

КУРБАСІВСЬКІ СТУДІЇ

- Майя Гарбузюк* 3 Початок професійної акторської діяльності Леся Курбаса: до проблеми датування
- Наталія Єрмакова* 11 Леся Курбас і національна класична спадщина
- Лариса Брюховецька* 26 Кіно та акторські школи Курбаса і Рейнгардта
- Ірина Чужина* 33 Кость Буревій і політичне ревію “Чотири Чемберлени”
- Маргарита Корнющенко,* 38 Леся Курбас у часопросторі українського театрознавства
Ольга Дорофєєва
- Мар’яна Матвейчук* 44 Леся Курбас: контекст світової культури
- Ірина Попівчак* 48 Якби Курбас..., або шляхи модерного українського театру
(II Всеукраїнська студентська театрознавча конференція “Леся Курбас: шляхи модерного українського театру”)

АРХІВ

- Галина Тихобаєва* 52 Михайло Скорик – автор “Причинок”
- Михайло Скорик* 54 Причинки до біографії Соломії Крушельницької-Річчіоні

КРИТИКА

- Анна Липківська* 69 “Київська Пектораль”: 20 років – політ триває!
- Майя Ілюк* 74 “Дивень – 2012”: театральний огляд
- Юлія Коваленко* 82 “Мрій-Дім” – фестиваль у Прилуках

ПРАКТИКА

- В’ячеслав Хім’як* 87 Режисерські новації Анатолія Бобровського у постанові комедії “Мартин Боруля” (1983)
- Андрій Бакіров,* 95 Творча перспектива – це наше життя
Ельвіра Загурська
- Ярослав Данилів,* 100 Випадкових зустрічей не буває
Олександр Куцик (Інтерв’ю. Розмовляла Майя Гарбузюк)
- Ярослав Грушецький* 111 Фольклор у виставах театрів ляльок України останньої чверти ХХ ст.

ПЕДАГОГІКА

- Галина Бень* 117 Вокальна культура актора драматичного театру
- Олена Баша* 122 Практика – педагогічний експеримент



СВІТ

- Тетяна Бойко* 128 Турецький театр тіней “Карагьоз”. До питання сучасних форм та концептуальних орієнтирів
- Аделіна Єфімєнко* 133 Новий погляд на оперну класику (Г. Доніцетті і В. А. Моцарт на сцені Баварської державної опери)
- Анастасія Гайшенець за Даріушем Косінським* 138 Діалектика апофеозу та висміювання
- Ярослав Грушецький* 142 Хто не був у Китаї, той не був ніде... (Українські лялькарі у Ченгду)
- Юрій Волинський* 148 “Перший тиждень я просто мовчав...” (VI Міжнародна літня театральна школа у Звенигороді під Москвою)

ІНФОРМАЦІЯ

- Сашико Брама* 151 Театральна освітня програма “За лаштунками”
- Світлана Максименко* 155 Незабутні світлини від “Мельпомени – XIV”
- Євдокія Стародінова* 162 Професійне свято відзначаємо разом (До Міжнародного дня театру)
- Роман Лаврентій* 163 “Барикади театру” повертаються до широкого читача
- Уляна Рой* 164 Презентація збірника праць “Життя і творчість Леся Курбаса”

ДРАМАТУРГІЯ

- Ніна Бічуя* 166 Історія з кількома невідомими (З приводу появи тексту “За двома зайцями” у “Березолі”)
- В. Василько-Міляїв, Х. Шмаїн; В. Ярошенко та ін.* 170 За двома зайцями (За М. П. Старицьким)

В художньому оформленні першої сторінки обкладинки використано світлину з вистави “Недомтена із вертепа” Д. Кешелі.
Режисер – О. Куцук, сценографія – Я. Данилів. Закарпатський обласний театр ляльок “Бавка” (м. Ужгород), 2004 р.

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

Головний редактор
Богдан Козак

**Концепція видання,
відповідальний редактор**
Майя Гарбузюк

Літературний редактор
Ніна Бічуя

Дизайн та верстка
Інна Шкльода

Набір і коректура
Ольга Козлова
Марія Цигилик

Редакційна колегія:
Ігор Безгін (Київ), Юрій Богдасhevський (Київ),
Ірина Волицька (Львів), Валерій Гайдабура (Київ),
Вольфганг Грайзенеггер (Відень),
Валентина Заболотна (Київ), Неллі Корнієнко (Київ),
Любов Кияновська (Львів), Ганна Веселовська (Київ),
Анна Липківська (Київ), Наталія Єрмакова (Київ),
Світлана Максименко (Львів),
Людмила Міляєва (Київ), Володимир Овсїйчук (Львів),
Ростислав Пилипчук (Київ),
Доброхна Ратайчакова (Познань),
Тарас Салига (Львів), Галина Тихобаєва (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. 2012.
Формат 60 x 84/8. Друк офсетний. Фіз. друк. арк. 22,5.
Умовн. друк. арк. 19,2. Наклад 300 прим.

Майя ГАРБУЗІЮК

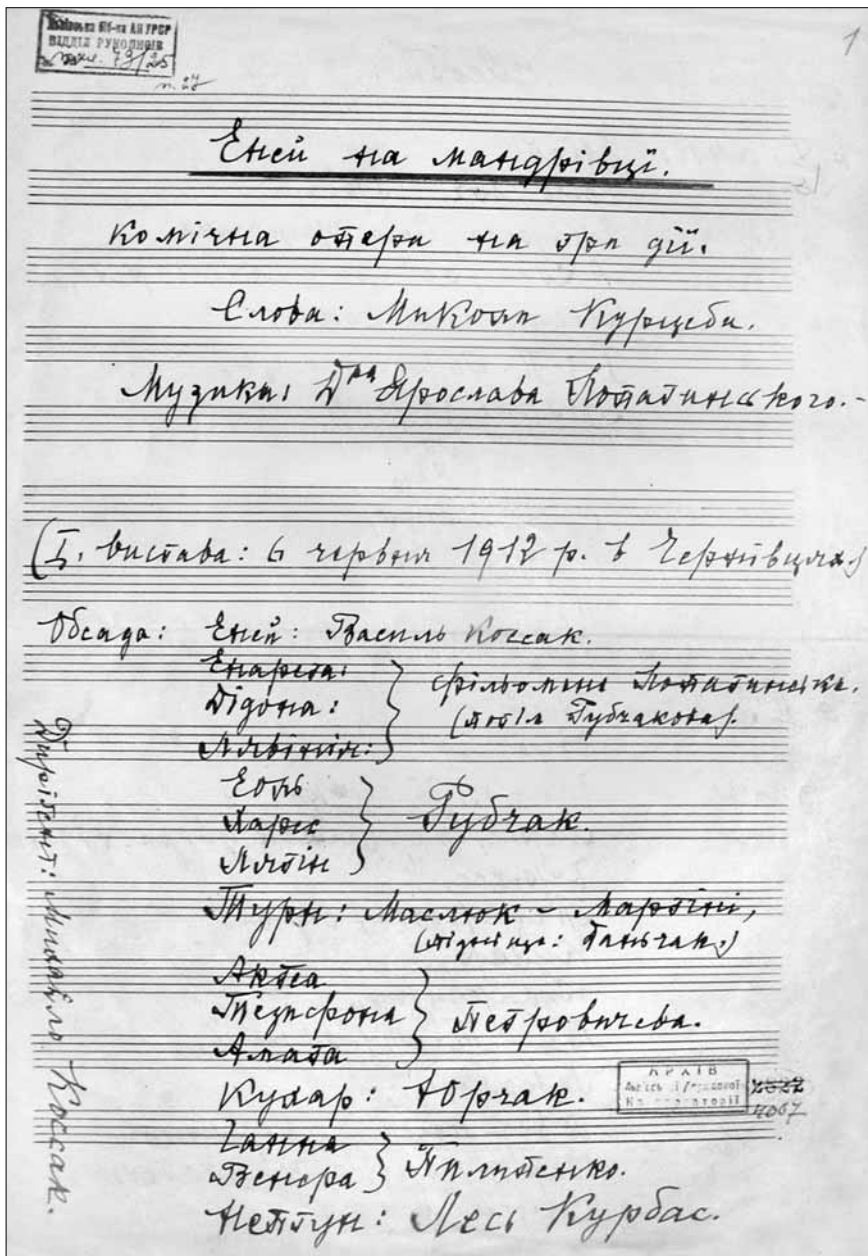
ПОЧАТОК ПРОФЕСІЙНОЇ АКТОРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЛЕСЯ КУРБАСА: ДО ПРОБЛЕМИ ДАТУВАННЯ

Свого часу на прохання Ф. Стригуна, художнього керівника Львівського академічного театру ім. М. Заньковецької для розширення репертуарного портфеля заньківчан авторка цих рядків, тоді редактор літературної частини театру, провадила пошук забутих, заборонених авторів та сценічних творів. Увагу привернула інформація про оперу галицького композитора Ярослава Лопатинського “Еней на мандрівці”, що йшла в репертуарі Руського театру товариства “Руська бесіда” у 1912–1913 рр. З часом пощастило відшукати цей твір у відділі рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України. Яким же великим було здивування, коли на титульному аркуші в кінці переліку дійових осіб каліграфічним письмом, чорнилом, було зазначено: “Нептун – Лесь Курбас”. Отже, до рук дослідника несподівано потрапив ще один невідомий документ, що допомагає розкрити, ймовірно, першу сторінку професійної акторської долі видатного майстра української сцени.

За відсутності необхідних документальних свідчень та джерел, період переходу Леся Курбаса з Гуцульського театру Гната Хоткевича на професійну сцену театру товариства “Руська бесіда” досі залишається недостатньо вивченим. У статті “Театральні університети Леся Курбаса”, що вийшла друком у черговому збірнику праць Театрознавчої комісії НТШ 2011 року, театрознавець Ольга Шлемко збирала та проаналізувала усе написане з цього приводу і, спростувавши низку неточностей і викривлень – та врешті, покликаючись на слова самого Курбаса, довела, що у складі Гуцульського театру Лесь Курбас перебував до квітня 1912 р. [1]. Дослідниця наводить, зокрема, листи Леся Курбаса до Гната Хоткевича, датовані 4 березня, 3, 9 та 12 квітня 1912 р., написані у Старому Скалаті[2]. А відтак підсумовує: “Однак, не дочекавшись від Г. Хоткевича позитивної відповіді або й дізнавшись про його арешт, Л. Курбас, очевидно, не бачив за тих умов перспективи дальшого існування Гуцульського театру, а тому змушений був шукати інший варіант застосування свого творчого потенціалу. Тож незабаром він уже в Руському народному театрі товариства “Руська бесіда”, куди його взяв Й. Стадник і де він швидко зарекомендував себе як талановитий,

різноплановий актор, продовживши сімейну традицію, яку започаткували його батьки – талановиті галицькі актори Степан та Ванда Яновичі”[3].

Сам момент переходу Леся Курбаса на професійний кін не задокументовано належним чином. Документ, що його уперше вводимо у науковий обіг, допомагає уточнити це питання. Рукопис опери Я. Лопатинського “Еней на мандрівці”, що зберігається у відділі рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України у колекції “Бібліотека Львівської консерваторії” – це п’ять папок з нотним текстом [4;5;6; 7; 8]. В них розміщено практично весь музичний та текстовий матеріал опери. Ноти писані рукою, каліграфічно, на фабричних нотних аркушах формату А3 частково чорнилом, частково – олівцем. Лише в першій папці за № 79/25 міститься автограф, решта тексту – “відпис”, тобто переписані іншою рукою ноти. Розташування нотного матеріалу в папках непослідовне, наприклад, в останній з них вміщено фрагменти з різних дій – можемо припустити, що це концертні номери, і їх могли виконувати окремо. В іншій папці кілька сторінок пропущено, наскрізна нумерація порушена, до оригінальної, первісної нумерації згодом додано інші номери сторінок – мабуть,



Титульна сторінка рукопису комічної опери “Еней на мандрівці” Я. Лопатинського. Тут і далі світлини з фондів відділу рукописів Львівської національної наукової бібліотеки НАН України ім. В. Стефаника.

це зробили бібліографи, котрі описували архів, тож виникають труднощі у відчитанні тексту та покликанні на певні сторінки. Очевидно, перед нами – частини робочого нотного матеріалу, за яким відбувались репетиції, і, очевидно, йшла вистава, про що свідчать і сліди частого використання (потертість паперу, скреслення тощо), і те, що на титульному аркуші зазначено імена не лише перших виконавців, а й тих, хто співав партії надалі.

У контексті нашої теми особливо цінними є власне кілька перших сторінок. Титульний аркуш

містить назву та жанр твору, прізвища авторів, дату й місце прем’єри, обсаду, прізвище та ім’я диригента. На 2-3-ій сторінках виписані решта дійових осіб, місця дії відповідно до кожної з трьох дій. Текст титульної сторінки подаємо повністю, зберігаючи оригінальний правопис: “Еней на мандрівці”, комічна опера на три дії. Слова: Миколи Курцуби, Музика: Д^{ра} Ярослава Лопатинського. (I. вистава: 6 червня 1912 р. в Чернівцях) Обсада: Еней – Василь Коссак; Енарета, Дідона, Лявінія – Філомена Лопатинська (потім Рубчакова); Еол, Харес, Лятін – Рубчак; Турн – Маслюк-Мартіні (пізніше: Паньчак); Актеа, Тезифона, Амата – Петровичева, Кухар – Василь Юрчак, Ганна, Венера – Пилипенко, Нептун – Леся Курбас. Диригент – Михайло Коссак”[9]. Наступні дві сторінки містять продовження переліку дійових осіб без виконавців, і ми переконуємось, що у виставі працював, очевидно, увесь театральний колектив – для виконання численних епізодів та масових сцен за участю троянців, дівчат, дворян і дворянок (тут – прислуга. – М. Г.), картагенців та картагенянок, слуг тощо [10]. Цей запис здійснено одним почерком, але при уважнішому розгляді можна помітити, що колір чорнила не всюди однаковий: окрім насиченого чорного де-не-де використане інше, трохи блідіше, ближче до коричневого або вицвілого чорного (ця особливість практично не помітна на чорно-білій фотокопії). Цим другим чорнилом написано/дописано? на титульній сторінці два прізвища: “Леся Курбас” і “Диригент – Михайло Коссак”. А на звороті першої сторінки та на другій тим же чорнилом вже явно дописано місця дії: “Річ діється на острові бога вітрів Еола”, “Річ діється в Картагені”, “Річ діється в Римі”. За характером письма створюється враження, що записи блідішим чорнилом зроблені пізніше, ніж увесь основний текст. До того ж, характер письма за розмірами літер дещо відрізняється від основного тексту. Ймовірно, прізвище Леся Курбаса на самому нижньому краєчку титульного аркуша навпроти ролі “Нептун” вписане чи не в останні дні перед прем’єрою, так само, як ім’я диригента, дописувати котре чомусь довелося збоку, вертикально, уздовж переліку виконавців: очевидно, за браком місця.

Виходячи з характеру самого документа й місця його зберігання – “Бібліотека Львівської консер-

ваторії”, можемо стверджувати, що маємо справу, ймовірно, з єдиним існуючим сьогодні записом музики й тексту комічної опери “Еней на мандрівці”, оскільки твір ані повністю, ані частково не був друкований. Нотний текст, ймовірно, зберіг сам автор або хтось, хто опікувався його спадщиною, бо ноти “Енея на мандрівці” входять до архіву Я. Лопатинського поруч із рукописом опери “Казка скал” та іншими музичними творами, написаними вже за кілька років після “Енея...”.

Таким чином, завдяки вказаним даті та місцю прем’єри – 6 червня 1912 р., у Чернівцях – отримуємо документально засвідчену дату виходу Леся Курбаса на професійну сцену у Театрі товариства “Руська бесіда”. З одного боку, ця дата підтверджує приблизно окреслені у відомих нам попередніх дослідженнях часові рамки вступу митця до цього театру. Але й водночас істотно корегує та уточнює їх, бо якщо зважити, що прем’єра відбулась 6 червня 1912 р., то Курбас мав брати участь у репетиціях принаймні від 1 червня того року. Найімовірніше, він долучився до репетицій в останній період: цим і можна пояснити “дописане” прізвище виконавця навпроти ролі Нептуна.

Перша з відомих нам публікацій про виставу – стаття “Прем’єра укр[аїнської] опери в Чернівцях” у “Новій Буковині” від 16 червня 1912 р., автором якої був відомий на Буковині музичний діяч Модест Левицький[11]. З публікації довідуємось, що прем’єра пройшла успішно, а в залі був присутній сам композитор – Ярослав Лопатинський, котрий, як свідчить та ж газета від 4 червня, прибув до Чернівців із дружиною. Рецензент також наголосив на помітних слідах поспіху у підготовці вистави, що не дозволили уповні оцінити сам музичний твір. Жодних згадок про початківця Курбаса у статті не знаходимо, що й не дивно.

Безумовно, об’єктивні зауваження щодо поспіху у підготовці вистави звучать дивно у світлі іншої публікації, вміщеної у часописі “Неділя” на самому початку 1912 року. Її автор, музичний критик Ярослав Вічуковський, аналізуючи композиторський доробок Ярослава Лопатинського, наголошує на новому творі, що вийшов з-під його пера: комічній опері “Еней на мандрівці”[12]. Після короткого огляду структури твору Я. Вічуковський зазначає: “Що до музичної сторони, то твір сей годі докладно оцінити, не бачивши його перед тим на сцені, для якої властиво призначений... Наш театр саме тепер приготував сю річ і належить надіяти ся, що виставить її з неби-яким вкладом праці. Бажалоб ся лишень, щоби управа звертала бачнішу увагу на оркестру, яка задля вічного декомплетованя або знов добираня нових музикантів ніколи не може зрівнятися з про-

дукціями вокальними”[13]. Отже, театр працював над постановою цієї комічної опери принаймні від початку 1912 р. – тобто шонайменше півроку. Але поспіху передпрем’єрної гарячки не вдалося уникнути – зокрема, і “дописане” прізвище Леся Курбаса може свідчити про це.

Вистава протрималась у репертуарі театру щонайменше сезон 1912/ 1913 рр.; пройшла на сцені 30 разів; була показана у концертному варіанті під час гастролей колективу у Кракові. І хоча жодного іншого виконавця ролі Нептуна у вищезгаданому документі не знаходимо, достеменно не можемо стверджувати, що Лесь Курбас грав у ній упродовж цього часу, адже невдовзі він перейшов на амплу першого аманта трупи, а отже, міг “позбутися” невигащних для нього вокальних епізодів.

Коли ж уже за інших обставин, у сезоні 1914/ 1915 рр., Василь Коссак у зорганізованому ним Українському Людовому Театрі, що діяв у Львові, повновлює “Еней на мандрівці”[14], то склад виконавців змінюється, і Леся Курбаса у цьому колективі немає: він перебуває на Тернопільщині. Зрозуміло, що й у записаних на грамплатівці фрагментах з опери, зроблених у Львові 1914 р.[15], ми не чуємо не те що голосу Курбаса, а й просто звучання епізодичної партії Нептуна у будь-чиєму виконанні.

Та ноти допомагають нам з’ясувати, якою ж була ця роль. Партія Нептуна виписана наприкінці I дії, в сцені “Буря”, коли вигнаних і переслідуваних троянців на чолі з Енеєм застає на морі ураган. У поемі І. Котляревського цей мікроепізод виникає ще на самому початку, у 9 – 12 віршах першої частини, в опереті ж слугує своєрідним закінченням любовних пригод Енея й Енарети:

Еней: Нептуне, рятуй нас в біді!

Що хочеш – все я дам тобі!

Нептун (за сценою): Хто зве мене?

Троянці: Троянці молять тебе!

Еней: Рятуй! Еней в біді тебе зове!

(з моря вилазить Нептун з тризубом і мітлою)

Нептун: О що ж тут іде?

Еней: Еоль нас вітрами мов листя мете!

Нептун: Хто сьмів так свавільно у царстві моім

Вітри випускати на море!

На того прокляття і пімсти мій грім!

А вам, вітри, лихо і горе!

Чого гудете ви так грізно,

До моря, знаєте, вам зась!

(Нептун замітає мітлою море)

Їдьте в спокою!”

(Троянці переїжджають через сцену) [16].

Після важких і грізних тремоло в оркестрі характер музики змінюється на спокійний тридоль-

ний ритм і далі звучить героїчно-романтичний хор троянців:

“Пливе ми по морю крізь бурі і тучі,
Хоть море сердите лютує, гуде.
Не встрашать нас бурі ні філі (хвилі. – М. Г.)
ревучі,
Юнацьке завзяття вперед нас веде!”[17].

Оркестр закінчує дію на фортисимо.

При зіставленні із текстом “Енеїди” бачимо, що діялоги Енея, троянців та Нептуна автор лібрето М. Курцеба написав самостійно на основі кількох віршів поеми – із прямим цитуванням двох фраз, що їх подано жирним шрифтом. Також близько до літературного оригіналу відтворено і поведінку самого Нептуна: замітає море мітлюю, звертається до вітрів тощо.

Партія Нептуна виписана у верхньому басовому регістрі (від “ре” малої октави до “мі-бемоль” першої октави) і наближена до речитативу. Тут доречно згадати слова М. Рудницького про те, що в трупі “Руської бесіди” Леся Курбаса називали Курбасиком: “натякаючи на голос – не то тенор, не то бас”[18]. Ще переконливішим у зв’язку із цим звучатиме докір рецензента у “Новому слові” 1913 р.: “Чи ж не смішно бачити тої міри драматичного артиста, що п. Курбас, котрий не має ніякого голосу, але мусить, рад не рад, після контракту співати potabene кепсько в оперетах, або навіть в операх? Смішно і боляче”[19]. Тут варто додати, що і його батько, актор Степан Янович, розпочинав професійну кар’єру також у музичних виставах із епізодів, за виконання яких був неодноразово критикований польськими дописувачами. Зрештою, сам образ Нептуна, кремезного, гучного – ще й у комічно-вокальній інтерпретації – вочевидь, був далеким від творчого амплу молодого актора. Без сумніву, він мав удатись до характеристики: перука, борода, грим. Можна також припустити, що оскільки це – єдиний епізодичний вихід Курбаса у цій виставі, то він мав би брати участь у хорах та масових сценах в інших діях.

Чому ж ця історія “загубилась” у плині часу? Чому про неї не згадують ані сам Курбас, ані його колеги по сцені? У театрознавчій літературі до періоду Незалежності згадки про цей твір подибуємо лише у добре відомих театрознавцям працях “Триста років українського театру” Д. Антоновича, “Нарис історії українського театру в Галичині” С. Чарнецького та принагідно – у Й. Стадника. Оцінки вистави і твору при цьому досить суперечливі. Так, Д. Антонович у вищеназваній праці стверджує, що комічна опера йшла з великим успіхом[20]. Дискутуючи з Д. Антоновичем на сторінках газети “Наші дні” 1942 р. та спростовуючи деякі положення праці Д. Антоновича

(зокрема, він помилково приписав Я. Лопатинському керівництво Театром товариства “Руська бесіда” – замість Льва Лопатинського), Йосип Стадник у полемічному запалі доволі зневажливо говорить про Я. Лопатинського та про його комічну оперу як про таку, що “особливого успіху не мала”[21].

У радянський час згадки про оперу та її автора також нечисленні. Уперше згадала про “Енея...” музикознавець Л. Ахримович у монографії “Українська класична опера”, виданій у Києві 1957 р. [22]. Назва “Енея...” та ім’я композитора тричі виникають у першому томі “Українського драматичного театру” (автор розділів – Р. Пилипчук) та принагідно – у текстах, присвячених творчості Катерини Рубчакової[23]. У статті з нагоди 100-річчя від дня народження композитора, де також йдеться і про оперету “Еней на мандрівці”, Б. Луканюк услід за провідними музикознавцями визначає місце Я. Лопатинського в історії розвитку української музики в Галичині як “перехідний щабель між домашнім музикуванням і вокальною творчістю Д. Січинського і С. Людкевича”[24]. Більше уваги приділено композитору у шеститомному виданні “Історія української музики” (голова редакційної колегії – М. Гордійчук), зокрема, у третьому томі, що вийшов друком 1990 р. Тут знайдено місце для розгорнутого музикознавчого аналізу “Енея на мандрівці”, цитування нотного матеріалу[25]. Зокрема, підкреслено “виразну аріозність в простому й ясному гармонічному, ритмоструктурному і фактурному оформленні”[26].

Та якщо постать Я. Лопатинського, як бачимо, ще була присутня в історії вітчизняної театральної культури, то про М. Курцебу не йшлося взагалі, і лише в останні роки у працях українських істориків подибуємо його ім’я. Тож короткий огляд цих двох біографій, на нашу думку, буде доречним.

Ярослав Лопатинський (19.08. 1871, містечко Долина, тепер – місто, районний центр Івано-Франківської обл. – 14.01. 1936, с. Гологори, тепер Золочівського р-ну Львівської обл.) – галицький композитор, автор майже ста солоспівів, кількох опер, низки фортепіанних творів. У своїй праці “Триста років українського театру” Д. Антонович називає його після Д. Січинського “другим видатним у Галичині оперовим композитором”[27]. З фаху лікар, він здобув початкову освіту у Львові, після закінчення Львівської німецької гімназії навчався у Віденському медичному університеті. Після семирічних студій, здобувши диплом лікаря широкого фаху, 1898 р. повертається в Галичину і працює міським лікарем у містечку Поморяни (тепер – Золочівського району Львівської обл.), а від 1905 р. – окружним лікарем у с. Гологори того самого Золочівського повіту. Попри медицину від дитинства займався музикою, початкові знання отримавши

від матері – чудової піаністки. Перебуваючи у Відні, навчався композиції у російського композитора, уродженця Херсона, Самуїла Майкапара (1867–1938), коли той у 1894–1898 рр. удосконалювався як піаніст у Відні, беручи уроки у Т. Лешетицького), активно відвідував концерти та вистави віденських музичних театрів[28]. Тоді ж власним коштом у Відні видав свої перші музичні твори. Удома працює на лікарській посаді поєднуючи із компонуванням: писав солоспіви, хоріві, інструментальні твори, що користувались великою популярністю у Галичині, організував сільський хор. Під час Першої світової війни працював лікарем у військовому шпиталі російської армії і був евакуйований до Києва. Повернувся додому 1918 р., але вже за рік вступив лікарем до Української Галицької Армії. У її лавах перейшовши Збруч, перебував у Проскуріві (тепер – Хмельницький), Умані, Вінниці, Черкасах. По розформуванні армії був заарештований, амністований, і, звільнившись, залишився до 1923 р. у Києві як лікар товариства Червоного Хреста. По тому повернувся до Гоголів, де одружився й працював, провадячи лікарську практику. Останнє десятиліття життя композитора було позначене глибокою депресією у зв'язку із розлученням, смертю матері та малолітнього сина.

Справжню славу у Галичині йому принесли камерні вокальні твори – романси на слова О. Пушкіна, Т. Шевченка, П. Грабовського, І. Франка, Лесі Українки, П. Карманського, О. Олеся, В. Пачовського, Б. Лепкого, Л. Лопатинського. Як підкреслює музикознавець Р. Мисько-Пасічник, “ще за життя автора їх виконували не тільки аматори, але й професійні співаки, в тому числі С. Крушельницька, О. Бандрівська, М. Сабат-Свірська, І. Синенька-Іваницька, Р. Прокопович-Орленко”[29]. Брак професійної освіти, очевидно, ставав неодноразово на перешкоді композиторові. Доволі суворими були перші оцінки творчості композитора у статтях провідного музикознавця С. Людкевича. Так, зазнав його нищівної критики хор “Вставай, Україно!”, що його Я. Лопатинський написав на слова С. Яричевського 1906 р. [30]. Згодом, щоправда, С. Людкевич з більшою прихильністю писав про вокальні камерні твори Я. Лопатинського, називаючи їх “вдячний романс”[31] або ж “скромні симпатичні пісні”[32].

Час згадати і про автора лібрето – Миколу Курцебу, постать практично не знайому українському театрознавству. Уродженець Тернопільщини, ймовірно м. Коропця, М. Курцеба на початку ХХ ст. був активним діячем національного політичного та культурного життя Галичини, редактором, поетом, драматургом. Сповідував, принаймні до 1917 р., соціалістичні ідеї. Його ім'я загубилось у плинні часу: сьогодні лише зрідка й принагідно воно виринає у

сучасних історичних дослідженнях. Але скориставши із того інформаційного мінімуму, що доступний нам нині, можемо окреслити його долю принаймні в найзагальніших рисах.

Перша доступна нам згадка про М. Курцебу датована 1909 р.: від 1909 до 1911 р. він відповідав за редакцію львівської газети “Народне слово” – ілюстрованого популярно-просвітнього, політичного і літературного видання, що виходило тричі на тиждень[33]. Щоб обіймати таку посаду, він мусив бути мати добру освіту, ймовірно, університетську. Саме на сторінках цього видання він видрукував власну драму з народного життя “Замрачений світ”. Про активну участь у політичному житті краю свідчить і факт друку накладом Миколи Курцеби рекламної агітки кандидата до Повітової ради у Львові о. Йосифа Фолиса 1911 р. під назвою “Писанка. Письмо до виборців” 64 округу (Львів – Городок – Винники – Щирець)” [34].

Яскравим та насиченим у житті М. Курцеби був 1912 р. Прем'єра “Енея на мандрівці”, як ми знаємо, відбулась у червні. А на початку липня він – на політичних барикадах у боротьбі за український університет у Львові. У краєзнавчому дослідженні “Історія містечка Янів” В. Лаба описує, покликаючись на тогочасну пресу, велике трьохтисячне українське віче, що відбулось на початку липня 1912 р. у Янові під Львовом, де із рефератом (довідкою – М. Г.) про український університет у Львові виступив власне М. Курцеба[35]. Віче та урочистий похід центральною вулицею за участю “Сокола” завершилися панахидою в Янівській церкві за убитим два роки тому студентом Адамом Коцком. Нагадаємо, що події дворічної давности мали істотний вплив і на іншого їхнього учасника – Леся Курбаса. Можна з певною часткою ймовірності припустити, що шляхи М. Курцеби та Л. Курбаса могли “перетинатися” у Львові в часі перебування Курбаса у Львівському університеті.

У грудні того ж 1912 р. часопис “Свобода” видрукував поетичний “Український катехізис” авторства Миколи Курцеби. Він починався словами:

Хто ти, хлопче чорнобровий? Українець з кости й крові!
 А твоєї слави фана? В лютих боях кровю ткана!
 А твоя минула слава? Україна Ярослава!
 А твоя минула сила? З'єдинена Русь Данила!
 А той спомин, що не зв'яне? Січ, козацтво і гетьмани!
 А твої незгійні болі? Тюрма царської неволі![36].

Ще одним щаблем у громадській діяльності М. Курцеби стала участь у створенні Союзу Визволення України, що розпочав свою діяльність із приходом у Львів російських військ влітку 1914 р. Історик Ю. Лавров у своєму дослідженні, присвяченому цій темі, називає підпільний гурток Курцеби–Дорошенка

I. 181.
80

(У моря вилізти немога з тризубом і мискою.)

Еней: *бе!* *— ми нас бі-*

Хор: *о щоф був і - де?*

Еней: *Трапи, лоб мисах ма - се!*

Хор: *світ як світило у царстві мого, бі-*

Фрагмент рукопису комічної опери “Еней на мандрівці”
Я. Лопатинського.

одним із підрозділів таємної підпільної мережі[37]. Звісно, що царська влада жорстоко розправилась із учасниками цього таємного з’єднання: нам нічого не відомо про долю самого М. Курцеби, але вочевидь його було заарештовано та відправлено до Сибіру разом із групою львів’ян-заручників десь наприкінці 1914 р. Принаймні, у своїй монографії “Західноукраїнська інтелігенція у загальнонаціональних політичних та культурних процесах (1914–1939)” сучасний історик О. Рубльов двічі згадує ім’я М. Курцеби саме в цьому контексті. Зокрема, учений подає текст привітання на адресу новоствореної Української Центральної ради у Києві від галицьких в’язнів, що відбували заслання в с. Чадобское Єнісейської губернії (датований 7 квітня

1917 р.). Серед низки прізвищ “підписантів” – д-р Володимир Охримович, Микола Заячківський, д-р Микола Шухевич, Іван Івашко, Юліян Балицький, Костянтина Малицька – знаходимо й ім’я Миколи Курцеби[38]. У зверненні до М. Грушевського від Народного комітету Національно-демократичного стороництва у Львові, датованому 3 вересня 1917 р. (цей документ також подає у своїй монографії О. Рубльов), де йшлося про необхідність повернення з Сибіру до Галичини важливих для розвитку національного руху осіб, серед тридцяти шести названих прізвищ четвертим стоїть ім’я “редактора Миколи Курцеби”[39].

Чи повернувся тоді, 1917 р., М. Курцеба із одностумцями-краянами до України? Малоімовірно. Легше припустити, що із невідомих нам причин з Єнісейської губернії він перебрався далі на схід – до української діаспори в Америці: принаймні тут 1918 р. видрукувано вже згадану вище його драму на 5 дій “Замрачений світ”[40]. Наступного, 1919 р., так само в Америці вийшов друком жарт на 1 дію “Свідки”, надрукований також і у Львові 1923 р.[41]. Чергова звістка про нього датована аж кінцем 1931 р.: у календарі української еміграції на 1932 р. прорекламовано його дитячу п’єсу “Свята гостина” до свята Святого Миколая[42]. А 1935 р. у Львові (!) вийшли друком ноти хоро-вих творів “Майські пісні” на слова

Миколи Курцеби, укладені Степаном Гораком [42]. Подальший шлях редактора, поета, драматурга нам поки що не відомий.

Та саме завдяки ще одній його публікації – статті “Нова українська опера”, що вийшла друком у числі № 24 газети “Неділя” за 1912 р. одразу по чернівецькій прем’єрі “Енея на мандрівці” – ми можемо з’ясувати історію появи цього твору на українській сцені. Зі змісту усіх вищезазначених досліджень, присвячених “Енею на мандрівці”, розуміємо, що публікація в “Неділі” залишилась поза увагою учених. Тому, гадаємо, доцільно подати її у повному обсязі: “Дня 4 с.м. виставив наш театр в Чернівцях перший раз нову українську оперу, твір нашого композитора, д-ра Я. Лопатинського п.з. “Еней на мандрівці”. Опера мимо непростимих гріхів дирекції і режисерії театру добула великий успіх, признане у музиків і публики

та виборола собі певний шлях до доброго поведження. Я, як автор лібрета сеї опери (нехай вільно мені буде сказати про себе слово), отже певний процент причасника в набуттю сього твору для нашої бідної музичної, а не багатой і драматичної літератури, хочу з нагоди вистави прем'єри сказати дещо про сей твір і його автора.

В часі могого короткого побуту в Гологорох (літом 1907 року) познакомив ся я з тамошнім одиноким інтелігентним Українцем д-ром медицини Яр. Лопатинським. Збуваючи “сільські нуди”, я сиджував цілими днями у нього, а д-р Лопатинський бавив мене весь час грою на фортепяні, переграваючи весь репертуар своїх пісень та всіх українських музиків. Та скоро нам сї концерти знулили ся: треба було шукати інших вражінь. Одного дня, не пригадаю собі хто з нас в часі обговорювання опереток, сказав, що “Енеїда” Котляревського се чудова тема для української оперети. І сей плян утворення з “Енеїди” оперети обом нам подобав ся і ми рішили негайно спробувати, чи б не можна його зреалізувати. По обговореню і усталеню акції I. акту я забрав ся безпроводочно до лібрета і “im Nitre des Gelchtes” – протягом тижня зліпив цілий перший акт. Протягом слідуячого тижня два другі, а рівночасно д-р Лопатинський зладив субстрат музичних мельодий. В сій першій редакції “Енеїда” була оперетою зі сьпівами, хорами і т.д. переплітана прозою. Скоро після сього я відіхав з Гологір, а д-р Лопатинський заняв ся викінченем оперети аж до зінструментованя. В році 1909 розпочав д-р Лопатинський пертракувати з дирекцією віденського “Carltheater”, яка опробувала оперету. Зладжено німецьке лібрето, д-р Лопатинський змінив і виправив музичну часть і вже мала бути оголошена в репертуарі, коли директор “Carl-театру” вмер ненадійно [тут – несподівано. – М. Г.] в Карльсбаді, а його наслідник не приняв з десятками інших штук і штуку Лопатинського.

По сій невдалій пробі рішив ся д-р Лопатинський змінити оперету на комічну оперу в тім напрямі, аби вона могла йти на сцені нашого театру. Я після плянів композитора змінив цілий текст лібрета, прозу заступив речітатівами, а первісний текст дуетів, куплетів, хорів і т.д., писаний побіжно, вигладав та доповняв так, аж воно виступило за раму шабљону оперетних лібретів.

Ся радикальна перерібка тексту і відповідної до нього музики тревала близько два роки і аж сього року вийшла опера в такій формі, в якій її виставив наш театр.

Що до конструкції теї опери, можу одно сказати, що д-р Лопатинський вложив в неї всі свої найкрасші пісні, всі свої найліпші композиції, дбаючи пильно і про технічно-сценічну будову сього твору.

Д-р Ярослав Лопатинський писав досі переважно сольові музичні твори, композиції на фортепян (одна з найкрасших: “Русалка”) та один великий хоровий твір: “Вставай, Україно!”. Музична його діяльність датує ся ще від часу, як студіював медицину в Відні і Дрезні, де рівночасно посьвячував багато часу музичним студиям в тамошних музичних консерваториях. Колиж по виставі опери “Енея” в Чернівцях відозвали ся симпатичні голоси в оцінці і від музикантів і від публики, то се найкрасша сатисфакция за пятилітню тяжку і мозольну працю для композитора.

Нехайже ж се буде захоотою для нього до дальшої праці в збогачуваню нашої музичної літератури”[43].

