): Нехай всі твої гроші дістануться Меліні! Погибель на твою Азель! Щоб твоя їжа була проклята! Всі недоїдки твої хай будуть прокляті, а як їх покуштую, хай буду проклятий і я сам! Нехай Барбюлеск буде проклятий, якщо він лікуватиме твої хвороби! І бургомістр, коли він проведжатиме тебе на кладовище!!! (*Він спиняється, бо уже все виговорив*).

П'ЄР ОГЮСТ (*тремтячим голосом*): Я зовсім не хотів тобі докоряти, Мюскаре! Коли б ти зробив те, чого ти не зробив – мені б тоді не треба було морочитися і самому тобі читати цього листа.

МЮСКАР (*спокійно сідаючи на місце*): Ах! Ну, й гарзд! Так це ви тільки для цього таке мені сказали? Ну, то я вже його прочитав!..

П'ЄР ОГЮСТ (*повеселішав*): Ах!!! Ти ж знаєш, що я маю одружитися з Азель?

МЮСКАР: І що вона має вас поховати, ваша величність!..

П'ЄР ОГЮСТ (*аж сяє від радощів*):... авжеж, разом з моїми грішми, звичайно – тоді, коли я пропаду раніш од неї. Та що там смерть! Азель тепер видужає! Що ж до мене, то Барбюлеск має для мене розкішні ліки!.. Трохи пізніше! (*Сміється до сліз, потім конфіденційно говорить*). Одруження – це тільки засіб, ти розумієш?.. Руки вгору! Руки вгору!.. Ще дуже недавно продавалися індульгенції. Колись наші лісові прадіди влаштовувались де-небудь між пеклом та раєм, щоб виплатити свої борги; їхні кредитори тягли їх на той бік. Нарешті, за старих часів мертвим засували шага між зуби, щоб мали чим заплатити перевіз на той світ... Тут шажок, там шажок... Тож бо й є, що все купується і все продається – і під хмарами, і над ними... Що таке? А старий Ормідас цього не знав!.. Нехай мене разом із моїми грошима поховають, і моя воля збудеться на небі такмо, як і на землі... Я... (*Раптом він чогось страшенно злякався, починає тремтіти, блідне, задихається і тихо питає*). Ти чув... Що це таке... Що це за голос добувається знизу!.. (*Стає рачки і починає злісно гавкати*). Воов... Вовов. (*Хутко підводиться, знесилений*). Мюскаре, я більше не можу. Погавкай за мене!!!

МЮСКАР (*слухняно*). Воо... Вооо... Во... (*П'єр Огюст спиняє його одним рухом. Вони прислухаються. Мюскар говорить пошепки*). Я чую тільки голоси знадвору.

П'ЄР ОГЮСТ: І-мгу!

МЮСКАР: Може, це наближається Гермінія!

П'ЄР ОГЮСТ (*одскакує*): Що таке?

МЮСКАР (*сміється*): Гермінія! Ха-ха-ха!!! Вона не буде дуже задоволена, що після таких присяг, обіцянок, гаптування та обшивання галунами...

П'ЄР ОГЮСТ (*сердито перебиваючи*): Ти збожеволів?

МЮСКАР:... ми одружимося з іншою. Я кажу “ми”, мосьпане, як казала б ясна величність...

П'ЄР ОГЮСТ (*роздратовано*): Ти не зумів мене від неї врятувати?

МЮСКАР: Ні.

П'ЄР ОГЮСТ: Від цієї найстрашнішої, від цієї останньої непорочної дівчини?

МЮСКАР: Ні.

П'ЄР ОГЮСТ: Ні запевняннями, ні навіть силою ти не зміг з нею нічого зробити?

МЮСКАР: Марна річ!

П'ЄР ОГЮСТ: Ти навіть не міг її ославити?!

МЮСКАР (*ображено*): Вона занадто погана, моспане, я не хочу псувати своєї репутації, не хочу зв'язуватись з нею...

П'ЄР ОГЮСТ (*кричить*): Ох!.. Ох!.. Ох!.. І ця чортиця має сюди прийти?!

МЮСКАР: Певна річ!

П'ЄР ОГЮСТ: Як завжди набита своїми зітханнями, щоб вирвати у мене серце!.. Ох! Ох! Ох! (*Починає ходити по кімнаті великими кроками, весь час намагаючись ходити так, щоб не випускати Мюскара з очей. Він починає голосно зітхати, і кожне зітхання має іншу інтонацію і передає його думку*). Ох! Ох! Ох! Ох! Ох! Ох! Ох! Ох! Ох! Ох! (*За ритмом, нюансами та діапазоном, що все підвищується, можна зрозуміти приблизно таке: “Я більше не можу... Це мені понад силу... Мене відчай охоплює... Ну, що я маю робити... Що за ідея! Так, це рятунок, це вихід... Ідея непогана... Вона навіть добра, дуже добра, надзвичайна... Розкішна... Перемога! Я врятований!..”. Приймає якесь остаточне рішення*). Еврика!..

Мюскар плескає, хитаючи головою, неначе слухає розкішну музику.

П'ЄР ОГЮСТ: Руки вгору, Мюскаре! Руки вгору!.. Я знайшов!.. Іди геть, Мюскаре, ти мені більше не потрібний!.. Я сам себе врятую!.. Іди!.. Годі... Це моя особиста справа!

МЮСКАР (*вклоняється, посміхається і odchодить до дверей*): Ваша величність таким чудесним голосом співає! Навіть не випускаючи сиру з рота.

Після цих слів П'єр Огюст кличе його до себе.

П'ЄР ОГЮСТ: Мюскаре, коли ти будеш мені потрібний, тоді ти знову повернешся.

Мюскаре, ти розумієш, що це війна між моїми кузенами і мною... Визволь мене од усіх цих ледацюг, від цих жебраків... Я тебе озолочу... Починай з Меліни! Це вона всіх веде за собою! Ті двоє не мають разом навіть стільки розуму, щоб його можна було у вушко голки протягнути... Ну, хочеш?

МЮСКАР (*майже спить стоячи, хитається і відповідає страшенно ніжно*): Вона загине від моєї руки!

П'ЄР ОГЮСТ (*у захваті*): Справді?! Коли?

МЮСКАР (*напівобертається до дверей*): В цю ж мить!!

П'ЄР ОГЮСТ (*спиняє його*): Її тут немає. Чекай... Май терпіння... (*Ніжно дивиться на Мюскара*). Ах! Мюскаре, дозволь мені обняти тебе. (*Стискає Мюскара в обіймах і одночасно націляється з пістолета йому в спину*).

МЮСКАР (*збентежено*): Коли пістолет ваш ненароком стрільне, то він напевне проб'є нас обох наскрізь.