Отже, з наведеної статті отримуємо важливу інформацію про час та обставини народження творчого задуму опери, шляхи його реалізації, тривалу історію виходу на кін. Можемо стверджувати, що перший варіант “Енея на мандрівці” (1909) хронологічно випередив появу опери “Енеїда” М. Лисенка (1910). Інформація про плани постави оперети Я. Лопатинського у віденському театрі підтверджується наявністю у вже згаданому рукописі окремих сторінок партитури та клавіру з текстом вокальних партій німецькою мовою. Зрештою, цілком зрозуміло, що д-р Лопатинський міг мати знайомства та дружні особисті стосунки у музичному світі Відня ще від часів свого перебування там, що й дозволило йому планувати прапрем'єру твору на столичній австрійській сцені.

Важливим моментом для розуміння жанрових та конструктивних особливостей цієї комічної опери є оповідь М. Курцеби про переробку твору з оперети на комічну оперу: безумовно, цю інформацію слід враховувати при аналізі драматургії, діалогів тощо.

Загадкою для дослідника залишається лише початок статті М. Курцеби – а саме дата чернівецької прем'єри: 4, а не 6 червня, як вказано на титульному аркуші рукопису. Можемо припустити, що перший показ вистави відбувся таки 4 червня: інформацію у “Новій Буковині” про прибуття до Чернівців композитора Я. Лопатинського з дружиною датовано саме цим числом. Але офіційною датою прем'єри, очевидно, вважали виставу, показану 6 червня. Це питання потребує ще додаткового вивчення та з'ясування. Але, принаймні, щодо участі Леся Курбаса як актора театру товариства “Руська бесіда” у прем'єрі 6 червня 1912 р. комічної опери “Еней на мандрівці” сумнівів не залишається.

Як бачимо, комічна опера “Еней на мандрівці” Я. Лопатинського-М. Курцеби – надзвичайно цікавий документ не лише театрального, а й громадського, національного життя Галичини. Він дозволяє істотно

відкоригувати дату приходу Л. Курбаса до професійного “Руського народного театру”.

Грунтовне театрознавче і музикознавче дослідження самого твору – попереду. Але, гадаємо, збережений нотний текст має всі підстави стати не тільки джерелом наукових студій, а й продовжити своє сценічне життя через століття. Адже, упорядкувавши та опрацювавши сторінки рукопису, ми отримаємо сповнений справжніх вокальних хітів, м’якого гумору та патріотичного піднесення твір, здатний схвилювати і сучасного глядача. Цей твір цілком під силу драматичному колективу за наявності добрих вокалістів та якісного оркестру. Колись заньківчани щасливо подарували друге життя оперетам Я. Барнича. Можливо, тепер черга – на твір, від прем’єри якого цього року минає рівно сто літ?

1. Шлемко О. *Театральні університети Леся Курбаса / Ольга Шлемко // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. CCLXII. Праці Театрознавчої комісії. – Львів, 2011. – С. 99–135.*

2. Там само. – С. 123–126.

3. Там само. – С. 126.

4. Лопатинський Я. *Еней на мандрівці. Комічна опера на 3 дії. – Відділ рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України. – Бібліотека Львівської консерваторії, № 73/25, п. 27. – Увертюра. I та III дії. Партитура. – Б.д., б.м. – Автограф. Олівець. – 51 с.;*

5. Лопатинський Я. *Еней на мандрівці... – Там само. – № 73/26, п. 27. – I-ша дія. Клавір (Відпис без початку). – Б.м., б.д.. – 168 с.;*

6. Лопатинський Я. *Еней на мандрівці... – Там само. – № 73/27, п. 27. – II дія. Клавір (відпис, олівець). – Б.д., б.м. – 114 с.;*

7. Лопатинський Я. *Еней на мандрівці... Там само. – № 73/28, п. 27. – III дія. Клавір (відпис). – Б.д., б.м. – 137 с.*

8. Лопатинський Я. *Еней на мандрівці... Там само. – № 73/29, п. 27. – Фрагменти (копія). – Б.д., б.м. – 20 арк.*

9. Лопатинський Я. *Еней на мандрівці... – № 73/25, п. 27. – С. 1.*

10. Там само. – Зворот С. 1. – С. 2.

11. *Левицький М. Прем’єра укр[аїнської] опери в Чернівцях / Модест Левицький // Нова Буковина. – 16 червня.*

12. *Вічуковський Я. Композиція Ярослава Лопатинського. – Неділя, 1912. – Ч. 1. – С. 6.*

13. Там само. – С. 6-7.

14. *Бонковська О. Львівський театр товариства “Українська бесіда”. 1915–1924 / Олена Бонковська. – Львів: Літопис, 2003. – С. 38.*

15. *Максим’юк Г. Ярослав Лопатинський: життя між госпіталем і романсом / Галина Максим’юк // Галицький кореспондент. – Івано-Франківськ, 2011. – 9 серп.*

16. Лопатинський Я. *Еней на мандрівці... – № 73/25, п. 27. – С. 181–184.*

17. Там само. – С. 185–186.

18. *Рудницький М. В наймах у Мельпомені: Історія розвитку галицького театру. Спогади. – К.: Мистецтво, 1963. – С. 309.*

19. *Цит. за: Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса: (Проблема формування творчої особистості). – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 1995. – С. 113.*

20. *Антонович Д. Триста років українського театру. – Львів, 2001. – С. 183.*

21. *Стадник Йосип. Лев Лопатинський // Наші дні. – 1943. – Березень. – Ч. 3. (Публікація Максименко С. у: Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Вип. 2 – Львів, 2002. – С. 267).*

22. *Ахримович Л. Українська класична опера. – К.: Мистецтво, 1957. – С. 295–297.*

23. *Український драматичний театр. – Т. I. – К., 1967. – С. 430–431; Барнич Слава. Пам’яті моєї матері Катрі Рубчакової / Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва 1915–1991. Том II. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1992. – С. 164.; Медведик П. К. Катерина Рубчакова. – К., 1989. – С. 101.*

24. *Луканюк Б. Ярослав Лопатинський: до 100-річчя від дня народження // Музика. – 1971. – № 5. – С. 25.*

25. *Історія української музики: в 6 т. – Т. 3. Кінець XIX – початок XX ст. / Ред. кол. тому: М.П. Загайкевич, А. Й. Калениченко, Н. Ф. Семененко. – К.: Наукова думка, 1990. – С. 166–170.*

26. Там само. – С. 168.

27. Антонович Д. *Триста років українського театру. – Львів, 2001. – С. 183*

28. Луканюк Б. *Ярослав Лопатинський... – С. 24-25.*

29. *Мисько-Пасічник Р. Ярослав Лопатинський / Роксоляна Мисько-Пасічник / Митці Львівщини: Календар ювілейних і пам’ятних дат на 2001 рік / Упоряд.: Н. Письменна, М. Кривенко. – Львів, 2001. – С. 59-62.*

30. *Людкевич С. “Вставай, Україно!” Слова С. Яричевського, музика Я. Лопатинського. Пісня на мішаний хор у супроводі оркестру або фортеп’яно / С. Людкевич // Світ. – 1906, ч. 9. – 24 черв.*

31. *Людкевич С. Концерт Прокоповича-Орленка і С. Стадникової в Перемишлі / С. Людкевич // Український голос. – 1919, ч. 24. – 21 вересн.*

32. *Людкевич С. З музичного руху. Пописи елевів Вищого музичного інституту ім. Лисенка / С. Людкевич // Діло. – 1926, ч. 151. – 11 лип.*

33. *Українські часописи Львова 1848–1939 рр.: Історико-бібліографічне дослідження: У 3 т. – Т. 2. 1901–1919. – Львів: Світ, 2002. – С. 307.*

34. Там само. – С. 431.

35. *Лаба В. Історія містечка Янова від найдавніших часів до 1939 року (та штрихи до історії села Лелехівка) / Василь Лаба. – Львів, 2000. – С. 18.*

36. *Курцеба М. Український катехізм / Микола Курцеба // Свобода. – Львів, 1912. – 19 груд.*

37. *Лавров Ю. П. Початки діяльності Союзу Визволення України / Юрій Лавров // Український історичний журнал. – 1998. – № 4. – С. 17–32.*

38. *Рубльов О. Західноукраїнська інтелігенція у загальнонаціональних політичних та культурних процесах (1914–1939). – К.: Інститут історії України НАН України, 2004. – С. 54.*

39. Там само. – С. 62.

40. *Курцеба М. Замрачений світ [Текст] : драма в 5 діях / М. Курцеба. – New York, New York : [б.в.], 1918. – 29 с.*

41. *Свідки [Текст] : сценічний жарт на одну дію / М. Курцеба. – New York, New York : Ukrainian printing, 1919. – 24 с.; Курцеба М. Свідки [Текст] : жарт на 1 дію / М. Курцеба. – Львів : [б.в.], 1923. – 14 с.*

42. *Свята гостина [Текст] : сценічний образ у 2 відслонах / М. Курцеба. – Jersey City, New Jersey : [б.в.], 1931. – 28 с.*

43. *Курцеба М. Нова українська опера. – Неділя, 1912. – Ч. 24. – С. 3-4.*

Наталія ЄРМАКОВА

ЛЕСЬ КУРБАС І НАЦІОНАЛЬНА КЛАСИЧНА СПАДЩИНА

Ще за життя Леся Курбаса в широких колах не лише пересічних, а й фахово освічених глядачів ширилась думка, нібито видатний реформатор української сцени вважав національну класичну спадщину не придатною для розбудови нового театру. Чи так воно було насправді? Історія Молодого театру таку упередженість спростовує. Поза тим, несподіванишим виглядає той факт, що позиція Л. Курбаса, який пов'язував із класикою серйозні надії, не знаходила одностайної підтримки в колективі.

Майже одразу після київської прем'єри “Едіпа царя” Л. Курбас поринув у роботу над “Різдвяним вертепом”, спровокувавши тим загострення внутрішнього конфлікту в “Молодому театрі”, який визрівав з кінця першого сезону Репетиційний період супроводжувався стрімким розвитком української драматичної внутрішньої колізії. Її характер і масштаби гранично ускладнювали працю Л. Курбаса й змусили його в розпалі роботи скласти з себе обов'язки головного режисера та голови Товариства: своє рішення він пояснив намаганням членів колективу втручатися в його режисерську діяльність.

Річ у тім, що включення до репертуару “Різдвяного вертепу” серйозно збурило труп. Вкрай негативну реакцію на цей вибір демонструвала не лише та частина трупи, яка неохоче долучалася до регулярного фахового навчання, але й дехто з прихильників Л. Курбаса, відмовляючи цьому експерименту в будь-якій естетичній та практичній доцільності. Ті, хто найактивніше опирався “лінії” Л. Курбаса, саме тоді отримали визнання публіки, що додавало їм “аргументів” у наполегливих вимогах змінити курс. Вони активно закликали уникати ризикованих спроб, таких, як-от “Різдвяний вертеп”, радили шукати дальшого зближення з широким глядацьким загалом, для чого, на їхню думку, не потрібні були ані виснажлива праця, ані безперервне навчання. Натомість Л. Курбас лишався непохитним.

Його звернення до вертепної культури помітно зацікавило українських інтелектуалів. Так, зокрема,



*Леся Курбас, 1918 р.
(Тут і далі світлини з архіву Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України).*

Д. Антонович висунув оригінальну гіпотезу мотиву “щеплення” вертепної культури тогочасному драматичному театру. Він наголосив на пріоритетній ролі “європеїзації” для нових українських театрів – Державного драматичного та Молодого, де перший, орієнтуючись на Московський Художній театр, “локалізував” довкола цього феномену свій пошук засобів “європеїзації” української сцени. Другий же рухався “шляхом чистої театральності і найкраще себе почуває в п'єсах символічних і таких, де можна виступати з підкресленням театральності”. Саме тому, стверджував автор, Л. Курбас, у пошуках оригінального матеріалу, “не міг пройти мимо нашого українського вертепу <...> По-перше, тому, що, як театр маріонеток, вертеп є театром ідеальним у своїй театральності, по-друге, тому, що в історичному надбанні українського театру вертеп має найбільше здорового і художнього серед українського драматичного театру, це річ велика, складна” [1].

Режисерська позиція Л. Курбаса ясно свідчила: наміру просто відтворити на драматичному кону форми стародавньої народної культури він не мав. Його радше приваблювала нагода здійснити радикальний творчий експеримент, спираючись не на новітню драму, а, сказати б, “припадаючи до давніх джерел”; використати яскраву, самобутню театральність вертепного дійства, керуючись модерною художньою ідеологією. Саме це і було естетичною програмою вистави. Відгоді в Театрі Л. Курбаса вертеп як потужний естетичний чинник посідатиме особливе місце. А безпомилковість суджень Д. Антоновича про чималі “ресурси” цього, належного містеріяльної культури, феномену митець доводитиме своєю творчістю ще не раз.

З приводу інших, конкретніших причин появи “Різдвяного вертепу” на молодотеатрівській афіші безпосередні учасники подій висловлювали різні думки. Декому пощастило заторгнути принципові сенси поставання цієї унікальної вистави. Приміром, для Й. Шевченка із “Різдвяним вертепом” та “Горем брехунові” “вперше з’являється розуміння справжньої суті, дійсної природи театру, розуміння театру як гри” [2]. В. Василько зауважив, що “це була велика школа для відчуття актором форми” [3]. С. Бондарчук (на час створення “Різдвяного вертепу” – його противник) згодом називав виставу “трампліном у творчому зростанні Л. Курбаса, А. Петрицького, а разом з ними й всього нашого колективу” і, водночас, наголошував на її “гострій і яскравій сценічній формі” [4]. На жаль, нам не пощастило дізнатися про концепцію вистави безпосередньо від постановника, проте маємо наведені В. Васильком слова, з якими керівник Молодого театру нібито звернувся до трупи перед початком репетицій [5]. Він закликав повернутися до джерел національного театру, в яких можна “угадати зерно, зародки того, що так буйно потім розцвіло у творчості Котляревського та інших основоположників нашого театру. Поруч з показом яскравої сторінки минулого ми ставимо перед собою суто творчі завдання, які допоможуть нам підвищити свою театральну майстерність. Принцип постановки вертепу – ляльковий театр” [6]. Себто, йдеться про унікальну можливість безпосередньо апелювати до явища, яке, по-перше, сформувало “генотип” національного театру, а, по-друге, – використати його як нагоду для формальних експериментів із видовою природою театру.

Якщо з довірою поставитися до оприлюднених В. Васильком слів, важко не зауважити очевидної неупередженості лідера Молодого театру до традиційної культури. Він взагалі не був схильний обмежувати палітру виражальних сценічних засобів. І таке налаштування давало йому чималі переваги

в мистецьких експериментах, створювало для них плідний ґрунт, бо не стримувало свободи мистецького самовияву, навпаки, – дозволяло при нагоді спиратися на ментально близькі художні феномени. З роками ця риса творчої вдачі далі розвиватиметься, рятуючи від сектантської замкненості на вузькому колі прийомів, засобів, підходів.

“Різдвяний вертеп” став серйозним випробуванням на творчу зрілість для трупи в цілому. Втім, робота над цим матеріалом переконала акторську молодь у придатності рідної мистецької ниви для радикальних експериментів. Крім того, оволодіння механізмами творення вертепних образів помітно збагатило творчий апарат виконавців новими прийомами, які Л. Курбас використовував у наступних поставах за творами Т. Шевченка.

Технологічний аспект побудови “Різдвяного вертепу” викликав жвавий інтерес дослідників. Поміж найпринциповіших виступів виділяється стаття Ю. Блохіна, де, закидаючи виконавцям брак належної техніки, він, водночас, досить обережно припускав, що спектакль міг бути “екскурсом у бік маріонеткового театру, проповідованого Гордоном Едвардом Крегом” [7]. На відміну від Ю. Блохіна, деякі автори, вже в наш час, про безпосередній вплив Г. Крега на “Різдвяний вертеп” пишуть однозначно ствердно, хоча ніяк це документально не підтверджують. Тим не менше, не лише сам постановник, але й жоден із учасників тих подій – В. Василько, С. Бондарчук, Й. Шевченко – імени Г. Крега цього приводу не згадували.

Л. Курбас, безперечно, був знайомий з теоріями Г. Крега, часто з різних причин звертався до тих чи інших аспектів діяльності видатного реформатора сцени. Щодо теорії “надмаріонетки”, то варто наголосити: видатний англієць розглядав ідею антиномії живої людини й маріонетки в зв’язку з універсальною природою театру, тоді як Л. Курбас, у переказі В. Василька (інших свідчень ми не маємо), висував перед виконавцями конкретне завдання, слухне саме у випадку постави “Різдвяного вертепу”. Відтворення пластики ляльки він розглядав як імітацію поведінки певного прошарку персонажів, і до певної міри – засіб “перевтілення”: “Актори мають зіграти ляльку. Діяти, вірніше, рухатись, як ляльки. Міфічні персонажі, які діятимуть на горішній площадці, розмовляти мають, як ляльки, – механічно. А ті, хто гратиме реальних персонажів на нижній площадці, розмовлятимуть як звичайні люди. Треба знати основу руху ляльки, механіку, а не логіку поведінки персонажа. Почуття виявляти лобово, максимально, примітивно, лаконічно, без напівтонів і переходів. Всі почуття первісні, ясні, прості. Це найвідповідальніша справа акторського перевтілення. Так, так, перевтілення! <...> Уявіть себе лялькою, перевтілюйтесь у ляльку” [8]. Останні репліки

цієї тиради позбавляють будь-якого сенсу твердження про наслідування Г. Крега – керівник Молодого театру говорить саме про імітацію, яка уможливіло “перевтілення”, що не мало нічого спільного з настановами Г. Крега. У вправах на механізацію рухів український режисер бачив лише одну із можливостей поліпшення сценічної виразності актора. На його думку, така робота “принесе велику користь <...> Це колосальна вправа на володіння своїм тілом. Треба знайти манеру поведінки ляльки, яка категорично відмінна від поведінки живої людини на сцені. Тут на першому плані не психологія, а рефлексологія, механіка руху <...> для підвищення акторської майстерності ми дозволяємо собі таку “розкіш”, бо важливе відчуття актором основ руху. Коли є вправи на володіння своїми нервами, то можуть бути і вправи на усвідомлення механіки людського руху” [9]. Ідея використання досвіду лялькового театру для осмислення механіки рухів і ляльки, і “живого” актора була тоді актуальною. В Європі, у першій третині ХХ ст., відповідні спроби набули чималого поширення. Л. Курбас розумів користь таких студій для акторів і приділив їм належну увагу. Однак все це жодним чином не означає, що роботу над “Різдвяним вертепом” слід розглядати як практичну реалізацію вчення Г. Крега про “надмаріонетку”.

Самі учасники вистави мали нагоду переконатися у величезній користі докладених ними зусиль, хоча й розцінювали репетиційний період як важке випробування. Репетиції в пам’яті більшості лишилися зразком украй складної та копіткої фахової роботи. “Техніка, методика лялькового театру давалася нам нелегко. Це був важкий іспит на володіння своїм тілом, на пластичний малюнок ролі, на звільнення від самого себе” [10], – під наведеними словами В. Василька могли б поставити підпис всі без винятку учасники роботи. Ймовірно, тільки “Едіп-цар” створював для акторів більше фахових проблем. Але над античною трагедією вони працювали не один рік, тоді як для підготовки вертепу мали лише місяць. Тим не менше, виконавці чим далі, тим дужче відчували результати цієї праці: “ми захоплювалися все більше. Курбас зумів зацікавити нас аналізом основ руху людини, шуканням імпульсів до руху, позбавленням себе звичайних жестів. Все було дуже складно, але цікаво” [11].

Щодо “імпульсу до руху” – проблеми, яка постала під час репетицій “Едіпа-царя”, то тут варто нагадати, що вимога утримуватися від будь-яких жестів на початку опрацювання ролі змусила тоді невправних виконавців напружувати недорозвинену інтелектуальну складову творчого апарату, інакше дивитися на природу творчих імпульсів, без чого неможлива правильна регуляція органіки сценічного образу.

В певному сенсі праця над “Різдвяним вертепом” продовжила раніше застосовану репетиційну практику, ставши прикладом постійного вдосконалення методичних основ очолюваного Л. Курбасом напрямку. Безперечно, тоді ще годі було говорити про чітке окреслення засад конкретної мистецької школи, однак, варто зазначити її започаткування в тих чи інших підходах і мотивах.

Помітна роль у Курбасовому опрацюванні як античної трагедії, так і вертепу, належала стилізації. Саме у вертепі, в стилізованому русі вона набула найяскравішого виразу, насамперед, у виконавців ролей біблійних персонажів, з поміж яких помітно вирізнялася Р. Нецадименко (Рахіль). В цілому, сцену “Плачу Рахілі” часто називали однією з вершин трагедійного мистецтва тієї доби. Умовно-стилізовані рухи героїні, коли вона долонею витирає удавані сльози, емоційно вражали публіку, змушуючи забувати, що персонаж Р. Нецадименко – “лялька”. Стилістичним полюсом цього образу був образ Сатани (М. Терещенко), в естетичній природі якого відчувався вплив балагану. Цей персонаж, за задумом режисера, мав постійно вправлятися в імпровізованих дотехах щодо “гарячих” політичних новин. Єдиний серед так званих мітичних персонажів, він міг говорити “нормальною” мовою. Образи, створені Р. Нецадименко та М. Терещенком, сказати б, унаочнювали жанровий діяпозон містеріяльної частини молодотеатрівської стилізації вертепу.

Для Л. Курбаса о тій порі проблема стилізації набула особливої актуальності – він навіть називав власний колектив театром стилізації. Її закони, регламентуючи ретельний добір та гармонійне єднання всіх образних засобів, змушували прискіпливіше ставитися до проблем форми, що, в результаті, помітно поліпшило розвиток стильової чутливості всіх творців вистави.

Роботу над вертепною виставою режисер почав із пошуку літературних джерел, які слушно вважав особливо важливими для цієї безпрецедентної спроби. Саме тому він звернувся через пресу до фахівців із пропозицією написати сучасний варіант такої п’єси. Втім, належних відповідей на пропозицію він не дочекався, і це спонукало його зупинитися на вертепному тексті, який перед тим оприлюднив О. Кисіль. Автентичний музичний матеріал режисер знайшов у архівах, а здійснення просторового образу доручив А. Петрицькому, чия роль у стилізації народної літургійної драми сучасники визнавали в усіх сенсах принциповою. Навіть більше: зоровий образ стає стилістичним “камertonом” молодотеатрівської вистави, про що згадував Ю. Блохін – єдиний, хто зауважив усі головні структуроутворюючі елементи “Різдвяного вертепу” [12].

Цьому дослідникові ми не лише завдячуємо докладним опис декорацій, але й виразність характеристик сценічної дії: “Коли розсувається завіса, бачимо сцену, на сцені, в глибині – велика чотирьохкутна будова, ніби вертепна коробка, так само поділена на дві рівні частини – горішню, де відбувається містерія “різдва христового”, і долішню для побутової інтермедії. Коло цієї будови спереду, з лівого й правого боку – два імпровізовані криласи з школярських лавок, де міститься невеличка бурсацька капеля, що під час містерії реагує на події “різдва”, співаючи давніх псалмів” [13]. Робота над бурсацьким хором коментарем подій живилася досвідом, набутим у роботі над “Едіпом-царем”, хоча, звичайно, тип реакцій обох гуртів був різним.

Корпус персонажів “Різдвяного вертепу” склали біблійні, інтермедійні герої та бурсаки. Тип костюмів двох перших груп залежав від місця їхнього перебування на кону, приналежності до одного зі “світів”, – стверджував В. Василько. Іншої думки був С. Бондарчук, вважаючи, що для виготовлення строїв усіх героїв вистави використовували кольоровий папір та фарбовану марлю. В. Василько помітив ці матеріали лише у “горішніх” персонажів. Питання костюмів лишається відкритим, хоча, напевно, необхідність чітко розмежовувати функції окремих груп героїв мала позначитися і на підходах до вбрання.

У виставі чисельно переважали саме інтермедійні герої. Ю. Блохін не помилявся, вважаючи їхню роль провідною, через що “центр ваги дії було перенесено на інтермедію” [14]. Л. Курбас в інтермедії бачив ефективний засіб реагувати на “злобу дня”. Завдяки вертепу, який за своїми комунікативними засадами був ніби створеним для поліпшення діалогу митців із глядачем, Молодий театр зміг виявити власні політичні погляди в інший спосіб, аніж той, до якого вдавався Г. Юра.

На жаль, історія не лишила нам повноцінного опису вистави, що, мабуть, спонукає декого з дослідників робити надто сміливі припущення стосовно тих чи тих її аспектів. Узяти хоча б казус з інтермедією, в якій містився натяк на політику Скоропадського щодо німців. Деякі дослідники, посилаючись на книгу В. Василька “Театру віддане життя” (1984), оприлюднену через дванадцять літ після смерті автора, описують цей епізод як сцену з вистави, хоча йдеться тут лише про репетиції. Цю ситуацію роз’яснює ненадрукована автобіографія В. Василька (датована 1938 р.): “Тоді, ще, коли був гетьман, Молодий театр замовив Якову Отруті (не знаю, хто ховався за цим псевдонімом) сучасний вертеп, сатиру, де дієвими особами був Скоропадський і німці. Я, наприклад, грав Скоропадського, Лопатинський – німця. Зрозуміло, що це робилося конспіративно. Цей вертеп не

був показаний, але його репетирували” [15]. В цілому питання змісту інтермедійних сюжетів “Різдвяного вертепу” – передостанньої молодотеатрівської роботи Л. Курбаса – залишається відкритим.

Після наступної прем’єри – “Шевченкової вистави”, якою закінчився надзвичайно бурхливий другий сезон, Молодий театр фактично перестав існувати.

Спектакль за творами Т. Шевченка (11 березня 1919 р.) в деяких джерелах фігурує як концерт. В. Василько, приміром, називає його то “Шевченкова”, то “Шевченківська”, чи навіть “Ліричні вірші”. Іноді до складу цього сценічного твору помилково зараховують інсценізації поезій П. Тичини, які молодотеатрівці насправді показували окремо, в артистичному кабаре “Льох мистецтв”. Такі різночитання, ймовірно, виникли через обмежену кількість показів, а термін “концерт”, вочевидь, виник “завдяки” структурі, утвореній сюжетно не пов’язаними між собою інсценізаціями поезій Кобзаря: “Великий льох”, “Єретик” (за афішею – “Іван Гус”), “І небо невмите...”, “На Великдень, на солomé...”, “Не спалося, – а ніч, як море...”, “У неділеньку та ранесенько...” [16]. За жанром вони різнилися між собою. “Великий льох”, услід за поетом, постановник визначив як містерію, “Івана Гуса” В. Василько називав народною трагедією, а театралізовані вірші були різножанровими мініатюрами.

Л. Курбас ще на самому початку історії Молодого театру мав намір поставити поезії Т. Шевченка, але втілити цей намір пощастило лише наприкінці цієї історії. Взимку 1919 р., “за декілька днів Курбас зробив основу інсценізації, а решту передбачав розробляти під час репетицій. Цей метод акторам дуже подобався” [17].

Характер опрацювання поетичних текстів Кобзаря щонайкраще відповідав студійним принципам як за формою, так і за змістом. Майже в усіх згадках про виставу передусім йдеться про особливу творчу атмосферу, що виникала з перших хвилин. Так, приміром, у переказі С. Мануйлович сенс роботи над віршем “У неділеньку та ранесенько...” полягав у тому, що індивідуальні емоційні реакції чи навіть рефлексії виконавців завдяки пануючій атмосфері “переплавлялися” на своєрідне сценічне дійство. Все починалося з багаторазового читання твору гуртом актрис, варіювання ними інтонацій, тембрів. Потужний емоційний імпульс раз по раз змушував їх до цілком несподіваних жестів, па. С. Мануйлович згадувала, як раптом “дівчата захоплено, ніби побачивши раніше за мене валку чумаків, промовляють по складах: “Чу-ма-чень-ка”. Після паузи я підхоплюю: “Чумаченька свого зустрічати”. Я вже не можу встояти на місці, музика примушує мене йти, мало не бігти, трохи пританцьовуючи. А Лесь Степанович стежить через плече за мною, іноді кидаючи: – Добре, ідіть, зафіксуйте цей рух” [18].



Сцена з вистави “Цар Едіп” Софокла. Режисер – Л. Курбас, художник – А. Петрицький. Молодий театр, 1918 р.

Аби посилити напругу майже “медитативного” стану виконавиць, надати їхнім реакціям структурної чіткості, спрямувати рух у належне річище, Л. Курбас підхоплював те, що вони робили інстинктивно, фортеп’янною імпровізацією на теми народних пісень, стиха виспівуючи віршовані рядки, добираючи ритмічний та мелодичний супровід для поетових слів. Поступово утворювалася модель майбутньої сценічної мініатюри, де єдналися в органічне художнє ціле спонтанна реакція та ритмічно осмислена мелодекламація.

Цілком очевидно – Л. Курбас умисне так спрямовував творчий процес, аби пластичні реакції поставали органічно, а зовнішній вираз емоцій героїнь був художньо виправданим, допомагаючи актрисам уникати “штучного” жесту, з чим трупа зіткнулася ще в роботі над “Едіпом-царем”. Трагедія Софокла створила також передумови для експериментів з інтонаційним та пластичним малюнками у роботі над творами Т. Шевченка.

Ймовірно, працюючи над етюдом “І небо невміте...”, в якому діяв чоловічий гурт, Л. Курбас вдався до майже тих самих прийомів, що й у роботі над віршем “У неділеньку та ранесенько...”. Недаремно С. Бондарчук у схожих виразах писав про режисуру обох мініатюр: “Сценічне втілення їх було спробою Курбаса перекласти ліричний твір на мову театру засобами колективної декламації, поданої з ритмопластичними рухами” [19].

“Театральне іномовлення”, про яке згадував С. Бондарчук, висувало перед художником вистави –

А. Петрицьким – вимоги, які мали багато спільного з тими, що постали перед ним у період праці над “Едіпом-царем”. Відтак, мініатюри “У неділеньку та ранесенько...” та “І небо невміте...” візуально виглядали таким собі “відлунням” першої української античної вистави із запровадженням тоді ж принципово новим оформленням – умовним.

Дія першого вірша розгорталася на тлі великого сіро-блакитного задника, босі дівчата, “вдягнені в перехоплені неширокими крайками хітони з м’якого матеріалу кольору селянського полотна”, у віночках із дрібних квітів на розплетених косах спільно й порізно ритмічно рухаючись, час до часу збиралися в скульптурні групи. Колір, світло пробуджували почуття піднесеності, ліричної схвильованості навіть у самих виконавиць. “На сцені навкруги голубе повітря, станки і ми в ясно-сірому вбранні. Нам здається, що ми рухаємося не по землі, а пливемо у повітрі босими ногами” [20]. Особливий емоційний стан виконавиць, енергійно підтриманий візуальними виражальними засобами, насамперед – світлом, заворожував аудиторію, посилюючи здатність до співпереживання.

У роботі над мініатюрою “І небо невміте...” Л. Курбас вдався до аналогічного прийому через необхідність стимулювати уяву публіки, її здатність до асоціювання. Тому “на сцені не було ні моря, ні хмар, ні очерету, тільки невисокі сірі станки на сірому тлі. На цих підвищеннях п’ять-шість акторів, убраних від шиї до п’ят у широких шатах з сірого, небіленого полотна і такого ж кольору перуки персонажів. Актори індивідуальними та поєднаними зі слова-

ми поета колективними рухами, що змінювалися зі скульптурною виразністю, викликали у глядачів потрібні асоціації – то “заспаних хвиль”, то вибуху протесту” [21].

Репетиційна методика обернулася для трупи новим серйозним випробуванням, несподівано для себе виконавці з’ясували: “ця невелика річ потребувала не меншої затрати нервової енергії, ніж п’єса на чотири дії. І текст, і музика вимагали весь час перебувати в дійовому процесі, весь час бачити, а “бачити” веде за собою “думати” [22]. Акторська молодь, долаючи перешкоди, пов’язані, головним чином, із браком досвіду, отримала потужний імпульс до вдосконалення, переоцінки наявних можливостей і резервів, без чого не варто було розраховувати на повноцінний творчий самовияв.

У тих процесах відбувалося народження мистецького принципу, який, врешті, стане наріжним каменем Курбасівської моделі театру. Більшість учасників згадуваних подій стверджує, що саме тієї пори лідер колективу вперше вжив термін “перетворення” з метою позначити особливий спосіб сценічного відображення поетичних образів Кобзаря. Це підтверджують і висловлювання самого Л. Курбаса: “Коли ми робили перетворення <...> як колись у ліричних віршах (а історія перетворення починається з ліричних віршів), наприклад, “Зайчик” або “Вечір”, – там було будівництво, там був той же підхід, тільки ми не розуміли, що ми робимо <...> Там було перетворення ілюстративне, комбінація руху певних осіб, від неї мала постати асоціація того, про що говориться. Це було перетворення другого порядку. Перше зробив поет, друге – ми, але ми робили вже більш свідомо, так що не перетворювали поетичних метафор, а просто переводили на мову рухів і групових побудов те, що поет хотів сказати метафорами <...> На сцені не був показаний вечір. Не було заходу сонця. Не було квакання жаб, хати і т. п. Не було всіх тих суто реалістичних знаків, перенесених із життя на сцену, які просто в співставленні мусили викликати уявлення про вечір. Просто наголошений був настрій та уявлення про вечір у певній естетичній площині. Воно досяглося, – чи воно таки досяглося, я не знаю, ми хотіли того досягнути, аж ніяк не належними до природи вечора речами, такими як рух рукою, або вся група лягає спіраллю, а зверху хлопець із дівчиною цілувалися <...> коли ми робили перетворення, певним рухом викликалися певні асоціації, актор це поєднував із певним відчуттям у житті і одержував назад те, що він творив у своїй психіці” [23].

В історії лишилося обмаль спроб окреслити це поняття з принципових позицій. Вважаємо, що найточніше схарактеризував “перетворення” В. Василько,

назвавши його іномовленням, яке “шляхом асоціацій викликало б у глядача переживання, думки, потрібні митцеві”. С. Бондарчук, натомість, звернув увагу на характер функціонування “перетворення”. На його думку, це був “принцип театрального іномовлення, образного мислення режисера й актора”, завдяки якому те, що відбувається на кону, не “копіює життя, а справляє враження реальності”. Кожен зі згаданих авторів досить переконливо передав загальний зміст ідеї Л. Курбаса. Цікаво, що обидва колишні молодотeatрівці помітили переважання ігрового принципу над міметичним (традиційним для попередньої доби національного театру), тобто переважання модерної художньої ідеології над ідеологією народницькою, яка в українській сценічній культурі найповніше себе виявила в театрі корифеїв. Отже, цілком слушно вони виокремили найважливіший аспект у новому методичному принципі, що спричинив виникнення нової естетичної доктрини. Саме завдяки Л. Курбасові і запропонованому ним методу “перетворення” український театр впевнено еволюціонував у бік модерної сценічної культури.

Подальшу історію Театру Леся Курбаса не можна уявити поза “перетворенням”. Ніхто із дослідників не уникнув не лише згадок, але й спроб розтлумачити значення цього терміна. Зараз важливо лише наголосити момент його появи, “терени” постановки та одну із головних ознак – цілеспрямоване стимулювання у глядачів асоціативних процесів.

Праця над поезіями Т. Шевченка переконала Л. Курбаса в необхідності “заохочувати” публіку до активнішої співтворчості, врешті, сподвигла дбати про інспірацію та регуляцію її асоціативних процесів. У добу зародження авангардної культури принцип “перетворення” помітно актуалізує діалог театру і публіки, допомагає їй (публіці) краще адаптуватися до нових форм образного “мовлення”. В європейській театральній культурі першої чверти ХХ ст. саме Л. Курбас та Вс. Мейерхольд звертали таку велику увагу на асоціації.

Те, що концепція “перетворення” виникає в роботі над “Шевченковою виставою”, що вона напрямки пов’язана зі спробою відтворити поетичний світ Кобзаря сценічними засобами, – позначилося не лише на творчій долі Молодого театру. Значення цієї події – набагато вагомніше, бо саме “Шевченківська вистава” переконливо доводила: інтегрування українського театру в європейський культурний простір можливе шляхом залучення до тих зрушень національної класичної спадщини. Уникаючи міметичних форм сценічного виразу, вдаючись до образно “перетворених” засобів змалювання дійсності, молодотeatрівці значно інтенсифікували процес реформування національного театру, долаючи в такий спосіб, можливо,

найбільший “бар’єр”, що відділяв український театр від театру європейського.

Щодо інсценізації віршів “Не спалося, – а ніч, як море...” та “На Великдень, на соломі...”, то нові мистецькі підходи відбилися на їхній поетиці меншою мірою. Ймовірно, це залежало від особливостей естетичної природи двох згаданих мініатюр. Перша – по суті жанрова сценка, де Г. Юра – Т. Шевченко та П. Долина і М. Терещенко – солдати-вартові за законами психологічного реалізму зображували поневір’яння поета на засланні. Л. Курбасові, за словами В. Василька, довелося багато працювати “над тим, щоб органічно пов’язати діалог вартових з настроєм Шевченка” [24], який у Г. Юри був майже ескізною фігурою: глядачі бачили його у напівтемряві за ґратами та чули з його уст кілька фраз. Про постановочне рішення “На Великдень, на соломі...” відомо лише те, що, за аналогією з епізодом “Не спалося, – а ніч, як море...”, його було поставлено “зовсім реалістично, з реалістичним оформленням: тином, соняшниками. Актриса О. Добровольська [25] була одягнена як бідна сирота. Все просто, щиро, наївно і в той же час поетично” [26].