П'ЄР ОГЮСТ (*випускаючи його*): Не бійся. (*Сміється*). Я все хочу знищити, Мюскаре, все те, що є коло грошей... Щоб не було – ні минулого, ні сучасного, ні майбутнього... Ти розумієш? (*Тягне його до дверей і хапаючись наказує*). Піднімися по драбинці в свою кімнату, одчини вікно, а сам заховайся... Тільки вона увійде, ти підскочиш! І ти викинеш цю відьму за вікно, хай летить униз головою просто на брук нашого двору. Ти викинеш і драбинку зразу ж за нею... Всі подумають, що вона ненароком упала сама. Розумієш... (*Мюскар киває головою, що все зрозумів і на все згоджується*). Ну, а тепер іди, іди, Мюскаре! Ха-ха-ха!.. Чому ж вони можуть домагатися моїх грошей, а я не можу робити так само? Око за око... Ми поділимося, Мюскаре. Іди, я тобі добре віддячуся!

МЮСКАР (*вклоняється, язик уже починає йому заплітатися*): Вся честь мені належатиме, сір.

Мюскар виходить.

П'ЄР ОГЮСТ (*знову розчиняє двері і кличе його, Мюскар більше не вертається*): Мюскаре!.. Ти знаєш, я в привидів не вірю, і в собачих духів також... Проте не завадить застерегти себе від них про всякий випадок... Забери всі свої прокльони назад... Я дуже тебе прошу!.. Спасибі, мій любий!.. (*Він зачинає двері, одходить, потім знову вертається до них і зі злою радістю говорить*). А я тебе жандармам викажу! Ти таки матимеш зовсім новеньку мотузку з шибеника, я тобі її обіцяв і додержу свого слова!

Двері в глибині розчиняються. З'являється Барбюлеск. Побачивши його, П'єр Огюст сідає в своє крісло і починає страшенно плакати. Прюдан та Фрізон спиняються надворі, коло порогу.

П'ЄР ОГЮСТ: Ах, Барбюлеску, катюго! Я уже сто років на тебе чекаю!.. Я мучуся страшенно.

БАРБЮЛЕСК (*підходить до нього, але на нього не дивиться, а розглядає з зацікавленням декорації, що висять навколо, дуже тишиється, бурмоче*): Ви їсте? Ви п'єте? Ви спите? Ви добре перетравлюєте їжу? Чи єсть відрижка? Вам сниться що-небудь? Чи ви ходите до виходку? Чи потієте? Чи досить багато? Чи маєте справний шлунок?

П'ЄР ОГЮСТ (*кричить плачучи*): Ні!

БАРБЮЛЕСК (*нарешті звертає на нього увагу*): Що таке?

П'ЄР ОГЮСТ: Ні... Я не маю зовсім ніякого шлунку!

БАРБЮЛЕСК (*здивовано*): Чому?

П'ЄР ОГЮСТ (*підводячи голову*): Я не хочу!!! Цебто... З початку я не хотів ходити до туалету... Я не хотів віддавати того золота, що ти його наказав мені приймати... Я зберігав його цілий місяць.

БАРБЮЛЕСК (*остовнів*): Що таке?

П'ЄР ОГЮСТ (*плаче*): А тепер... Тепер... Я уже більше не можу... Мені так страшенно живіт болить... Я уже втратив надію на те, що мені стане легше... Допоможи мені, врятуй

мене, Барбюлеску!

БАРБЮЛЕСК: Цілий місяць не ходив, ти кажеш?

П'ЕР ОГЮСТ: День у день!..

БАРБЮЛЕСК (*спокійно*): Ще трохи часу – і ти пропадеш, як собака на ярмарку!

П'ЕР ОГЮСТ (*схоплюється переляканий і чіпляється за лікаря*): Але ж ти прийшов до мене... І ти мене врятуєш! Ти ж ніколи не допустиш, щоб я загинув тоді, коли гроші так добре заховано?.. Коли б ти знав, які в мене проекти! Я розкажу їх тобі зараз! Барбюлеску! Барбюлеску!..

БАРБЮЛЕСК: Прімо. Треба прийняти ліки, попереду промивши шлунок...!

П'ЕР ОГЮСТ: Я прийму всяких ліків!

БАРБЮЛЕСК: Може, чорносливу?

П'ЕР ОГЮСТ: Добре.

Двері розчиняються, входить бургомістр з Меліною.

П'ЕР ОГЮСТ (*до Барбюлеска*): Дозволь мені на хвилиночку? (*Підбігає до бургомістра*). Добридень, мій любий, заходь, сідай! (*Садовить його на скриню. До Меліни, що хоче вийти праворуч, збентежено кричить*). Меліно, не йди до своєї кімнати, принаймні хоч зараз! Зостанься тут! (*Проходячи коло бургомістра, кидає йому*). Я до твоїх послуг! (*Він вертається до Барбюлеска*).

БАРБЮЛЕСК (*починає знову допитувати, П'ер Огюст на всі запитання відповідає в різний спосіб, що він згоден*): Може, тамаринди? Каломелю? Касії? Ревеню? Олександрійського стручка, може? Соди? Поташу? Магnezії? Холодного питва? Може, дубового моху? (*П'ер Огюст починає вагатися, Барбюлеск стежить за ним спідлоба. Все ж таки П'ер Огюст зважується відповідати: "Так, добре"*). Може, круглолиснику? Може, гіркового гарбуза? Лихоманної трави, може? Молочаю? (*П'ер Огюст вагається ще більше*). Гумігуту? (*П'ер Огюст сам у себе запитує, чи, може, Барбюлеск і справді жартує, але все ж таки каже "добре", хоч і дуже непевно*). Може, рицинового масла? (*П'ер заспокоївся і енергійно згоджується*). Може, ти хочеш масла Мусоліні?

П'ЕР ОГЮСТ (*здивовано*): Якого?

БАРБЮЛЕСК (*жваво*): Ти цього масла ще ніколи не вживав. Хочеш? Я тобі пропишу дозу цього Мусоліну і ти ще колись нагадаєш мені за нього!

П'ЕР ОГЮСТ (*останні зусилля*): Хіба немає жадного іншого засобу так урятувати мене, щоб я не віддавав свого золота?

БАРБЮЛЕСК: Єсть єдиний засіб – це пропасти!..

П'ЕР ОГЮСТ (*хутко*): Гаразд! Я прийму цього масла. (*Він зітхає*). Ну, а полегшає ж мені, хоч трохи?

БАРБЮЛЕСК: Ну, звичайно... Одрозу... А поки що іди на свій трон і сиди на ньому.

П'ЕР ОГЮСТ: Довго?

БАРБЮЛЕСК: Поки не повернеш всього золота. Той трон – це ще не погана пастка.

П'ЕР ОГЮСТ (*повеселішав*): Спасибі, Барбюлеску! Спасибі! Я зараз піду... Не покидай мене! Ми ще не скінчили. Я хочу від тебе ще однієї дуже важливої консультації. (*Голосно сміється*). Меліно, ти уже можеш іти до своєї кімнати! (*Меліна виходить. Він насутився. До Барбюлеска*). Терпіння, трошки терпіння, мій добрий друже. (*До бургомістра*). Підійди-но сюди, бургомістре, прошу!

БУРГОМІСТР (*захоплено*): Ваша милість, цей костюм – це костюм для... (*П'ер Огюст сміється*)... для пишних церемоній... Ах, і справді. Яке розкішне убрання!

П'ЕР ОГЮСТ: Сідай!

БУРГОМІСТР: Нехай же тобі буде відомо, що закон дозволяє тобі скрізь ходити в такому вбранні...