Усі чотири інсценізації народжених на засланні віршів разом утворили виразний ліричний портрет Кобзаря. Стриманість, з якою режисер розв’язував проблему фізичної присутності поета у виставі, “ескізний” характер змалювання його особистості, нарешті, той факт, що він перебував поміж власних героїв (“Не спалося, – а ніч як море...”), – створювало враження поетичної сповіді Т. Шевченка, допомагаючи глядачам зрозуміти: вистава не ілюструє біографію, а формує образ творчої долі митця.

“Великий льох”, про який лишилося обмаль інформації, вочевидь, мав би презентувати Т. Шевченка як філософа, мислителя, для чого жанр містерії “пасував” якнайкраще. На жаль, кілька коротких зауважень з тих, що до нас дійшли, стосуються майже виключно роботи художника. Йдеться про мальований задник, на якому була зображена “стара, напівзруйнована церква з багатьма проломами, з яких промовляли Душі. Поруч – віковий дуб з дуплами-медальйонами, крізь які було видно відповідно загримовані голови акторів, що грали Воронів” [27]. Ця просторова диспозиція робить, практично, безпомилковим припущення, що постановник досить жорстко “вмонтувавши” виконавців у декорації, тим змусив їх зосередитися найперше на засобах мовної виразності. Підтвердження знаходимо у В. Василька, який згадував, що актори досягнули активізації “інтонацій, укрупнення жестів без психологічного мотивування вчинку” [28], а ще в С. Бондарчука, що зауважив “досконалу словесну дію” [29].

Аскетичний пластичний малюнок “Великого льоху”, попри розвинені мовні характеристики його ге-

роїв, напевно, був різким контрастом до пластично вигадливого “Івана Гуса” (на думку сучасників, саме цьому сюжету належала у виставі провідна роль). Здавалося, ніби Л. Курбас свідомо прагнув викликати асоціації легендарного чеха із геніальним українським поетом, відтак зробив постать Гуса центром “Шевченкової вистави”.

Деякі критики, поділяючи це припущення, зауважували принциповий зв’язок “Івана Гуса” та “Едіп-царя”. Однак, в поставі трагедії Софокла титульного героя грав досвідчений Л. Курбас, тоді як у прем’єрі за Шевченковою поемою роль Гуса доручили початківцю М. Терещенкові. З ним режисер надзвичайно багато працював окремо, змушуючи мобілізувати уяву, всі емоційні та інтелектуальні резерви.

Структура ролі великого протестанта розгоргла його постать, насамперед, в емоційних ракурсах. Спектакль починався сценою в храмі, з гірких слів героя про панування зла на землі. “На сцені – лише ігрові деталі, аналой та хрест, що перед ним молиться Гус, грати тюрми та ганебний стовп, біля якого сплячуть великого Єретика <...> У схрещенні двох світлових променів на темному фоні куліс, біля аналоя, одягнений у темний чернечий хітон, стоїть Іван Гус” [30]. Персонаж М. Терещенка говорив до Бога так, ніби водночас розмовляв із самим собою. В наступному й останньому, передсмертному монолозі, він уже звертатиметься до натовпу, чий сумління щиро прагне збудити.

Необхідність поєднувати “доцентрове” та “відцентрове” спрямування монологів вимагала від М. Терещенка духовної, творчої зрілості, відповідної техніки. Їхню нестачу доводилося компенсувати особливими ознаками сценічної поведінки, відомими нам завдяки зауваженням Я. Можейка. Йдеться, насамперед, про експресивність. Гру актора критик називав “виразною й темпераментною”, а тон – “натхненним і правдиво взятим”. Він наголошував: сценічний образ розвивався “на продуманих фонах, в супроводі живих груп, талановито скоординованих”, що, на його переконання, “дозволяє нам одмітити постановку як прекрасний дарунок артистичної фантазії й слідууючу ступінь бадьорості режисерської думки” [31]. Отже, для Я. Можейка не було таємницею, що М. Терещенко (і не він один) своїми високими творчими результатами у цій виставі завдячував режисерові. Не менш важливою треба визнати саму структуру сценічної дії, яка ідейно, естетично, емоційно “організовувала” розвиток сценічних подій, робила художньо переконливими і мізансценічний малюнок, і внутрішнє наповнення ролі кожного персонажа.

Принциповою в цьому процесі була місія художника, чий внесок високо цінували, насамперед, актори. Приміром, виконавець ролі Гуса в своїх спо-

годах наголошував на тому, як світло в цій виставі додавало дії драматизму, експресивності, рвучкості. Промінь, вихоплюючи із темряви ті чи інші постаті, об'єкти, робив ракурси і пози особливо виразними. Так, у першому епізоді було “подано лише натяки на декорацію готичного храму, кілька характерних його деталей” [32], решту мала домалювати фантазія глядачів. Із тих фрагментів, малочисельних станків і сукон А. Петрицький створював делікатний, але від того не менш виразний, зоровий план вистави. Він не претендував на домінування, однак відчутно активізував асоціативні процеси.

Важливе уточнення щодо загальної спрямованості вистави зробив Ю. Блохін, звернувши увагу на специфіку її будови, оскільки “впливає на глядача, здебільшого, не поодиноким актор, а колективна маса акторська всім комплексом отих складових елементів театральної дії” [33]. Саме це він визнавав новаторським, саме тут, на його думку, “молодотеатрівці зійшли на найвищий щабель своїх досягнень у сфері чистої театральності – досягли початків експресіоністичної дії” [34]. З тезою Ю. Блохіна перегукується репліка П. Рудіна, який теж побачив у виставі “Іван Гус” (вкупі з “Едіпом-царем”) “перші зернятка експресіонізму” [35]. Врешті, Л. Курбас, згадуючи 1927 р. останню прем'єру Молодого театру, як “перший експресіоністичний спектакль у тодішній Росії” [36], це вкотре підтвердив.

Ю. Бобошко, автор першої монографії про режисуру Л. Курбаса, мав усі підстави виокремити суто експресіоністичні ознаки в останній молодотеатрівській виставі Л. Курбаса, вказавши на “синхронні колективні рухи і жести, динамічну зміну мізансцен, контрастні перепади інтонацій”. Серед характерних прикмет цього напрямку він слушно називав і те, що принципово важливим “композиційним чинником виступало у виставі світло” [37]. До наведеного Ю. Бобошком переліку варто додати ще й гостроту та експресивність мізансценічного малюнку, а також особливий характер взаємодії героя і маси, в якому наголошується драматизм їхнього протистояння. Ці та деякі інші прикметні ознаки естетики вистави допомагають краще зрозуміти природу мистецьких пріоритетів Л. Курбаса наприкінці другого сезону Молодого театру.

Зробивши на межі 1910-х – 1920-х рр. XX ст. “експресіоністичне” “щеплення” українському театрові, Л. Курбас прагнув тим подолати ізоляцію національної сценічної культури від актуальних європейських рухів. С. Павличко дуже точно зазначила, що Л. Курбас “єдиний у своєму поколінні переконаний західник, який відчуває не лише зацікавленість, але й співзвучність із певним сучасним культурним процесом <...>, що відбувається поза Україною” [38].

У другому сезоні Молодого театру його керівник майже одночасно поставив свою найбільш експресіоністично “наснажену” виставу тієї доби і написав статтю “Нова німецька драма” для першого числа часопису “Музагет”. Програмні ознаки останньої прем'єри – “активізм світосприйняття і відношення до життя” – Л. Курбас приписував впливові саме німецької експресіоністичної драми. Він розглядав її прагматично: як практик сцени, а не літературознавець. Відтак для нього цей новий різновид драматургії був, радше, “матеріал для театру. Театр дістає знову текстове лібрето для своєї мети, для своїх чуттєвих видовищних ефектів, для орудування масами, для світлових і колірних оргій” [39]. Позбавлений можливості бачити на сцені твори згаданих ним В. Газенклевера, Г. Кайзера, Ф. Унру, П. Корнфельда, Р. Герінга, А. Штрамма, спираючись на лічені драматичні тексти та нечисленні критичні розвідки, Л. Курбас намагався допомогти читачеві уявити “гіпотетичний” театральний зміст нового напрямку. Він пропонував режисерське бачення нової німецької драматургії, коли писав, що завдяки їй утворюється “величезне поле для режисера. І нова преінтересна можливість для театру – сполучення пантоміми і словесної дії, звуку мови і літургії, пластики і музики”. Реформи, покликані до життя цим напрямком, могли, на його думку, докорінно змінити уявлення про функцію сценічного простору, дозволили б використати “всі можливості арени бездекораційної, безкулісної”. Значно посилилася б, як він вважав, роль світла. Ритуальна природа нової драми створить умови для того, щоб “сполучати театр з богослужінням”, коли перед глядачами “з'являються маси і зникають серед крику і молитовного співу”. У роздумах Л. Курбаса є місце і для особи героя, чие сценічне відтворення передбачає “ліричне риторичне” кружляння фантазії довкола екстатичного настрою певного “я”, набринілого великим прагненням дії, – це і є, може, новий принцип мистецький”. Впадає в око, що серед прикмет напрямку, який він презентував у цій статті, трапляються й такі, чию проєкцію помічаємо на окремих виставах Молодого театру. Згодом вони ще гучніше озиватимуться у спектаклях Л. Курбаса й деяких його учнів.

Завдяки лідерові Молодого театру вперше в мистецькій історії України на сторінках українського видання постають виразні, хоча й цілком умовні сценічні образи, сказати б, шкіци майбутніх експресіоністичних вистав. Патос фінальної тиради – емоційної реакції на явище німецького експресіонізму – видається відлунням мрій самого автора про майбутнє українського театру: “Враження розбурханої стихії, сил, що прокинулись у глибинах нації, покоління, покликане до життя, сп'янілого молодістю



Сцена з вистави “Гайдамаки” Т. Шевченка. Режисер – Л. Курбас, художник – А. Петрицький. Перший державний український драматичний театр УРР імені Т. Г. Шевченка. Київ, 1920 р.

і небувалою волею чину. Розмах молодої мускулястої руки і початок відповіді на питання: наше, нове мистецтво<...>” [40].

Попри вагомі здобутки другого сезону, внутрішня криза в колективі досить довго визначала моральну атмосферу, доки у лютому 1919 р. Л. Курбас, якого підтримала основна маса акторів, не повернувся до керівництва. Вперше ситуацію прокоментував Ю. Бобошко, точно розставивши акценти в перебігу тих подій. Він мав усі підстави стверджувати, що конфлікт другої половини 1918 – початку 1919 р. був бунтом акторської анархічної волі, яка в спектаклях Л. Курбаса наразилася на прояви режисерського театру, що викликало її шалений спротив. Саме це спричинило розбрат, а не те, що говорив Г. Юра: “з одного боку, орієнтація Курбаса на театр умовної стилізації, вишуканих форм, пошуків самодостатньої театральності, і з другого – прагнення частини акторів до творення реалістичного, психологічного мистецтва” [41]. Гостра реакція лідера трупи на посталий конфлікт дала зрозуміти: у питаннях мистецької стратегії його позиція завжди залишатиметься безкомпромісною. Перевірити це на практиці колективу довелося з настанням 1920 р., коли Л. Курбас почав готувати нову виставу – “Гайдамаки” за Т. Шевченком.

Сценічна доля творів Т. Шевченка в Україні охоплює майже півтора століття. На багатому подіями тлі постава Л. Курбаса височить мистецькою Говерлою. Деякі сучасники реформатора національного театру (П. Рупін, Ю. Меженко, Й. Шевченко) вважали, що цією виставою закінчилася ціла епоха в українській сценічній культурі й розпочалася її нова доба. Недаремно вона покликала до життя низку сценічних інтерпретацій драматичної поеми Т. Шевченка

в інших театральних колективах, які зазвичай використовували літературну редакцію Л. Курбаса, зроблену ним на початку 1919 р. (видана “Книгоспілкою”, 1926) [42]. Л. Курбас “переніс” виставу на сцену театру ім. М. Заньковецької 1922 р., пізніше – неодноразово повертався до поетичного шедеву Т. Шевченка у керованих ним самим колективах (Київдрамте, 1920; Мистецьке Об’єднання “Березіль”, 1924; театр “Березіль”, 1930), чим створив важливий прецедент у національній сценічній культурі.

Найвірогідніше, Л. Курбаса надихав неугавний глядацький інтерес, не кажучи вже про фахівців, критиків, науковців різних поколінь. Цей інтерес з роками не згас. Численні спогади учасників подій, монографії Г. Довбищенко та М. Лабінського (1972; 1989), де розглядається сценічна історія поеми Т. Шевченка, в якій спектаклі Л. Курбаса посідають чільне місце, – всі вони це засвідчують. Нині важко уявити спробу досягнути творчий шлях Л. Курбаса без, принаймні, згадки про “Гайдамаків”.

Доля “Гайдамаків” складалася примхливо. Почати з того, що прем’єра відбулася вже на сцені Першого театру Української Радянської Республіки ім. Т. Шевченка, хоча, за Л. Курбасом, спектакль був “останнім словом Молодого театру”. Вперше серед виконавців знаходимо представників інших мистецьких шкіл: О. Загорова в ролі Благочинного, І. Мар’яненка – Гонти та О. Мішти – Лейби. (Щоправда, їхньою участю постановник обмежив присутність у виставі акторів немолодотеатрівської генерації [43]). Обставини їхнього запрошення лишилися недослідженими і не зовсім зрозумілими, бо ж Л. Курбас найбільше потребував у своїй роботі особливого, молодотеатрівського досвіду, накопиченого насамперед у новаторських

сценічних творах – “Шевченковій виставі” та “Едіпові-цареві”, досвіду, якого новоприбулі виконавці не могли мати.

На репетиціях “Шевченкової вистави” виник метод “перетворень” – одна з емблематичних ознак Театру Л. Курбаса, створеної ним школи. Сценічне опрацювання вертепу, Шевченкової поезії всіх переконано: використання феноменів національної культури попередньої доби в радикальному оновленні театру цілком можливе. Оприлюднення особливого підходу до образу народу як рушія історичних процесів суттєво скорегувало у роботі над античною трагедією розповсюджені уявлення про функцію масових сцен. Навіть більше – оскільки хор в “Едіпові-цареві” водночас і троянський демос, і голос совісти Едіпа, – ця “диспозиція” особи та маси інспірувала появу нової концепції героя, водночас відкривши резерви загострення драматичної напруги, яких національна сцена раніше не знала.

Усі згадані ознаки вказують на вплив експресіоністичної художньої доктрини. Якщо до них додати рефлексії, “проартикульовані” в статті “Нова німецька драма”, то матимемо комплекс принципів і підходів, які використав Л. Курбас у сценічній інтерпретації поеми Т. Шевченка.

Постава “Гайдамаків”, всотавши і збагативши весь цей досвід, посіла чільне місце в процесах реформування національної сцени кінця 1910-х – початку 1920-х років. Однак, навряд чи варто її тлумачити лише як підсумок попередніх шукань Л. Курбаса та Молодого театру. Нова робота створювала й нові художні прецеденти, ідеї, що не завжди були зрозумілі для сучасників. Характерний приклад – реакція на музичне рішення “Гайдамаків”, власне, на роль музики в структурі сценічної дії, адже тут їй належала винятково важлива роль.

Свідки й учасники подій згадували про особливу увагу Л. Курбаса до музичної концепції майбутньої вистави. На його запрошення до співпраці одразу відгукнувся Р. Глієр, який, за згадкою В. Василька, написав “<...> шість номерів: увертюру, пролог-пантоміму, пантоміму зустрічі Яреми з Оксаною, фінал першої дії, антракт перед третьою дією, сцену бою, а також усе оркестрував. Всі ці номери є оригінальними симфонічними творами, і саме вони відіграли велику роль у музичній атмосфері постановки” [44]. Окрім того, дописувач зауважив використання трьох пісень М. Лисенка: “Ой літа орел”, “Пісня про Швачку”, “Од села до села”, пісню К. Стеценка “Гей, нащо ви, славні брати гайдамаки, засіяли трупом степи та байраки...” та пісні “А в нашого Галайди” Н. Прусліна, який після від’їзду Р. Глієра з Києва завершив музичну редакцію “Гайдамаків” і диригував оркестром під час цієї вистави.

Новаторський характер музичного рішення “Гайдамаків” був очевидним, так само, як нові режисерські підходи до музики у структурі сценічної дії. Цей мистецький “урок” в цілому виявився не марним для національної сцени, його засвоїли й розвинули інші митці. Приміром, П. Козицький – автор музики до вистави “Сава Чалий” (1927) – твердив, що не лише загальні підходи, але й конкретні засоби в “Гайдамаках” були для нього взірцем. Він згадував, як для “сцени покарання Сави на смерть його товаришами по повстанню, під час якої оркестра виконувала “*pianissimo*” гопакову музику, ним було вжито прийом добре знайомий по “Гайдамаках”, для зображення “протиставлення драматичній кульмінації танкового мотиву і досягнуто тих самих наслідків” [45].

П. Козицький зупинився на епізоді з вистави Л. Курбаса – вбивств Гонтою власних дітей, – що свого часу викликав бурхливу реакцію сучасників. Зокрема, П. Саксаганський назвав режисерські підходи Л. Курбаса “психопатичними”. Таке неприйняття образних засобів, покликаних загострити протиставлення інтимних переживань та “вимог часу”, особливої трагедії та суспільних інтересів, вказувало не лише на розючі зміни, що їх зазнавав національний театр під впливом реформаторської діяльності Курбаса (зміни, які здавалися корифею української сцени неприйнятними), але й на суттєве переосмислення принципу позиціонування театру як суспільного інституту. Л. Курбас не випадково саме у такий спосіб змальовував народну трагедію, через яку “заручником” так званої історичної необхідності ставала окрема людина. І тут особливо очевидним постає зв’язок проблематики й патосу його постанови “Едіпа-царя” та “Гайдамаків”.

Для створення зорового образу поеми Т. Шевченка режисер запрошує А. Петрицького. Художник вдало скористався досвідом їхньої попередньої співпраці. Проте, якщо в трагедії Софокла умовне середовище (“сукна”) він поєднував із античними колонами та жертovníком (місце дії та час), то в “Гайдамаках” будь-якої просторово-часової ознаки не простежуємо. На кону невисокий станок, простий і лаконічний, тягнувся з куліси в кулісу, відділяючи перші дві третини сцени від ще однієї, задньої. Вся конструкція складалася із трьох сегментів; два бічних поєднувалися сходишками з третім – центральним. Від нього декілька сходинок спускалися на підлогу. Подібно до того, як це було зроблено в “Едіпі-царі” та “Шевченківській виставі”, задню частину кону А. Петрицький також задрапірував сірим полотном.

У першому варіанті “Гайдамаків” уярмлені селяни витягали на сцену карету (точніше, “знак карети”, бо вона була не об’ємною, а намальованою на фанері). Пані, яка їхала в цій кареті, власне, теж була



Сцена з вистави “Гайдамаки” Т. Шевченка. Режисер – Л. Курбас, художник – А. Петрицький. Перший державний український драматичний театр УРР імені Т. Г. Шевченка. Київ, 1920 р.

“знаком” і називалася Польщею. А весь цей епізод – пантоміма “Поневолення” – мав дати узагальнений образ народного страждання. Карета та Польща у подальших сценах не з’являлися. Згодом Л. Курбас зовсім від них відмовився.

Надзвичайно складною та різноманітною виявилася світлова партитура вистави. Ю. Бобошко слушно називав світло у “Гайдамаках” “композиційним інструментом у руках режисера”. Він першим зауважив певну знакову сутність світлової колористики вистави: “Спалахи червоного світла зображали пожежі, що спалахували по панських маєтках на шляху повстанських загонів. Зелене світло у поєднанні з музикою передавало настрої ліричних сцен, синє – тривожну атмосферу потаємних зібрань, червоне – невгамовну лють “червоного бенкету” [46].

Знаковим у “Гайдамаках” були також костюми двох типів. Перший – історичний, краще сказати, такий, що відбивав поширені уявлення про національний одяг часів гайдамачини. До другого типу належали лише десятеро жінок в однакових сірих довгих селянських свитках, пошитих із того самого полотна, що й “сукна”. Монохромність цих строїв “руйнувалася” кольоровими крайками та стрічками на їхніх головах з однаковими, заплетеними в одну косу темно-попелястими перуками.

Це були – Десять слів поета. Їхні функції важко окреслити однозначно, про що учасник вистави, В.Василько, писав: “жінки не тільки оповідали, що діялося між окремими діями чи епізодами, вони давали оцінки подіям, радили дійовим особам, як їм вчиняти, обороняли їх <...> Дуже рідко вони відігра-

вали також роль “живої декорації”; ставали всі в ряд, стіною, поза якою вбігали на сцену конфедерати. З-поза їхніх спин конфедерати вигукували свої вимоги відчинити двері і потім, розштовхуючи цей ряд жінок, ніби ламаючи двері, вдиралися в корчму Лейби. І тільки в деяких моментах п’єси ці десять жінок стояли осторонь, зовсім не втручаючись у дію” [47].

Про особливу роль художника у створенні “Гайдамаків” Л. Курбас у другій половині 1920-х років справедливо зауважив, що А. Петрицький рішуче змінив саме уявлення про місію художника в українському театрі: “І в цьому відношенні революцію зробив “Молодий театр”, що в складі своїх співробітників мав Анатолія Петрицького, одного з найкращих майстрів костюма і театрального оформлення в нашій сучасності. По лінії свого мистецтва він проробив у “Молодому театрі” всі ті віхи формальної революції, що були тоді на часі” [48].

Слушність думки Л. Курбаса підтвердилася всім плином мистецького життя України, що в ньому “Гайдамаки” є певною художньою кульмінацією.

Варто наголосити, що призначення “хору” не обмежувалося роллю “авторських ремарок”. Десять слів поета уособлювали “позаісторичний”, вічний народ, чиє ставлення до змальованих у поемі ситуацій суттєво відрізнялося від того, що своїми вчинками стверджували герої поеми – представники народу “історичного”. Навіть більше, у реакціях хору образно відтворювалася узагальнена моральна оцінка тих давніх подій, і вона, ця оцінка, могла бути нищівною стосовно вчинків, думок, уявлень багатьох персонажів вистави. В цьому сенсі найбільше враження



В. Чистякова – Оксана у виставі “Гайдамаки” Т. Шевченка. Режисер – Л. Курбас, художник – А. Петрицький. Перший державний драматичний театр УРР імені Т. Г. Шевченка. Київ, 1920 р.

справляли фінальні сцени з Гонтою (І. Мар’яненко) – ними закінчувалась уся тематична лінія, пов’язана із вчинком персонажа, убивці власних дітей.

Своїми “Гайдамаками” Л. Курбас уперше в українському театрі створив на кону ситуацію одночасного існування двох зовсім різних “народів”, і в такий спосіб із досить несподіваного кута зору подивився на тих, кого традиційно називають “народною масою”. У світлі його бачення сенс і мотиви вчинків цієї “маси” виявилися не просто неоднозначними, а суперечливими, що посилювало гостродраматичні чи навіть трагедійні обертони відтворюваних подій. Оригінальне режисерське прочитання дозволило зваженіше та принципово підійти до осмислення ролі народу в історичних процесах. Адже у виставі Л. Курбаса те, що чинив “народ тогочасний”, зазвичай не мало підтримки у “народу вічного”. В добу революцій і воєн таке позиціонування потребувало чималої мужності, принципівості й відповідальності.

Щодо естетичних ознак цього прийому, то існують усі підстави розцінювати його як вияв художньої ідеології так званого “епічного театру”. У виставі Л. Курбаса саме на таку місію Десяти слів поета вказували покладені на нього функції – зокрема йдеться про коментарі хору, які, сказати б, “відсторонювали” події “Гайдамаків”. Відтак ставало ясно, чому пластика Десяти слів поета помітно відрізнялася від сценічної поведінки основної маси персонажів: хор, який майже весь час перебував на сцені, рухався, радше, за законами хореографії. Майже всі дописувачі зауважували особливу виразність їхніх скульптурних поз, ритмічну наголошеність рухів і жестів. Водночас хор був “живим” уособленням самого Кобзаря, його поетичним alter ego й своїми реакціями-коментарями також “відсторонював” власне авторську позицію. Отже, у цій виставі зустрічаємося із вкрай складною системою образних “опосередкувань”, що скеровує уяву в бік “поетичного театру”, де хору належала “системоутворююча” роль.

Композицію вистави, яка складалася з окремих епізодів, поєднаних реакціями Десяти слів поета, можна прокоментувати влучним спостереженням Ю. Бобошка: “В загальному контрапункті компонентів спектаклю епізоди власне драматичної дії проходили немовби пунктиром, чергуючись з масовими сценами, пантомімами й “оповідними” фрагментами хору” [49]. Всі вони єдналися за монтажним принципом, що подеколи створювало враження кінооповіді. Вочевидь саме це мав на увазі режисер В. Галицький, коли писав: “У центрі станка безперервною стрічкою тягнулися епізоди “Гайдамаків”, то у вигляді стоп-кадрів, які швидко змінювали один одного, то у формі драматичної дії” [50]. Все зазначене спонукає припустити: так званий “поетичний кінематограф”, за початкування якого слушно пов’язують із творчістю О. Довженка на початку 1930-х років, у своїй генезі міг сягати “Гайдамаків” Л. Курбаса. Вистава мала всі шанси створити для кіношедеврів О. Довженка плідний естетичний ґрунт. І не лише для О. Довженка, якщо згадати про початок кінокар’єри ще одного представника цього напрямку в українському кіно – І. Кавалерідзе. З цього приводу О. Мусієнко зазначає, посилаючись на самого кінорежисера: “Згадаймо, що перший фільм І. Кавалерідзе “Злива” був спробою екранного прочитання шевченківських “Гайдамаків”. Безпосереднім імпульсом до створення картини став знаменитий спектакль. “Нині подивився у Курбаса “Гайдамаків” і в повному захваті. Яка висока культура! Не боюсь когось наслідувати, але “Гайдамаків” став би” [51].

Центральні персонажі вистави Л. Курбаса, насамперед, Гонто (І. Мар’яненко), Оксана (В. Чистякова), Ярема (Ф. Лопатинський, Г. Ігнатович,

Л. Сердюк), Лейба (О. Мішта, А. Бучма, Й. Гіряк) “прокреслювали” власними долями ті чи інші сюжетні лінії, з’являючись на кону в окремих сценах, здебільшого досить коротких. Тим не менше, це їм не заважало повноцінно розкривати характери своїх героїв. Зрозуміло, що запроваджений принцип побудови ролі вимагав великої майстерності, вміння лаконічними прийомами виявляти сутність кожної особистості. В. Галицького, приміром, вразило, як А. Бучма мінімальними засобами досягав рідкісної психологічної переконливості у трагі-гротескному образі шинкаря. Цей персонаж, за його виразом, був “чудом мистецтва. А вершину чуда утворювали дві пісеньки, які він співав під шаблями польських панів. Не співати, а голосити хотілося старому шинкареві, його душу заповнив страх за долю красуні дочки <...>. З його здавленого горла судомно вивалалося щось хрипке: “Була собі Гандзя... каліка небога...” Пани кричали: “Веселу давай!” І після паузи, зібравши рештки сил, шинкар примушував себе танцювати. “Перед паном...Хведором...і задком, і передком... перед... паном... Хведорком”... Ні, Бучма не танцював – він майстерно показував танець. <...> його конвульсивні, рвучкі рухи містили у собі заряд трагедійності” [52].

Насиченою естетичну фактуру вистави робила складна комбінація окремих стилістичних ліній. Почати, приміром, із лірико-романтичної, яку режисер, услід за поетом, будував довкола взаємин Оксани та Яреми. Всі їхні стосунки “уклалися” в два епізоди. Для першого – побачення закоханих – режисер застосував прийоми, які змусили В. Чистякову говорити про “сцену-пісню”. Головна особливість цієї ліричної картини – чергування словесної дії з пантомімічною. Другий епізод теж був дуетним, але режисер надав йому вигляду “монологу” Оксани, “підтриманому” лаконічними й делікатними реакціями черниці (В. Яновичева). Гранічно мінімізувавши діалогічну частину другого епізоду, режисер значно ускладнив завдання молодій виконавиці. Її героїня, переживши страшну наругу, вбивство катованого батька, фізично і морально перебувала на межі життя і смерті. В. Чистякова відтворювала внутрішню боротьбу нещасної дівчини, яка зусиллям волі, мобілізуючи все чисте, світле, чим трималася її душа, намагалася повернути собі колишнє відчуття життя. Актриса, характеризуючи вимоги режисера до цієї сцени, уточнювала, що її монолог: “<...> це “мікродрама”. В нього ті ж закони: зав’язка – розвиток – кульмінація – драматургічний спад – фінал” [53]. Образ Оксани стає лірико-екстатичним полюсом вистави. На протилежному їй “краю” височіла трагічна постать Гонти.

У Л. Курбаса цей персонаж уперше з’являвся на кону в останній, третій картині, мав три виходи,



І. Мар’яненко – Гонта у виставі “Гайдамаки” Т. Шевченка. Режисер – Л. Курбас, художник – А. Петрицький. Перший державний драматичний театр УРР імені Т. Г. Шевченка. Київ, 1920 р.

впродовж яких мусив розкрити трагедію непересічної особистості. Перша поява подавала Гонту як фігуру епічну. Він стояв поруч Залізняка на станку; нижче, на всьому просторі сцени, юрмився барвистий натовп гайдамаків. Їхній ватажок – полководець, впевнений у собі, своїх силах, здавалося, не знав докорів сумління, внутрішньої боротьби. Згодом Л. Курбас пояснив, що в естетичному сенсі персонажі цієї вистави “грунтувалися не на живих людських типах, сповнених м’ясом і кров’ю, а на певних енергетичних сконцентрованих персонажах, які були грандіозними монументальними постатями, які діяли як узагальнений образ, а не людська особистість, з усіма зовнішніми ознаками” [54]. Тож епічна, велична, лицарська фігура Гонти візуально, психологічно домінувала в цій сцені, символізуючи невідворотність кари всім кривдникам батьківщини. В. Галицький, описуючи свої

враження, небезпідставно згадував монументальний живопис Я. Матейка. Проте дуже швидко сценічна ситуація радикально змінювалася – Гонта зустрічав своїх синів-католиків. Упродовж наступного епізоду, коли страшний лемент Гонти змінювався онімінням, емоційною прострацією, коли він несподівано переходив на шепіт, щоби потім знову зірватися на крик, не “вміючи” затамувати жажливої люті відчаю, – всі зміни емоційних, психологічних станів актор відтворював художньо майстерно.

Після вбивства дітей Гонта їх оплакував, його монолог звучав лише у присутності Десяти слів поета. Лишаючись сам на сам зі своїм горем, він лишався сам на сам із тими, хто у виставі Л. Курбаса уособлював “вічний народ”. Лінію зв’язку поміж цим гуртом і нещасним вбивцею власних дітей режисер накреслював чітко та послідовно. Наприкінці монологу герой, перебуваючи у стані жажливої душевної прострації, майже безбарвно говорить: “І мене вб’ють... коли б швидше! Та хто поховає? Гайдамаки!.. Піду ще раз, ще раз погуляю”. Хор підхоплював останню репліку, розвивав її, ніби подумки “вдивляючись” у безрадісну картину прийдешнього. Трагічною іронією бриніли слова хору: “Погуляли гайдамаки, добре погуляли: трохи не рік шляхетською кров’ю напували Україну, та й замовкли...”. І поставав образ знедоленого краю, в якому, попри ріки крові, пролітої гайдамаками, все ж таки “нема правди, не виросла; кривда повиває”.

Ставлення хору до того, як “погуляли” гайдамаки, було однозначно негативним. На відміну від “історичного народу”, лідером якого був центральний герой вистави Л. Курбаса – Гонта, чий переконання робили його вбивцею власних дітей, – “народ вічний”, вочевидь, не був схильним приймати кривавої жертви, нехай навіть мотивованої благородною ідеєю здобуття свободи.

Концепція образу Гонти тут поставала в її прямих і опосередкованих зв’язках з обома іпостасями народу, що уможливило максимальне загострення моральної, філософської проблематики цього конкретного образу, вистави в цілому.

Л. Курбас підходить до проблеми трагічної провини Гонти з дещо нетрадиційних позицій. У такий спосіб утворений “Гайдамаками” прецедент стає безцінним для національної сценічної традиції, особливо зважаючи на принциповий характер можливості опанування культурою трагедійної вистави.

Особливої уваги заслуговують думки самого режисера щодо підходів до вибору образної мови “Гайдамаків”. Його слова, оприлюднені у колі найближчих учнів-режисерів, дозволяють краще зрозуміти, чим були інспіровані ті чи ті естетичні прийоми. Аналізуючи через п’ять років після прем’єри

окремі обставини створення “Гайдамаків”, він тим самим наближав слухачів до реалій, які впливають на художній задум: “Якщо ми <...> не затримувалися на окремих моментах життя, на її зовнішньому життєвому пливкому виразі, то це було тому, що не тільки зовнішні наші враження на зразок руху мас, змін влади, розривів бомб, гарматних пострілів були такими, але й в цілому ми самі були тісно пов’язані з тими подіями. Це був певний історичний процес, переворот, з яким ми були кровно пов’язаними; зі своїми симпатіями та антипатіями і т.п. І ми всі відчували, що зараз, у цей час, – яка важлива точиться суспільна боротьба, тенденція, яка має так чи інакше розв’язатися” [55].

“Гайдамаки” – зразок зрілої мистецької форми, що народилася в потужних творчих експериментах, на етапі активного оновлення національної сцени, що, врешті, засвідчило вихід її митців на нові “рубежі”. Сучасників цей шедевр Л. Курбаса змусив по-новому подивитися на перспективи вітчизняного театру. Стало очевидним: Л. Курбас здійснював мистецькі реформи, які радикально змінюють долю цього театру.

1. Д. А (Д. Антонович). *Молодий театр* // *Робітничая газета*. – 1919. – 12 січня

2. Шевченко І. “Молодий театр”, його роль і робота // *Сучасний український театр*. – Харків – ДВУ, 1929 – С. 10.

3. Василько В. *Театру віддане життя*. – К.: “Мистецтво”. – 1984 – С. 138.

4. Бондарчук С. “Молодий театр” // “Молодий театр”: *Генега. Завдання. Шляхи / Упорядн., авт. вступ. ст.. М. Г. Лабінський*. – К.: “Мистецтво”, 1991. – С. 153–154.

5. Ретельний літописець театральних подій тих часів, В. Василько міг досить точно відтворити думки Л. Курбаса з приводу мети й мотивів постановки, але не варто, як роблять окремі дослідники, видавати ці слова за пряму цитату з Л. Курбаса.

6. Василько В. *Театру віддане життя*. – К.: “Мистецтво”, 1984 – С. 137.

7. Блохін Ю. *Молодий театр // Життя і революція*. – 1930. – Кн. 1V – С. 168.

8. Василько В. *Театру віддане життя*. – К.: “Мистецтво”, 1984 – С. 136–137.

9. Там само. – С. 138.

10. Там само.

11. Там само.

12. П. Коваленко згадує додаткову деталь, якої не зустрічаємо в жодного іншого автора, деталь стилістично неузгоджену із загальним просторовим рішенням. Йдеться про пофарбовані червоним аніліном полотнища, на яких художник “намалював чорними

силуетами двох величезних козаків-мамаїв, на зразок народного примітивного лубка. Це панно було повішено замість сценічних порталів”. Див.: Коваленко П. Шляхи на сцену. – К.: “Мистецтво, 1964. – С. 113.

13. Блохін Ю. Молодий театр // Життя і революція. – 1930. – Кн. IV – С. 168.

14. Там само.

15. Василько В. Автобіографія // ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. – Рукописний відділ. – Фонд 14-к 3/1. – С. 33.

16. В окремих дослідженнях, в тому числі й у Ю. Блохіна, є згадка про “Москалеву криницю”, яку, крім М.Терещенка, ніхто з учасників подій не називає.

17. Терещенко М. Кризь лет часу. К.: “Мистецтво”, 1974 – С. 157.

18. Мануйлович С. “У неділеньку та ранесенько...” // Лесь Курбас. Спогади сучасників. – К.: “Мистецтво”, 1969. – С. 101.

19. Бондарчук С. “Молодий театр”. // “Молодий театр”: Генеза. Завдання. Шляхи / Упорядн., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. – К.: “Мистецтво”, 1991. – С. 156.

20. Мануйлович С. “У неділеньку та ранесенько...” // Лесь Курбас. Спогади сучасників. – К.: “Мистецтво”, 1969. – С. 102.

21. Бондарчук С. “Молодий театр” // “Молодий театр”: Генеза. Завдання. Шляхи / Упорядн., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. – К.: “Мистецтво”, 1991. – С. 156–157.

22. Мануйлович С. “У неділеньку та ранесенько...” // Лесь Курбас. Спогади сучасників. – К.: “Мистецтво”, 1969. – С. 102.

23. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. – Фонд 42. – Од зб. 20.

24. Василько В. Театру віддане життя. – К.: “Мистецтво”, 1984 – С. 144.

25. У своїх спогадах П.Нятко писала, що цією роллю вона дебютувала на сцені Молодого театру. Можливо, вони з О. Добровольською грали її в чергу.

26. Василько В. Театру віддане життя. – К.: “Мистецтво”, 1984 – С. 144.

27. Бондарчук С. “Молодий театр”. // “Молодий театр”: Генеза. Завдання. Шляхи / Упорядн., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. – К.: “Мистецтво”, 1991. – С. 156.

28. Василько В. . Театру віддане життя. – К.: “Мистецтво”, 1984 – С. 144.

29. Бондарчук С. “Молодий театр”. // “Молодий театр”: Генеза. Завдання. Шляхи / Упорядн., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. – К.: “Мистецтво”, 1991. – С. 156.

30. Бондарчук С. Там само.

31. Я. М [ожейко] Перший Молодий театр // Комуніст. – 1919. – 23 квіт.

32. Там само.