П'ЕР ОГЮСТ: Спасибі. Тепер поговоримо про справу.

БУРГОМІСТР:...за винятком маски, яку ти можеш одягати тільки в дні карнавалу.

П'ЕР ОГЮСТ: Ось в чім річ. Треба, щоб ти нас оженив, мене й Азель, сьогодні ж уранці.

БУРГОМІСТР (*здивований, збентежено мимрить*): Сьогодні вранці?

П'ЄР ОГЮСТ: Еге. Сьогодні ж вранці. Вона згодна на це. Я маю листа від неї. *(Він шукає по кишенях)*.¹ Він увесь аж горить від найніжніших слів, від таємних слів її серця. Хоч вона й не любить моїх грошей, та вже пробач їй, бо вона не розуміє гаразд, що говорить. Та куди ж це я його подів? *(Шукаючи листа, він ненароком витягає план)*. Ах, Барбюлеск, ти знаєш, що цей малюнок означає? *(Підносить йому його під самісінькі очі)*.

БАРБЮЛЕСК *(спокійно)*: Ще б пак, це моє ремесло – все знати. Це твій прозорий знімок. Маленькі плямки – це золото. *(П'єр Огюст страшенно переляканий, але зразу ж заспокоюється)*... А ці заплутані лінії – це твої кишки, ось тут перевалькувата кишка, там здуховина, там кендюх, а оце задня прохідна кишка.

П'ЄР ОГЮСТ *(регоче)*: І так, і ні. *(До бургомистра)*. А ти що скажеш?

БУРГОМІСТР: Ці маленькі хрестики, що намальовані з обох боків дороги... Це кладовище.

П'ЄР ОГЮСТ *(регоче ще дужче)*: І так, і ні... Кожен з вас бачить там те, що йому хочеться... Це – план моєї каси!!! Тільки сама Азель знатиме цей секрет. Я скоро їй його віддам. А коли я умру... Цього ж не може бути, кажи, Барбюлеску? Правда?... Тоді вона збере увесь цей скарб і покладе його мені під голови... Вона мені це обіцяла в своєму листі. А раз уже вона дала слово, то так воно й буде, от саме через це ти нас і ожениш сьогодні вранці.*****

БУРГОМІСТР *(встає і починає схвильовано бігати по кімнаті)*: Ні, ні, я не можу, ваша милість! Я знімаю з себе всяку відповідальність!

П'ЄР ОГЮСТ *(бігає за ним)*: Бургомістре, я тобі обіцяв колись нову уніформу подарувати...

БУРГОМІСТР: Я тут заступник закону...

П'ЄР ОГЮСТ: І капелюх з страусовим пером!..

БУРГОМІСТР: Ти хочеш, щоб я закон порушив?

П'ЄР ОГЮСТ: Ціле нове убрання лежить там нагорі, у скрині....

БУРГОМІСТР *(вагається)*: Ще ж не було зроблено жодного оголошення...

П'ЄР ОГЮСТ: Ми потім уже оголосимо. Нам треба виграти час... Зрештою... Ти ж знімаєш з себе всяку відповідальність... Закон дає ж тобі на це право. Ти повинен нарешті зрозуміти, що й Азель тяжко хвора...

БУРГОМІСТР: Воно лежить там нагорі у скрині?

П'ЄР ОГЮСТ: Цей шлюб має її врятувати...

БУРГОМІСТР: Але ж такий раптовий шлюб? Ну, коли вона хвора – це інша річ. Ваша милість, я згоден.

П'ЄР ОГЮСТ *(раптом починає гавкати, повернувшись до правих дверей)*: Воов... Воов... Воо... *(Аж тремтить з переляку, говорить пошепки)*: Ти не чув, там нагорі хтось кричить? Ні? Ах, це у мене весь час дзвенить у вухах. *(Витирає з чола піт і силкується засміятись, але це йому не вдається, він тільки кривиться)*. Мюскар каже, що гавкання живого короля більш варте, ніж гавкання мертвого собаки. Дурні жарти! Але вернімося до нашого клопоту. *(Він знову сідає)*. Я теж не менше од Азелі хворий, адже ж правда, Барбюлеску? *(Барбюлеск підтверджує)*. І я не можу через це вдатися сам до неї. *(Бургомістр підскакує)*. Шлюб через це відбудеться тут за дорученням.

БУРГОМІСТР *(хвилюючись)*: Ти хочеш мене втопити?!

П'ЄР ОГЮСТ: Себто Германія буде тут замість Азелі!

БУРГОМІСТР: Я втрачу через тебе всі мої повноваження!..

П'ЄР ОГЮСТ *(сидить спокійно)*: А капелюх з розкішного малинового фетру, такого ти ще зроду не мав.

БУРГОМІСТР *(в одчаю)*: Ніколи ще мені не траплялося таких випадків!..

П'ЄР ОГЮСТ *(встає і підходить до нього)*: Ніколи не траплялося таких випадків?! О,

¹ Після цих слів, аж до репліки бургомистра: “Ні, ні, я не можу, ваша милість!” (в н'єсі позначено зірочками) – текст виокремлено і щодо нього на берегах машинопису зазначено: “У автора викреслено”.

скільки хочеш, їх було багато: десятки... сотні... тисячі!.. Я можу багато налічити! Проте, щоб ти був вже зовсім спокійний, коли ти вже так цього хочеш... Ти можеш піти потім ще й до Азелі. Хоч би для того, щоб добре цей шлюб закріпити... Другим публічним актом... Добродій Мюскар буде моїм заступником...

БУРГОМІСТР (*покійно*): Малиновий фетр, кажеш? Ах, чорт! Справді, маєш рацію! Я тут нічогосінько такого не бачу, до чого можна було б причепитись!

П'ЄР ОГЮСТ (*весело*): За це ти отримаєш уніформу після церемонії. Ну, з цим вже скінчено? (*Проводжає його до дверей*). Іди, познаходь своїх писарчуків, та щоб усе мені було за годину готове! (*Затримує його*). Не треба ніяких формальностей, ні церемоній. Час не жде... До цього убрання я дам тобі ще й зелені єдвабні штани... В першу чергу ми підпишемо акти – це найголовніше... Там є ще такі чудесні білі шовкові панчохи... Ти нам уже потім розкажеш, як схочеш, про ймення, наречені ймення, обов'язки, права, повинності... Всю цю тарабарщину... (*Бургомістр тремтить, вагається; П'єр Огюст додає*). Нарешті ще й трьохколовий шарф і маленька шпага для повного параду... Ну, іди ж!

БУРГОМІСТР: Я скоро вернусь. (*Він виходить*).

П'єр Огюст повертається, глянув на Барбюлеска і починає страшенно сміятись. Раптом знадвору добуваються радісні вигуки. Жінки, що зібралися коло будинку, кричать та аплодують.

ЖІНКИ: Гермінія!.. Гермінія!..

П'ЄР ОГЮСТ (*жваво, дуже весело*): Це – Гермінія! Я чекаю на неї!.. Вона щодня сюди приходить, щоб мене притискати до своєї брошки... І не сама!.. З своєю почесною вартою!.. Ти не знаєш, як я через неї вимучився, поки вона мала силу над моїми грошиками!..

ЖІНКИ: Гермінія!.. Гермінія!..

П'ЄР ОГЮСТ (*грубо сміється*): Але... Сьогодні я помщуся...

В глибині з'являється Гермінія разом із сільською плетухою, що стоїть поруч така ніжна і солоденька. Гермінія – гладка дівчина, негарна, але весела і симпатична, жартівлива. Вона кидається на П'єр Огюста і міцно його стискає в обіймах. Він хоче вирватись од неї, але вона щоразу його ловить і обнімає. Жінки знадвору беруть участь у цій сцені – весь час глузливо сміються.

ГЕРМІНІЯ (*ніжним та співучим голосом*): Ах! Нарешті я тебе знову знайшла, мій коханий. Я цілий день побивалася за тобою. Скільки разів я пробігала думками ті простори, що нас розділяють! Тисячі разів, а не сотні!.. Я так утомилася, що хочу померти. Підтримай мене, мій скарб дорогоцінний!..

П'ЄР ОГЮСТ (*не володіючи собою*): Зачинімо двері!..

ГЕРМІНІЯ: Нащо? Коли б я мала стільки голосу, скільки волосу, то моє кохання лунало б скрізь по землі і долітало б до неба! Я б ходила як жебрачка і співала б по вулицях та по всіх подвір'ях про своє кохання, а люди кидали б мені з вікон геть чисто всі свої гроші, аж до останньої копійки!

П'ЄР ОГЮСТ: Але ж...

ГЕРМІНІЯ: Я вся повна тобою!.. Коли я говорю, я чую твій чарівний голос, що відповідає мені незалежно від мого бажання! І це ти в мені говориш.

П'ЄР ОГЮСТ: Стривай...

ГЕРМІНІЯ: Я дивлюсь на все тільки твоїми очима. Твій рот – це свічадо твоїх поцілунків... Глянь на мене... Хіба ж ти себе не впізнаєш? Це ти сам, сам стискаєш себе в обіймах!

П'ЄР ОГЮСТ: Та годі-бо тобі!!!

ГЕРМІНІЯ: Яка ти велична, Гермініє, в цьому розкішному вбранні!.. (*Він одступає, вона йде за ним*). Оксамит, єдваб, стьожки, мереживо... Ти такий гарний у цій одежі!

П'ЄР ОГЮСТ: Я...я...я...

ГЕРМІНІЯ (*так само*): Я...я...я... Ти кажеш? Який ти не добрий, ти зостаєшся сам до

себе подібний! Ці очі не мають мого погляду, цей рот не має моєї усмішки... Ні, ти ще не Гермінія!.. Ти ще й сам не знаєш, як дуже П'єр Огюст може кохати!..

П'ЄР ОГЮСТ: На Бога!..

ГЕРМІНІЯ: О, ну гаразд!.. Вибач!.. Це блюзнірство з мого боку!.. Твоє свічадо скаже тобі те ж саме... Я більше нічого не знаю... Я збожеволіла... Я зовсім перемішала нас обох...

П'ЄР ОГЮСТ: Гермініє!

ГЕРМІНІЯ (*у нестямі*): Ти сам у цьому винний. Ну, хіба ж я повинна щодня сама з собою розмовляти та співати собі серенади? Відповідай!

П'ЄР ОГЮСТ: Ну звичайно!

ГЕРМІНІЯ: У тебе немає жадного потягу до мене! Ні ласки, ні ніжності!.. Ах! Барбюлеску, чом він такий холодний... Він такий холодний, як північні сніги!.. А я нещасна, я зовсім згоріла від його холодного льодового серця!.. Швидше, швидше, хоч краплинку ніжності, бо я умру інакше. Одне тільки слово!

П'ЄР ОГЮСТ (*тупає ногами*): Чи ти замовкнеш нарешті!

ГЕРМІНІЯ: Не можу ж я! Не можу!.. Все життя складається тепер з молитов... Вони всі линуть до тебе! Ну от, а тепер я уже така порожня, як могила, майже німа. Говори, говори, віддай мені мою душу і поверни мене до життя!..

П'ЄР ОГЮСТ: Слухай-но...

ГЕРМІНІЯ: Одно маленьке слово...

П'ЄР ОГЮСТ: Та...

ГЕРМІНІЯ: Шепіт... Зітхання...

П'ЄР ОГЮСТ (*зовсім знесилений падає на скриню*): Ох! Ох!! Ох!!!

ГЕРМІНІЯ (*сідає йому на коліна*): О, так. Так! На твоїх колінах!.. Пригорни мене до свого серця... Адже всі так роблять, коли кохаються, правда ж... Тобі так хочеться заколисати свого коханого! Тримати його так близько, близько проти себе... Щоб відчувати його вагу... Зробити його зовсім маленьким і весь час носити його в собі!.. (*Вона заплющує очі і блаженно всміхається*)... І тоді у нас зробиться маленька дитина... Любий мій, я тебе слухаю... Я заплющую очі... Говори до мене такими словами, щоб у них все твоє кохання вилилось... (*Вона замовкає*).

П'ЄР ОГЮСТ: Це вже більше непотрібне. Я зараз візьму шлюб з тобою.

ГЕРМІНІЯ (*аж підскочила в нього на колінах*): Зараз??

П'ЄР ОГЮСТ: Зараз бургомістр повернеться і звінчає нас...

ГЕРМІНІЯ: А церковне оголошення...

П'ЄР ОГЮСТ: ...буде зроблено пізніше... Не турбуйся...

ГЕРМІНІЯ (*встає*): Я не можу дати на це своєї згоди...

П'ЄР ОГЮСТ (*теж встає*): Чому?

ГЕРМІНІЯ: Це занадто швидко...

П'ЄР ОГЮСТ: А ти б все-таки цього хотіла?

ГЕРМІНІЯ: Ти не знаєш, скільки коштує дійна корова? Коли цей шлюб має мене твоєї ніжності позбавити, то я ніколи не куплю її за свої гроші.

П'ЄР ОГЮСТ (*коротко до неї, не тямлючись*): Ти мене не зрозуміла... (*Робить над собою зусилля, щоб говорити*). Я й ти – ми так тісно зв'язані, як дерево з мотузком у добре натягнутому самострілі, що посилає тисячі стріл в майбутнє... Гермініє, тільки-но вчую твоє ім'я і одразу ж сам увесь розтаю круг свого серця... (*Мюскар входить. П'єр Огюст не помічає його і провадить далі*). Моє серце переплітається з твоїм.

МЮСКАР (*усміхаючись*): Ого, це – козирне серце!

П'єр Огюст важко повертається до нього, випростується, страшенно переляканий.

П'ЄР ОГЮСТ (*до Гермінії, тихо*): Прости мені, я зараз же вернусь до тебе!

П'єр Огюст підбігає до Мюскара. В ту ж мить кума-плетуха стає обіч Гермінії як вірний та неприступний вартувий. П'єр Огюст говорить щось Мюскаркові на вухо, а той

так само йому відповідає.

П'ЄР ОГЮСТ (здивовано): Напевне?.. (Мюскар щось підтверджує. Знову щось один одному говорять на вуха). Повернулась?.. Повернулась?.. Повернулась?..