33. Блохін Ю. Молодий театр // Життя і революція. – 1930. – Кн. IV – С. 169.

34. Там само.

35. Рулін П. Український драматичний театр за п’ятнадцять років Жовтня // Життя й революція. – 1932. – № 11–12. – С. 102.

36. Державний музей музичного, театрального та кіномистецтва України. – Фонд Л. Курбаса. – Інв. № 9736.

37. Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас. – К.: “Мистецтво”, 1987 – С. 51.

38. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: “Либідь”, 1999. – С. 181.

39. Курбас Л. Нова німецька драма // “Молодий театр”: Генеза. Завдання. Шляхи / Упорядн., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. – К.: “Мистецтво”, 1991. – С. 53.

40. Там само. – С. 50–55.

41. Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас. – К.: “Мистецтво”, 1987 – С. 44.

42. Інсценізація складалася з Прологу та трьох великих картин. Крім того, Л. Курбас розвинув сценічну дію у кількох пантомімах: “Поневолення”, “У корчмі”, “Зустріч Оксани з Яремою”, “Сходка гайдамаків”, “Бій”, “Після бою”.

43. В. Василько стверджував, що у масових сценах брали участь і студенти Інституту ім. М. Лисенка

44. Василько В. Театру віддане життя. – К.: “Мистецтво”, 1984 – С. 164.

45. Козицький П. Музика в “Березолі” // ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. – Фонд 42. – Од. зб. 16

46. Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас. – К.: “Мистецтво”, 1987 – С. 59.

47. Василько В. Театру віддане життя. – К.: “Мистецтво”, 1984 – С. 165..

48. Курбас Л. Сьогодні українського театру і “Березіль” // Курбас Лесь. Березіль: Із творчої спадщини // Упоряд. і прим. М. Лабінського; Передм. Ю. Бобошка. – К.: “Дніпро”, 1988 – С. 271.

// Лесь Курбас у театральній діяльності... – С. 208.

49. Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас. – К.: “Мистецтво”, 1987 – С. 58.

50. Галицький В. Театр моєї юності. – Л.: “Искусство”, 1984. – С. 168.

51. Цит. за: Мусієнко О. Кінематограф тоталітарної доби (1930–1950-ті роки) // Нариси з історії кіномистецтва України. – К.: “Інтертехнологія”, 2006. – С. 143.

52. Галицький В. Театр моєї юності. – Л.: “Искусство”, 1984. – С. 168–169.

53. Чистякова В. Листування з Валерієм Гаккебушем // Український театр. – 2006. – №5. – С. 20.

54. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України. – Фонд 42. – Од. зб. 20.

55. Там само.

Лариса БРЮХОВЕЦЬКА

КІНО ТА АКТОРСЬКІ ШКОЛИ КУРБАСА І РЕЙНГАРДТА

Курбас був людиною світового масштабу. Цікаво, що у своїх лекціях і текстах, роздумуючи над театром, він часто апелював до зарубіжних митців театру і драматургів. Про українців – діячів літератури чи театру – згадок менше. Думками і помислами він був з тим театром, який переживав розквіт, де відкривалися нові горизонти театральності, де експериментували і шукали нову сценічну мову. Театр український, в якому він грав у часи юности і який знав зсередини, сприймав як етнографічно-побутовий, вважав його породженням і наслідком колоніального статусу України, не бачив для такого театру перспектив і тому докладав максимум зусиль, щоб його європеїзувати.

Наскільки був згубним для розвитку мистецтва колоніальний статус, Курбас наголошував постійно: “Сучасний український театр – наслідок антиукраїнського режиму, це недодумана думка, недотягнений жест, недонесений тон. Це в кращому разі кілька могоканів великої епохи Кропивницького, Тобілевичів і їх перших учнів, котрих традиції ідуть врозріз з потребами, стилем і якістю сього репертуару, котрий єдино нас одушевляє” [1]. Він послідовно виступав проти апологетів “малоросійщини”.

В полемічному запалі Курбас ототожнював український національний репертуар, національне вбрання акторів, за його словами, “українофільське козако- і побутолюбство”, з тим колоніальним статусом. Він не приймав драм побутового характеру, не бачив у них зламу, психологічного екстазу, які принесла в театр драматургія експресіонізму.

Володіючи європейськими мовами, Лесь Курбас був безпосередньо знайомий з німецькою режисерською практикою (Георг Фукс, Макс Рейнгардт), знав і вивчав творчість англійського режисера і актора Едварда Гордона Крега. Навчаючись у Віденському університеті (1907–1908), бував на виставах в імператорському театрі, захоплювався грою австрійського актора Йозефа Кайнца. Окремої уваги заслуговує і його оцінка вистав Макса Рейнгардта, які в 1900-х роках справляли велике враження. Дослідники не виключають, що молодий Курбас мав нагоду бачити роботи Макса Рейнгардта і навіть взяти участь у масових сценах його постанови “Царя Едіпа” 1910–

1912 рр. (як зазначає Ірина Волицька, саме в ці роки Курбас бував у Відні з метою залагодження справ зі своєю освітою, адже його навчання там перервала смерть батька, й він змушений був продовжити студії у Львові) [2]. Ось як розповідь Курбаса зафіксував Олександр Дейч: “Курбас, ще будучи студентом, виходив у масовці в Рейнгардта. І це було предметом постійних анекдотів. Він розповідав про свій “дебют” з великим гумором. Учасників масовки довго водили якимись коридорами і підвалами, де звідусіль капало, – майже підземелля! “Це щоб ми по-справжньому **пройнялися** духом часу, – незворушно пояснював Лесь. – Потім вивели, як биків на арену, дали в руки шпаргалки, в яких усе розписано: стійте тут... спочатку гудіння натовпу, потім крик – “Еді-і-іп!”, руки до неба, і нарешті всі падають долі”. Рейнгардт, на жаль, сам з ними не репетирував, зі статистами возились асистенти” [3].

Тон анекдоту не здивує, якщо пригадати, що Макс Рейнгардт був чи не найбільш контроверсійним творцем театру ХХ ст., і шкала даних йому оцінок була широка: від “власник ярмаркового шатра, який досяг успіху тільки завдяки рекламі” до “найперший справжній режисер театру” [4]. На час, коли Лесь Курбас уже виступає як режисер-практик (1917 р. – створення “Молодого театру”), в Європі почав завойовувати популярність кінематограф, і театр на противагу йому відкидає реалізм, природність, натуралізм і робить поворот до символізму.

Саме о тій порі, тобто на початку двадцятого століття, він зазнає й інших змін: з театру зірок ХІХ ст. перетворюється на театр режисерський. І в цьому процесі німецький актор і режисер Макс Рейнгардт посідає особливе місце – його називали найбільшим митцем театру на зламі ХІХ і ХХ ст. у Західній Європі, він посідав провідне становище в театрі німецькому. У повороті до символізму його внеском стала вистава “Зимова казка” за В. Шекспіром (1906), де він пропагував символізм, у своїх поставах підкреслюючи елементи казковості й фантастики.

На початку ХХ ст. внаслідок розвитку промисловості й росту міст зросло число населення, яке відчувало потребу в театрі, й на ці потреби він відгукнувся. Комплексно виконуючи постулати великої реформи



Лесь Курбас (1887–1937)



Макс Рейнгардт (1873–1943)

сцени, Рейнгардт з непослабною енергією використовував багато практик, знайти технічні засоби для досягнення магічного світла й умів оживити монументальні за пропорціями моделі. У монументальних масових виставах початку ХХ ст. (“Цар Едіп”), організував простір як виразне видовище. Він адаптував театр відповідно до урбанізації, тобто ініціював вихід театру за межі замкнутого приміщення, у нього працювали тисячі статистів, він апелював до давньогрецького театру. Рейнгардт невпинно експериментував у найрізноманітніших видах театру – від пантоміми до мораліте та містерій. Але вихований на традиції, він за всієї радикальності змін, які запроваджував, не відкидав її, а брав у неї найкраще. Пієтет до традиції разом з умінням побачити в ній позачасові цінності надавали їй нової іпостасі, зокрема, у сполученні явищ непокінуваних, таких як, наприклад, цирк і давньогрецька трагедія. Експерименти ті не були самоціллю, тому що його стратегічна мета – творити театр, який дає людям радість, витягає їх з понурої буденності й переносить у сферу чистої краси. Бурхливій діяльності цього реформатора сприяла інтелектуальна атмосфера Берліна на зламі віків.

У 1920-х рр. мистецьке піднесення переживає й німецький кінематограф, і цим значною мірою завдячує Макс Рейнгардт. Історик кіно Єжи Тепліц зазначає, що “зв’язки німецького кіно з театром ще з довоєнних років були тісніші й плідніші, аніж в інших країнах. Майже всі німецькі актори пройшли школу Рейнгардта. Й не тільки актори, а й режисери, зокрема Ернст Любич і Пауль Лени” [5].

Пауль Вегенер, який уславився як виконавець ролі царя Едіпа у виставах Рейнгардта, один із перших серед німецьких акторів почав працювати в кіно – 1913 р. у фільмі Стеллана Рйє “Празький студент” він зіграв обидві головні ролі – студента і його двійника. Любич навчився у Рейнгардта ставити масові сцени і яскраво виявив своє вміння у фільмах “Мадам Дюбаррі” (1918), “Анна Болейн” (1919), “Дружина фараона” (1920). Цей кінорежисер створив у німецькому кіно школу історичного фільму – американці захоплювалися ним, називали “європейським Гріффітом” і зрештою переманили до США.

У 1920-х рр. Рейнгардт поставив низку експресіоністичних п’єс і в деяких робив наголос на грі світла і тіней: сцена тонула в темряві, а людські постаті були освітлені. В багатьох експресіоністичних фільмах, особливо у “Втомленій смерті” Фріца Ланга, можна виявити аналогічні ефекти .

Макс Рейнгардт також пробував свої сили в кіно, “знявши за сценарієм Альберта Кахана “Острів мертвих”, поетичний і за задумом гротескний варіант “Сну літньої ночі”. Фільм не мав успіху ні у публіки, ні у критики. Зроблений в манері швейцарського художника Бекліна, він справляв неприємне враження своєю штучністю. Натурні зйомки, які відбувалися на острові Корфу, зовсім не відповідали ні павільйонним декораціям, ні манері акторської гри, стилізованій під балет. Рейнгардт механічно переніс на екран театральну концепцію стилізації, не уміючи (чи не бажаючи) використовувати виразні можливості кіно” [6]. Вже у США 1935 р., Рейнгардт ще



Сцена з вистави “Цар Едіп” Софокла. Режисер – Макс Рейнгардт. Королівський театр, Ковент Гарден, 1912 р.

раз зняв той самий фільм, цього разу за допомогою Вільгельма Дітерле – німецького кінорежисера, який також працював у США. Та, поза всяким сумнівом, найзначніший внесок Рейнгардта в німецьке кіно – це його актори, найвідоміші з яких Вернер Краус, Еміль Яннінгс і Конрад Вейдт. Завдяки роботі в кіно вони здобули світову славу.

Зніматися всі троє почали під час Першої світової війни. Еміля Яннінгса після фільму Фрідріха Мурнау “Остання людина” американська преса називала німецьким велетнем. Справді, хай би кого грав цей актор, нехай навіть звичайного швейцарця з готелю “Атлантик” – а саме в цій ролі у згаданому фільмі його побачили американці – він надавав своїм героям вагомості. Він мав свою тему – трагедію сильного, владного чоловіка, якого руйнує раптова пристрасть до фатальної звабниці-жінки. Його, як і Мурнау, невдовзі переманив Голлівуд, і до появи звукового кіно він став там зіркою.

Конрад Фейдт здобув світову славу після ролі сомнамбули Чезаре у знаковому фільмі німецького кіно “Кабінет доктора Калігарі” Роберта Віне (1919). Цей особливий, експресіоністичний фільм виражав крах ілюзій значного кола людей, пригнічених жахіттями війни. Важко не помітити у фільмі параболи влади, влади демонічної, яка отуманює підданих, використовує їх для вбивств і як маску, щоб приховати своє божевілля. Дія відбувається в декораціях, виконаних у викривлених, ламаних формах, і Фейдт, на відміну від інших акторів, органічно увійшов у цей світ. Його зовнішність відповідала уявленням про глибоко заховані пристрасті, незбагненні сили, які не підкоряються волі, а тим більше нор-

мальному глуздові. Його повільність, спокій тільки приховують внутрішню нервозність, хворобливість життєсприйняття, нестійкість психіки його героїв. У Конрада Фейдта був свій метод роботи: читаючи сценарій, тижнями вбирав у себе образ, “заряджався усіма його особливостями”, піддавався своєрідній “психологічній інфекції” [7]. Актор знявся більш як у півсотні фільмів, а найвідоміші його ролі (окрім Чезаре) – Паганіні в однойменному фільмі, який він сам і поставив, та піяніста Орлака у фільмі “Руки Орлака” Роберта Віне.

Вернер Краус також уславився завдяки “Кабінету доктора Калігарі”, де зіграв заголовну роль. Маска Вернера Крауса вражала: фільм є спробою передати метафізичний страх перед вторгненням демонічного у світовий лад. Більшість образів, створених ним у кіно, – патологічні маски, які здаються плодом хворої фантазії: Джек Потрошитель у “Кабінеті воскових фігур”, Яго в “Отелло”, Робесп’єр у “Дантоні”, м’ясник у “Безрадісному провулку”. У кожній він знаходив особливий зовнішній малюнок.

Отже, Рейнгардт виховав цілу плеяду першокласних акторів і, як стверджують дослідники, важко назвати в Німеччині актора, який би не відчув у своїй творчості його впливу. З театру актори принесли в кіно секрети перевтілення – як зовнішнього, так і внутрішнього, широко використовували грим, змінювали обличчя, ходу. Вони ліпили складні характери. Вловивши специфіку молодого мистецтва, довели до досконалості міміку обличчя. Актори часто були на вищому рівні, аніж ті фільми, в яких вони знімалися. Це було кіно акторів-віртуозів, які виблискували своїм професійним умінням.

Розширюючи межі театру, Рейнгардт провідне місце залишав за актором. На запитання 1924 р. про його програму, відповів: “Формулювання моєї програми хотів би обмежити тим, що спробую робити театр з хорошими акторами (...) Реалізація усіх театральних програм залежить, на мою думку, насамперед від акторів” [8]. Він ретельно шукав виконавців, які б відповідали його баченню ролі. Тоді з концепції ролі виводив решту елементів вистави і знаходив технічні засоби, які допомагали досягати очікуваного результату. Він старався створити акторам досконалі умови для реалізації багатогранності таланту, аби вони відчували радість від перетворення на сцені й у грі. Однак ставив до них і вимоги, а саме: правда й автентичність, красиві люди, красиві голоси, мистецтво володіння текстом. Він був переконаний, що найважливіше – це індивідуальність і внутрішня суть актора. Вважав, що суть акторства не в нагинанні особистості актора до визначених рамок сценічної постати; навпаки: актор має будувати характер, черпаючи з власних вроджених рис. Як режисер, а згодом і як педагог, він володів даром розпізнавати прихований і ще неусвідомлений потенціал актора, “прочитував” роль через призму особистості виконавця, тим самим виявляючи багато талантів. Сприяючи росту великих акторських талантів, підпорядковував їх, однак, принципу ансамблевості, дбав про їхнє гармонійне входження у виставу.

Макса Рейнгардта і Леся Курбаса, які були не тільки акторами й режисерами, а й діячами театру, ставити поруч є чимало підстав. У творчості обох багато аналогій – концептуальних, естетичних, стилістичних і навіть біографічних.

Якщо говорити про біографічні, то обидва – Рейнгардт і Курбас – почали свою кар’єру як актори, причому актори успішні – перший як виконавець характерних ролей. Обидва рано зайнялися режисурою, Рейнгардт у 28 років, а в 30 уже очолював Малий і Новий театри в Берліні, одночасно і низку інших німецьких театрів, а з 1905 по 1933 р. керував Німецьким театром у Берліні. Курбас у віці 29 років створює в Києві студію, через рік – організовує Молодий театр, потім об’єднує Молодий театр і Перший театр УРР ім. Шевченка. Разом із М. Бонч-Томашевським 1919 р. керує Державною українською музичною драмою; 1920 – організовує Київський драматичний театр (Кийдрамте) і, нарешті, 1922 – режисерську майстерню і Мистецьке Об’єднання “Березіль”. Київський “Березіль” стає провідним театром республіки. При разючій відмінності суспільно-соціальних умов (не забуваймо, що початок режисерської праці Курбаса припадає на роки українських визвольних змагань і громадянської війни) розмах і масштаб діяльності, як бачимо, аналогічний. Для такого розмаху, для вті-

лення концепцій потрібен талант організаторський. Обидва були ним наділені.

Так само був притаманний обом талант концептуального, масштабного мислення – і один, і другий усвідомили потребу оновлення, радикальної зміни театрального мистецтва, активних експериментів, тим самим утвердили провідну роль режисера в театрі: “Верх бере той, хто сильніший, – декларував Курбас. – А сильнішим, більш розвинутим, багатшим можливостями показав себе саме режисер” [9]. На думку Леся Курбаса, “нова естетика відкриває перед нами цілком новий світ і безмежні, невичерпані можливості. (...) З індустріалізацією світу старе мистецтво в нових своїх переробках і варіаціях втратило безповоротно змогу існування...” [10].

Біографічно збігаються і фінальні акорди життя, при тому, що суть фіналу радикально відрізняється. З початком гітлерівського режиму – 1933 р. – Рейнгардт емігрує до Австрії, а далі до США. Курбас же, як і вся українська інтелігенція, незалежно від того, прийняла вона більшовизм як ідеологію чи ні, виявився у пастці, адже в країні за залізною завісою у 1930-х змоги емігрувати не мав ніхто. Зацькований і примусово відсторонений від “Березоля” в жовтні 1933-го, він їде до Москви – там у грудні його заарештували й вислали на Соловки, а 1937-го в Сандармоху розстріляли.

Було б несправедливо не згадати, що відмінності долі обох митців зумовлені історичними умовами, в яких кожен з них творив. Німецький театр не мав загроз, розвиваючись у нормальних, сприятливих умовах вільної країни. Курбас жив у країні колоніальній, тому навіть мова його народу в Російській імперії була офіційно заборонена. Коли ж імперія розпалась, молодий Курбас усвідомив шанс – розвивати мистецтво у вільних, уже не колоніальних умовах, він хотів зробити максимум з можливого у цей, за його словами, “великий історичний час розкріпачення рідного краю”. Хоча, як переважна більшість його колег, тоді він не міг навіть припустити, що метрополія візьме його країну в лещата тоталітаризму, а більшовицька влада виявиться ще жорстокішим колонізатором, що кожен вияв любови до України, діяльності заради її піднесення розцінюватиме як діяльність ворожу радянській владі. Курбас не міг уявити, чим у 1930-х рр. обернеться для нього ота національна свобода років 1920-х. Ілюзорними були візії майбутнього в Курбаса, який вірив, що в країні запанує такий суспільний устрій, коли всі працюють, а верхів немає. Він також вірив, що “після покоління, вихованого в соціалістичному дусі, в комуністичній державі праця не буде єдиним, чим живе людина (...) Дух іде вперед, дух людства” [11].

Існують окремі факти, які об’єднують Курбаса і Рейнгардта. Наприклад, балерина і хореограф



Сцени з вистави “Макбет” В. Шекспіра. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. МОБ. Київ, 1924 р.
(З архіву Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України).

Броніслава Ніжинська на початку 1920-х років у Києві співпрацювала з Курбасом, зокрема у виставі “Макбет”. А живучи у США, працювала з Максом Рейнгардтом у його фільмі “Сон літньої ночі”. Обидві названі вистави для кожного з них були своєрідним полігоном, на якому вони вели творчі пошуки.

Ірина Макарик, детально досліджуючи роботу Леся Курбаса над виставами за творами Шекспіра, наголосила, що вистава “Макбет”, яку Курбас здійснив у 4-х версіях, значила для нього те саме, що “Сон літньої ночі” для Рейнгардта, тобто, цей твір був засобом дослідити саму природу театру. “Протягом 1919–1920 років Курбас створив три редакції вистави (...). У першій виставі в Білій Церкві 1920 року особливу увагу приділили трактуванню жесту як такого та динамічній і ритмічній цілісності п’єси. Це була спроба створити цілісність, яка нагадувала б музику: сцени, як задумано, плавно й ритмічно змінюють одна одну, а не становлять окремі блоки чи “номери”, як в етнографічній традиції. Пізніше тієї самої осені в Умані Курбас більше зосередився на чіткості жестів як цілісної форми, можливо, розробляючи ідеї, побачені у виставах Макса Рейнгардта” [12].

Що значила для Курбаса Німеччина та її театр, свідчить його стаття “Нова німецька драма”, надрукована в “Музагеті”. Німецька драма і театр відповідали його почуттям, світогляду, естетиці. “Враження розбурханій стихії сил, що проснулись у глибинах нації, покоління, покликане до життя, сп’янілого молодістю і небувалою волею чину. (...) Здоровий і життєздатний народ – ці німці” [13].

Це не означає, що Курбас хотів сліпо наслідувати німецький театр. Навпаки, він прагнув розвиватися

самостійно, шукав і знаходив свій шлях до самобутності. Характерна з огляду пошуків своєрідності українського театру й акторської творчості зафіксована О. Дейчем розмова Курбаса й Остерви, яка йому запам’яталася, бо була несподіваною: “Курбас і Остерва хотіли зняти під Києвом зруйновану церковку (старий замок, корчму, порожній маєток) і на рік-другий усамітнитись там з групою молодих акторів. “Добровільна бідність”, “відмова від власності”, “братерські почуття”, “страннічество” – ці вислови наводили на думку про бажання створити не просто комуну, а, скоріше, щось схоже на акторський скит. Курбас уже вів переговори з якимись “кооператорами”, які нібито виділять йому ділянку землі біля Межигірського Спаса. Цю землю актори будуть самі обробляти (“спілка праці і мистецтва”), є вже четверо коней і корова, обіцяні “упряж” і “реманент”.

Вистави йтимуть під відкритим небом, в природній декорації, скажімо, на тлі тих руїн Межигірського Спаса. Остерва з ненавистю крив суфлерську будку, рампу, завісу та інші “пережитки старого театру”. Курбас схилився до фургону, до “мандрів”, тобто до пересувного театру з комедійним дельартівським репертуаром, інтермедіями, фарсами і т.д. Остерва з запалом говорив про якусь костюмовану п’єсу, про пошуки нової манери акторської гри.

Не знаю, чим завершилась ця цікава затія. Скоріш за все, лопнула, як мильна булька. Я залишив їх, коли вони перейшли до Франціска Ассизського” [14].

Відомо, як багато уваги Курбас приділяв акторам – вишколював їх і осмислював своє завдання у цій царині теоретично. Програмним є написаний 1919 р. “Тетральний лист”, де він окреслює, який

актор уже непотрібний, а яким він має бути сьогодні, щоб відповідати вимогам нового глядача. Тобто він моделював як актора, так і глядача. Щодо останнього, то мав рацію, що кількість грамотних, читаючих, мислячих зростає. Стиль нашого часу, на думку Курбаса, між двома “бігунами” – духовним і фізичним. Людина, чия душа роздвоєна в житті, і людина на сцені шукає можливості для повного самовиявлення і духовного оздоровлення. Це означало рух до “своєрідно відчуваної Греції і Шекспіра”.

Лесь Курбас, як і Рейнгардт, на короткий час зайнявся зніманням фільмів. Він зняв три короткометражні агітфільми, два з них викривальні, один – патосний. Сатирична “Вендетта” – антиклерикальна, у “Макдональдї” висміювали англійського прем’єра, а третій – “Арсенальці” – оспівував більшовицьке повстання на заводі “Арсенал” у січні 1918 р.

Курбас покинув кіно – надто часто він стикався там з організаційною рутинною. Для нього, як режисера всевладного, в кіно було надто багато гальмівних моментів, що їх неможливо було подолати волею організатора: повної віддачі вимагала робота на знімальному майданчику, монтажі – ці клопоти забирали час і енергію, відриваючи його від успішної роботи над розбудовою українського театру. І, на жаль, український кінематограф 1924 р. ще не був готовий до зустрічі з режисером такого масштабу як Лесь Курбас.

Оскільки Курбас був поборником руху і постійної зміни настанов, творчих принципів, то згадаємо про його еволюцію у визначенні ролі актора. Ще 1923 р. присутня Курбасова апологетика революції, яка “лікує” і “є майстерним втручанням хірурга”. ““Жовтень” у театрі – не трюк і не алхімічний винахід. Не потягнення театру на службу більшовикам і тільки. (...) Утворюється новий, гармонійний, майстерний стиль мистецької епохи” [15]. А вже 1924 р. (період непу) головне завдання театру він вбачає в тому, щоб зруйнувати залишки дореволюційної психології. Він визнає, що нові ідеї й нові методи праці важко сприймаються “інтелігентсько-міщанськими колами”, він відкидає як скептика-інтелігента, який копається в собі, так і закоханого в гроші практичного буржуа. А в квітні 1925 р. і в сценічній практиці, і в теорії він повертається до актора: “Ми сказали ще в цьому сезоні, що театр – це є мистецтво, яке ґрунтується на акторі. (...) Все ж таки у нас був театр режисера, а не актора, але тепер нам якраз треба мати актора максимум зрілого, максимум майстра, максимум актора, котрий міг би взяти на себе весь тягар, або радше частину тягаря, яка йому в ділянці театру належить і яку мусив нести нещасний режисер” [16]. Бо, на його думку, в театрі можна все стилізувати, окрім актора – він основа основ кожного театру. (Слова, що цілком суголосні Рейнгардтовим 1924 р.). Ще в період “Мо-

лодого театру” Курбас поставив проблему перетворення, а 1925 р. під тим терміном вважав основний стержень лівого театру останніх років, формулу для театральних засобів, те, що розкриває реальність у певній її суті (психологічній, соціальної) і викликає в глядачеві асоціативні і взагалі психофізичні процеси – Курбас був переконаний, що цей принцип відповідає науковому погляду на мистецтво, теоретично досить обґрунтовано виклавши його в статті “Березіль” і питання фактури”.

Ці настанови дали практичні наслідки. І для театру Леся Курбаса, і для українського кіно.

Для українського кіно, в якому до 1924 р. переважали актори російські (Панов, Ляров, Мінін та ін.) прихід Курбаса зі своїми акторами був надзвичайно важливою справою. По-перше, Курбасові актори виявилися готові для роботи в кіно. По-друге, вони принесли з собою акторську майстерність та українську культуру. Власне, їхні кінодебюти почалися у стрічках Курбаса. Амвросій Бучма, зокрема, зіграв головні ролі в “Макдональдї”, де йому випало виконувати багато ризикованих трюків, і в “Арсенальцях”. По гарячих слідах цих кінорежисерських спроб Курбаса, тобто того ж 1925 р., досвідчений кінорежисер Павло Чардинін запросив Бучму знятися у пригодницькому фільмі “Укразія” – Бучма “мав грати козачого генерала, який вів в атаку донських козаків. Актор загримувався, дізнався в режисера, що йому треба було робити. Йому сказали, що треба сісти в сідло, поїхати, подаючи приклад донцям. Тоді Бучма з маху з землі скочив у сідло і помчав конем. Режисер був здивований. Він ще ніколи не працював з подібним актором. Звичайно актори чекали, доки режисер розробить і розтлумачить їм кожен рух, до того ж зніматиме окремі елементи завдання, бо їм скочити в сідло було нелегко. Березилівський актор робив усе сам – від гримування до виконання цілого епізоду. (...) З того часу й почалася творча дружба Чардиніна з Бучмою, скріплена такими картинками, як “Тарас Шевченко” і “Тарас Трясило” [17]. Бучму кіно втягнуло і поглинуло. 1926 р. він покидає театр, що для Курбаса стало ударом. За чотири роки (1926-1930) цей актор знявся у 14 фільмах. Зокрема, у фільмі О. Довженка “Арсенал” Бучма зіграв німецького солдата, що корчиться в конвульсіях від “звеселяючого” газу. І хоча це була роль епізодична, вона увійшла до світової історії кіно як найвиразніше викриття війни – саме цими кадрами нерідко ілюстрували антимілітаристичні видання у всьому світі. Образ, натуралістично зіграний Бучмою, став символічним.

На Одеській, а з 1928 р. і на Київській кінофабриках знімалося багато акторів “Березоля” – Семен Свашенко, Петро Масоха, Степан Шагайда, Наталя Ужвій, Юрій Шумський, Дмитро Мілютенко. Дуже

згодилися вишколені Курбасом актори Олександрові Довженку, він високо оцінив їхню органічність, здатність природно відчувати себе в реальній дійсності: Свашенко і Масоха у фільмі “Земля” легко вписалися в середовище села Яреськи, на Полтавщині, де знімався фільм, ніяк не вирізняючись з-поміж селян, яких знімала камера Данила Демуцького. Лесь Курбас дав акторам потужний вишкіл, під його керівництвом вони опанували різні акторські техніки (чого варте, наприклад, “включення/виключення”, яке домінувало у виставі “Макбет” 1924 р.), і все це їм дуже знадобилося в кіно.

Найскладніші кінематографічні образи створив березільць Семен Свашенко, який зіграв головні ролі у всевітньо відомих шедеврах О. Довженка – “Звенигори”, “Арсеналі”, “Землі”. Свашенко творив, так би мовити, стверджувально-програмних персонажів, до певної міри alter ego самого Довженка, котрий, як і багато хто з української інтелігенції, повірив у “привабливі” ідеї більшовицької революції. Тиміш у “Звенигори” та “Арсеналі” – це персонаж на той час унікальний вже тим, що став наскрізним героєм двох різних фільмів. Свашенко зіграв українського робітника, який повертається з фронтів Першої світової, бачить розруху і злидні, і свідомо обирає шлях боротьби за новий суспільний лад. Зіграний Свашенком Василь у “Землі” – селянин, але з тих, які несли революційне перетворення в українське село. Актор уник плакатності й при тому не заглиблювався у психологію свого персонажа. Вживатися в такі – значною мірою символічні, можливо, навіть казкові, – образи є непростим завданням для актора. Його Тиміш і Василь – молоді люди початку ХХ ст. – запам’ятовуються як індивідуальності. Водночас ці образи сприймаються як втілення оптимізму й віри у майбутнє. Але герой Свашенка у “Землі” гине – і тим самим його смерть в умовах мирного часу є символічною. Як смерть Василевого діда на початку фільму символізує відхід в минуле патріархального селянства, так і смерть Василя провіщає загибель віри у щасливе життя “по-новому”.

Слід сказати, що тема “Березільці – актори кіно” досі залишається мало дослідженою, не проаналізовано зроблене ними у численних фільмах. Та й зробити це практично неможливо, бо, на жаль, переважна більшість українських фільмів 1920-х не збереглася.

На завершення пошлюся на театрознавця Валеріян Ревуцького, автора книжки про Йосипа Гірняка та Олімпію Добровольську, де характеризується листування Гірняка з Орисею Стешенко. Ось що сказано там з приводу нашої теми. “Відписуючи Стешенко про Курбаса як театрального практика та мислителя, Гірняк наводить чимало слушних порівнянь,

що показують впливи Г. Крега та М. Райнгардта на його творчість як режисера. Крег вплинув на Курбаса застосуванням дисципліни в театрі, а подібність до Райнгардта виявилася в постійному експериментаторстві, відповідальності тільки перед самим собою за виставу та в стремлінні до простоти в ній. Райнгардт стверджував, що театр і література відокремлені одні від одного. Курбас так само вважав, що театр може відродитися не через літературу, а через актора і режисера” [18].

1. Курбас Лесь. Молодий театр (Гене́за – завдання – шляхи) // Лесь Курбас. Філософія театру. – Київ: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001. – С. 14.

2. Волицька Ірина. Театральна юність Лєся Курбаса: проблема формування творчої особистості. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 1995. – С. 23.

3. Дейч Александр. Человек, который был Театром. // Лесь Курбас. Статьи и воспоминания о Курбасе. – Состав. М. Лабинский, Л. Танюк – М.: Искусство, – 1987. – С. 182.

4. Цит. за Leyko Malgorzata. Teatr urzeczywistnionych marzeń. // Reinhardt. O teatrze i aktorze. – Gdańsk. – С. 9.

5. Теплиць Ежи. История киноискусства. – Пер. с польск. – Т. I. – М., 1968, – С. 149.

6. Там само. – С. 112.

7. Цит. за: Арнольди Э. Фейдт. // Звезды немого кино. Сб. – М., 1968. – С. 213.

8. Цит. за: Leyko Malgorzata. Teatr urzeczywistnionych marzeń. // Reinhardt. O teatrze i aktorze. – Gdańsk. – С. 9.

9. Курбас Лесь. На грані. // Лесь Курбас. Філософія театру... – С. 41.

10. Курбас Лесь. Слово перекладача (про книгу Віктора Обюртена “Мистецтво вмирає”. – Там само. – С. 20.

11. Курбас Лесь. Режисерський щоденник. – Там само. – С. 53.

12. Макарик Ірина. Перетворення Шекспіра. Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років. – Пер. з англ. – К., 2004. – С. 63.

13. Курбас Лесь. Нова німецька драма. – Там само. – С. 40.

14. Дейч Александр. Человек, который был Театром. // Лесь Курбас. Статьи и воспоминания о Курбасе. – Состав. М. Лабинский, Л. Танюк – М.: Искусство, – 1987. – С. 183.

15. Курбас Лесь. Жовтень і театр // Лесь Курбас. Філософія театру. – С. 576.

16. Про актора нового складу і мислення. – Там само. – С. 204.

17. Бабишкін О. Бучма в кіно. – К., 1966. – С. 23-24.

18. Лист 12 квітня 1969 р. // Цит. за: Ревуцький Валеріян. Нескорені березільці. Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська. – Нью-Йорк, 1985. – С. 158.

Ірина ЧУЖИНОВА

КОСТЬ БУРЕВІЙ І ПОЛІТИЧНЕ РЕВЮ “ЧОТИРИ ЧЕМБЕРЛЕНИ”

1. Четверте життя Костя Буревія

Якщо перефразувати вираз, що війна закінчується лише тоді, коли останній солдат повертається додому, скажемо, що українська катастрофа початку ХХ ст. перестане тривати лише тоді, коли з небуття повернуться імена усіх, хто був викреслений з історії і з пам'яті нащадків. Один із тих “солдатів” національного культурного фронту – це Кость Буревій, що тривалий час вважався “зниклим безвісти” [1]. Йому для активної творчості, як і цілому поколінню, було відведено 10 коротких років. На життя – 46. І час цей закінчився розстрілом 1934 р. у підвалах київського Жовтневого палацу разом із Олексою Влизьком, Дмитром Фальківським, Григорієм Косинкою...

Двадцять років потому, 1955 р. у Нью-Йорку, дочка письменника – Оксана Яценко-Буревій видала книгу батькових творів “Едвард Стріха. Пародези. Зозендропія. Авто-екзекуція” із післямовою Юрія Шереха (Шевельова), а вже у 1959 р. Юрій Лавріненко включив автора до своєї антології “Розстріляне Відродження”. Саме Лавріненко влучно зауважив, що “Кость Буревій – людина трьох різних життів”. Де першим є життя професійного революціонера-підпільника, перекonanого есера, другим – видатного культурного діяча, а третім, звісно, – життя Едварда Стріхи, геніального поета-футуриста, провокатора й містифікатора, пародиста й стилізатора, якому вдалося розіграти й неабияк розлютити не тільки Михайля Семенка, а й радянську владу.

Значимо, що усі ці три іпостасі дещо-таки відомі широкому загалові. Нас же цікавитиме, користуючись метафорою Ю. Лавріненка, “четверте життя” Костя Буревія – театральне, яке у розвідках літературознавців із зрозумілих причин завжди залишалося поза увагою, згадуване лише в побіжних зауваженнях і в не завжди точних чи компетентних умовиводах. Насправді ж без цієї “ділянки” різнобічної діяльності Буревія важко гідно оцінити його високий, почесний статус культуртрегера, людини, яка працювала передусім на взаємозбагачення двох культур. У Росії він був палким парламентарем української культури: організатором видавництва “Село і місто” (СіМ), численних художніх виставок, зокрема бойчукістів, ініціатором і співзасновником театральної студії і

хорової капели, активним і невтомним членом українського клубу. В Україні – одним із тих, хто з неперевершеним зухвальством і хистом прищеплював національній літературі “паростки” російської соціальної, політичної сатири, мистецької пародії – і те, що саме Буревія запросять працювати над створенням політичних ревью “Опортунія” (“Веселий пролетар”, 1930) і “Чотири Чемберлени” (“Березіль”, 1931), найкраще тому підтвердження.

Тож, офіційно театральний дебют К. Буревія у театрі дійсно відбувся 1930 р. як автора сценарію до вистави “Опортунія”, режисером якої виступив Януарій Бортник. Однак, насправді зв'язок цього революціонера і літератора із театром почався задовго до “Опортунії”. За спогадами вдови К. Буревій-Сапоровської, на початку 1900-х рр., коли К. Буревій мешкав у місті Россоші (Воронезька обл.) і працював у місцевій друкарні, паралельно займаючись нелегальним розповсюдженням революційної літератури, він був завсідником гуртка інтелігентної молоді. Під керівництвом Буревія ставилися аматорські вистави, а самого Костя вважали душею цього товариства. Між іншим, майбутні дружини І. Сенченка та О. Слісаренка, рідні сестри, також належали до цього гуртка; одна з них пізніше й розказувала Клавдії Буревій, яким цікавим режисером і актором був її чоловік [3].

Коли Буревій після кільканадцяти арештів та заслання у середині 20-х років минулого століття остаточно припиняє політичну діяльність і “перекваліфіковується” у літератора, театр знову з'являється у його житті.