МЮСКАР (увесь час посміхаючись): Т'аджеж вікно... Навкруги всієї кімнати.

П'ЄР ОГЮСТ: Ну то що? (Мюскар знову йому на вухо щось шепоче. До П'єра вертається певність та добрий настрій)... між перинами.

МЮСКАР: Ну, звичайно, сір... Обидві...

П'ЄР ОГЮСТ (здивовано): Хто обидві?!

МЮСКАР: Меліни!

П'ЄР ОГЮСТ (після короткого здивування): А, так! Гаразд... Я тобі віддячуся за це пізніше... (Міняючи тона, голосно до усіх). Добродію Мюскаре, бургомістр швидко сюди повернеться, щоб з'єднати нас навіки, Гермінію й мене в одну хвилину. Ти будеш її свідком, а твоя жінка – моїм; я приготував уже для неї в моїй кімнаті, там нагорі, найкращу театральну сукню для вінчання. Я розложив її на скрині. Піди проведи її, нехай вона вбереться там у цю сукню.

ГЕРМІНІЯ (зворушено): Іди ж обійми мене, мій коханий! (П'єр Огюст неохоче виконує її бажання. Він обходить кумасю, бо вона затуляє від нього Гермінію).

ЖІНКИ (гукають): Ур-р-ра! Ур-р-ра!

ГЕРМІНІЯ (підходить до дверей праворуч і спиняється біля них): Пообіцяй мені раніше, що ти милуватимеш мене! Що ти мене будеш голубити й пестити навіть тоді, коли ми вже поберемося!

П'ЄР ОГЮСТ: Ну, звичайно, Гермініє, звичайно!

ГЕРМІНІЯ: Ну, так обійми ж мене ще раз! (Знову така сама гра, як і раніше).

ЖІНКИ: Алілуя!!!

ГЕРМІНІЯ (робить ще один крок): Заприсягнись мені, що ти вже не кохаєш більше своєї Азелі!

П'ЄР ОГЮСТ (страшенно кривиться): Я тобі присягаюся!

ГЕРМІНІЯ: Ну, так обійми ж мене ще раз! (Така сама гра).

ЖІНКИ: Оса-н-на!!!

ГЕРМІНІЯ (до плетухи): Ходімо, ходімо за мною!

Вони виходять праворуч. Мюскар попереду, а кума-плетуха позаду. Двері зачиняються. П'єр Огюст лютує.

П'ЄР ОГЮСТ (б'є себе обома кулаками по голові): Ах! Розпутниця!.. Розпутниця!.. Розпутниця!.. Хто це її вивчив отаке говорити?! Що вона мені тут наляпала? Може, це Мюскар зробив?! Ну, чи не добре ж вона за всіх цнотливих дівчат помстилася? Ах! Всякому своє, це квазі-кохання, квазі-кохання!.. Ну, цей шлюб покладе всьому кінець... Всьому тепер кінець! (Він замикає входні двері перед самісіньким носом у жінок). А ну вас к чортовій матері! Вас іще тут бракувало! (Галас на вулиці).

ЖІНКИ (знадвору): Оса-н-на!!!

П'єр Огюст підбігає до Барбюлеска, сідає проти нього дуже близько, коліна проти колін.

П'ЄР ОГЮСТ (категорично): Ти прищепиш мені залози?.. (Барбюлеск не реагує на це зовсім, хіба що підводить вії). Ти можеш мені залози прищепити, щоб омолодити мене? (Екзальтовано). Ой. Був же я дурнем ще тоді, на світанку мого життя, коли хотів за всі мої жертви гроші придбати... Тільки марно витрачений час, мій та Азелі, нехай буде нашою подвійною молодістю! А! Сміх! А тепер я вимагаю: перш за все моєї молодости і молодости других і вічності світу... Чи ти прищепиш мені залози?

БАРБЮЛЕСК (посміхаючись): Всі мої мавпи виздыхали від усяких прищеплювань, не лишилося в мене вже ні одної...

П'ЄР ОГЮСТ: Але ж Мюскар ще є?

БАРБЮЛЕСК: О! Звичайно! Він на це годящий! Дуже добре! Гарзд!

П'ЕР ОГЮСТ (*встає, аж тремтить з радощів*): Ти на це згоден?

БАРБЮЛЕСК: Ну розуміється!

П'ЕР ОГЮСТ: А коли це джерело молодости зовсім висохне, то ти мені його новим заміниш?

БАРБЮЛЕСК: Не я, а мої ученики!

П'ЕР ОГЮСТ (*радісно жестикулюючи, бігає по кімнаті*): Ах! Я знову почуваю себе таким здоровим!.. Тепер П'ер Огюст Ормідас не вмре вже ніколи... Він побачить навколо, як у землі дуби сходитимуть, як вони розвиватимуться та випускатимуть парости, як вони по сто разів у листя вбиратимуться і як вони його по сто разів губитимуть... Ліс йому зовсім живим видаватиметься, наче ціле зібрання молодих паростків!.. Я більше не хочу женитись!..

БАРБЮЛЕСК: Хай буде так!.. Тільки пильнуй!.. Тоді завжди щось несподіваним на голову може звалитись!

П'ЕР ОГЮСТ: Це правда! Тим гірше! Давай оженимось! Е ні, я сам себе оберігатиму... А тепер давай нап'ємося, як поляк та двоє німців!

БАРБЮЛЕСК (*підводиться*): Е ні!

П'ЕР ОГЮСТ: Давай нажеремося, як бельгієць та двоє угорців!

БАРБЮЛЕСК (*підходить до нього*): Ні!

П'ЕР ОГЮСТ: Давай будемо хропти, як голландець та двоє шведів!

БАРБЮЛЕСК: Ні!

П'ЕР ОГЮСТ: Будемо кохати, як турок та двоє французів!

БАРБЮЛЕСК: Ні!

П'ЕР ОГЮСТ: Чому?

БАРБЮЛЕСК: Ні, ні, ні і ні!!! Од прищеплення до прищеплення, ти тоді зробишся як Адам у своєму земному раю, не будеш ні кохати, ні спати, ні пити, ні їсти!

П'ЕР ОГЮСТ (*знижуючи плечима*): Але ж... Адам же проте це все робив?..

БАРБЮЛЕСК (*удає, ніби він страшенно комусь загрожує*): Великий економ покликав його одразу до себе: "Тобі досить було впізнавати себе, щоб існувати, а ти насмілився робити непотрібні речі? Ти знаєш, що мені противні всякі надуживання! Ти мусиш це знати надалі! З цього часу ти не зможеш без гріха існувати. Кожен гріх буде тобі необхідний. Ти умиратимеш для того, щоб жити". (*Під час промови Барбюлеска у П'ера Огюста знову починає боліти живіт. Він хапається за нього руками*). Коли це раптом він розрізав Адама своєю блискавкою на мільйони дрібних шматочків... Адам немов хробак. Що вже не був голий. Кожному шматочкові він надав форму та обличчя та сказав: "Не смійте ніколи з'єднуватись. Живіть кожен окремо, ростіть та розплоджуйтесь!"