Ще 1925 р., перебуваючи у Москві, К. Буревій переймається створенням при Українському пролетарському клубі імені Т. Г. Шевченка (офіційної громадської організації української спільноти, що нараховувала близько 1000 членів) драматичної студії на зразок єврейської “Культур-ліги” та Білоруської Державної Студії [4]. Український Драматичний Театр, що існував у Москві, був, на думку К. Буревія, занадто провінційним і аматорським, проте “постійну публіку УДТ мав і міг мати її в більшому числі, коли б сам був живіший навіть в своїй малоросій-



Лесь Курбас, (1887–1937)



Кость Буревій (1888–1934)

щині, до котрої в Москві багатько охочих з публіки росіян” [5]. До речі, аналогічний УДТ існував і в Ленінграді, проте і перший, і другий театри дійсно не вирізнялися ані художньою досконалістю, ані продуманою репертуарною стратегією.

Натомість починання режисерів-мхатівців Валентина Смишляєва та Бориса Афоніна, які зорганізували та через три роки занять відкрили для широкого загалу Державну Білоруську Студію, К. Буревій щиро підтримував, вбачаючи у ній гідний зразок для наслідування. Тим паче, що Білоруська “студія була заснована на самих солідних підвалинах: на вихованні культурного актора, перенесенні на білоруську сцену досягнень європейської театральної техніки та палкої віри в можливість перетворювання на білоруській сцені найвищих творів світового мистецтва” [6]. Цей допис К. Буревія закінчувався зверненням до Наркомпросу України з пропозицією підтримати ініціативу створення такої української театральної студії.

Проте влада ані фінансової, ані моральної підтримки не надала, тож довелося самотужки реалізувати власний задум. Як згадує К. Буревій-Сапоровська, “в січні 1928 року на пропозицію Костя Буревія в Москві при Українському клубі засновано “Товариство друзів українського театру”” [7]. Саме від імені цього товариства Буревій звертався із листами до А. Луначарського та Л. Скрипника, яких знав особисто, пізніше ініціював збір коштів (тут і добровільні внески-пожертви українського постпредставництва, земляцтва, того ж клубу, і гроші, отримані від концертів співаків Большого театру М. Микиші та Семен-

цова, а також благодійних лотерей). Водночас у січні 1928 р., при українському клубі у Москві була організована і хорова капела, керівництво якою взяв на себе відомий хормейстер П. Бігдаш (Бігдашов). Перший публічний концерт молоді капели відбувся через рік після початку занять, і організатори, зокрема і К. Буревій, почали домагатися надання їй державного статусу [8].

Щоб отримати кваліфіковані поради щодо організації студії, К. Буревій починає листуватися із Лесем Курбасом. Зокрема, писав так: “Я боюсь (і буду з усією силою боротись проти цього), щоб не утворити тут “копії з перекопії”, другої студії Вахтангова або десятої студії МХАТ, що ніякої користі для українського театру не дасть і розвіється як дим (без душі) або буде поглинуте російською сценою. Воно так і станеться, коли на самому початку ми не знайдемо живої української

душі, й не утворимо тієї атмосфери, яка потрібна для нормального і культурного розвитку в Москві українського театру... Нікого з театральних спеців ми ще не кликали, крім Бегічевої, що сама по своїй ініціативі відіграє у нас досить активну ролью. Бегічева пропонує зробити наш театр чи студію Вашою філією, пропонувала офіційно звернутися до Вас... Тому я звертаюсь до Вас приватно з своїми запитаннями, що відповідь на них дасть особисто мені змогу правильно орієнтуватися у цій справі” [9]. Разом із тим Буревій зізнавався, що жодної вистави Л. Курбаса особисто не бачив, проте вважає саме його авторитет беззаперечним у царині українського театру, а тому просив рекомендувати людину, близьку Курбасові за духом та устремліннями, яка змогла б очолити студію. За свідченнями О. Яценко-Буревій, що ґрунтувалися на документах з архіву студії, вивезених родиною до США, керівник “Березолу” запропонував дві кандидатури – режисера Валерія Інкіжинова, який, щоправда, тоді жив і працював у Харкові, а також згадувану Ганну Бегічеву, колишню режлаборантку, яка вийшла заміж і переїхала до Москви [10]. Власне, саме вона згодом і очолить новоутворену студію [11], а директором стане її чоловік Натан Тураєв, учень Є. Вахтангова, у 1914 – 1923 рр. актор Студентської драматичної, а потім 3-ої студії МХТ.

Тож із благословення Л. Курбаса, вже у березні 1928 р. було проведено іспити та здійснено набір студійців. Одним із екзаменаторів був (теж уже згадуваний) і Валентин Смишляєв, якому в майбутньому випаде зіграти одну з ключових ролей у долі цієї

студії. “Кожен іспитовий читав байку, співав під акомпанемент піаніно, або й так (безголосих не брали), на сцені грали з м’ячем, скакали через мотузку, на задану тему робили мімодраму, танцювали” [12]. Врешті із понад 100 охочих вступити відібрали 25 юнаків і дівчат, й вони одразу приступили до навчання, і вже у травні показали перші роботи. За результатами цього показу Український клуб прийняв рішення про виділення коштів на подорож студії в Україну, де у літньому навчальному таборі могли б продовжуватися лекції та тренінги (ці літні візити стануть регулярною практикою). Тож літо 1928 р. студія проводила у м. Ржищеві (нині – Київської обл.), “окупувавши” приміщення колишнього жіночого монастиря. Саме туди на запрошення керівників і приїхав на кілька днів Л. Курбас. Для нього провели спеціальний огляд-показ зроблених під контролем Г. Бегічевої мімодрам, деякі патрон із захватом хвалив, а з приводу інших висловив низку критичних зауважень і порад. Проте загалом Курбас залишився задоволений побаченим і дав дозвіл на присвоєння студії свого імені.

К. Буревій у житті новоутвореної студії брав активну участь, будучи тепер уже не тільки ідейним натхненником, але й викладачем історії театру, української літератури, розпочавши навіть читати курс “морфології театру”. Він, без перебільшень, був і тривалий час залишався, навіть після свого переїзду в Україну, неформальним лідером цього колективу, визначаючи й обстоюючи передусім високий рівень як художньої майстерності актора-студійця, так і рівень його інтелектуальної підготовки, по суті орієнтуючись на ідеальну модель “розумного арлекіна”, запропоновану Л. Курбасом.

Історія української студії, що проіснувала три сезони, з березня 1928 по листопад 1930 р., потребує, зрозуміло, окремого ґрунтовного дослідження із залученням архівних джерел, з розлогими коментарями щодо її практик і репертуару, вимагає вивчення її мистецького контексту у житті міста, зрештою, спробами простежити подальший життєвий і творчий шлях її учасників, тим паче кілька з них опинилися в Україні (скажімо, Захарченко, Плужник і Сушко стали акторами Харківського театру революції, Романенко і Журавель деякий час працювали режисерами у м. Сталіно). Ми лише коротко, спираючись на спогади вдови і доньки К. Буревія, окреслимо життєдіяльність студії, щоб не бути голослівними у висновках про її непересічну цінність.

Окрім К. Буревія, у студії у різний час викладали відомі у театральньо-навчальному середовищі тогочасної Москви люди. Ритмопластикою і акробатикою із студентами займався Геворків, колишній педагог балетної школи при Большому театрі. Українську мову викладав Павло Опанасенко, спів і музику – Ашхен

Момікоян, студієць Журавель керував хором і навчав співати народних пісень. Г. Бегічева продовжувала й далі працювати над мімодрамами й уривками з “Лісової пісні”, до того ж, дуже багато часу приділялося творчості Т. Шевченка (щорічно студія давала кілька вистав у шевченківські дні). Майстерности актора навчали Борис Афонін, випускник студії МХТ, а потім його актор і режисер, В. Інкіжинов та В. Смишляев. Двоє останніх після Г. Бегічевої були керівниками студії.

В. Інкіжинов на прохання Л. Курбаса поїхав восени 1928 р. до Москви й одразу взявся до роботи у студії. “Зі старшою групою студійців Інкіжинов став працювати над п’єсами Клари Газуль*. Кожну п’єсу він ставив інакше, але всі разом вони творили одне ціле. Це вже був початок серйозного професійного театру. Ввів Інкіжинов і біомеханіку і дуже сильно заприятелював з балетмейстером Геворковим, роботу якого дуже схвалював” [13]. Прикметно, що окрім цього, новий керівник вводить і суворий “мовний режим” для студійців і викладачів, забороняючи користуватися у побуті російською мовою. На жаль, уже наприкінці лютого 1929 р. В. Інкіжинов покидає студію, приймаючи запрошення В. Пудовкіна виконати головну роль у картині “Нашадок Чингізхана”. Одразу після зйомок він через сімейні обставини вирушає до Парижу і, зрештою, там і залишається. Після нього українську студію очолив В. Смишляев, один із засновників, викладачів і режисерів Державної Білоруської Студії. Окрім цього, у 1915–1924 рр. він працював у Першій студії МХТ, з 1924 по 1931 – у Другій студії МХТ.

Влітку 1930 р. подружжя Буревіїв, що уже мешкало в Україні, одержує запрошення від студії приїхати до Сорочинців (нині Полтавська обл.), щоб переглянути напрацьований репертуар. К. Буревій-Сапоровська згадувала: “Те, що ми побачили, нас вразило: перед нами був театр – талановитий молодий колектив, який мав у своєму репертуарі поряд з п’єсами Газуль нові, цікаві вистави. Вони самі інсценізували оповідання Косинки “Політика” й зробили з нього п’єсу “Родичі”, поставили “Месники” Поля Клоделя й “Бенкет під час чуми” Олександра Пушкіна (переклади зробили самі)”. Також студійці показали танцювальну пантоміму “До і після” на музику Ф. Ліста. Усе це разом, за планами керівників, мало увійти до першої репертуарної афіші майбутнього театру” [14].

Проте влада бачила перспективи студії зовсім поіншому: “23 листопада 1930 року на нараді в Секторі

* *Йдеться про драматичні твори П. Меріме, вміщені у його першій книжці “Театр Клари Газуль” (1825 р.) – прим. авт.*

мистецтв при Наркомпросі РРФСР постановлено зробити Українську театральну Студію пересувним театром, що мав би працювати на периферії – в Сибіру або на Північному Кавказі” [15]. Пояснювалася така пропозиція заборонаю створювати нові “театральні одиниці”, тим паче інонаціональні. Альтернативною була пропозиція влитися до колективу московської Муздрами, на що пристало кілька осіб, решта воліла покинути студію, аніж перетворитися на пересувний театр. Ось так завершила своє існування, ініційована К. Буревієм, Українська драматична студія імені Л. Курбаса у Москві.

Але театральна тема у житті К. Буревія на цьому не уривається. Нагадаємо, що він ще 1928 р. закінчив історичну драму на 5 дій “Павло Полуботок”, яка була надрукована аж 1948 р. у Мюнхені накладом видавництва “Орлик” і містила одну із перших коротких біографічних довідок про автора. Історичний матеріал п’єси вибудований за принципом “драми ідей”, де центральні персонажі є передусім носіями тієї чи іншої державотворчої програми, і основні колізії твору пролягають передусім у площині ідейних суперечностей. Як лаконічно зазначено у післямові до мюнхенського видання: “Полуботок” – це гасло Хвильового “Теть від Москви!”, тільки подане у національному, а не марксистському контексті” [16]. Аналогічний висновок щодо провідної ідеї твору робить і Ю. Лавріненко: “Тетьман Полуботок, що не хотів бути ні Мазепою, ні малоросом, а рівноправним союзником Москви, умирає в петербурзькій тюрмі на очах царя з прокльonom московському віроломству і з словами: “О! Я тепер добре знаю, що воля міститься на кінці шаблюки!” В цих словах прозвучав висновок, який зробило ціле радянське покоління українців із свого найсвіжішого досвіду співпраці з більшовицькою Росією” [17].

Лише кількома роками раніше (1926) у брошурі “Європа чи Росія. Шляхи розвитку сучасної літератури”, укладеній на основі доповідей, зроблених К. Буревієм в Українському клубі, її автор вступає у полеміку із палким ідеологом “європеїзації” М. Хвильовим, по суті, виявляючи нерозуміння глибинного сенсу проголошеного останнім мистецького курсу. Однак, уже через рік К. Буревій сам стає одним із ревних прибічників М. Хвильового, апологетом його політичних і культурницьких поглядів. Можемо говорити, що драма “Павло Полуботок” повною мірою засвідчує саме це світоглядне зближення із М. Хвильовим, а через нього і з провідною групою української літературно-театральної громади, зокрема і з Лесем Курбасом.

Тепер, знаючи цю передісторію знайомства К. Буревія і Л. Курбаса, можна зрозуміти принциповість відкритої підтримки з боку Буревія творчої лінії те-

атру “Березіль”. Правда, кілька його текстів, присвячених безпосередньо театру, свідчать про нього як про чуйного, спостережливого, ерудованого театрознавця-аматора, якому не вистачає і термінологічного глосарію, і ґрунтовних знань режисерських технологій, і володіння дещо ширшим, не історичним, а тогочасним контекстом. Тим не менш, друга монографія про видатного актора А. Бучму, присвячена 25-літтю його сценічної діяльності, написана саме К. Буревієм (Х.: “Рух”, 1933. – 105 с.), до того ж містить авторський текст німецькою мовою (Буревій самотужки вивчив кілька іноземних мов, тож займався ще й перекладом). Завдяки виданню “Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, – документи” (Балтимор – Торонто: Українське видавництво “Смолоскип” ім. В. Симоненка, 1989. – 102 с.) маємо можливість ознайомитися із фрагментом рецензії К. Буревія “Шекспір чи Куліш?” на п’єсу І. Микитенка “Диктатура” та виставу за нею. Автор рецензії робить доволі парадоксальний висновок, що Л. Курбас, “поборовши” драматурга І. Микитенка, тим не менш, залишив усі прикмети другого автора, чия присутність відчутна у тексті та у виставі, – Миколи Куліша. Як на нас, К. Буревій не зовсім докладно зрозумів, кого ж насправді цитував Курбас у “Диктатурі”, – ймовірно, все ж не М. Куліша, а себе у виставах за його творами.

Мабуть, найкращим текстом К. Буревія, написаним про театр Л. Курбаса, був фейлетон “Театр “Березіль” шкереберть” [18], адже тут автор уже явився у всеозброєнні свого сарказму і пародійного хисту. У нічному порожньому театрі К. Буревій збирає гомінку компанію відомих персонажів березільських вистав: Феногена і Пузиря (“Хазяїн”), Ляща і Свинку (“Алло, на хвилі 477!”), Копистку (“97”), Гапона (“Пролог”), Мазайла (“Мина Мазайло”) і т. д. – які, виявляється, із неабияким запалом розмірковують про нападки “марксистсько-ленінської критики” на театр. Найбільше дошкульних реплік звучало на адресу несамоговітого у своєму “праведному гніві” Д. Грудини, що, можна сказати, очолив рецензентсько-критичну “облогу” “Березоля”.

І цей благородний вчинок К. Буревія задля оборони театру не залишився без уваги. За підписом “Д. Коваль” на шпальтах “Літературної газети” (12 травня 1933 р.) з’являється нищівна стаття “Огонь по опортуністах і дворушниках”, у якій автор, аналізуючи фейлетон, із хвацькістю прокурора сипле звинуваченнями, що одразу й недвозначно відсилають до статей карного кодексу. Невідомий Д. Коваль (чи скоріше горезвісний Д. Грудина?) як скеля стає “на захист” театру: “Бажаючи в ювілейні дні “зробити приємність” театрові “Березіль”, К. Буревій нахабно клепле на театр, що став нині на шлях перебудови...

Буревій, як і другий колишній “присяжний” критик реакціонер-націоналіст В. Хмурий, хоче спровокувати “Березіль” на розрив його з марксистською критикою й радянською літературно-мистецькою громадськістю...”. А головне, що обурює Д. Ковалю, так це те, що Буревій, відгукнувшись на заклик І. Кулика, на той час секретаря ВУСППу, до усіх митців каються і “самокритикуватися”, кількома місяцями раніше надіслав до редакції тієї ж “Літературної газети” покайну статтю, у якій визнавав усі свої “помилки”.

Чи треба казати, що і в цьому останньому епізоді К. Буревій залишився вірним собі і, як і в попередній “Авто-екзекуції”, підписаний Едвардом Стріхою, черговий раз висміяв лицемірство та єзуїтський шал вірних поплічників системи. До речі, за спогадами письменника А. Гака, на початку 1930-х рр. ці “авто-екзекуції” були перетворені на прецікаві спектаклі для усіх охочих подивитися, як з трибуни Будинку письменників ім. В. Еллана той чи інший бідолаха критикує себе ж, “викриваючи” власні “контрреволюційні погляди”. Дехто, як скажімо, інший відомий гуморист Остап Вишня, з неприхованою іронією очорнював себе, перетворюючи “каяття” на фарс. Проте той же І. Кулик, що дрібним бісом-конференсьє снував поруч, підсовував черговому оратору на підпис щойно видрукувану стенограму його виступу. Пізніше ці стенограми лягли першими документами у папки обвинувальних справ, скажімо, того ж Вишні [19]. Безперечно, і двом “авто-екзекуціям” К. Буревія була призначена та ж грізна доленосна роль...

Однак, зупинимось у розповіді все ж на 1930 році, коли К. Буревій розпочинає співпрацю з театром і створює своє перше ревію “Опортунія”...

Далі буде

1. У біографічному словнику “*Политические деятели России. 1917*” (М.: Большая Российская Энциклопедия, 1993. – 432 с.) міститься стаття І. Чубикіна про революціонера Кліма Бурєвого. Наведені факти біографії, місце і дата смерті, причетність до українського літературного середовища беззаперечно підтверджують, що йдеться саме про Костя Буревія. Зокрема, автор зазначає, що справжнє його ім’я – Костянтин Степанович Сопляков, а Буревой (в укр. написанні Буревій) – підпільний псевдонім, який пізніше офіційно стане прізвищем. У біографічному довіднику “*Мистецтво України*” (К.: Українська енциклопедія ім. М. Г. Бажана, 1997. – 697 с.) у статті про К. Буревія вказано – “*справжнє прізвище Буревій*”, хоча насправді це лиш варіант написання одного й того ж прізвища.

2. Лаврінєнко Ю. Кость Буревій (Едвард Стріха): 1988 – 1934 // Лаврінєнко Ю. Розстріляне відродження:

Антологія 1917 – 1933: Поезія – проза – драма – есей. – К.: “Смолоскип”, 2004. – С. 392.

3. Буревій-Сапоровська К. Українська театральна студія імені Леся Курбаса у Москві // *Сучасність.* – Мюнхен, 1987. – № 7 – 8. – С. 76.

4. Буревій К. Театри національних меншостей: (допис) // *Червоний шлях.* – 1925. – № 1–2. – С. 344 – 345.

5. Там само. – С. 344.

6. Там само.

7. Буревій-Сапоровська К. Українська театральна студія імені Леся Курбаса у Москві // *Сучасність.* – Мюнхен, 1987. – № 7– 8. – С. 67.

8. Див.: Буревій К. [Без назви] // *Декада.* – Х., 1930. – № 3. – С. 9.

9. Лист К. Буревія до Л. Курбаса від 11. 01.1928 р. // *Київ/Київ – Філядельфія, 1954* – № 6. – С. 264–265.

10. О. Б. [Оксана Буревій] *Драматична студія ім. Л. Курбаса в Москві* // *Київ/Київ.* – Філядельфія, 1954. – № 6. – С. 262.

11. Нещодавно були надруковані спогади Г. Урсалової-Бегічевої (див.: Танюк Л. *Твори. Щоденники без купюр: В 60-ти томах.* – К.: “Альтпрес”, 2012. – Т. 20. – С. 338–367.), написані, за словами упорядника, для московського видання “*Леся Курбас*” і видучені звітти через цензуру. Зокрема, у цих спогадах йдеться і про українську театральну студію у Москві, про літній її візід в Україну, про візит Л. Курбаса і т. д. У порівнянні до свідчень О. Яценюк-Буревій та К. Буревій-Сапоровської ці згадки Г. Бегічевої-Урсалової постають як контроверсійні: на відміну від перших двох, в основі яких – протоколи студії, вони оперті тільки на пам’ять авторки). Для уникнення фактологічних непорозумінь, ми свідомо посилатимемось виключно на сімейні спогади родини Буревійів, сподіваючись, що у майбутньому вдасться документально підтвердити (або спростувати) і розповідь Г. Бегічевої-Урсалової про події минулих літ.

12. Буревій-Сапоровська К. Українська театральна студія імені Леся Курбаса у Москві // *Сучасність.* – Мюнхен, 1987. – № 7 – 8. – С. 68.

13. Там само. – С. 78.

14. Там само. – С. 80.

15. Там само.

16. [Післямова]/ [Без підпису] // Буревій К. Павло Полуботок: Історична драма на 5 дій. – Мюнхен: Видавництво “Орлик”, 1948. – С. 99.

17. Лаврінєнко Ю. Кость Буревій (Едвард Стріха): 1988 – 1934 // Лаврінєнко Ю. *Розстріляне відродження: Антологія 1917 – 1933: Поезія – проза – драма – есей.* – К.: “Смолоскип”, 2004. – С. 395.

18. Буревій К. Театр “Березіль” шкереберть // *Червоний перець.* – 1933. – № 4.

19. Гак А. Остап Вишня // Гак А. (Мартин Задека) *На двох трибунах. Оповідання та фейлетони* – Новий Ульм; Філадельфія: вид-во “Україна”, 1966. – С. 256.

Маргарита КОРНЮЩЕНКО,
Ольга ДОРОФЄЄВА

Цьогорічний березень пройшов під знаком “Березоля”: мистецька Україна відзначала 125-річний ювілей від дня народження видатного реформатора українського театру Леся Курбаса та 90-ліття створення ним славетного колективу. Заходи, які відбувалися з цієї нагоди у Харкові, спробували висвітлити студенти Харківського національного університету мистецтв Маргарита Корнющенко (I розділ) та Ольга Дорофєєва (II розділ).

ЛЕСЬ КУРБАС У ЧАСОПРОСТОРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРОЗНАВСТВА

I
У Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського 12-13 березня відбулася XII Міжнародна науково-творча конференція студентів і аспірантів “Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців”. І хоча вона не була присвячена виключно постаті Леся Курбаса, запропонована тема “Митець у часопросторі” передбачала розгляд творчої еволюції митців у часі, їхні, нерідко драматичні, взаємини з добою, рефлексії на проблеми сучасників, роль у творчому просторі батьківщини і світу – словом, окреслила коло проблем, що безумовно є актуальними і для дослідження діяльності видатного ювіляра.

“Міжнародність” студентської конференції цього року виникла не тільки завдяки представникам України, Росії та Білорусі, але й гості із Литовської академії музики і театру Аустеї Адомавічуте, яка виголосила доповідь “Віддзеркалення суспільства в театрі Йонаса Вайткусас”. Науково-творчі розвідки студентів з Росії та Білорусі були цікаві харків’янам, окрім усього іншого, з огляду на інформативність, бо стосувалися переважно сучасного театрального процесу цих країн,



Виступ декана театрального факультету ХНУМ імені І. П. Котляревського, Ботушової Г. Я.



Сергій Фішер, аспірант Російського інституту історії мистецтв.



Олеся Нагірна, аспірантка КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого.

знаному нам не так добре, як би хотілося. Аспірантка Білоруської державної академії мистецтв Любов Демкіна ознайомила аудиторію з нинішнім етапом самоідентифікації у розвитку молодшої режисури в просторі театрального процесу Білорусі.

Студентська театрознавча конференція у Харкові вже має своїх “ветеранів”, представниками яких були аспірант Російського інституту історії мистецтв Сергій Фішер із доповіддю “Час – простір – “Желтая кофта” – МАЛЕГОТ” та аспірант Російської академії театрального мистецтва – ГИТИС Микола Берман, про творчу манеру якого варто буде поговорити окремо.

Водночас цього року на конференцію приїхали студенти молодших курсів з ГИТИСа (Москва), а це означає, що зв’язок поколінь не переривається, і харківський театрознавчий форум розвиватиметься і набиратиме оберті. Отже, студентка II курсу Ганна Ігнатенко виголосила доповідь “Вистава, створена художником і зіпсована режисером (на прикладі “Гартюфа”, реж. П. Сафонов)”; студентка I курсу Поліна Манафова поділилася своїми думками про перспективи театру художника, а її однокурсниці Ольга Югай та Ксенія Ходош спільними зусиллями розглянули на конкретних прикладах результати постійної співпраці художника та режисера.

Найяскравіше, на мою думку, на харківській конференції дебютували “гітисівські” студентки перших та других курсів Наталя Базова, Гульнара Іскакова та Тетяна Уткіна, які підготували розвідку про творчість одного з найяскравіших російських режисерів, улюбленця юних московських театрознавців Юрія Бутусова. Дівчата підкорили аудиторію не тільки ґрунтовністю свого дослідження: їхня щира захопленість режисером просто обеззброювала і, безумовно, передалася й слухачам.

Студенти з Росії є носіями самобутньої школи театрознавства. Переважно вони розмірковують над актуальним театральним процесом, тож мають з

приводу своїх тем чітку особисту думку, вільно та емоційно доносячи її до слухача. Доповідам росіянам часом не вистачає академізму, проте їм не бракує здатності зацікавити своєю темою аудиторію. Уміння концентрувати на собі увагу – це те, чого б не завдало повчитися в “гітисівців” представникам української школи театрознавства, серед яких на цьогорічній конференції були переважно вихованці кафедри театрознавства ХНУМ ім. Котляревського. Як завжди в харків’ян, спектр тематики доповідей був досить широкий – від історичних постатей та подій до явищ сучасного театру. Студентка III курсу Наталія Губрій розглядала модерні тенденції в українському театрі на західноукраїнських землях (1930); її одногрупниця Агнія Пашкевич доповіла про гастролі Айри Олдріджа у Харкові 1860-х років та їхнє віддзеркалення у харківській пресі; магістрантка Наталія Синенко розглянула метод “перетворення” в теоретичних роботах Леся Курбаса.

Цікаву тенденцію виявили доповіді, що торкалися тем сучасного театру – майже всі харків’яни підготували розвідки про постаті й вистави інших міст та інших країн. Чи то харківське театральне життя не радує, чи то “добре там, де нас нема”... Так чи інакше, Маргарита Корнющенко (IV курс) розглянула сучасну драматургію як “реальну енергію часу” на сцені Київського ЦСМ “Дах”; Вікторія Варич (III курс) виголосила доповідь “Вірляна Ткач – українська дівчина



Гульнара Іскакова, Наталія Базова, Тетяна Уткіна, студентки I, II курсу театрознавчого факультету Російського університету театрального мистецтва (ГИТИС).



Мар’яна Янкевич-Столяр, студентка IV курсу кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка.



Маргарита Корнющенко, студентка IV курсу кафедри театрознавства ХНУМ імені І. П. Котляревського.

з “позабродвею””; Ірина Артюхова відрецензувала “Наталку Полтавку” Київського національного театру ім. Франка у постанові О. Анурова; студентка IV курсу Ольга Дорофєєва дослідила генезу модерністичних пошуків художнього керівника Львівського театру ім. Леся Курбаса Володимира Кучинського. І лише третьокурсниця Аліна Ципіна розглянула “таємницю душі митця” на матеріалі вистави Харківського академічного театру ім. Шевченка “Сьома свіча” (режисер – А. Літко). Доповідам студентів ХНУМ ім. Котляревського не бракувало ані академізму, ані особистісної позиції їхніх авторів, а щодо манери подачі – то тут ще є простір для вдосконалення.

Інші осередки театрознавства на Україні – факультет культури і мистецтв Львівського національного університету імени Івана Франка та Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого – на харківську конференцію цього року, на жаль, делегували лише по одному студентові, які, втім, гідно представили свої театрознавчі школи. Здобувачка Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого, а в минулому – випускниця ЛНУ імени Івана Франка – Олеся Нагірна зробила ґрунтовну історичну розвідку на тему “Медеї” Ж. Ануя як рецепції античності у творчості Віри Левицької, а лівів’янка Мар’яна Янкевич виголосила доповідь “Український мюзикл у творчості Б.-Ю. Яновського (“Лис Микита” за І. Франком)”. Сподіваємось, надалі українські колеги проявлять більше зацікавленості конференцією “Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців”. Сьогодні це найстарший в країні міжнародний студентський театрознавчий форум, участь у якому, обмін поглядами, навичка-

ми і досвідом, безумовно, збагачують не тільки його учасників, але й саму науку.

До речі, харківська конференція дає змогу і представникам інших професій випробувати себе як критика, історика чи теоретика театру. Цього року аудиторія мала змогу оцінити театрознавчі пошуки майбутніх актрис, а нині ще студенток – Наталії Солоніної, Кристини Черкасової, Олександри Одокієнко (IV курс) та Ольги Пінаєвої, Анни Семеніхіної (V курс ХНУМ ім. Котляревського). Доповідь Анни викликала жваву дискусію та неабияку зацікавленість російських гостей, адже стосувалася актуальної теми театру художника та його яскравого представника Філіпа Жанті. Так само не лишилися поза увагою і думки режисера театру анімації Олени Авдєєвої з приводу особливостей методології Санкт-Петербурзької вищої школи лялькарів. Попри те, що окремі розвідки хибували на певну реферативність, театрознавцям (вони, переважно, є сторонніми спостерігачами вистав, тенденцій і творчих доль) був цікавий погляд людей, зсередини знайомих з театральною “кухнею”.

Свій науковий внесок у конференцію зробили також студенти інших харківських вузів – Державної академії дизайну і мистецтв, Національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди та Державної академії культури. Доповіді, відповідно до спеціалізації їхніх авторів, стосувались проблем драматургії, сценографії або ж збагачували тематику конференції аналізом творчості художників. Так, студент V курсу ХДАДМ Сергій Канцедал ознайомив аудиторію з образно-художніми та соціокультурними змістами шахтарського циклу Романа Мініна. Картини, що на перший погляд осмислюють гостроактуальні проблеми лише окремого регіону України, надзвичайно зацікавили гостей з Росії та Білорусі. Це доводить не тільки універсальність художнього мислення Мініна, але й універсальність мови мистецтва, що дає змогу порозумітись людям попри культурні, ментальні та мовні бар’єри (дуже символічно для конференції, де тексти виголошувались англійською, російською та українською).

Завсідники міжнародних студентських театрознавчих форумів знають, що конференція, у програмці якої заявлений виступ Миколи Бермана, нині аспіранта Російської академії театрального мистецтва – ГИТИС, матиме ефектний фінал. Микола славиться не лише ґрунтовністю знань, але й категоричністю та безкомпромісністю поглядів. Його доповіді інколи серйозні, інколи іронічні, навіть провокативні – втім, завжди яскраві за формою, технічно оснащені, із ретельно вибудованим візуальним рядом. Микола, якому затісно в рамках академічної науковості, режисує свої виступи, а інколи навіть примірює на себе



На першому плані – Анна Семеніхіна, студентка магістратури кафедри майстерності актора і режисури театру анімації ХНУМ імени І. П. Котляревського та Сергій Фішер, аспірант Російського інституту історії мистецтв.

акторські образи (пригадати хоча б минулорічного “великорозумного” дідугана – прихильника творчості Льва Додіна). Цього разу М. Берман розповідав про “головну подію московського театрального сезону” – постанову Театру.Дос “Солдат” за п’єсою Павла Пряжка у виконанні Павла Чинарьова (режисер – Дмитро Волкострелов). Спираючись на відеоматеріали, що їх виклали творці вистави в мережі Інтернет, доповідач підкреслив те велике значення, яке має п’єса Пряжка для світової драматургії, детально висвітлив тривалі та болісні творчі пошуки Волкострелова і Чинарьова. А далі, ґрунтовно проаналізувавши концептуальну зав’язку дії, доповідач запропонував подивитись відеозапис вистави, котру, як виявилось, становлять... лише п’ятихвилинна сцена прийому героєм душу та одна-єдина фраза! Думаю, аудиторія харківської конференції була не менш розгублена і шокована, аніж глядачі московського Театру.Дос. Найцікавіше, що Микола Берман тримав інтригу до кінця, і навіть під час дискусії не виказав свого справжнього ставлення до мистецької провокації Волкострелова & Со.

Гостям і харків’янам було запропоновано відвідати присвячену Лесеві Курбасу виставку в Літературному музеї, а також вистави “Янголи так поруч” кафедри майстерности актора та режисури театру анімації ХНУМ ім. І. Котляревського і “Крыса” нещодавно утвореного Вільного творчого об’єднання “Прекрасні квіти”. Гадаю, учасники XII Міжнародної науково-творчої конференції студентів та аспірантів “Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців. Митець у часопросторі” змогли доторкнутись до славного минулого та, можливо, зазирнути й у майбутнє українського театру.

II

Одразу після студентського форуму, 14-15 березня, в Харкові відбулася міжнародна наукова конференція “Лесь Курбас у контексті світової та вітчизняної культури”, учасниками якої були відомі науковці та театральні митці України, Росії, США й Канади. Конференція виявилась дійсно масштабною і за кількістю учасників (на два дні було заплановано 38 доповідей), і за рівнем їхнього наукового авторитету. Широкий, багатогранний розгляд діяльності Лєся Курбаса забезпечувала різнопрофільність доповідей, серед авторів яких були театрознавці, режисери, мистецтвознавці, філологи, історики. Організовували конференцію спільними зусиллями Управління культури і туризму Харківської обласної державної адміністрації, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, Харківська державна академія культури, Міжобласне відділення

національної спілки театральних діячів України та Харківський державний академічний український драматичний театр ім. Т.Г. Шевченка.

Засідання конференції відбувалися в Харківському будинку актора ім. Л. Сердюка. Робота першого дня почалася з виступу Л.С. Танюка, народного артиста України, професора кафедри режисури КНУТКіТ ім. І.К. Карпенка-Карого, голови Національної спілки театральних діячів України, відомого мистецького і громадського діяча нашої країни, який доклав багато особистих зусиль задля повернення імені Лєся Курбаса у творчий та науковий простір.

Велику цікавість усієї аудиторії викликав виступ відомого сучасного театрознавця Н. М. Корнієнко, доктора мистецтвознавства, академіка НАМУ, директора Національного центру театального мистецтва ім. Лєся Курбаса. Розкриваючи тему “Курбас і світовий контекст. Курбас – Арто” і не вдаючись до буквальних порівнянь, Н. Корнієнко простежила спільність світоглядних і мистецьких позицій двох визначних театральних митців першої половини ХХ ст.

Неабияку наукову цінність мала й доповідь “Театр і війна: творчість Лєся Курбаса і військово-політичні перипетії Першої світової та громадянської війн” відомого дослідника як курбасівської епохи, так і сучасного театального процесу, Г. І. Веселовської, доктора мистецтвознавства, професора, завідувача відділу науково-творчих досліджень інформації та аналізу Інституту проблем сучасного мистецтва НАМУ. З властивою їй доказовістю, ретельним аналізом маловідомих фактів Г. Веселовська розглянула один із ранніх періодів діяльності Лєся Курбаса в



Делегація театрознавчого факультету Російського університету театального мистецтва (ГИТИС).

контексті складних суспільних і політичних подій того часу.

Не стільки академічно науковою, скільки емоційно переконливою, сповненою відвертих особистих вражень була доповідь Вірляни Ткач, нью-йоркського режисера, українки за походженням. Режисер театру Яра Мистецька Група з Експериментального театру Ля МаМа представила тему “Леся Курбас у Новому світі”, з’ясовуючи, яке місце в творчості українського режисера відіграла Америка (де він ніколи не бував), та яке ставлення до нього склалося на цьому континенті. Доповідь В. Ткач супроводжувалася цікавим фотоматеріалом, а доповнював її Ендрю Колто, актор театру Яра Мистецька Група, котрий прочитав вірші.

На конференції виступили викладачі, завідувачі кафедр харківських мистецьких вишів: доцент, завідувач кафедри акторської майстерності ХДАК, заслужений діяч мистецтв України І. О. Борис; доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ Л. Д. Соколюк; доцент, завідувач кафедри театрознавства ХНУМ ім. І. П. Котляревського, заслужений працівник культури України Г. Я. Ботунова та кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри режисури ХДАК, заслужений діяч мистецтв України С. І. Гордеєв.

Своє бачення досягнень Леся Курбаса на тлі сучасного театрального процесу та свого власного педагогічного досвіду розкрив І. О. Борис. Історичні театрознавчі дослідження представили Г. Я. Ботунова, в чийй доповіді “Мистецько-громадська позиція Л. Курбаса на театральному диспуті 1929 р.” були схарактеризовані обставини різких нападок на керівника “Березоля” на мистецькому диспуті, що стало початком цілеспрямованого знищення режисера, та С. І. Гордеєв з доповіддю “Леся Курбас: погляд з минулого у майбутнє (з архівних джерел)”. Про творчість відомого художника та сценографа Михайла Бойчука, перетини його долі з життєвим шляхом Леся Курбаса доповіла Л. Д. Соколюк.

Не змогла бути присутньою на харківській конференції Ірина Макарик, професор англійської літератури й історії театру Оттавського Університету. Не зважаючи на це, її доповідь “Театр “Березіль” у Парижі і Нью-Йорку” була трансльована у відеоформаті. Досягнення сучасної техніки дозволили подолати велику відстань, й ми почули наукову думку канадського дослідника особисто з її вуст.

Друга частина денного засідання розпочалася доповіддю ветерана харківського театрознавства професора кафедри театрознавства ХНУМ імені І. П. Котляревського, кандидата філологічних наук Н. Р. Логвинової “Зв’язок Леся Курбаса із західно-європейською режисурою”, в якій діяльність українського

митця постала у контексті творчих пошуків інших видатних режисерів того часу.