П'ЕР ОГЮСТ (*стогне*): У-у-уй!.. Ні. Далі!.. Ну, далі!..

БАРБЮЛЕСК: І ось цілі мільйони маленьких Адамів розлізлися, мов комашня по всьому світі. А через те, що Адамові разом з тілом було порізано і пам'ять на дрібнесенькі шматочки, то всі вони й загубили всякі спогади про той час, коли вони жили всі вкупі. А щоб розлучити їх ще певніше, великий батько послав їм дві величезні свічки, що засліпили їм очі. Це були: час та егоїзм. І бог закінчив так: "Кожен з вас матиме ім'я і свій вік..."

П'ЕР ОГЮСТ (*скорчився од болю*): У-у-у-у!.. У-у-у-у!... Швидше!

БАРБЮЛЕСК (*сміється*): І він зробив так, що після цього великий Адам не міг себе більше впізнати, навіть тоді, коли всі маленькі чоловічки, сидячи в колі на своїх задиках, дивилися одночасно один на одного.

П'ЕР ОГЮСТ (*аж удвоє скорчився*): Кінчай!.. Кінчай!

БАРБЮЛЕСК: Він зробив те саме з тваринами й рослинами... Він зробив те саме з гадюкою та деревом... Таким чином з вічності народжується безконечність. Я скінчив.

П'ЕР ОГЮСТ: У-у-у... Ой, у-у-у...

БАРБЮЛЕСК: І через те ти з твоїми залозами ніколи не зробишся ні розпусником, ні прожерою, коли ти не хочеш, щоб усе знову почалося спочатку.

П'ЕР ОГЮСТ: То мене знову мучитимуть тисячі бажань!

БАРБЮЛЕСК: Твої апетити зменшаться помалу!

П'ЄР ОГЮСТ: Справді?

БАРБЮЛЕСК: В міру потреби.

П'ЄР ОГЮСТ: Але ж коли треба вмирати для того, щоб зробитися вічно живим, то що ж тоді зо мною буде, з П'єр Огюстом Ормідасом?

БАРБЮЛЕСК: Ти будеш вічним мертвяком!

П'ЄР ОГЮСТ (*радісно кривиться*): Оце й гаразд! Мені вже не треба буде тоді витрачатись. Це краще, ніж ковтати золото! Що ти кажеш?.. Я вже можу піти на мій трон? (*Іде до свого кабінету*). Я вже йду!..

БАРБЮЛЕСК (*кричить йому вслід*): Іди вже, іди сідай на нього і не рухайся!

Тільки-но двері за П'єром Огюстом закрилися, Барбюлеск підбігає до других дверей і гукає.

БАРБЮЛЕСК: Фруманс! Фруманс! Ходи сюди!!! (*Фруманс вбігає*). Слухай, люба дівчино, золоте черево – твій хазяїн пропаде як бузувір, коли ти йому не даси доброї порції проносного.

ФРУМАНС: Він не захоче його прийняти!

БАРБЮЛЕСК: Проносного масла Мусоліні?

ФРУМАНС: Його треба йому силоміць залити.

БАРБЮЛЕСК: Ну, звичайно, його тільки так і приймають!

ФРУМАНС: Дякую. Я не маю ніякої охоти помагати вам у цьому!

БАРБЮЛЕСК: Можна якийсь веселенький фарс вигадати. Таку якусь цікаву комедійку перед ним удати, щоб він сам розреготався... Можна його якоюсь несподіваною імпровізацією захопити... Сміючись, він перестане собою володіти... Мускули його розм'якнуть, тканини ослабнуть і він випустить своє золото!

ФРУМАНС (*обмірковує одну хвилину*): Якусь комедійку?.. Гаразд, я вже удам перед ним яку-небудь... О, він мені буде вдячний...

На вулиці здійснюється страшенний гамір. Один одного штовхають. Галасують. Входять: бургомістр, старшини, писарі. Перед будинком починають грати фанфари.

БУРГОМІСТР: Щоб віддячити йому як слід за його добрість, я поскликав сюди всі наші фанфари!

ФРУМАНС: А що сталося?

БАРБЮЛЕСК: Золоте черево бере шлюб сьогодні, моя люба! Ти будеш йому свідком!

Жінки, що увійшли у кімнату за Прюданом та Фрізоном і заповнили всю глибину сцени, – всі повторюють слова Барбюлеска.

ГОЛОСИ Й СМІХ: Золоте черево!!! Золоте черево!!!

БАРБЮЛЕСК (*грюкає у двері праворуч*): Мюскар! Гермініе! Меліно! Ідіть усі вниз!

Фанфари перестають грати.

БУРГОМІСТР: Фруманс, принеси стола. (*Фруманс виходить у сусідню кімнату, виносить звідти стола і ставить його на підвищенні посередині кімнати*). Стільці...

ПРЮДАН (*пропонує свої послуги і вибігає*): Я принесу!

ФРУЗОН: Я теж!..

Вони виносять стільці і розставляють їх уздовж лівої стінки перед столом, що за ним сідають бургомістр разом із своїми асистентами.

БАРБЮЛЕСК (*одчиняє двері у внутрішні покої*): Мосьпане, вашу величність уже чека-

ють на церемонію!.. (Жваво). Ні! Ні! Не злазьте з вашого “трону”!.. Зостаньтеся на ньому!.. (Виходить Мюскар). Мюскар, біжи принеси свого хазяїна на його “троні”! Прюдан, допоможи йому, будь ласка. (Мюскар та Прюдан зникають у кабінеті).

БУРГОМІСТР: Фруманс, атраменту й пера! (Фруманс виходить і знову вертається. Він повертається до жінок). А ви що там робите, сороки? Га?

ФРУМАНС (жваво): Дай їм спокій! Треба, щоб вони теж були на святі! Я маю для них дуже веселий сюрприз.

БАРБЮЛЕСК (оголошує): Його величність!

П’єра Огюста виносять на “троні”. Ноги йому вкрито широкою червоною ковдрою. Мюскар та Прюдан несуть його. Бургомістр робить знак, і фанфари починають грати. Всі йдуть дуже повільним маршем. Виходить Гермінія у розкішному царському вбранні. Довга спідниця з треном, величезне декольте, голова покрита великим кружесвом.

БУРГОМІСТР: Ну, вставайте!

ПЕРША ЖІНКА: Ти великий, П’єр Огюсте!

ВСІ ЖІНКИ: Ти великий, П’єр Огюсте!

Фанфари затихають. Тиша.

П’ЄР ОГЮСТ (до Мюскара): Мій коханий друже, я хотів тебе під суд віддати, але тепер я вже не буду цього робити... Я вже годен тебе помилувати... В подяку за це ти принесеш мені одну маленьку жертву... (Жорстоко сміється). Я тобі ще нагадаю про це, трохи пізніше... (“Трон” поставили в глибині праворуч, трошки навкосо, передом до столу). Іди сюди, Гермініє, ти ставай сюди, Фруманс, а ти зостанься, Мюскаре.

Гермінія стає праворуч від П’єра, свідки з обох боків.

ОДНА ЖІНКА: Ти прекрасний, П’єр Огюсте!

ВСІ: Ти прекрасний!

МЕЛІНА (вбігає): Що тут робиться? Що сталося? Ваша величність, ви не запрохуєте навіть своїх родичів на весілля?!

П’ЄР ОГЮСТ (на смерть перелякався, сплітає над головою руки і кричить): Прости, прости мені, нещасний привид!

МЕЛІНА (остовпіла): Ти стратив розум, мій маленький кузене?!

П’ЄР ОГЮСТ: Я вірю тепер. Я вірю тепер, що мертві воскресають! Я вірю в привидів... Прости мені, дух Меліни, нещасний привид!..

МЕЛІНА: Барбюлеску, ця людина цілком спантеличилась... Невже ж ти дозволиш, щоб цей шлюб відбувся? Він наплодить ціле село рогаток та клепал?!

П’ЄР ОГЮСТ (тремтить): Що? То ти не душа Меліни? Справді? (Дивиться гостро на Мюскара, потім спокійно говорить): Чи не принесеш ти мені парасольки старого Ормідаса? Мені тут дощ на голову капає!

Меліна знизує плечима і виходить.

П’ЄР ОГЮСТ (до Мюскара): А! Зраднику! Ти мене одурив!!

МЮСКАР: Ні, мосьпане, нічого подібного! Це тому, що в неї життя дуже міцне...

Меліна виходить з величезною парасолькою яскраво-червоного кольору. Вона одкриває її і подає П’єр Огюстові, котрий покриває нею себе та своїх сусідів. Це наче балдахін, що відокремлює персонажів у стильових костюмах від іншої публіки. Малюнок.

ОДНА ЖІНКА: Ти добрий, П’єр Огюсте!

ВСІ РАЗОМ: Ти добрий!

ОДНА ЖІНКА: Ти шляхетний, П'єр Огюсте!

ВСІ: Ти шляхетний!

БУРГОМІСТР (*встає*): Тихо!.. (*Починає читати*). “В присутності нашій, Миколи Корюмеля, бургомістра цієї округи села Гутем...”

П'ЄР ОГЮСТ (*перебиваючи його*): Ні, ні, бургомістре!.. Залиш для себе свій жаргон. Спочатку підписатися треба... Слухай мене, мій любий, слухай... (*Бургомістр підносить акти Гермінії для підпису*). Я згоджуюсь взяти тебе собі за жінку і я кажу: так!

БУРГОМІСТР: Підпишіться!

П'ЄР ОГЮСТ (*підписавшись*): Скажи “так”, Гермініє, скажи “так”!

ГЕРМІНІЯ (*мліючи з радістю*): Ох!!! Так!!!

БУРГОМІСТР: Підпишись! (*Гермінія підписується. Він оголошує*). Ви з'єднані перед законом! (*Фанфари*).

ОДНА ЖІНКА: Ти великий, П'єр Огюсте!

ВСІ: Ти великий, П'єр Огюсте!

БУРГОМІСТР: Тихо!

ОДНА ЖІНКА: Ти всемогутній, П'єр Огюсте!

ВСІ: Всемогутній!!!

МЮСКАР (*гукає, стьобаючи батогом*): Тихо!

Фанфари і хор змовкають. Жінки налякані збігаються до купи, вони утворюють арену в глибині кімнати, куди раптом кидається Фруманс.

ФРУМАНС: Спасибі, Мюскаре! Я вам усім обіцяла цікавий сюрприз?! А тобі, Барбюлеску, комедію?!.. Одріть широко ваші очі та нагостріть вуха! (*Повертається з погрозою до Мюскара*). Мюскаре, іди сюди, давай свого батого. (*Мертва тиша. Мюскар здивовано подає їй батого. Вона несподівано ляскає його ним з усієї сили по ногах, наказуючи*). Навколюшки, Мюскаре, ставай навколюшки!

Всі кричать з переляку. Всі наче чекають на якусь нещастя. П'єр Огюст сидить з роззявленим ротом, наче статуя. Замер од здивування.

МЕЛІНА: Нещасна! Ти пропала!..

Жінки хочуть тікати і туляться до стінки.

МЮСКАР (*весь хміль одразу йому з голови вилетів, перелякано благаючи*): Фруманс...

ФРУМАНС (*знову ляскає його батогом*): Навколюшки, ти чув?

Мюскар падає навколюшки.

П'ЄР ОГЮСТ (*голосно гукає здивований*): О!..

МАСА (*відповідає йому мов луна*): О! О! О!

ФРУМАНС (*ніжно, трохи засмучено*): Ти брехун, Мюскаре?! (*Павза. Батіг стьобає*). Ну, відповідай.

МЮСКАР (*навколюшках, опустив голову*): Так, Фруманс!

П'ЄР ОГЮСТ (*ще й досі не може очуматись від здивування*): О!!!

Одгомін у масі. Всі персонажі нахилились над П'єр Огюстом.

ФРУМАНС: Ти п'яниця, Мюскаре...

МЮСКАР (*трохи голосніше*): Так, Фруманс!

ФРУМАНС (*з великим жалем*): Ти найбільший у світі брехун і найгірший п'яниця!

МЮСКАР (*переконано*): Меа кульпа! Меа кульпа!..

П'ЕР ОГЮСТ (*починає розуміти, в чім річ, трохи веселишим тоном*): О!!!

Одгомін у масі. Всі потрошку наближаються до центральної пари.

ФРУМАНС (*голос її починає тремтіти*): Ти боягуз, Мюскаре!

МЮСКАР (*екзальтовано*): Так, Фруманс!

ФРУМАНС: Ти хвалько, Мюскаре!

МЮСКАР (*б'є себе в груди*): Так, Фруманс!

ФРУМАНС (*плачучи*): Ти мерзотник, Мюскаре!

МЮСКАР: Так, так, Фруманс!

П'ЕР ОГЮСТ (*страшенно тішиться з цієї сцени*): О! О!

Одгомін у масі. Всі наближаються ще ближче.

ФРУМАНС (*ридає*): Прохай прощення в Меліні!

МЮСКАР: Даруй мені, Меліно!

ФРУМАНС: У Гермінії...

МЮСКАР: Вибач мені, Гермініє!..

ФРУМАНС (*майже безсила від горя*): У всіх інших!

МЮСКАР: О, добре, добре, вибачте! Даруйте! Простіть!..

Маса підійшла так близько, що Мюскар стоїть майже в колі. У всіх на обличчях написана зла радість. Раптом всі починають лаятись, загрожуючи Мюскарку кулаками.

ГОЛОСИ: Мерзотник! Злодій! Шпана! Розбишака! Вовкулака! Цу-цу! Цу-цу його! Шахрай! Шелихвіст! Зрадник!

Фруманс обурено випростується, ляскає навколо себе батогом і відганяє жінок далеко від Мюскара.

ФРУМАНС: Назад! Усі назад! Коли хто з вас наважиться йому загрожувати, то він матиме діло зо мною! (*Вона ніжно посміхається, говорить соромливо*). Ну, хіба ж я тому винна, що я його кохаю...

МЮСКАР (*у захваті цілує поділ її спідниці*): Ні, Фруманс, я теж в своєму коханні не винен.