Маловідому грань творчості Леся Курбаса в галузі кінорежисури висвітлила старший викладач кафедри культурології Національного університету “Киево-Могилянська академія”, головний редактор журналу “Кіно-Театр” Л. І. Брюховецька. Про вагомність праці режисера в цьому напрямі мистецтва свідчить сама назва доповіді: “Леся Курбас і кіно. Йому доводилося не реформувати, а формувати”.

Цікавості та різноманітності конференції надавало те, що суто наукові доповіді часто доповнювалися фотоматеріалами, що допомагало слухачам ще більше зануритися в атмосферу курбасівської доби. Завліт Харківського державного академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, театрознавець О. А. Седунова презентувала аудиторії фотоархів харківського періоду театру “Березіль” (1926–1933), наочно продемонструвавши славетні сторінки театру, тісно пов’язані з діяльністю Леся Курбаса.

Постать Леся Курбаса є, безумовно, знаковою у мистецькому просторі свого часу, а багатогранна діяльність його дуже важлива для розвитку театральної теорії та практики сьогодення. В його творчості були сконцентровані пошуки різних напрямів та видів мистецтва, більшість видатних особистостей тих років так чи інакше були пов’язані з його театральними експериментами. Тому доречною на конференції була розмова і на теми, що прямо не висвітлюють діяльності Курбаса, але розкривають особливості мистецького контексту 1920 – 30-х років.

Маємо на увазі доповіді харківських науковців, зокрема кандидата мистецтвознавства, доцента кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ О. І. Галонської “Державна українська музична комедія на тлі дискусії про оперету 1924–1932 рр.”, в якій дослідниця розкрила особливості розвитку жанру музичної комедії у переламні для багатьох напрямів мистецтва 1920 – поч. 1930-х років, часи гарячих творчих протистоянь та диспутів. Важко уявити шлях “Березоля” без вистав за п’єсами М. Куліша, які особливо в останні роки творчості Леся Курбаса визначали і естетичне, і тематичне спрямування театру. Досліджує творчість цього видатного драматурга, І. М. Кремінська, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури філологічного факультету ХНУ ім. В. Каразіна, яка на конференції представила доповідь “Специфіка художнього простору в драматургії Миколи Куліша (1927–1932-х рр.)”. На розкриття майже не дослідженої теми – творчості режисера Фавста Лопатинського, якого Курбас вважав своїм найталановитішим учнем та якому, на жаль, довелось розділити трагічну долю вчителя – спрямувала цікаве дослідження театрознавець О. Б. Теліпська.

Гумористичному баченню “Березоля” з боку доброго друга Л. Курбаса Остапа Вишні була присвячена доповідь головного бібліографа ЦНБ ХНУ ім. В. Каразіна, театрознавця Ю. Ю. Полякової “Березіль” і березильці в “Театральних усмішках” Остапа Вишні”. Свій погляд на виявлення курбасівських принципів у сучасному театральному процесі запропонувала присутнім Ю. П. Коваленко, старший викладач кафедри театрознавства ХНУМ ім. І. П. Котляревського, виголосивши доповідь “Режисерсько-педагогічний метод Степана Пасічника як продовження традицій “Березоля”.

У рамках конференції відбулася презентація бібліографічного покажчика “Творчий спадок Леся Курбаса у XXI столітті”, який було видано ХДАК у 2012. А ввечері учасники конференції змогли побачити виставу “Сон. Комедія” за поемою Т. Шевченка Творчої майстерні зі Львова “Театр у кошику” Національного центру театального мистецтва імені Леся Курбаса. Цей колектив, одне з найцікавіших мистецьких об’єднань в Україні, спираючись на відкриті Лесем Курбасом театральні принципи, сприяє розвитку сучасного українського театру та його визнанню на міжнародній мистецькій арені.

Ранком наступного дня (15 березня) учасники конференції, не зважаючи на сніжну погоду, поклали квіти на могилу-пантеон сім’ї Леся Курбаса та відвідали історичні місця Харкова, пов’язані з іменами видатних майстрів театру “Березіль”. До ювілею видатного режисера в Харківському літературному музеї було створено виставку “Леся Курбас – розстріляний геній українського театру”, де експонуються цікаві фотоматеріали та листи, а також (“Слідами скорботного соловецького етапу”) спогади кандидата медичних наук О. В. Кочарян про експедицію “Соловецький етап-2005 р.”.

Відвідавши виставку, учасники конференції продовжили засідання. Вже як театрознавець виступила режисер переглянутої напередодні вистави “Сон. Комедія” І. В. Волицька, кандидат мистецтвознавства, художній керівник Творчої майстерні “Театр у кошику”, науковий співробітник Національного центру театального мистецтва імені Леся Курбаса, заслужений діяч мистецтв України, представивши доповідь “Леся Курбас. Погляд на тіло”.

Доповідь “Леся Курбас як інтерпретатор п’єси Г. Бюхнера “Войцек” проголосила О. М. Каленіченко, доктор філологічних наук, професор кафедри театрознавства ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Науковець розглянула особливості художнього світу відомого твору з погляду українського режисера, який багато працював над “Войцеком”, здійснив власний переклад п’єси, але так і не увів цю назву до репертуару театру.

Після цього аудиторія мала змогу почути цикл доповідей, присвячених образотворчому мистецтву та, зокрема, сценографії першої третини ХХ ст.

З доповіддю “Дельартівські мотиви харківської «сімки» виступила кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ Т. В. Павлова, побудувавши її на маловідомих фактах з художнього життя Харкова бурхливих 1920-х років й доповнивши цікавим фотоматеріалом. Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ В. В. Чечик запропонувала дослідження “Вадим Меллер і Георг Гросс: до історії українського театального авангарду”, розкривши важливі аспекти формування авангардного сценографічного мистецтва в Україні, зокрема творчості Вадима Меллера, який багато і плідно співпрацював з Лесем Курбасом. Доповідь на тему “Орієнтальні мотиви в авангардній сценографії України (перша третина ХХ ст.)” проголосила кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ І. О. Тесленко, доповнюючи новими спостереженнями картину розвитку української сценографії в період сміливих театральних експериментів.

Особливості розвитку провідного напрямку української сценографії 1920-х років – конструктивізму – крізь призму сприйняття харківських критиків розкрила І. В. Лобанова, старший викладач кафедри театрознавства ХНУМ імені І. П. Котляревського, у доповіді “Від апології авангарду до апології реалізму: творчість сценографів-конструктивістів Державного українського оперного театру в оцінці харківської преси (1925–1934)”.

Цікаву тему для дослідження обрала кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ Я. В. Партола: “Авангардний театр і глядач: рух назустріч чи лінії, що не перетинаються”. Театрознавець розглянула конкретні випадки зафіксованих глядацьких реакцій на авангардні вистави та спробувала дослідити закономірності сприйняття цього театального напрямку. Переважну частину доповіді було присвячено харківським виставам “Березоля”.

Урочистим і пам’ятним було завершення наукового форуму. На великій сцені Харківського державного академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка відбувся святковий вечір з нагоди 125-річчя від дня народження О. С. Курбаса “Вітри Березоля”. Постановник Степан Пасічник та актори, які брали участь у цій натхненній, хвилюючій композиції, змогли передати, окрім вдячності та поваги до засновника свого театру, сам невгамовний дух вічно молодого, захопленого постійним творчим пошуком великого режисера Леся Курбаса.



Мар'яна МАТВЕЙЧУК

Анна Коженювська-Бігун (Польща).

ЛЕСЬ КУРБАС: КОНТЕКСТ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ

31 березня 2012 року в Національному центрі театрального мистецтва ім. Леся Курбаса відбулася Міжнародна наукова конференція “Леся Курбас і світовий театральний контекст”. Дослідниці та дослідники, що приїхали з Франції, Італії, Польщі, США, Грузії, презентували дослідження театрального доробку Леся Курбаса у різних культурних контекстах.

Беатріс Пікон-Валлен (Національний центр наукових досліджень, Дослідницька лабораторія з інтермедіальності та театрального мистецтва, Париж, Франція) у дослідженні “Леся Курбас і Всеволод Мейерхольд” робить спробу порівняльного аналізу експериментаторських проєктів обох режисерів. Самодостатні кожен у своїй творчості, Леся Курбас і Всеволод Мейерхольд подекуди справді апелювали до схожих ідей та концепцій (зрештою, вони були сучасниками!), ведучи між собою імпліцитний діалог, попри експліцитний конфлікт, що дав про себе знати у відгуках, статтях та рецензіях (приміром, Курбасова критика “Ревізора” Мейерхольда). Засаднича відмінність у мистецьких “мікрополітиках” Курбаса і Мейерхольда визначається контекстом їхнього культурного середовища: Курбас формує український театральний ландшафт, створює різножанрову основу для українського модерного театру, який тільки набирає сили. Мейерхольд РЕ-формує вже наявні практики, бунтує проти чогось вже присутнього і давно засвоєного в культурі.

Тему польсько-українських міжкультурних взаємозв'язків презентували Анна Куліговська-Коженювська (Театральна академія ім. Олександра Зельверовича, Варшава, Польща), Анна Коженювська-Бігун (Варшавський університет, Варшава, Польща) та Марта Кацьвін (Ягеллонський університет, Краків, Польща). Перша доповідка в дослідженні на тему “Українські епізоди Леона Шиллера” акцентувала проблему неоднозначності політичної позиції Леона Шиллера щодо розуміння й тлумачення конфліктної історичної ситуації пограничних українсько-польських земель, зокрема його скандальне сценічне трактування поеми Юліуша Словацького “Срібний сон Саломеї”.

Театральна реформа Леся Курбаса у контексті польських пошуків – тема доповіді Анни Коженювської-Бігун. Дослідниця прослідковує шляхи проникнення аналітичних заміток про український театр, зокрема театр Леся Курбаса, в польську суспільну і театрознавчу думку. З доповіді можемо зробити висновки про певну запізнілість теоретичної актуалізації творчості Курбаса в Польщі (перша стаття – 1966 року, серія статей в дев'яностих і двотисячних роках), незважаючи на не тільки географічну, але й на ідейно-творчу спорідненість польсько-українського театрального процесу. З іншого боку, видається виправданим пошуків осмислення міжкультурних впливів трохи більше, ніж через півстоліття, зважаючи на неможливість теоретичної саморефлексії



Вірляна Ткач (США).

У першому ряді (зліва направо):
Марина Черкашина-Губаренко, Марія Матіос,
Ростислав Пилипчук, Лесь Танюк.



історичного періоду тут-і-зараз. У доповіді порівнювано режисерські методи роботи Лесь Курбаса з ритмом, актором-маріонеткою, актором-акробатом, сценографією та методи й постави Леона Шиллера, Станіслава Висоцької, Вітольда Вандурського. Крім того, йшлося про спільність реформаторських “проектів театру” Лесь Курбаса та Юліуша Остерви, що проявлялася не тільки у концепціях вистав, але й у створенні різножанрової інфраструктури театру – лабораторій, літературних гуртків, шкіл, студій тощо – для виховання “нових” акторів і “розумних” глядачів. Деякі інші аспекти концептуальної близькості теорій Курбаса та Остерви працювала Марта Кацьвін, порівнюючи їхні концепції театру і актора. Юліуш Остерва, створюючи концепцію актора-священика, чітко регламентує принципи організації його роботи, обов’язки, поведінку щодо громадськості, принципи співіснування з колегами на сцені і поза сценою, наголошуючи на тому, що театр має стати способом співіснування, співпраці, “невеликим храмом і братством”. Концепцію актора як філософа й акробата, поєднання досконалості тілесної з ментальною Курбас розвиває паралельно. Зрештою, Марта Кацьвін завважає спільний інтерес обох митців до сприйняття актора водночас як творця, як матеріялу і як твору, що спонукає зіставляти та порівнювати теорії та практики Курбаса й Остерви з контекстом сьогодення.

Еріка Фаччіолі (Академія мистецтв, Болонья, Італія) презентувала дослідження театрального досвіду Лесь Курбаса як “мовчазної присутності” в італійській історіографії. Говорячи про “театральне ХХ століття” як про “минуле нашого теперішнього”, як про оновлення театру, етичний та естетичний вибір, дослідниця вказує на необхідність/можливість включення Лесь Курбаса в “мінливе сузір’я” особистостей, які зіграли домінуючу роль у формуванні театральної режисури такою, якою вона є, могла чи може бути сьогодні. Е. Фаччіолі акцентує визначальну роль педагогіки в Курбасовому “проекті театру” і звертає увагу на особливо актуальне сьогодні – нерозділювання естетичних пошуків та етичного спрямування.

Дослідниця проблематизує неписаність Лесь Курбаса у європейський, зокрема італійський, культурний контекст, незважаючи на те, що його лозунг “До Європи, до нас самих” апелює не тільки до формотворчих процесів української культури, а й спонукає до загальніших роздумів про знехтувані просторові категорії історіографічного методу, досі орієнтованого на час.

Аналітичне дослідження реалізації ідей Курбаса в сучасному російському театрі представила Анна

Ганна Веселовська,
Мейгел Фавлер (США),
Тамара Кікнавелідзе (Грузія).



Степанова (Російський університет театрального мистецтва, ГИТИС, Москва, Росія). Реалістичний театр, неодноразово критикований Курбасом, не здатний знайти художню форму, яка б не згладжувала конфлікти сьогодення, а була її естетичним провідником. Задуми та прагнення Леся Курбаса були зорієнтованими на майбутнє. Зрештою, у цьому майбутньому вони і знаходять своє втілення. Курбас писав про те, що настане час і – перестануть писати п'єси, повернуться до імпровізації, до наповнення сценічного простору тим, що можна реалізувати тільки методами театру, про зникнення слів тощо. У Росії нині чимало театрів, орієнтованих на експеримент: і SoundDrama, що здійснює художній пошук на межі музики й драми, використовуючи метод абсолютної імпровізації, що засновується на фантазії кожного учасника, і Лабораторія Дмитрія Кримова, де перші вистави відбувалися без тексту, без п'єси, їх виконували студенти-сценографи і визначальною режисерською рисою стала “візуалізована система неперервних трансформацій: доль, стилів, епох, просторів, мітів, масштабів та суті явищ”. Театр існує сьогодні не як відображення дійсності і не як пропозиція варіантів вирішення старих чи нових проблем, а як можливість у формі гри навчитися долати існуючі проблеми й жити в умовах нестабільності.

Структурні аналогії у російському, єврейському та українському часопросторі режисерів Є. Вахтангова, О. Грановського і Леся Курбаса на прикладі



Олег Ільницький (Канада).

конкретних вистав проаналізувала Тетяна Котович (Вітебський державний університет ім. Петра Машерова, Вітебськ). Детальний структурно-компаративістський аналіз вистав трьох режисерів білоруська дослідниця здійснила за допомогою сітки з шести понять (структура хронотопу сценічного твору; ступінь експресивності у виборі виражальних засобів вистави; вибір формальних прийомів; ступінь гармонізації у спектаклі і самого спектаклю; характер загального настрою і властивості катарсису; колористична партитура). Структура твору як відтворення зовнішніх подій вистави через внутрішню подієвість, колаж, гротеск, ритм спектаклю, а також його кольорова партитура – такі засадничі елементи цього структуралістського аналізу Тетяни Котович робіт трьох незалежних між собою режисерів.

Тамара Кікнавелідзе (Державний університет ім. Іллі Чавчавадзе, Науково-дослідний інститут мистецтвознавства, Тбілісі, Грузія) розповіла про грузинський контекст досліджень діяльності Курбаса. “Пам’ять, збережена в музейних експонатах: Леся Курбас і Грузія” – доповідь про спільність мистецького світогляду і творчі стосунки Леся Курбаса і Сандро Ахметелі. І Ахметелі, і Курбас прагнули реформувати національну культуру через театральні постанови, актуалізувати новітні досягнення філософської думки, а тому приїзд державного театру ім. Шота Руставелі до Харкова (1930), а також грузинські гастролі театру “Березиль” (1931), про що можемо дізнатися з тогочасної преси і архівних документів, стали випадком обміну враженнями, досвідом і приводом для спілкування між двома режисерами та їхніми колективами.

Про візит Леся Курбаса до Нью-Йорку та про дослідження, здійснені в американських архівах, жваво



Анна Степанова (Росія).

та захоплюю, наситивши доповідь фотоматеріалами, розповіла Вірляна Ткач, театральна діячка та режисер з Мистецького об'єднання “Яра” у США.

Учасників конференції заінтригувала доповідь Ірени Макарик (Оттавський університет, Оттава, Канада) “Ідеальна вистава: Лесь Курбас про раннього радянського глядача”. Оскільки сама доповідачка не змогла приїхати в Україну, то письмовий варіант доповіді озвучила Ірина Чужинова. Як виявилось, нарікання Вілмара Сотера на відсутність досліджень публіки, яка ходить до театру, не зовсім виправдані, тому що вивченням потреб та інтересів глядача досить ретельно займався ще Лесь Курбас. Відомо, що березильці і сам Курбас часто сиділи серед публіки в залі з примірниками п'єси, зблизька спостерігаючи та фіксуючи реакції глядачів за критеріями активної, пасивної уваги, виключення тощо. Крім того, було розроблено детальні анкети, які роздавали глядачам під час вистави і результати яких обговорювалися на засіданнях режисерської лабораторії. Ірена Макарик стисло проаналізувала 37 переписаних нею в архіві анкет, розданих на виставі “Макбет” 14 листопада 1924 року. Отож, маємо такі висновки: по-перше, неможливість встановити ідеологічний зв'язок між вищою освітою, соціальним станом і частотою відвідування театру; по-друге, театр Курбаса викликав жваву реакцію (хай навіть подекуди негативну чи примітивну) глядачів на свої вистави; по-третє, опубліковані результати більше ніж п'ятдесяті п'яти тисяч анкет на якийсь час спростували звинувачення з боку влади в недоступності чи незрозумілості масам вистав “Березолу”.

Інший канадський дослідник, Олег Ільницький з Університету Альберти (Едмонтон), автор першої історії українського футуризму, у доповіді “Курбас

і футуризм” розповів про мистецькі стосунки Михайля Семенка і Леся Курбаса, акцентуючи на тому, що Курбас позитивно сприймав новаторство футуристів у театрі, що проявилось у створюваних виставах та їхньому концептуальному осмисленні (приміром, апелювання до ритму, динамізму, імпровізації, акробатики, вертепу тощо).

Мейгіл Фавлер (Гарвардський університет, Український науковий інститут, Бостон, США), застосовуючи історичні методи мережі контактів і метод транснаціональних студій для вивчення творчого середовища Курбаса, виступила з

доповіддю “Літературний ярмарок: Лесь Курбас і поява українського радянського бомонду”, яка є не аналізом того, чим займався український режисер, а прискіпливою спробою реконструкції самого “світу”, в якому він жив та працював.

Доповідь Мирослава Шкандрія (Манітобський університет, Вінніпег, Канада), яку прочитала Олена Левченко (автор не зміг приїхати в Україну), стосується постаті сценографа, який створював художнє обрамлення багатьох вистав Курбаса, – “Геній Вадима Меллера: танець і декоративне мистецтво в українському авангарді”, а також висвітлює мистецький контекст художнього середовища 1910–1920-х років.

Ще одна дослідниця, Вероніка Гопко-Переверзева з Франції (Національний центр наукових досліджень, Дослідницька лабораторія з інтермедіальності та театального мистецтва, Париж) поділилася науковим доробком на тему “Ритм, простір та час у виставі Леся Курбаса “Диктатура”, де аналізується не лише культурний, а й соціальний і політичний виміри суспільства, поза якими (і на думку Курбаса також) не може існувати творець.

Тривалий час ім'я Курбаса було відсутнім у європейській театральній традиції, його, услід за Ерікою Фаччіолі, можна навіть назвати “безіменним” з Беньямінових “пасажів”. Дослідники та дослідниці, що взяли участь у конференції як представники різних наукових шкіл, послуговуючись різними методами роботи над матеріалом і по-своєму вписуючи напрацьоване у двадцятихвилинній доповідьській ліміт, чітким шрифтом закарбували ім'я Леся Курбаса на карті історії й теорії світового театру, не вичерпавши, а лише дещо розкривши потенціал історико-культурних, компаративістських, герменевтичних, семіотичних та міждисциплінарних студій, пов'язаних із діяльністю Леся Курбаса.



Ірина ПОПВЧАК

ЯКБИ КУРБАС..., АБО ШЛЯХИ МОДЕРНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

(II Всеукраїнська студентська театрознавча конференція “Леся Курбас: шляхи модерного українського театру”)

Трохи академізму...

Друга Всеукраїнська студентська театрознавча конференція, яка відбулася 22–24 березня 2012 р. у стінах факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імени Івана Франка, відбулася під гаслом “Леся Курбас: шляхи модерного українського театру” і була присвячена 125-річчю від дня народження видатного українського театрального діяча. Її учасниками стали студенти театрознавчого відділення ЛНУ імени Івана Франка, Київського національного університету театру, кіно і телебачення імени І. К. Карпенка-Карого та Харківського національного університету мистецтв імени Івана Котляревського.

Конференцію відкрила доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності Майя Гарбузюк. Вона привітала всіх присутніх із відкриттям акції, яка об’єднала довкола імени Леся Курбаса юних представників трьох провідних українських театрознавчих шкіл*.

*Наукове керівництво підготовкою доповідей здійснювали: доц. Г. Ботунова, доц. Я. Партола, ст. викладач І. Лобанова, ст. викладач Ю. Коваленко (Харківський національний університет мистецтв імени І. Котляревського), доц. С. Васильєв (Київський національний університет театру, кіно і телебачення імени І. Карпенка-Карого), доц. М. Гарбузюк (Львівський національний університет імени І. Франка).

Голова секції історії театру Євген Сало (магістрант ЛНУ імени І. Франка) запросив до виступу першу доповідачку – Наталію Синенко (магістрантка ХНУМ імени І. Котляревського). Студентка з Харкова окреслила коло проблем, які необхідно дослідити та систематизувати, вивчаючи теоретичну спадщину Леся Курбаса.

Оприлюднюючи свою наукову розвідку, Є. Сало відкрив для аудиторії нові сторінки майже недослідженої теми “Степан Курбас (Янович) у відгуках польської преси (1884–1900)”. Доповідач, окрім вербального опису “мандрівки” театральними шпальтами давніх польських часописів, продемонстрував світлини з дитинства та юности Леся Курбаса, а також фрагменти публікацій польських критиків про сценічну творчість його батька, актора Руського народно-го театру Степана Яновича. Здається, кожен слухач зумів відчутти, наскільки відповідально, пильно і з любов’ю поставився доповідач до своєї роботи.

На певний експеримент пішли студентки із Києва: Поліна Токарева й Олександра Сагайдак (II курс, КНУТКіТ імени І.К. Карпенка-Карого). Тема їхньої спільної доповіді (і так само спільного виступу-дуєту) “Акторська школа “театру корифеїв” в оцінках та осмисленні Леся Курбаса”, без сумніву, вельми цікава та корисна власне для другого року навчання. Та майбутнім театрознавцям ще треба докласти чимало зусиль, аби й наукова цінність роботи, і форма

її презентації відповідали вимогам до виступів такого характеру.

Самостійніше й цікавіше прозвучали міркування ще двох киян (також другокурсників). Сергій Хіленко обрав тему “Співпраця Леся Курбаса і Миколи Садовського”, Агата Лінець прокреслила траєкторію стосунків Леся Курбаса і Панаса Саксаганського. У їхніх виступах ми побачили намір більше дізнатися про співпрацю Л. Курбаса із корифеями, спробу здійснити порівняння їхніх мистецьких та світоглядних позицій.

По обідній перерві, що закінчилась невеличкою “кавовою екскурсією”, яку студенти-господарі влаштували для своїх гостей, розпочалося друге засідання історичної секції – вже під головуванням Ірини Попівчак (магістрантка ЛНУ ім. Івана Франка).

Подібне та відмінне у поглядах на розвиток театрального процесу Леся Курбаса та Якова Мамонтова дослідила Агнія Лобанова (III курс ХНУМ ім. І. Котляревського). Студентка вдало знайшла відповідні професійні “ключі” для розкриття своєї теми, виявивши широку обізнаність, серйозний, гідний справжнього молодого науковця підхід до опрацювання наукового матеріалу.

Наступну доповідь, не менш цікаву, представила Наталія Губрій (III курс, ХНУМ ім. І. Котляревського). Її тема – “Харківський театральний сезон В. Блавацького (1927–1928). Відлуння кризь усе життя” торкалася важливого періоду у житті видатного українського режисера, зокрема – впливу особистості Леся Курба-

са на його формування як митця березільської школи. Студентка охоче та впевнено відповідала на питання аудиторії, що виникли у підсумку доповіді.

Далі наукову естафету перейняв Львів: авторка цих рядків виступила з темою “Режисерська школа Леся Курбаса: жанрові трансформації у поставах Бориса Тягна (на матеріалі вистав Львівського театру ім. М. Заньковецької)”. Мета дослідження – довести, що Б. Тягно, як учень Л. Курбаса, у своїй режисерській роботі сповідував засадничі мистецькі принципи Майстра, зокрема, працюючи над жанровими модифікаціями постанов “Сон князя Святослава” І. Франка, “Гамлет” В. Шекспіра, “Фауст і смерть” О. Левади.

Американський “слід” Курбаса у діяльності сучасного Театру “LaMaMa” простежила й розглянула Вікторія Варич (III курс ХНУМ ім. І. Котляревського). Доповідачка із неприхованим захопленням знайомила присутніх із далеким “заокеанським” колективом, його творчим доробком. Виступ Вікторії можна, до певної міри, охарактеризувати як просвітницько-популярний, але він виявився доречним у світлі теми нашої конференції.

Завершували день студентки-четвертокурсниці із Харкова. Ольга Дорофеева виступила із темою “Традиція новацій: імпульси експериментів Леся Курбаса та школа Анатолія Васильєва (на матеріалі вистав А. Жолдака у ХДАДТ ім. Т. Г. Шевченка)”, а Маргарита Корнющенко презентувала “Необарокову естетику в українському театрі: від Леся Курбаса до Влада Троїцького”. Обидві доповіді викликали жваву



Учасники конференції біля Меморіального музею-садиби Леся Курбаса (с. Старий Скалат Підволочиського району Тернопільської області).



Учасники конференції в залі Музею Леся Курбаса.



Фрагменти музейної експозиції.

реакцію, студентки запропонували цілком самостійне, серйозне та ґрунтовне опрацювання матеріалу, виявили здатність аналітично його осмислювати.

Завершували “науковий день” учасники конференції, звісно... у театрі!

Львівський академічний театр ім. Леся Курбаса люб’язно надав можливість відвідати недавню прем’єру – виставу “Лісова пісня” Лесі Українки у режисурі А. Приходька. Тож ім’я Леся Курбаса залишалося з нами і тут.

Трохи лірики

Двадцять третього березня на всіх учасників конференції чекав сюрприз: екскурсія до Меморіального музею-садиби Леся Курбаса (с. Старий Скалат Підволочиського району Тернопільської області). Охочих було чимало, і переповнений автобус із студентами-театрознавцями зі Львова та Харкова під опікою доц. М. В. Гарбузюк та керівника харківської “делегації” ст. викладача І. Лобанової рушив у дорогу.

Музей-садиба зустрів гостей теплом та відкритими обіймами його незмінного директора – Ольги Петрівни Васишин. З неприхованою любов’ю до родини Яновичів провадячи екскурсію музеєм, Ольга Петрівна “повела” нас у дитячі роки митця, у його юність. З охайно розташованих світлин, наче вивчаючи нас, дивилися Л. Курбас, С. Янович, В. Яновичева... Кожна з кімнат музею – інша сторінка з книги життя Леся Курбаса. На останній сторінці розповідь екскурсовода обірвали смуток і біль... Звісно, кожен



із нас добре знав, як закінчилось життя українського режисера. Але створена у цій кімнаті особлива атмосфера, копії світлин, наказів про арешт, протоколів допиту, імітований колючий дріт, що “обійняв” фото в’язня-Курбаса – все це допомогло надзвичайно гостро відчуту глибину трагізму долі цієї Людини. За якусь мить усвідомлюєш завчасну смерть цілого покоління, трагедію Розстріляного Відродження... Поклонилися ми й могилі діда великого режисера, Пилипа Курбаса, що неподалік Музею-садиби, на церковному кладовищі.

Хочеться щиро подякувати працівникам музею за копітку працю, за те, що так люблять свою справу і піклуються про кожен куточок садиби не тільки всередині дому, але й зовні, доглядають чудово прибраний садок із зручними лавками, що завжди чекають на нових відвідувачів.

Символічно, що, повертаючись додому, студенти та викладачі пройшли Хресною дорогою, облаштованою неподалік Старого Скалата. Ідучи нею, всі мовчали. Думалось про тернистий життєвий шлях Леся Курбаса, про його Хресну дорогу, якою він чесно пройшов до кінця... Трохи втомлені, ми сіли в зручний автобус з привітним водієм, наданий дирекцією Львівського національного академічного театру ім. М. Заньковецької, і рушили додому – увечері на нас чекав “Театр у кошику” з виставою “Провина” Н. Ромчевича.

Трохи роздумів...

Останнього дня все завершувалося неформальним спілкуванням за імпровізованим круглим столом на факультеті культури і мистецтв ЛНУ ім. Івана Франка. Представлення студентських есеїв “Якби

Курбас був...” насправді обернулось на презентацію однієї самостійної роботи – та якої несподіваної! Театрознавець I курсу ЛНУ ім. І. Франка Марічка Цигилик із величезним хвилюванням запропонувала присутнім коротку есею на тему “Якби Курбас ще й розщеплював ядра атома”. Карколомний міждисциплінарний “стрибок” першокурсниці викликав неабияке зацікавлення та жваву дискусію, спровокувавши такий необхідний політ думок учасників “столу” у світ припущень та уяви: якби Курбас був нині студентом нашого Університету..., якби Курбас очолював Львівський театр імени Курбаса..., якби Курбас організовував сьогодні студентський театр... Це дозволило наблизити історичну постать до нашого сьогодення та краще усвідомити відмінності часопросторів різних епох.

На підведення підсумків конференції прийшов завідувач кафедри театрознавства та акторської майстерності Богдан Козак, подарувавши гостям-харків’янам великодні крашанки. Всі зраділи з такого дарунку-символу, висловили подяку і сфотографувалися на згадку.

Насамкінець Роман Лаврентій, асистент кафедри театрознавства та акторської майстерності, організував захоплюючу екскурсію містом, провадячи гостей шляхами Леся Курбаса, пам’ятними місцями, пов’язаними з ім’ям видатного Майстра національної сцени. Так дорогою-проходом завершилась II Всеукраїнська студентська театрознавча конференція, що подарувала її учасникам радість спілкування, відкриття нових сторінок Курбасівських студій, знайомства із малою Батьківщиною та містом творчої юности митця.

Підсумкове обговорення конференції.



Галина ТИХОБАЄВА

МИХАЙЛО СКОРИК – АВТОР “ПРИЧИНОК”

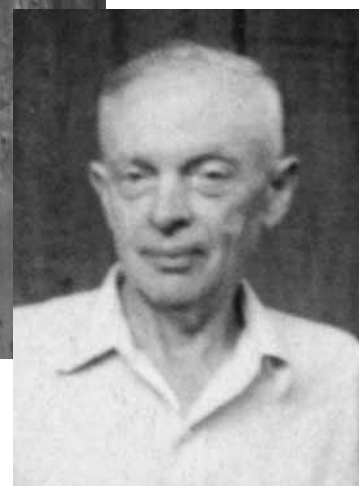
Матеріал, який ми пропонуємо читачам “Просценіуму”, на нашу думку, є цінним не лише як інформація, що істотно доповнює біографію Соломії Крушельницької, але і як свідчення очевидця та учасника подій, який представляє існує епоху: кінець XIX – початок XX століття. У тексті панорамно (разом з тим – лаконічно, окремими кадрами) представлено побут і звичаї галицької родини того часу, особливості театрального світу, життя артиста, смаки публіки, сцени з життя аристократів, стосунки у середовищі богемі, а також традиції, які передавалися з покоління в покоління. “Причинки”, як вдало зауважив сам автор, справді “надаються для фільмового сценарію”. (Хотілося б, щоб вони знайшли свого режисера та продюсера). Можливо, саме цим бажанням продиктований наш, такий розлогий науково-довідковий апарат до “Причинок”. З метою збереження цілісності тексту примітки і коментарі винесені за його межі. Щоб полегшити пошукову роботу майбутньому (нехай навіть гіпотетичному) режисерові, подано також посилання у коментарях. Такого плану коментарі необхідні, зокрема, до тих частин тексту, де автор оминає важливі етапи сценічної діяльності Соломії Крушельницької (наприклад, виступи на сцені Великого театру у Варшаві) і зосереджує свою увагу лише на приватному житті співачки, або ж свідомо не пише про певні періоди біографії артистки (зокрема, життя Крушельницької після її повернення до Львова 1939 р.). Окремо треба сказати і про мову тексту, яка повністю збережена (за винятком незначної уніфікації на фонетичному рівні).

Вважаємо, що “Причинки” – це не стільки документ, як радше художній ескіз, що відображає атмосферу того часу – об’ємно, соковито, рельєфно. Бажаючи передати і зберегти цю атмосферу, ми дозволили собі розлогі цитати навіть у відомостях, які стосуються особи автора. Хотілося, щоб запах свіжозмеленої кави і суниць, підсилений кришталево чистим гірським повітрям Карпат, що дійшов крізь роки до нас, передався і читачеві. І щоби він, читач, усвідомив: наскільки у передвоєнні часи за рівнем культури побуту ми були ближчі до Європи, ніж сьогодні!

Михайло Скорик народився 1895 р. в багатодітній сім’ї. Батько його, теж Михайло, який учителював у селі Луки на Самбірщині, одружився зі шляхтянкою Даньковською з-під Дрогобича. “А дітей в них було багато. Кожний рік родилася дівчинка. Народилося 11 дівчаток. А Михайло конче хотів мати сина. На кінець дванадцятим народився хлопчик – мій батько. Дідо ще раз попробував, але знов народилася дівчинка, і він вже дав спокій. Діти часто хворіли та помирали. Бабуся казала, що склянки і дітей ніколи не є забагато, бо склянки б’ються, а діти вмирають. ... З тринадцяти дітей вижило тільки шестеро”. Так з гумором та любов’ю пише Володимир Скорик про батька і діда у своїх спогадах, опублікованих у журналі “Літопис Бойківщини” (ч. 2/63, 2002, Канада).

Під час визвольних змагань Михайло Скорик вступив до лав УГА і був серед тих, хто захопив Самбірську ратушу та підняв над нею синьо-жовтий стяг. Згодом (1920–1923) навчався у Віденському університеті на філософському факультеті. Саме там познайомився з Марією-Соломією Охримович, племінницею Соломії Крушельницької, яка студіювала хімію. Невдовзі вони одружилися. У подружжя Скориків було троє синів – Юрій, Володимир та Мирослав. Дітей виховували у найкращих традиціях галицької інтелігенції як українських патріотів.

Михайло Скорик учителював у Самборі, брав активну участь у суспільно-громадському житті міста: був одним із організаторів музею “Бойківщина”, членом українських товариств “Бесіда” та “Рідна школа”. Добрий господар і дбайливий батько, він мав беззаперечний авторитет і в родині. З дитячих спогадів Володимира Скорика довідуємося:



Родина Олени Охримович (з Крушельницьких) після повернення із заслання. Сидить: Олена Охримович. Стоять (зліва направо): Мирослав Скорик, Соломія Скорик, Марія Вачкова, Михайло Скорик. Дубина, 1956–1957 рр.

Тут і далі світлини з фондів Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької.

“На вакації ми виїжджали у Карпати до Дубини біля Сколе до бабці Олени Охримович. Приїжджав за нами фякер, запряжений в пару коней і з валізами віз нас на залізничну станцію. Там, чекаючи на потяг, купували дітям дуже смачні прецлі, бо вони були посипані кминком, маком і сілляю. Потім ми сідали у вагон і їхали по нашій Галичині через Дрогобич і Стрий до Дубини. Там нас зустрічала бабця з гостями пансіонату з квітами. Разом усі йшли до бабиної вілли “Незабудька”, де вже чекав нас смачний підвечірок або вечеря. Потім були танці на веранді під грамофон, а часом співала оперні арії та народні пісні сестра бабці – Соломія Крушельницька. Ранком усі гості діставали сніданок до ліжка – свіжо випалену та запарену каву, булочку, формочку масла у вигляді квітки, а також домороблене морозиво зі сметанки та сунічок, які ранком назбирали карпатські дівчатка. Я дуже любив ходити по горах, купатися в ріці, збирати гриби та ловити рибу руками під камінням гірських річок. Тато водив нас на прогульки на гору “Добряна”, на “Рожеву скалу” ... , на гору “Ключ” до могил Січових стрільців та на гору “Маківка” теж до могил Січових стрільців”.

У 1939 р. сім’я Скориків переїхала до Львова, уникнувши таким чином долі багатьох самбірських патріотично налаштованих родин, яких замордували більшовики, відступаючи з Галичини 1941 р. У Львові поселилися на вулиці Курковій (сьогодні – вул. Лисенка) у будинку Охримовичів. Під час німецької окупації Михайло Скорик працював учителем історії у Першій українській гімназії, а після приходу радянської влади – в Академії наук як фахівець з етнографії та фольклору. Проте сталінські

репресії не оминули цю родину: 1947 р. був заарештований старший син Володимир за розповсюдження антирадянських листівок. Потім він згадував: “Мене засудили на 10 років ув’язнення, а тата, маму і малого брата Мирослава вивезли на Сибір в шахтарське місто Аджеро-Судженськ Кемеровської області. Тато продавав спочатку квитки в лазні, а потім влаштувався вчителем німецької мови у вечірній середній школі робочої молоді”.