Тепер уже П'єр Огюст починає страшенно реготати, всі до нього повертаються. Барбюлеск підходить до нього. Раптом сміх уривається, таке враження, ніби П'єр Огюст увесь розбився, він втикається носом у коліна і непорушно застигає.

БАРБЮЛЕСК: Тобі це добре вдалося, Фруманс. Він повернув усе золото. (*Всі сміються, але він спиняє їх жестом*). Але ж він мертвий! Мертвий! Гляньте!!!

ГОЛОСИ: Він помер?! Помер?!

ГЕРМІНІЯ (*кидається на тіло П'єр Огюста*): О Боже! А я уже вдова і ще цнотлива дівчина!

ПРЮДАН та ФРІЗОН: А секрет! Тепер секрет загублено навіки!

БУРГОМІСТР: Я знімаю з себе всяку відповідальність!

МЕЛІНА: Вибач, бургомістре! По тестаменту Ани Ромена цей "трон" мені належить. Звели його запечатати негайно ж!

Всі сміються.

МЮСКАР (*кричить*): Золоте черево померло!

ВСІ (*гукають*): Хай живе Золоте Черево!!!

Фанфари.

ЗАВІСА

Наші автори:

Ростислав Пилипчук, академік Академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (Київ)

Роман Горак, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка, прозаїк-есеїст, драматург, заслужений діяч культури України (Львів)

Роман Яців, кандидат мистецтвознавства (Львів)

Валерій Гайдабура, член-кореспондент АМУ України, доктор мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України (Київ)

Ірина Чужинова, театрознавець (Київ)

Юлія Коваленко, театрознавець (Харків)

Світлана Максименко, кандидат мистецтвознавства (Львів)

Уляна Рой, театрознавець (Львів)

Олександр Книга, заслужений діяч мистецтв України (Херсон)

Римма Зюбіна, актриса (Київ)

Аделіна Єфіменко, кандидат мистецтвознавства, доцент (Луцьк)

Агнія Пашкевич, студентка III курсу кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв ім. І. Котляревського (науковий керівник роботи – Інга Лобанова)

Наталія Синенко, студентка IV курсу кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв ім. І. Котляревського (науковий керівник роботи – Євген Русабров)

Марія Цигилик, студентка I курсу театрознавчого відділення кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імени Івана Франка (науковий керівник курсу – Уляна Рой)

Мар'яна Столяр, студентки театрознавчого відділення кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імени Івана Франка

Ольга Дорофєєва, Маргарита Корнющенко, студентки IV курсу кафедри театрознавства Харків-

ського національного університету мистецтв ім. І. Котляревського (науковий керівник публікації – Інга Долганова)

Мирослава Оверчук, театрознавець (Львів)

Людмила Касьяненко, театрознавець, заслужений працівник культури України (Сімферополь)

Неля Кравчук, студентка V курсу театрознавчого відділення кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імени Івана Франка (науковий керівник курсу – Майя Гарбузюк)

Тетяна Жолтанецька, студентка IV курсу театрознавчого відділення кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імени Івана Франка (науковий керівник курсу – Світлана Максименко)

Майя Гарбузюк, кандидат мистецтвознавства (Львів)

Мілена Богавац, поет, драматург (Белград, Сербія)

Ольга Мацюпа, філолог (Львів)

Сашко Брама, студент I курсу театрознавчого відділення кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імени Івана Франка (науковий керівник курсу – Уляна Рой)

Далі у “Просценіумі”:

Ростислав Пилипчук: підсумки дослідження історії українського професіонального театру в Галичині 60-х років XIX ст.

Майя Гарбузюк про новий архівний документ до біографії Леся Курбаса

Наталія Єрмакова про класику в інтерпретації режисера Леся Курбаса

Ірина Чужинова із розвідкою про постанову “Чотири Чемберлени” у “Березолі”

Тетяна Бойко зі статтею, присвяченою питанням сучасних форм та концептуальних орієнтирів турецького театру тіней “Карагьоз”

Анна Липківська про двадцяту, ювілейну, “Київську Пектораль”

3 Anniversary of Bohdan Stupka

HISTORY

4 **Rostyslav Pylypchuk.** Repertoire and stage art of Ukrainian professional theatre in Galychyna (60th XIX cen.) (Ending)

15 **Roman Horak.** Biberovych Ivanna from Falysh: actress of Ruskyi Natioanl Theatre

23 **Roman Yatsiv.** Artistic temporal space of name: Myroslav Radysh

30 **Valeriy Haidabura.** Australia: Anton Rybitskyi and his partners

CRITICS

35 **Iryna Chuzhynova.** Nation: Life goes on (play “Nation” by M. Matios on the stage of Ivan Franko Ivano-Frankivsk regional academic Music and Drama Theater)

40 **Yuliya Kovalenko.** In the mirror of arce and tragedy (play “The Return” by Vladimir Nabokov on the stage of the Taras Shevchenko Kharkiv Drama Theater “Berezil”)

44 **Svitlana Maksymenko.** Festival outputs (International Festival of National Clasiqve

on stages of Puppet theatres “Oberehy”; I National festival “Lesya Ukrayinka on the stage”)

50 **Uliana Roi.** Polilogue of cultures (One-woman show Festival “Mariya – 2011)

PRACTICE

53 **Oleksandr Knyha.** “You can not read about directors in books”

(Interview conducted by Svitlana Maksymenko)

59 **Rymma Ziubina.** “Theatre – a powerful exchange of energy” (Interview conducted by Nadiya Tymkiv)

WORLD

65 **Adelina Yefimenko.** Illusion of airy taile and utopia of freedom. Director’s interpretation of “Mermaid” by A. Dvorzhak and “Fidelio” by L.V. Beethoven

RESEARCHES ON SHAKESPEARE

75 **Ahniya Pashkevych.** “Otello” directed by Eimuntas Nekrošius: farewell to spectators.

80 **Nataliya Synenko.** “Our Hamlet” in Kharkiv Theatre “Teatr 19”

FIRST STUDIES

85 **Mariya Tsyhylyk.** Lesson of professor Zabolotna on professional analytics and human dignity

87 **Roman Horak.** “I work where Franko lived”

(Interview conducted by Tetyana Zholtanetska, Maryana Stoliar)

90 **Olha Dorofeyeva, Marharyta Korniuishchenko.**

“Kurbalesiya” Festival : experiment as a way of thinking

NECROPOLIS

97 **Myroslava Overchuk.** “What is in my heart could never die!” (In memoriam of Liubov Kahanova)

INFORMATION

99 **Liudmyla Kasyanenko.** 190 anniversary of Simpheropol Theatre

103 **Nelia Kravchuk.** “Ballerina without pointes”: book’s presentation goes on

104 **Tetiana Zholtanetska.** Wroclaw – 2011 (Lviv student’s diary)

106 **Maya Harbuziuk.** “New drama with Royal Court Theatre” in Lviv

DRAMA

109 **Milena Bohavats.** “God is a true drama” (Interview conducted by Olha Matsiupa)

115 **Sashko Brama.** “How to write a play” (Workshops of Polish artists)

119 **Iryna Chuzhynova.** Repertcom: Play is endured for stagin.

120 **Fernan Crommelynck.** “Tripes d’or” (Translated by O. Steshenko)