Мирослав Скорик, нині відомий український композитор, про цей період життя своєї родини згодом напише так: “На моє щастя, Сталін помер у 1953 році. Тому що з 1947 року, перебуваючи разом із батьками на вічному засланні в Сибіру, де нам було заборонено виїжджати з вугільного містечка в Кузбасі з жахливою назвою Анжеро-Судженськ, я, у 1954 році, коли мені виповнилося 16 років, отримав “чистий” паспорт, без примітки “без права виїзду з місця поселення”, і став відносно вільною людиною. ... Батьки мріяли, аби я став композитором, і тому у 1955 році мене відправили до Львова, з надією, що я поступлю до консерваторії. Батькам же довелося ще два роки чекати на дозвіл виїхати, і то спочатку не дозволяли жити у Львові”. (Див. кн.: Любов Кияновська. Мирослав Скорик: Людина і митець. – Львів – 2008).

Після повернення із заслання Михайло Скорик з дружиною жили переважно в Дубині. Там, очевидно, він і написав “Причинки до біографії Сальомеї Крушельницької-Річчїоні”, в основу яких лягли спогади Олени Охримович, сестри співачки і його тещі.

Михайло Скорик помер 1981 р., похований на Янівському цвинтарі у Львові.

Михайло СКОРИК

ПРИЧИНКИ ДО БІОГРАФІЇ СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ-РІЧЧІОНІ¹

Відомості ці записали ми (pluralis majestatis) від рідної сестри Соломії К.[рушельницької] – Олени з Крушельницьких – Охримович, яка кілька літ їздила зі своєю молодшою сестрою по світі.

Записали в останніх місяцях її життя.

Померла Олена О.[хримович] 10.5.1961 р. в 92-ому році життя, в присілку Дубина коло Скольного; похоронена на сільському цвинтарі [1].

До останнього дня свого життя моя теща Олена О.[хримович] задержала добру пам'ять та орієнтацію.

Записували ми в першій мірі відомості, які ще не були друковані, записані чи мало знані, бажаючи залишити матеріали для майбутньої біографії, повісти чи фільмового лібретта, сценарія та його кадрів.¹

Починаємо: село Біла, 3 км. від Тернополя. Галицьке Поділля. Східна Галичина. Австро-Угорщина. Типова старосвітська галицька “плебанія”, або, як ще тоді говорили, “резиденція”. Обов'язковий ганок з диким виноградом, перед хатою “кльомб” з цвітами. Кімнати просторі, але невисокі. Великий “сальон”, в ньому округлий стіл, 6 м'яких фотелів, цвітисті “канапи”, велика пальма; на вікнах мірти, фуксії, пелюгонії. На столі – альбом з фотографіями. Типова “комода”, на ній стояча “нафтова” лампа з матовою “умброю”. Над столом велика висяча лампа до підтягання. В повалі² виверчена дірка – як гості накурять, щоб виходив дим. Тато (о. Амвросій – Г. Т.) любив такі помисли. Ще дві кімнати до снання, їдальня, канцелярія, простора кухня, сіни. Меблі переважно в стилі Бідермаєра.

¹ Згідно з сучасною транслітерацією італійське прізвище Riccioni українською подається як Річчоні, у тексті подаватимемо його та інші власні назви чужомовного походження в транслітерації автора. – Тут і далі примітки Г. Тихобасвої.

¹ В оригіналі машинопису певні місця, які на думку автора “надаються для фільмових кадрів”, підкреслені червоним олівцем.

² повала – стеля



Соломія Крушельницька – Джоконда в опері “Джоконда” А. Понк’єллі.

Великий сад, багато вишень (подільська “морелівка”), яблуні, груші, сливи, порічки, агрест тощо. Пасіка в кільканадцять пнів. Цвітовий городець. В ньому обов’язково: рута, барвінок, пахучий канулір, м’ята, черевички, боже деревце, мальви, римщина, астри, бальзаміни, різні гвоздики, рози. Город з яриною.

Головна господиня – спокійна, енергічна, рішуча мати; все при праці – від досвіта до пізної ночі. Батько – в саду, пасіці, на полях.

Просторе подвір’я. На стайнях: 6 коров, 4 коні, свині; дріб: кури, індики, пантарки, пави, гуси, качки.

Парохія добра: три подільські села, 200 моргів поля. Поле в більшості віддавали селянам на спілку. Батько дивився через пальці на ту спілку – мало було з неї користи; збіже тане³, їди подостатком – а грошей все мало. Хліб пекли дома.

Прислуги – як звичайно: двоє дівчат, два парубки і ще одна дівчина для прибирання кімнат, і підручна в кухні.

Мати заставляла всіх дочок до господарства. Кожна мала свою ділянку: Соломія годувала дріб⁴, ще й голуби; Олена пильнує свиней (підгодувала свинку, продала, купила собі суконку; Соломія насаджувала собі курята), інші – стирають порохи, церують, підливають цвіти у вазонках, помагають в кухні.

Батько – греко-католицький священник, але ... трохи інакший, як всі. Читає багато до пізної ночі: Гете, Шіллер (по німецьки). Шекспір (в перекладі). Випишує газети, журнали в різних мовах. Грає на скрипці (мати рідко коли засідала за фортеп’яно). Не носить чобіт ані вишиваної кольоратки⁵ (батько). Сусіди священники недолюблюють його: псує, розпускає “хлопів”, за панібрата з ними, вдовольняється малими потребами. Організує хор селян для церкви і на виступи по концертах. Мати – головний “лікар” на селі[2].

Батько: Амврозій Крушельницький, син Василя К[рушельницького], священника, пароха с. Сорок к[оло] Бучача. Дідо – селянин, загоновий шляхтич з Кійданівки.

Мати: Теодора Савчинська, дочка Григорія С[авчинського], священника зі Звенигорода к[оло] Львова, і Готтеровської [3], попадянки. Григорій Савчинський – звісний свого часу поет, м. і. (між іншим – Г. Т.) автор вірша:

Ненька Оленці косоньки чесала.
 Доня до неї любо щebetала:
 “Чому то, нене, так гарні цвіточки

³ *тане* – дешево

⁴ *дріб* – домашня птиця

⁵ *вишивана кольоратка (колорадка)* – ознака приналежності до священничого сану, яку носять священники на комірці сорочки.

Рожа і гвоздик, сині фіялочки?”

“Тому дитинко, – неня відказала, – що всі цвіточки ранком не сипляють, личко рососою ранною вмивають”.

Та й інших віршів, довго, аж до розвалу Австрії, друкованих у шкільних підручниках [4].

До Звенигороду на виразне бажання Григорія С[авчинського] кожного року в означений день збираються всі споріднені, де би вони не були. “Щоби себе пізнавали, шанували і помагали, бо інакше, діти, будете собі панькати”.

В хаті у Білій багато дітей.

1. Антін – помер молодю як студент прав
2. Осипа (Юзя) – замужна за Карлом Бандрівським
3. Олена (Оленка) – зам.[ужна] за Володимиром

Охримовичем

4. Сальомеа (Люня) – зам.[ужна] за Чезаре Річчоні

5. Емілія (Мільця) – зам.[ужна] за Іваном Стернюком

6. Марія (Маринця) – зам.[ужна] за Юліаном Дроздовським

7. Володимир – жонатий з англійкою

8. Анна (Нуся) – співачка

Батьки поступово посилають дітей в школу в Тернопіль; удержання дітей “на станції”⁶ багато коштує. Беруть до хати гувернантку, яка довший час була у різних поміщиків. Розведена румунка, трохи дивачка. Добре грала і учила на фортеп’яні; говорила з дітьми по-польськи, підчувала по-німецьки і французьки. Але злословила по-румунськи.

Домашній хор

Зачалося від того, що тато почав будувати стайню. Вкопали яму на глину. Вечором заїхали фіри⁷ з дошками, тато вийшов, упав у яму – зломив ногу. Сільський костоправ, потім фельчер, виправляти ногу. Батько лежав у ліжку, нудьгував. Зібрав коло себе дітей своїх, почав їх учити читати ноти з листа. Кожного дня. Потім співати на голоси. Народні пісні: “Чи ти бачив, чи не бачив, як ся збіже сіє” і галицькі романси: “Чом так скрито син сусіда”, “Там, де Чорногора угрів край витає”, “Як ніч мя покриє”, “В гаю зеленім враз зі мнов”, “Де згода в родині” і др.

Співали пісні галицьких композиторів – “Гуляли, гуляли ...”, “Крилець, крилець, соколе, дай”, “Родимий краю”, “Над Прутом у лузі” та ін. Співали Шуберта, Мендельзона, Глінку (“Ох, не буди мене словами...”).

Мама не боронила тим заняттям. Не боронила і грати на форте’яні. Деякі діти надуживали: як не

⁶ “на станції” – “на квартирі”

⁷ *фіра* – віз, підвода

хотілося щось дуже нудне робити – то за фортеп'яном – і були спокійні, що ніхто їх не відкличе.

Але насправду висиджувала при фортеп'яні такі Люня. Хата була повна музики і співу. Приходили часто мандрівні музиканти, а то й цілі капелі і арфістки: чехи, словаки, малярські цигани, євреї. Батько всіх гостив, честував, ночував⁸, помагав одягом, грішми, харчами на дорогу, ще й фірою підвозив. І вони грали не за гроші, а від серця. Раз оден музикант украв ввечері татів золотий годинник. Ніхто не замітив. Тато рідко його носив, держав на комоді. А на другий день віддав годинник, “бо у таких людей красти не годиться”. Розцілювались з татом, поплакалися і розійшлися друзями.

І ще така оригінальна картина.

До села, до них, заїхав якийсь молодий ентузіаст (дивак?), п'янист. Возив на особливо приладженім

⁸ *ночувати – тут: надавати нічліг*



возі фортеп'яном і грав селянам класичні і народні твори – “бо добра, правдива музика доступна і простим людям, вони її розуміють”. Повибігали діти, свої і зі села, за ними старші і довго слухали. Були поважні і веселі мелодії. І люди не сміялися, і не дивувалися. Дуже слухали. А як слухала Люня! А батько потім довго з ним говорив і довго ходив задуманий: “Музика – дар богів... приносити людям... музикант – божий післанець...” Чи не тоді в обої зародилася думка: вона (Соломія) буде співачкою.

А домашній хор розвивався. Батько дуже не любив, як хто фалшував. Тоді сварив: “Риба-фіш”. Скоро посивів (батько), але не вилисів. Говорили: “Білий ксьондз з Білої, на білих конях”. Бо все їздив білими кіннями до Тернополя.

Згодом почали влаштовувати домашні концерти і для гостей. Діти виступали в народних одягах.

Перші виступи Соломії

Соломія (Солошка, Солоха, Соломка, Сальця, Сальомеа, Салюня, Люня) перший раз виступила на концерті, як мала 12 літ. Великий концерт в Тернополі в честь Шевченка. Виступали і сільські хори, також мішаний хор з Білої. Солісткою була Люня. На випадок, якби стремувала⁹, був приготовлений хлопець – але все в порядку. Диригував тато. Люня на пропозицію Євгенії Барвінської (диригента одного жіночого хору), матері композитора Василя Барвінського, заспівала пісню альтовим голосом. Спів викликав враження.

Дальша наука

Гувернантка була кілька літ. Потім почав їх учити місцевий учитель Мороз. Молодий тоді, харчувався у них. Потім все оповідав, що він учив Соломію.

На лекції музики Люня почала їздити в Тернопіль. В Тернополі було тоді польське музичне товариство. Гри на фортеп'яні добре учив Вшелячинський (Wszelaczyński). Наші діти¹⁰ виступали і в польських концертах.

⁹ *стремувала – злякалася*

¹⁰ *їдеться про дітей з українських родин*

Родина Крушельницьких.

Сидять (зліва направо): Олена з донькою, Марія, Емілія, Анна. В центрі – Теодора та Амвросій Крушельницькі. Стоять: Володимир та Соломія.



Соломія Крушельницька. Кін. XIX ст.

Хор Крушельницьких ставав щораз славніший. До Білої почали приїздити молоді хлопці, переважно учні тернопільської гімназії (тоді казали “студенти гімназії”). Приїздив: Січинський (пізніший композитор), Садовський, Яросевич і др. [5]. В суботи по пол[удню] на неділю.

Женихи

Як дівчата підросли, почали приїздити женихи, переважно питомці¹¹. Осипа мала вже з 15 літ. Приїздили до неї зразу аж три женихи-питомці: Левицький, Индишевський і ще хтось третій. Тодішнім звичаєм сиділи тижнями. В хаті бавилися, співали.

Тодішні товариські забави: “Пташок” або “Голубка”.

Також співали по-польськи:

“Lata ptaszek po ulicy,
 zbiera sobie kłos pszenicy,
 co uzbiera dzióbkiem kole,
 a ja sobie siebie wolę”.

Потім – по-українськи:

“Ми голубку уловили,
 кругом неї обступили,
 о, голубко, чого тужиш,
 вибирай-си кого любиш” – уклін і вибір.

¹¹ питомці – учні богословської семінарії

“Букет”: “В’яжу букет – треба мені фіялки” і т. д. “Цензура”: “Ходив я по світі, збирав добрі і злі вісті. Одна особа говорила, що ти “Кляштор” або “Монастир” – (тут можна було і поцілуватись!) і т. д. А головне – “Фанти”! “Що маю зробити з тим фантом, що його держу в руках?”

Але Юзя цілком не мала охоти виходити заміж, покидати добрих батьків. З великою приємністю підносили женихам гарбуза – переважно при забаві: “Зимно, зимно, тепло, тепло, горячо, кипить!”

Підслухана розмова Юзі з женихом. Він (стоїть під теплою печею): “Панно Юзю, а ви любите п’єц¹²?”

Юзя (лукаво усміхаючись, вона вже знає, до чого то йде): “Люблю, бо гріє”.

Він: “А того, що стоїть під п’єцом, любите?”

Юзя сміється і втікає з хати.

Перша вийшла заміж Осипа в 17 літ за Карла Бандрівського, звісного потім з життя Івана Франка[6].

Він (Карло) приїхав зі Львова до Тернополя з хором на концерт. По концерті – танці: вальс, полька, кадрили, лансієр. Юзя танцює з ним. А на другий день Карло приїхав фіякром з Тернополя до Білої. Молоденька, прекрасна, як образок Юзя, з плачем дала дорогу молодшим сестрам.

На черзі була Оленка. Скоро потім приїхав жених-питомець Зенон Гутковський. Але знехтував усталений порядок, поминув Оленку, почав свататись до Люні. Що ж... дочок багато... заручились на рік, до висвячення [7].

Наречений приїздив час до часу зі Львова. Нічого собі чоловік. Але йому щораз більше не подобається, що будуча його жінка багато співає, грає, говорить про музику. “Як вийдете заміж, то господині не буде часу все тільки співати.” У Люні завмирає серце: кінець співам, музиці?

Не подобається женихові, що все розмови про Баха та Бетховена, та Шопена. “А я не Шопена люблю, а шопу¹³”. Або жарти: “Яка різниця між слоном а фортеп’яном?” – “Фортеп’ян можна заслонити, а слона не можна зафортеп’янити”. І, поступово, заява, що він волить цирк, чим музику і оперу. Але виправу¹⁴ шують. Сумують, а шують. Окрема кравчиня в хаті. Є що шити.

Усе готове. Розіслані письмові запрошення. “Маємо честь повідомити, що шлюб нашої дочки ... з ... відбудеться дня ... на який маємо честь запросити ...”

Буде весілля, а в хаті сумно. А потім лист від жениха: “Купую шлюбні обручки”... Люня, захочена

¹² п’єц – піч

¹³ шопа – приміщення для зберігання сільськогосподарського реманенту

¹⁴ виправа – посаг

братом (Антоном) рішаєся на розмову з батьками. А по розмові – лист до жениха:”... так, що можете вже обручок не купувати”.

Люня свобідна, з радости танцює: вона буде вчитися співу! Шлюбна шовкова сукня з тренем¹⁵ і вельон ще придадуться. І мірта на вінки ще росте на вікні у вазонках.

Потім письмові відкликання запрошень. Виправа? Виправа потім дуже придалася до Італії.

Зенон Гутковський скоро потім оженився, скоро і помер. Погана людина це не була. Але він практичний, господар, хотів мати за жінку господиню.

Але факт: по тій події питомці-женихи вже майже не приїздять, а осталі сестри ані одна не виходить за священника.

Свобідна Люня їде в осени у Львів. Брат Антін [8] дуже клопотався, щоби її там улаштували (у него був також прекрасний голос – бас). Люню приміщують у брата маминої мами, старого вдівця каноніка¹⁶ Готтеровського. Але з площі св. Юра далеко було ходити в консерваторію. Консерваторія містилася там, де й тепер [9]. Готтеровський знайшов станцію ближше, платить за станцію. Нова хазяйка, яка недавно стратила дочку, опікується Люнею, як рідною.

Готтеровський на правду зацікавився голосом Люні, як на Шевченківському концерті почув її. Люня співала соло і дуєт з Мишугою, диригент Федак так заслухався в голосі Люні, що забув дати знак хорови до дальшого співу. Співали “Вечорниці” Ніщинського [10].

Учителі консерваторії: Висоцький (спів), Вшелячинський (той самий з Тернополя) – фортеп’ян, Мишуга – спів [11]. Училася рік-півтора. Ще як учениця виступає в міському оперному театрі. Опера “Фаворита” [12]. Співали учениці і артистки, Мишуга. Повний sukces¹⁷. Тодішня опера містилася в нинішньому театрі ім. Заньковецької. Соломія познакомилася м. і. у Львові з Теофілом Окуневським (потім адвокат в Городенці) і Миколою Шухевичем (потім адвокат у Львові). Оба залюбилися в ній, а згодом стали щирими друзями. Люня не має часу на любов. Думас про дальшу науку.

У Львові познайомилася вона зі сезонними італійськими співачками; вони радять їхати в Італію [13]. Але у батька немає грошей. Краєвий виділ і Галицький сойм відмовляє підмоги на студії.

Старенький вуйко Дашкевич, адвокат при вул. Кляйнівській, синдик банку¹⁸, меломан, радить татові

¹⁵ трен – шлейф

¹⁶ канонік – вищий титул священика в єпархії, члена колегії духовенства вищого рангу

¹⁷ sukces – успіх

¹⁸ синдик банку – працівник банку, що представляє банк як юрист у майнових справах

позичити в банку 2000 ринських /на цей час це була досить значна сума – приблизно 10 000 нинішних (нових) карбованців/¹⁹. Він заручить, а, як тато не буде міг сплачувати, то він сам (вуйко) буде платити рати.

В осени тато відвозить Люню в Італію, в Медіолан²⁰ і приміщує у матері знаомої зі Львова співачки Sarfo Bellincioni²¹. Через неї Люня дістається на лекції до учительки співу Crespi [14] (Не так легко до неї попасти на науку!) Crespi скоро пізнає талант, сердечно займаєся Люнею, присвячує їй більше часу, як іншим ученицям.

Гроші розходяться скоро, треба вертати. Знакома учениця, англійка, заявляє Crespi, що буде за Люню платити. Але Crespi каже, що буде Люню вчити безплатно, а та нехай поможе Люні прожити в Медіолані. Все це зроблено дискретно, приємливо. Люня в Італії рік з гаком [15].

У 1893 році Львів ангажує Люню на літній сезон, у польську оперу [16]. Вона співає “Фавст”, “Трубадур”, “Дочка кардинала” (“Жидівка”), “Гугеноти”, “Галька”, “Cavaleria rusticana” (“Сільська честь”) і др. Сукцес надзвичайний.

Тоді співають: Мишуга, Шляфенберг, Гурскі, Єромін, Королевич-Вайдова, Цудик, Дідур і др.²²

Вибудували новий оперний театр; перші виступи Люні на новій сцені²³.

На осінь Люня вертає в Медіолан до Bellincioni і Crespi. Має зароблені гроші – може звернути поміч.

На зимовий сезон Львівська опера знова ангажує Люню (“Манон”, “Трубадур” і др.) [17].

На весну Люня їде у Відень, а з нею – старша сестра Олена, як опіка і помічниця.

Люня вчиться у Генсбахера – старого учителя Вагнерівських опер. Мешкають на Strohgasse у емеритованого оберста²⁴ чеха і його жінки німкині. Мають кімнату з окремим входом і фортеп’ян в сальоні, і харч. Харч поганенький, мало, кава – люрка. Ходили доїдати в каварню “Stadtpark”.

До них голосяться студенти-українці, які були тоді у Відні: Йосиф Кос (батько Анатоля), Зенон Левицький – медики і др. [18]. Розмовляли, ходили по

¹⁹ частина речення, подана в // дужках, в оригіналі закреслена автором.

²⁰ Медіолан – Мілан

²¹ Сарфо – друге ім’я Джемми Беллінчоні, яке зустрічається на львівських афішах

²² Помилка: у той час на сцені Львівського театру Королевич-Вайдова і Дідур ще не співали

²³ Тут помилка: новий театр (сьогодні – Львівський національний академічний театр опери і балету ім. С. Крушельницької) був відкритий 1900 р. На сцені цього театру співачка виступила вперше у 1903 р.

²⁴ емеритований оберст – відставний офіцер

Диплом, виданий Соломії Крушельницькій по закінченні консерваторії Галицького музичного товариства, 1893 р.

Соломія Крушельницька. Кін. XIX ст.



Краків

По 4-х місяцях побуту у Відні – несподівана телеграма з Кракова: приїздити негайно, ратувати ситуацію, італійська примадонна заломилася в “Трубадурі”. Рівночасно телеграфічно гроші на приїзд [20].

Негайний виїзд, і на другий вечір – “Трубадур”, “Лоенгрін” і др. Сукцес надзвичайний. Звичайні сцени, як і пізніше в різних містах і краях. Публіка хвилюється. Шал і суматоха. Товпа чекає її виходу з театру; випрягають коні, везуть повозку, несуть на руках – чиста психоза, масовий психоз.

Епізод. Після одної вистави товпа хвилюється перед театром. Заїжджає карета в 4 білі коні. Виходить молодий граф Бадені [21], самовпевнено підходить: “Я – Бадені” (“Badeni jestem”).

Соломія (щоби трохи остановити самовпевненість молодого графа): “Дуже мені приємно. А де то пан граф тепер учиться?”

Бадені (зразу відгризається): “Я? У шевця, у шевця учуся” (“Ja? U szewca, u szewca ucze się.”)

Соломія: “О, то дуже похвально, пане графе!” (“O, to bardzo, bardzo chwalebnie ze strony pana hrabiego, że pan hrabia uczy się u szewca!”)

Але від запрошення на вечеру відмовилася; бо ніколи після вистави не давала себе запрошувати на різні вечери, банкети тощо²⁵. Соломія переважно всюди і все ходила, їздила зі сестрами – Оленою, потім Емілією. В присутності сестер принимала відвідини гостей; пізніше місце сестер зайняв муж – Чезаре.

Відні, в каварні, в околиці Відня (“Im Laken burg am Ichwarenteich...”), відвідували Пратер, дивилися, як бавляться віденці, як їздять на карузелі на цапах, нічниках, б’ють в піку гумового Hanswursta, сміються. Трохи фліртували. Але часу Люня не гайнувала. Вона дуже працювала. Ніколи не спішилася, на все мала час. І на віддих. Хлопцям на любовні признання все відповідала: “Хлопці, хлопці, мені з вами не по до розі; я мушу працювати”.

Люня робила сильне вражіння на мужчин. Все була для них ввічлива, але ніким особливо не інтересувалася. (В 1920-тих роках звірилася моїй дружині [19], що в ніким не любилася, а перша її любов – це був її муж Cesare Riccioni).

Саломея всю свою енергію спрямувала на науку. Одною з цілей було також: помагати рідні. І вона помагала – розумно, в міру потреби.

²⁵ (Хто буде читати ті рядки, нехай вивчить, хто то був Бадені! Це другий пан Каньовський. – М. С.)

З Кракова обі сестри їдуть в Білу²⁶. По дорозі вступають в Рогатин відвідати Бандрівських [22]. З Білої виїхав батько стрічати дочок до Тернополя. Поїзд до Тернополя переходив через Білу, сестри з вагону у поїзді, витають рідних. З Тернополя – фірою. Полохливі коні понесли, перевернули фіру; тато, брат, Олена в рові – а Люні нема! Аж згодом найшли її накриту переверненою фірою. Але все добре скінчилося; трохи страху і багато сміху. Але потовчена Оленка таки гарячкувала²⁷ кілька днів.

З Білої Люня і Олена знова в Медіолан, до Bellincioni. Соломію ангажують в Кремону, опера “Манон”, яку недавно виставили в Пармі. З Медіолану спеціально приїздить Пуччіні, ходить на проби²⁸, бо дуже залежить йому, щоби Соломія вернула його опері добру славу.

Пуччіні знакомить сестер зі своєю дружиною і дочкою, вони всі разом переводять час: розмови, прогульки.

В Італії до Соломеї ставляться прихильно. Вона своїм голосом без конкуренції. Але бували й дрібні неприємності. В одному місті дістала повідомлення на пробу на годину 6.15 вечором. Перша проба, Соломія перший раз в цьому місті. Соломія, як звичайно. Перед пробом йде на прохід. Приходить точно 6.15, проба вже почалася. Диригент гостро випомінає спізнення. Схвильована Соломія, не скидаючи загортки, в рукавичках підхоплює з місця свою арію – а після відспівання оркестранти встають, б’ють браво – диригент, артисти б’ють браво.

Соломія показує повідомлення на 6.15. Оказується, що хтось злобно до 6 дописав 15. Диригент сердечно перепрошує.

Після Кремони сестри їдуть в Бергамо – родинне місто Верді. Соломія співає у Вагнерівських операх і потім – Медіоланська агенція ангажує Соломію на зимовий сезон в Одесу [23].

Велика любов

З хорим галицьким поміщиком приїздить в Єгипет молоденький хлопець – Білинський [24]. Поміщик часто посилав хлопця в аптеку по ліки. Аптекарь, араб, дуже сподобав собі кмітливого хлопця. Бере його на науку, виучує на аптекаря, залишає йому свою аптеку. Білинський скоро доробляється великого майна, стає надворним аптекарем єгипетського кедіва.

²⁶ (В Кракові зітхає Василь Стефанік: “Нема, нема нашої Солохи”. “Поїхала, поїхала Salonostra”, – додають Іван Труш та Маланюк: кузин, потім – військовий лікар. – М. С.)

²⁷ гарячкувала – мала підвищену температуру

²⁸ проби – репетиції

Але тужить за рідним краєм, за своїми. Їде у Львів шукати собі жінки – українки. Намічені²⁹ галичанки не рішаються виходити заміж за дивного, екзотичного жениха, та ще й покидати рідну землю на все³⁰. А може, там у него цілий гарем? Говорять щось таке люди...

Тоді радять Білинському: в Трієсті якраз є Соломія Крушельницька зі сестрою Оленою. Нехай зараз їде в Трієст сватати Олену. Вона напевно не буде боїтися їхати з ним в широкий світ – бо вже і так за границею.

Білинський експресом в Трієст, застає ще сестри. Вони пакуються до виїзду в Одесу. Олена зайнята пакуванням гардероби. На дзвінок виходить Соломія. У Білинського – любов з першого погляду – на ціле життя. На Олену вже не звертає уваги. Соломія, як і всіх гостей, приймає незнакомого привітно, вислухує уважно, ввічливо і річево³¹ пояснює, що її покликання інше, що заміж не може виходити. Білинський розуміє Соломію. Зі сумом просить дозволити бути її другом досмертним. Згода. Соломія запрошує свого лицара на вечеру, на корабель. Вечера прекрасно сервірована, вечірні світла, море, далекі співи, таємний, сумовитий, зворушливий настрій. Спомини про рідний край, плани на майбутнє: як служити своєму народові, як вивести його в круг світових народів. Соломія: “Я – через мистецтво”. Білинський: “А я – хиба грішми”. Олена мовчить і думає: “А я – хиба тим, що буду помагати Соломії”³².

До пізньої ночі мріє трійка скитальців.

На другий день минаються два кораблі. Останні маяння хустинками.

Починається переписка повна суму і підбадьорювання. Час до часу просьба прийняти дрібні сувеніри з Єгипту: брошка-скарабей усіяна брильєнтами, перстен з туркусами³³, килимок перед ліжко – “щоби Ваші босі ніженьки де не дотикали зимної підлоги...” Соломія реваншується своїми сувенірами.

²⁹ *намічені – ті, яких він собі примітив, сподобав*

³⁰ *тут: назавжди*

³¹ *річево – переконливо, аргументовано*

³² (В перших роках своєї кар’єри Соломія жила дуже ошадно. До обов’язків Олени належало: купувати харчі, варити, займатися гардиробою. Гардироба театральна походила тоді з приватних грошей артисток. Олена, м. і. шила сама деякі костюми, переробляла, прасувала, завідувала біжутерією. За кулісами допомагала Соломії одягнутися, переодягнутися; пильнувала, щоби нічого не бракувало. Це була тяжка праця. Але Оленка сповняла ті обов’язки радо, і згадувала ті літа як щасливі. – М. С.)

³³ *туркус – бірюза*



Соломія Крушельницька. Кін. XIX ст.



Олена Крушельницька (в заміжжі – Охримович).

Білінський виповнює свою обіцянку: на руки довірених людей посилає в Галичину певні квоти³⁴, які мають одержати здібні, вартісні молоді хлопці і дівчата, щоби могли студіювати в краю і за границею. Але ніхто не сміє знати від кого ті гроші. Через руки Осипи Бандрівської також переходили ті підмоги³⁵, які вона розділювала по своїй совісті. “Великий праведник” – Володимир Охримович також усміхався – але мовчав. Багато з тих людей, що їм помагав Білінський, померло, дехто ще живе, але таємниця додержана. Ті, що приділювали поміч, лояльно³⁶ таємницю Білінського взяли до гробу.

(Ось такі підмоги, як і анонімні гроші від патріотів з Великої України, дали початок легенді про “пруські марки”, яку поширювали здивовані польські шовіністи: звідки такий бідний народ їде за границю на студії, буде, купує?)

До того самого Білінського зверталася Леся Українка допомогти їй, хорій, улаштуватися в Єгипті. (Помогти, але не матеріально). Про цього Білінського згадує Окуневський в своїх споминах з мандрівок по світі. Варто би про цього Білінського дещо довідатися більше. Є відомості, що на різні цілі призначав гроші, але все анонімно або під чийось іменем. Чому?

Згодом Соломія їздила в Єгипет. Чи стрічалися з Білінським?

³⁴ квота – певна сума грошей

³⁵ підмога – допомога

³⁶ тут: не сперечаючись

Одеса

Соломія з Оленою їдуть в Одесу з італійською трупою. В Одесі обі мешкають у заможної культурної єврейської родини. Знакомляться з місцевими українцями, м. і. Супрунєнками і Чикаленками. Несамовито прикре вражіння: в Одесі читають Шевченка при закритих вікнах, ще й дверей пильнують.

По Одесі кружить анекдот: Соломія у гостях заспівала. Кіт, що спав на фотелі, зірвався перестрашений і вибив вікно!

В Одесі, звичайно, повний sukces. Але в Київ не дістають дозволу (сестри) поїхати. Потім виїзд з Одеси. Зі сестрами їде молода дочка їх хазяїв (де вони мешкали) в Італію вчитися співу. Там скоро виходить багато заміж³⁷ за іспанця і конєць співам. В Італії дещо пізніше вчилася співу ще одна галичанка – українка. Але скоро також вийшла за багатого іспанця.

Америка

В Медіолані ангажують Соломію в Південну Америку. Весною сестри їдуть кораблем в Чіле – Сант Яго. Першою клясою. В трупі 3 сопрана, але головна співачка – Соломія. Перша опера – “Аїда”. Нечуваний успіх Соломеї. Люди чисто божевільні. Мешкають в готелі, клімат добрий (там – зима). Видять, де перець росте, алое і много цікавого [25].

³⁷ виходить багато заміж – виходить заміж за багатого

Потім знова Медіолан і різні міста (Туріно, Зара і др.) і знову Медіолан, а потім Трієст і Біла. Соломія дає концерти в різних містах Галичини: Станиславів, Бережани, Стрий, Тернопіль, Львів [26]. Селяни фірми, цілими валками приїждять на концерти. Вулиці переповнені “хлопами”. “Co to? Co to? Hajdamaki? Bunt??”

Олена в Стрию познакомилася з Володимиром Охримовичем, адвокатським конціпієнтом³⁸ Евгена Олесницького, виходить заміж і більше зі Соломією не їздить. Дехто дивується, що Охримович “жениться з такою, що їздила по світі”. Соломія дуже високо цінить Володимира О[хримовича]. Часто приїздить на вулицю Куркову, 61 (тепер – Лисенка, 61). Сердечно називає його “Хримцьо” і згідно “з загальною прийнятим звичаєм – “праведна душа” [27].

Соломія вертає в Італію. Звідтам запрошують її у Варшаву. Батько з дочкою Емілією стрічають її в Кракові, з Кракова Соломія їде з Мільцею у Варшаву. Від тепер їздить зі Соломією молодша сестра Емілія.

Варшава

У Варшаві повний sukces[28]. Соломія пізнає там найвищу польську верхівку, з’єднує собі серед неї сердечних друзів. Аристократія приймає її у свій ексклюзивний круг як свою, шукає її товариства. Самі, часто зі старих українських родів, ті графині, княгині в інтимних сердечних розмовах піддержують її в тому, що не відрікається свого народу, подивляють, вдобрять, признаються, що не раз тужать за народом своїх предків.

А наступ на Соломію, щоби вона признала себе полькою, зі сторони шовіністів неустанный, впертий. У Львові, Кракові, Відні, Італії, Варшаві її знаходять різні типи, настирливо навідують католицькі ксьондзи – намовляють прийняти римо-католицький обряд, обіцяють гори-мости, переконають, радять, манять, страшать, грозять, шантажують, клеветчуть – а коли з того ніч не виходить, розпускають несотворені сплетні, щоби унеможливити її виступ у Варшаві. Бо широкі польські маси приймають Соломію з ентузіазмом. Тому хочуть її скомпромітувати: підсилають джигунів, “перед якими не встояла ще ніяка жінка”, а коли не виходить, підсувають “високоуроджених” лесбіянок.

Але не скомпромітували! Проте, треба було мати залізні нерви, щоби то видержати. Соломія пише пресумні листи до Володимира Охримовича, шукає поради і розради.

А ще до того різні проби вимушення по рецепті “варшавського канту” і “блату”. Плюгаві аноніми.

³⁸ конціпієнт – представник адвокатської контори, фірми, особи

Сплетні: Крушельницька – садистка, морфіністка, масохістка, і ще цілий ряд на ... істка, включно зі “соціалістка”³⁹.

(Легке відхилення інтимної заслони: аж до виходу Соломії за муж внаслідок загально знаної та інтерпретованої повздержливости Соломії, до неї зголошуються послідовниці древньої поетеси Сафони⁴⁰. Різко: обережно, всидливо, несміло. Палко, з одвертістю без обиняків⁴¹ екзальтовано. Також письмово. Соломія вміє з ними безобидно говорити, пояснити безпідставність їх заходів. В дійсності Соломія була здорова, без ніяких відхилень жінка, яка всю свою енергію і темперамент спрямовувала на одну ціль. Здоров’я мала “залізне”, неімовірну витривалість і працездатність. До кожного виступу вивчала точно епоху, звичаї, одяг, рухи. У виступах у неї не було привичних рухів. В кожній ролі була не до пізнання інакша. В “Гальці” – правдива, реальна верховинка, “góralka”; в “Чіо-Чіо-сан” робила враження дрібної, маленької, у Вагнерівських операх – імпазантною, високої. Вона була негритянка і жидівка, і аристократка (в “Графині”), і одночасно в тій же опері класична Діана. (У фільмі в різних ролях можуть сміло тому виступати як Соломія різні артистки).

Соломія читає багато, консультується у спеціалістів. Має незвичайну пам’ять. І цікаво: вона, дослівно, не була ні одного дня в школі, а досягнула подиву гідне знання в різних ділянках науки.

Соломія у царя

З Варшави Соломія їде на гостинні виступи до Петербурга. У царської родини була тоді двірська жалоба, царська родина не буває тому в театрах.

Соломію запрошують співати в замкненому кругу царської родини [29]. Вона співає оперові арії, а “на біс”, коли висказують побажання, щоби заспівала, що сама бажає, вона співає українські пісні. А після пісні “Ой під гаєм зелененьким” цар питає: “Якою мовою ви співаєте? Я десь ту мову вже чув”.

Соломія: “Співаю мовою могого, українського народу”.

Соломію обдаровують бранзолетою і брошкою, а в доказ особливого виріжнення⁴² – фотографією царської родини. Розмова йшла на французькій мові.

³⁹ (і включно з “українська шовіністка”, яка говорить, що якби могла, то на кожному волоску своїм повісила б одного поляка /Королевич-Вайда – диви її спомини друк. недавно в Варшаві/. – М. С.)

⁴⁰ Сафо – древньогрецька поетеса

⁴¹ без обиняків – без натяків, відверто

⁴² тут – прихильности



Соломія Крушельницька – Лівія Квінтілія
 в однойменній опері З. Носковського.

Соломія вертає в Італію, а на весну – в Південну Америку, в Буенос-Айрес, але вже зі своїм мужем Чезаре Річчіоні [30].

Довший час (з 8 літ) імпресаріо Соломії був зубожілий поміщик польський Карніцький. Титулував себе графом. Чи був графом. Треба перевірити, але ніхто тому не заперечує. Зв'язки, дійсно, мав великі. Карніцький був жонатий, мав дочку. Спочатку Карніцький своїм спритом і зв'язками дійсно улегшував життя Соломії, хотя удержання його багато їй коштувало. Він всюди їздив з жінкою і дочкою, а любив жити широко⁴³.

⁴³ жити широко – тут: жити на широку ногу, в розкоші

Згодом Карніцький обнаглів, почав про Соломію поширювати різні сплетні, м. і., що Соломія його побічна дочка, а навіть поза її плечима працювати в її не користь.

Соломія розв'язує умову⁴⁴ з Карніцьким (крик: “Викинула вірного К.[арніцького] на брук”), а свої справи передала адвокату Чезаре Річчіоні. Він дуже солідно провадив справи Соломії – особливо корисно полагодив процес з театром в Мессині [31].

Соломія, силою фактів, часто стрічалась з Річчіоні, поволи виникає взаємна симпатія, а згодом – любов. Соломії було тоді 35 літ – це була її перша і остання любов.

Річчіоні став мужем Соломії. Ще нареченим приїздив у Львів, до рідні Соломії, був і в Охримовичів. Культурна, симпатична людина. Вже тоді вмів кілька слів по-українськи.

З Південної Америки Соломія вертає в Італію. Тоді рагус і завертає на сцену оперу Пуччіні “Чіо-Чіо-сан”. Справа загально звісна [32].

Потім літа світової слави і тріумфів: Америка, Єгипет, Франція-Париж і знова Італія. Але про це у нас відомості дуже скупі. Нехай інші напишуть. Десять літ. А потім Соломія сходить з оперної сцени. В повноті слави і можливостей. В пору зійти зі сцени – велика життєва мудрість. Виступає тільки в численних концертах – з правдивим успіхом. Слухати її концертів – невисловима розкіш [33].

Соломія співає на мовах композиторів. Вона в письмі і слові (крім української) свобідно, з чистим акцентом володіла: польською, російською, французькою, німецькою, італійською мовами; співає по еспанськи, англійськи, говорить і тими мовами, але вже не так свобідно. В концертах, також і для італійської королівської родини, не уникає української пісні.

Часто після концертів, як публіка не відпускає її зі сцени, сама сідає за фортеп'яно і все тоді, акомпануючи собі, співає наші пісні в неповторній інтерпретації. Це мали бути зворушливо інтимні настрої. Вона зазначає, що тепер співає пісні свого українського народу. Співає пісні Лисенка. Мріє про нового українського композитора, який виведе українську музику на світову арену.

⁴⁴ розв'язує умову – розриває контракт, угоду



Соломія Крушельницька (верхній ряд, крайня праворуч) з родиною на відпочинку. Дубина, 1930-ті рр.

З російських композиторів дуже високо цінить Римського-Корсакова, а особливо Мусоргського. Його твори стало⁴⁵ в її репертуарі. Деякі його пісні співає по-українськи (“Топак”).

Польська преса стало інформує про її виступи, все і всюди називаючи її “наша славна землячка, полька Сальомеа Крушельницька”. Вона – світової слави Полька. І лиш тільки в 1962 у виданні “Зорі польської опери” до випуску грамофонних плит, називають її ... “nie byla z pochodzenia Polka, lecz raczej Rusinka”, а що цікавіше, в паралельнім англійським тексті називають її “Belorussian”!!

Соломія з мужем живуть у Viareggio, недалеко Генуї. У своїй віллі. Дім ведений на високу стопу: льокаї⁴⁶, покоївки, шофер. Її муж – посадник міста⁴⁷.

Гості дуже часті і визначні. Без пересади⁴⁸ можна сказати: якого б сучасного письменника, критика, композитора, співака не вимінити⁴⁹, напевно можна сказати, що він був у Віареджіо. Увіходить у неписаний закон – хто б з визначних або за такого себе уважаючий, не був в Генуї – обов’язкова візита до Соломії. Європейська аристократія, а за нею – сноси всякі.

⁴⁵ стало – постійно

⁴⁶ льокаї – лакеї, прислуга

⁴⁷ Чезаре Річчоні двічі обирався мером Віареджіо

⁴⁸ без пересади – без перебільшення

⁴⁹ вимінити – тут – згадати, назвати

Про знакомство з “панамі” Соломія не любила говорити. Але згадувала про митців, учених: пр[иміром] про це, як Гілельмо Марконі⁵⁰ – винахідник-фізик приїздив, Чезаре Р[іччоні] як посадник міста витав його банкетом і як вона з Марконім відкривала баль в першій парі.

Соломію відвідують земляки, поширюють в краю цілі легенди про її незміримі багатства. А тим часом нарастають клопоти. Її муж, про якого все говорила з любов’ю і пошаною, з яким всюди їздила на виступи, починає хорувати. Тратить поступенно зір і сили, і умирає 1936 року. Велика втрата.

На канікули Соломія приїздила у Львів. У Львові мала каменицю при вул. Крашевського, яку мріяла колись віддати на захист⁵¹ для вислужених артистів. (Намовляли Соломію купити замість камениці село Крушельницю і там осісти в дворі поміщицею. Але Соломія на те не пішла) [34].

Радо приїздила в присілок Дубина коло м. Сколе, де сестри Осипа і Олена мали свої літні дачі. Любила віддихати гірським воздухом, купатися в холодній Кам’янці, що впадає в Опір.

⁵⁰ Гілельмо Марконі (1874–1937) – один із винахідників радіо, Лавреат Нобелівської премії 1909 р.

⁵¹ на захист – для проживання, як притулок

У Львові і Дубині мали й ми змогу розмовляти з нею – дистингованою⁵² дамою, такою просто-сердечною в поведінці. Цікавилась приватним українським шкільництвом, кооперацією.

В 1939 році вибралася, як звичайно, в Галичину. Несподівано, пізно вночі приїхала в Дубину. Була місячна, ясна, тиха ніч. Всі вже спали. І всіх розбудив прекрасний спів: перед вікнами, осяяна срібним світлом, наче на сцені, співала Соломія К.[рушельницька]:

“ Ой прийшов я до хати –
 Полягали всі спати.
 Лиш моя миленька,
 Любка солоденька
 Та спатоньки не лягає:
 Дрібно листа пише
 Дитинку колише
 З буйним вітром розмовляє ...

Всі на долині, на горі⁵³ кинулися до вікон, повиходили на веранди ... Незабутня картина.

Вернути до Італії вже не могла. Війна. Та й не було до чого. Прекрасно уладжена вілла в Віяреджіо зі всіма скарбами мистецтва, портретами Соломії славних малярів, перепискою-листами, бібліотекою, розсипалася в руїни від вибуху амуніції в сусідньому готелі, який висадили у воздух німці.

Пропали і всі призбирані пам'ятки зі світа, переписка зі Соломією при вул. Лисенка, 61 у Львові, які знищили нерозумні люди в 1950 році [35].

Соломія Крушельницька за Радянської влади – це вже окремий розділ її життя [36].

Дубина, 5 жовтня 1962 року.

Коментарі

1. Олена Крушельницька-Охримович (1870–1961), сестра С. Крушельницької. Протягом 1893–1898 рр. супроводжувала Соломію у її подорожах на першому етапі мистецької кар'єри: Мілан, міста Італії, Відень, Краків, Сантьяго, Одеса. Залишила спогади про цей період життя та сценічної діяльності С. Крушельницької. Після одруження з Володимиром Охримовичем (1898 р.) мешкала зі сім'єю у Львові (вул. Куркова, сьогодні – вул. Лисенка), а згодом – у селі Дубина біля м. Сколе, де Охримовичі мали літній будинок. Там щодня відпочивала родина Крушельницьких.

2. Традиційно дружина греко-католицького священика в Галичині виконувала на селі обов'язки лікаря: надавала першу медичну допомогу, зналася на травах,

приймала пологи. Теодора Крушельницька з Савчинських (1844–1907) не була винятком.

3. В оригіналі прізвище помилково написано: “Гутеровська”. Насправді бабуся майбутньої співачки – Анна була з роду Готтеровських, про що зазначено у Свідостві хрещення С. Крушельницької, яке зберігається в Музично-меморіальному музеї Соломії Крушельницької у Львові.

4. Григорій Савчинський (1804-1888) – відомий свого часу громадський діяч та письменник. Він брав участь у з'їзді українських вчених 1848 р. у Львові, входив до складу редакції газети “Неділя”, був громадським радником повітової ради у Бібрці. Іван Франко у “Нарисі історії українсько-руської літератури” пише: “До розділу про 50-ті роки в Галичині треба додати згадку про Григорія Савчинського, пароха в Звенигороді, що був автором оповідання “Геть, геть, геть!”, друкованого в “Зорі галицькій” 1851 р. і виданого окремою книжкою, а також віршованого оповідання “Дід”, поміщеного в “Зорі галицькій” 1848 р. (основаного на народній легенді) і деяких інших віршів, друкованих у тім же письмі в пізніших роках, а також декілька статей з обсягу сільського господарства. Оповідання “Геть, геть, геть!” написано для пропаганди тверезості і не позбавлене таланту” (І. Франко. Зібрання творів. У 50-ти томах. Т.41. – К., 1984, с.300).

5. Володимир Садовський (1865–1940) – диригент, музичний критик (псевд. Домет), священик. “З юних років товаришував з Д. Січинським та С. Крушельницькою. Співав на концертах у Тернополі (1888, концерт присвячений М. Шашкевичу, дуєт з юною С. Крушельницькою з опери “Різдвяна ніч” Лисенка). У Львові в 1891–1893 рр. член “Артистичної комісії”, “Львівського Бояна”. Співак (тенор), учасник артистичної концертної мандрівки студентів, очолюваної О. Нижанківським (1889, Броди – Золочів). Організатор і диригент концертної мандрівки молоді в 1890 р. (Перемишль – Самбір – Стрий – Станіславів – Копичинці – Коломия). (Медведик П. Діячі української культури: Матеріали до бібліогр. слов. // Записки НТШ. – Л., 1993. – Т.226: Праці музикознавчої комісії. – С. 441-442). Про В. Садовського є також цікавий матеріал у книжці: Віночок Соломії Крушельницької / Зібрав і упорядкував. П. Медведик. – Т., 1992. – С.7-8.

Йосиф Яросевич – учасник другої артистичної мандрівки, яка відбулася 1890 р. під керівництвом В. Садовського. Див.: Садовський В. Деяко з споминів про перші артистичні прогульки співацькі в Галичині // Ілюстрований музичний календар / Зложив і упорядкував Ромуальд Зарицький. – Л., 1904.

6. Карло Бандрівський (1855–1931) навчався разом з Іваном Франком у Дрогобичі спочатку в т.зв. “нормальній” школі, згодом – у гімназії. Під час навчання у Львівському університеті (Бандрівський – на юридичному, Франко – на філософському факультеті) разом мешкали на квартирі в будинку на розі сучасних вулиць С. Крушельницької та Каменярів. Належав до

⁵² дистингованою – вишуканою

⁵³ надоліні, нагорі – на першому і другому поверхах будинку

близьких приятелів письменника, а по смерті Франка був опікуном його сім'ї. К. Бандрівський 1884 р. одружився з Оситою Крушельницькою. Подружжя мало трьох дітей – Ольгу (в заміжжі – Шухевич), Дарію (Одарку) та Володимира. З 1903 р. був управителем будинку С.Крушельницької у Львові. Одарка Бандрівська залишила спогади про батька (“Що я знаю про батька? Що можу сказати про батька?”), а також про його спілкування з І.Франком (“З оповідань мого батька Карла Васильовича Бандрівського про Івана Франка”), рукописи яких зберігаються у фондах Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові.

7. Згідно з законами греко-католицької Церкви майбутні священики після закінчення семінарії перед висвяченням мали право одружитися або прийняти чернечий сан.

8. Антін Крушельницький (1868–1895) – старший брат С. Крушельницької, приятель Д. Січинського та О. Нижанківського. Співав у хорі “Львівський Боян” (бас), був його диригентом (1892–1893), входив до складу редколегії видавництва “Бібліотека музикальна” у Львові. Антін сприяв Соломії у її рішенні стати співачкою. Соломія дуже любила брата, вважала його поруч з батьком одним з перших своїх навчителів.

9. Тут помилка. Класи консерваторії Галицького музичного товариства, у якій навчалася С. Крушельницька, були у приміщенні Театру Скарбка (сьогодні – Національний академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької).

10. Йдеться про Шевченківський концерт, який відбувся 8 березня 1893 р. У ньому брали участь О. Мишуга та С. Крушельницька, які виконували сольні номери, а також проспівали дует з опери “Запорожець за Дунаєм” Гулака-Артемовського. Про “Вечорниці” Ніжинського у програмі концерту не згадується. Див. “Діло” ч.ч. 38, 40, 44, 46 за 1893 р.

11. Дотепер не маємо підтверджень, що О.Мишуга був учителем співу С.Крушельницької під час її навчання у Львівській консерваторії.

12. Виступ С. Крушельницької в опері “Фаворитка” Г. Доніцетті відбувся 15 квітня 1893 р. на сцені Театру Скарбка. Це був оперний дебют співачки. Детальніше про оперний дебют С.Крушельницької див.: Г. Тихобасва. “Ви у своєму дебюті не були дебютанткою...” // Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів – Тернопіль: Джурра, 2008. – С. 42-47, а також – “Діло” ч.ч. 78, 79 за 1893 р.

13. Йдеться про відому італійську співачку Джемму Беллінчоні, котра на той час перебувала у Львові з гостинними виступами. Вона була присутня на перших виступах С. Крушельницької у Львові, радила їй продовжити навчання в Італії. Згодом допомогла молодій співачці потрапити до вокальної школи Фаусти Креспі в Мілані.

14. Фауста Креспі – вчителька співу С. Крушельницької в Італії, професор Міланської консерваторії. Ф. Креспі захоплювалася талантом та особистістю

свої учениці, допомагала молодій співачці на початку її артистичної кар’єри. З листа Ф. Креспі до А. Крушельницького: “Як хотілося б мати у школі розумних і здорових духом учениць, схожих на мою улюблену Саломею. Це було б для мене втіхою. Та, на жаль, Саломея є тільки одна! Досі я ще не бачила жодної дівчини, що хоча б трохи скидалася на неї! І це дійсно так, мій дорогий батьку! Саломея не тільки артистка душею, а й справжня людина, обдарована всім надміру! Що за чудове створіння!” (Соломія Крушельницька: Спогади, матеріали, листування: В 2 ч. Ч. 2 / Упорядкув. і прим. М. Головащенко. – К., 1979. – С.377).

15. Про це пише С. Крушельницька в одному з листів до М. Павлика: “Про англиків я виробила собі дуже добре поняття, а вже тільки добра, що я отримую від одної англічанки] Mis Alexander, не сміла би вимагати навіть від своєї патріотки. Умисне Вам розкажу про се, бо Вам хочу сказати всю правду, що Mis Alexander, почувши мій голос а довідавшись, що я не маю о чім довго зітатися в Мілані, постановила мене своїм коштом довести до цілі. Я зразу, розумієся, здуріла на таку пропозицію вже не для того, що знайшлася подібна персона, але просто тому, що я якусь вартість маю у людей. Гірко мені було на сю оферту згодитися по поводу моєї гордої натури, але переконавшись, що, відкинувши помічну руку Mis Alexander, сама потерплю і її болісно уражу, згодила на той дар тимчасовий (бо хоч Mis Alexander багата і не хоче чути про те, щоби я її мала відплатити колись той довг), аж тільки згодом зрозуміла так, що при першій нагоді її зверну кошти, понесені на моє образованє в музиці. От і видите, яким я чудом змогла бути тут через півроку!” (Там само, С.216-217).

16. На запрошення дирекції Театру Скарбка С. Крушельницька приїжджала до Львова не 1893 р., а в травні 1894 р., співає на сцені цього театру аж до закриття літнього сезону. Проіцальний виступ С. Крушельницької у Львові відбувся 16 жовтня в опері “Галька” Ст. Монюшка.

17. Перший виступ С. Крушельницької під час її другої поїздки до Львова відбувся 22 січня 1895 р. в опері “Страшний двір” Ст. Монюшки, а 15 травня 1895 р. співачка дала проіцальний концерт у Народному Домі.

18. Йосиф Кос – батько композитора Анатолія Кос-Анатольського – у той час навчався у Віденському університеті. Про нього, а також про родину Косів див.: Г. Тихобасва. “Він любив людей і люди любили його” // Просвіта. – 1994. – Грудень. – С.6.

19. Марія-Соломія Охримович-Скорик (1900–1981) – племінниця С. Крушельницької. Після закінчення студій у Відні (1924) приїжджала до своєї тітки у Віареджо. Залишила спогади “В гостях у Соломії Крушельницької”, які зберігаються у фондах Музею.

20. С. Крушельницька двічі приїздила до Кракова з гостинними виступами: у липні-серпні 1895 р. та у червні-липні 1896 р.

21. Михайло Скорик, пишучи, що граф Бадені – “це другий пан Каньовський”, мав на увазі Казимира Бадені

(1846–1909), австрійського державного діяча, польсько-го політика та намісника Галичини (1888–1895). З його іменем пов'язують парламентські вибори в Галичині 1897 р. (т.зв. баденівські вибори), під час яких крайова адміністрація відкрито порушувала законодавство, чинила тиск на виборців, фальсифікувала результати, що привело у кількох округах до сутичок виборців із жандармерією (8 убитих, 29 поранених). У тексті йдеться про зустріч С. Крушельницької з молодим графом Бадені, який, очевидно, був сином Казимира.

22. До Рогатина С. Крушельницька приїжджала після перших краківських гастролей. Про це читаємо у листі до М. Павлика від 8.09.1895 р. з Рогатина: “Тепер перебуваю осьде у сестри, за пару день їду до Білої, а десь около 20-го їду в світ та вступаю до Львова, то, може, зобачимося; ...” С. Крушельницька познайомилася з Василем Стефаником під час другої поїздки до Кракова. З листа В. Стефаника до В. Морачевського: “...Я тепер у свіжій світі – за кулісами. Співає в тутешній опері Крушельницька, наша землячка, як Павлик називає сю паню, і через ню я дивлюсь на то, що намено сго: “За кулісами”. [...] Сама землячка має презарні голосниці в горлі і розумне лице...” (Соломія Крушельницька: Спогади, матеріали, листування. В 2 ч. Ч. 2. / Упорядкув. і прим. М. Головащенко. – К., 1979. – С.377).

23. Після вдалого дебюту на італійській сцені у Кремоні С. Крушельницька здійснює турне містами – Бергамо, Бреша, Удіне, Парма, Мілан, Турін, Зара, Трієст. Згодом Крушельницьку у складі італійської трупи на зимовий сезон запрошують до Одеси, де вона з 21 листопада 1896 до 8 березня 1897 р. виступила у 35 виставах. Детальніше про цей період див: Петро Медведик. Гастролі Соломії Крушельницької в Одесі // Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів – Тернопіль: Джура, 2008. – С.48-53, а також – у кн.: Соломія Крушельницька. Міста і слава. – Львів: Апріорі, 2009. – С.44-51.

24. Йосип Білінський (1860-1925) народився у с. Козівка на Тернопільщині в родині греко-католицького священика, здобув фармацевтичну освіту, прожив майже усе життя в Єгипті. Про знайомство Крушельницької з Білінським пише у своїх спогадах Олена Охримович. Див: Олена Крушельницька-Охримович. Все, що залишилося в пам'яті про Соломію // Соломія Крушельницька: Спогади, матеріали, листування: В 2 ч. Ч.1. / Упорядкув. і прим. М. Головащенко. – К., 1978. – С.49-68.

Про Й. Білінського, його взаємини із Лесею Українкою, Іваном Франком, Соломією Крушельницькою детальніше у статті: Роман Горак. Соломія Крушельницька і Йосип Білінський // Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів – Тернопіль: Джура, 2008. – С. 228-243.

25. Після повернення з Одеси С. Крушельницька уклала контракт з “Гранд компанія де ліріка італьяна” на виступи у Сантьяго. Олена Охримович у спогадах “Мої подорожі зі Соломією” пише: “В Чіле виїхали 1 травня 1897 року. Їхали на 5 місяців з італійською трупою з Мілано через Париж до порту Кале, а там – на кора-

бель. [...] Перша пристань була Лісабона. В часі подорожі було розмаїто: і добре, і зле, залежно від погоди. Ми сиділи переважно закутані, бо вітер, і дивилися на море, що міняло свої краски. А над ним літали меві (чайки – Г. Т.). Були також розваги: концерти, танці. Їхали цілий місяць!” У Сантьяго 25-річна С. Крушельницька з успіхом виступає в “Аїді” та “Бал-маскарад” Верді, “Фаусті” Гуно, “Манон Леско” Пуччіні. Більше про цей період у кн.: Соломія Крушельницька. Міста і слава. – Львів: Апріорі, 2009. – С. 52-55.

26. Йдеться про концертне турне містами Галичини (Бережани, Станиславів, Стрий, Львів, Коломия, Перемисьль), яке С. Крушельницька відбула влітку 1898 р. Концерти відбувалися у переповнених залах і викликали шалений ентузіазм в місцевої публіки, особливо серед українців. Після від'їзду співачки з Бережан Богдан Лепкий писав до неї: “В хаті нашій Ви оставили велику пустку. Соромно, але тра признатись. Що скажемо за Вами і то – дуже. Справді, перелетілись через Бережани, як морова діва (від слова “мор”, епідемія – Г. Т.), і тепер за Вами люди мруть.”

27. Володимир Охримович (1870–1931) – адвокат, громадсько-політичний діяч, журналіст, учений, дійсний член НТШ (з 1899), член-кор. Петербурзької Академії Наук, професор Українського таємного університету у Львові і декан правничого факультету цього ун-ту (1920–1925), співробітник журналів “Народ”, “Життя і слово”, редактор часопису “Діло”, посол до австрійського парламенту (1907–1908). Під час Першої світової війни був заручником росіян у Сибіру. Після повернення (1918) активно брав участь у громадсько-політичному житті краю. Як вчений В. Охримович залишив низку цінних досліджень у галузі етнології, етнографії, статистики та мовознавства. У Володимира та Олени Охримовичів було троє дітей: Марія-Соломія (1900–1981), Андрій (1904–1931), Марія (1906–1994).

28. На сцені Великого театру у Варшаві С. Крушельницька виступала у 1898–1902 рр. Була примадонною Варшавської опери. Відомий театральний критик Райхман писав, що “молода артистка, маючи за собою заледве кілька років сценічної кар'єри, завоювала Варшаву у спосіб до того часу невідомий у театральному світі”. Створила на цій сцені більше 20 неповторних образів, критика вважала її неперевершеною Галькою та Графинею в однойменних операх Ст. Монюшка. Під час побуту у Варшаві артистка пережила неприємності, пов'язані з обвинуваченнями та наклепами польської шовіністичної преси. Детальніше про Варшавський період у статті: Р. Крамар. Незрівнянна Галька, шляхетна Графиня. Український акцент в історії польської опери // Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів. – Тернопіль: Джура, 2008. – С. 116-131, а також – у кн.: Соломія Крушельницька. Міста і слава. – Львів: Апріорі, 2009. – С. 56-73.

29. Соломія Крушельницька співала перед родиною царя Миколи II у його резиденції під Варшавою. Про

це писала г. “Діло” у статті “Наша пісня а царські слухачі”: “Нашу землячку п-ну Крушельницьку, артистку, співачку варшавської опери, визвано дня 14 с. м. з Варшави до Скерневиць, де тепер перебуває цар з цілою родиною, щоби там взяла участь в концерті устроєнім спеціально для царської родини”. Див. “Діло” за листопад 1899 р.

30. Чезаре Річчоні (1868-1936) – адвокат, громадсько-політичний діяч, походив із відомої італійської родини, мешканець Віареджо, двічі його обирали мером цього містечка, близький приятель Дж. Пуччіні. С. Крушельницька одружилася з Ч. Річчоні у липні 1910 р. в Буенос-Айресі. Подружжя замешкало у Віареджо на віллі “Salote”. Про одруження С. Крушельницької та її побут у Віареджо див. у кн.: Соломія Крушельницька. Міста і слава. – Львів: Априорі, 2009. – С. 119, 135.

31. Йдеться про відмову С. Крушельницької у 1906 р. від контракту з театром “Массімо” у Палермо через активізацію вулкану Везувію і небезпеку для здоров’я співачки. Про це пише у своїх споминах Гвідо Маротті: “Соломія Крушельницька гастролювала в неаполітанському театрі “Сан Карло”. Її виступи це тривали, коли несподіване і бурхливе виверження Везувію викликало таке сильне отруєння атмосфери в затоці і в усьому місті, що чимало неаполітанців (з тих, хто мав таку можливість) подалося на північ країни. Лікар театру “Сан Карло” офіційно засвідчив небезпеку для голосових зв’язок співаків. Синьйора Крушельницька за порадою і з допомогою друзів залишила Неаполь; вона була також змушена відмовитися від раніше підписаного контракту з театром “Массімо” у Палермо. Співачка побоювалася судового процесу, та адвокат Порціо – найкращий неаполітанський юрист – заспокоїв її, завіривши, що в разі притягнення до відповідальності, він особисто і безплатно захищатиме її, посилаючись на причини, викликані “вищою силою”. Щоб дістатися до Палермо пароплавом або залізницею, Соломія Крушельницька була б неминуче змушена з явною загрозою для дихальних шляхів перетнути небезпечну зону, насичену газами і найдрібнішими частинками попелу.

Повернувшись у Віареджо, синьйора Крушельницька була викликана до суду, щоби відповісти за порушення контракту і сплатити відповідні збитки. Її сумлінно захищав адвокат Порціо, який виграв справу, скориставшись при цьому для необхідних контактів із своєю клієнткою послугами юриста з Віареджо в особі адвоката Чезаре Річчоні, майбутнього мера цього квітучого приморського містечка. Ось як і чому синьйорина Крушельницька познайомилася з адвокатом Річчоні.

Справа породжує справу. З часом наші знайомі стали добрими друзями. А потім, через кілька років, одружилися.”

32. В Аргентині С. Крушельницька у складі італійської трупи виступала впродовж 1906–1913 рр. майже кожен літній оперний сезон – спочатку в театрі “Opera”, згодом театрі “Colon”. Про цей період детальніше у

статті: Мар’яна Зубеляк. Соломія Крушельницька в Аргентині // Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів. – Тернопіль: Джура, 2008. – С.170-177.

28 травня 1904 року співачка взяла участь у повторній успішній прем’єрі опери “Чо-Чо-сан” Дж. Пуччіні (театр “Grande”, Бреша) після провалу цієї опери у “La Scala”. Музичні критики писали, що Крушельницька врятувала “барвистого метелика Пуччіні”. Про це більше у статті: Галина Тихобасва. Сто Баттерфляй Соломії Крушельницької // Там само. – С.132-143.

33. Про концертну діяльність С. Крушельницької після закінчення оперної кар’єри співачки у кн.: Соломія Крушельницька. Міста і слава. – Львів: Априорі, 2009. – С.122-133, а також у статті Роксоляни Мисько-Пасічник “Концертні виступи Соломії Крушельницької у містах США і Канади (1928р.)” // Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів. – Тернопіль: Джура, 2008. – С.206-213.

34. Ще у кінці 20-х років С. Крушельницька хотіла продати свій дім у Львові. Про це довідуємося з її листування з Карлом Бандрівським, який був управителем будинку співачки, а також зі спогадів Одарки Бандрівської. Про те, що співачка хотіла купити у той час інший будинок, а дім, на вул. Крашевського, 23. віддати для самотніх незабезпечених артистів, які завершили свою кар’єру, підтверджень немає. Про історію дому С. Крушельницької у Львові та його мешканців у ст.: Галина Тихобасва. Давні мелодії “Музикальної кам’яниці” // Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів. – Тернопіль: Джура, 2008. – С.221-227.

35. Під час II світової війни вілла С. Крушельницької у Віареджо була пошкоджена, але не зруйнована. Доля особистих речей співачки не відома. У 1947 р. родину Скориків, що мешкала в будинку на вул. Лисенка, 61, було вивезено до Сибіру. Цьому передували обшуки і конфіскація майна. Очевидно, у цей час були знищені пам’ятки, пов’язані з життям та сценічною діяльністю С. Крушельницької. Зафіксувавши цей факт у “Причинках”, автор не міг у той час (1960-ті рр.) відкрито написати про сталінські репресії. Децо про цей період життя родини Скориків у кн.: Любов Кияновська. Мирослав Скорик: Людина і митець – Львів: Незалежний культурологічний журнал “І”, 2008. Див. також: Володимир Скорик. Спогади про батька Скорика Михайла Михайловича // “Літопис Бойківщини”, ЗСА–Канада–Україна, 2002 – Ч.2/63 (74) – С.29-36.

36. Приїхавши у серпні 1939 р. у Галичину, С. Крушельницька залишилася тут назавжди. Пережила у Львові багато драматичних подій: конфіскацію будинку радянською владою, перелом ноги, що прикував її до ліжка на кілька років, німецьку окупацію, приниження з боку чиновників під час викладання у Львівській консерваторії. Про цей період життя артистки у кн.: Соломія Крушельницька. Міста і слава. – Львів: Априорі, 2009. – С. 152-165.

Анна ЛИПКІВСЬКА

“КИЇВСЬКА ПЕКТОРАЛЬ”: 20 РОКІВ – ПОЛІТ ТРИВАЄ!

“Київська пектораль” – найстарша театральна премія на теренах колишнього СРСР – відсвяткувала своє 20-річчя. Її заснували у 92-му Комітет мистецтв Київської міської державної адміністрації та Київське міське відділення СТД в особі їхніх керівників М. Чембержі та М. Рущковського, і відтоді щороку у Міжнародний день театру або у переддень його цю відзнаку отримують найяскравіші театральні роботи попереднього календарного року.

На початках для міської театральної премії було запропоновано понад 50 варіантів назви: “Золотий каштан”, “Київська Мельпомена”, “Золотий Бронек” (від зменшеного імені А. Бучми), “Золоті ворота”. Такий цілковитий ексклюзив, як “Київська пектораль”, вигадав літератор, сценарист циркових та естрадних програм і шоу Д. Кісін – і саме на цю ідею пристала згодом більшість опитуваних.

І – покотилося.

Змінювалися назви і статус театрів, одні виникали, інші припиняли існування. Народжувалися та вмирали друковані видання. Періодично переструктуровувалися органи міської влади. З’явився Інтернет, на часі – електронні квитки. Спілька театральних діячів стала Національною. Її Київське відділення після М. Рущковського очолив О. Богданович. Київською культурою після М. Чембержі багато років керував О. Биструшкін, нині – С. Зоріна. Експертна група то розширювалася, то скорочувався, “над” нею створювалися та скасовувалися Комітети та Жюри. Експерти лялялися з Оргкомітетом, гримали дверима, поверталися і лялялися знову (сталеві нерви або ж янгольське терпіння В. Жежери, котрий – єдиний! – відпрацював у складі експертної групи усі 20 років, варті окремої нагороди). Театри писали в оргкомітет стоси гнівних



Актриса Київського академічного театру на Подолі Вікторія Булітко з нагородою “Київської пекторалі” (найкраща жіноча роль). Київ, 27 березня 2012 р.

листів про “вихід” з “Пекторалі” (особливо набила руку в епістолярному жанрі Російська драма ім. Лесі Українки). Журналісти змагалися між собою в уявній номінації “за найуїдливішу назву статті” на кшталт “Ані року без скандалу”, “Пектораль як криза жанру”, “Протокол одного увядання” та загрозливого: “Будет ли нынешняя “Пектораль” последней?” (Кассандри з автора останнього пророцтва не вийшло – відтоді вже сьомий рік пішов – і нічого).

Незмінним лишалося: переглянути (за змогою) абсолютно всі київські прем’єри (безвідносно до того, які з них “висував” чи не “висував” би сам театр), спочатку визначити п’ятірки претендентів, потім – трійки номінантів, потім – викреслити з них два прізвища чи назви, а далі чекати відкриття конверта – чи збіглося?..

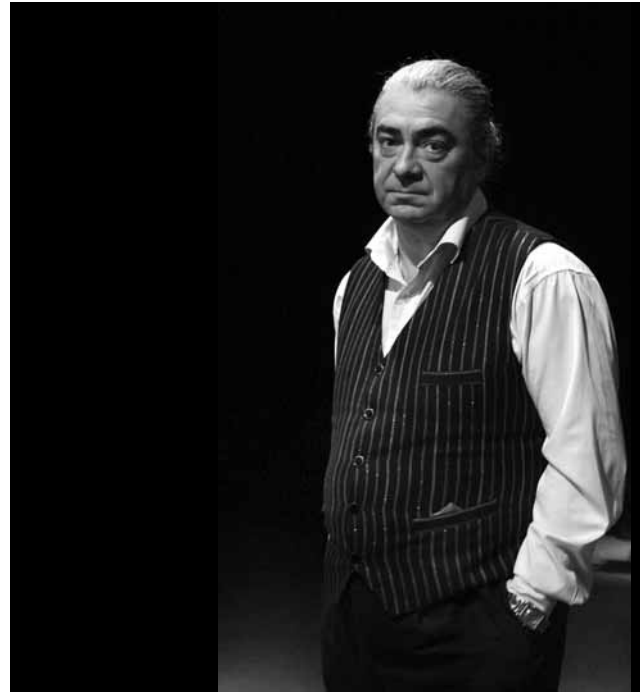
Артистам же, вкупі з режисерами, директорами, художниками, композиторами, балетмейстерами та “співчуваючими” – прийти на церемонію, розкритикувати її вщент, перехилити чарку під зітхання про “невідворотне падіння престижу премії” та чекати наступного вручення, щоб знову розкритикувати... А якщо раптом пощастить стати лавреатом чи навіть просто потрапити в номінацію – одразу ж (попри всю критику та закиди щодо необ’єктивності!) зазначити це на сайті, в програмці, в особистому резюме, або навіть спеціальну афішу випустити та на стіні у фойє на видноті почепити. Бо – нема “симетричної”, рівноцінної альтернативи, хоч ти лусни. А добре зроблена робота має бути пошанована – теж хоч ти лусни. І нагород, згадувань, оплесків та поклонів ніколи не буває забагато.

Хочеться сподіватися, що хвилі пристрастей “підліткового періоду” існування “Пекторалі” вгамувалися, і в своєму 21-річному віці (церемоній було ж бо 20, але перше вручення охоплювало прем’єри не одного, а двох років – 1991-го та 1992-го) вона уже досягла остаточного “юридичного” повноліття, аби розв’язувати всі проблеми по-дорослому, виважено і коректно.

Сьогодні, коли завершилося певне коло, одне питання видається особливо принциповим: наскільки справедливою та об’єктивною була всі ці роки “Київська пектораль” (враховуючи, що на театрі нічого абсолютно справедливого, тим більше абсолютно об’єктивного немає апріорі)?

З одного боку, світлої пам’яті В. Цимбаліст, Д. Лук’янов, А. Бурлюк, Б. Романов, О. Писар, Ф. Лещевський, Т. Камбурова, В. Алексієнко, а також Д. Лазорко, маючи в цей період гідні, яскраві роботи, так і не дочекалися відповідних нагород.

Якщо говорити про вистави, то, не наполягаючи на власних смаках, вважаю ледь недооціненими “П’ять пудів кохання” Е. Митницького (зазначаю



Віталій Малахов – неодноразовий найкращий режисер на “Київській пекторалі”.

режисерів-постановників), “Запрошення до замку” В. Пазі, “Бес... конечное путешествие” О. Лисовця, “Кармен” А. Жолдака, “Кавказьке крейдяне коло” та “Сестер Прозорових” Л. Зайкаускаса, ТЮГ-івського “Мого бідного Марата” М. Михайличенка...

Та, з іншого боку, за одним-двома суто “політичними” винятками, лавреати й номінанти були цілком гідні нагород. Ніхто не може закинути, що чиясь поява в номінації (а от далі – вибір одного з трьох – все ж таки великою мірою лотерея) була випадковою чи незаслуженою. І подальша статистика, видається, цілком це підтверджує.

Ювілейне вручення “Київської пекторалі” було відзначене випуском 130-сторінкового повноколірного буклету (укладач А. Липківська за участі Е. Загурської, дизайн і верстка О. Рачковської та Б. Поліщука), а з конкурсного боку – тріумфом театру на Подолі: 4 премії одержав спектакль за такою, здавалося б, “немодною” п’єсою, як “Минулого літа у Чулимську” О. Вампілова (найкраща драматична вистава, найкращий режисер – В. Малахов, найкраща жіноча роль – В. Булітко, найкраще музичне оформлення – В. Булітко та І. Небесний), 2 – “На дні” М. Горького у постановці того ж В. Малахова (найкраща чоловіча роль – В. Кухарський, найкраща сценографія – М. Погребняк). “Підтягнутися” до лідера вдалося тільки Театру драми і комедії на лівому березі Дніпра: відзначені А. Самінін (найкраща чоловіча роль другого плану у виставі “Найвище благо



Сцени з вистави “Минулого літа у Чулимську” О. Вампілова.
 Режисер – Віталій Малахов. Київський академічний театр
 на Подолі.



у світі...” за “Місяцем на селі” І. Тургенєва) та “Пасажир у валізі” за п’єсою У. Хуба “Біля ковчегу о 8-00” (найкраща вистава для дітей, найкраще пластичне вирішення – Л. Сомов). Номінації, що лишилися, розіграли Новий драматичний театр на Печерську (найкраща камерна вистава – “Push Up” Р. Шиммельпфеннінга) та Муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва (найкраща музична вистава – супер-модерна “Травіята” у постановці В. Пальчикова). Навдивовижу багато було цього року вдалих акторських та режисерських дебютів. Експерти розглядали кандидатури (запам’ятайте ці прізвища!) режисерів Т. Антропової, О. Меркулової, С. Корнієнка, А. Осмолівської, П. Сова, акторів К. Войтенка, тої ж Т. Антропової, М. Досенка, С. Журавльова, М. Хомутової, А. Сергєєвої, А. Гринчак, а перемогли С. Жирков – режисер зовсім молодого театру “Відкритий погляд” – та В. Марвін, студент майстерні М. Рушковського, який зіграв декілька цілковито різних характерів у виставі “Ти пам’ятаєш, Альошо...” О. Дударєва на сцені АМТМ “Сузір’я”.

Статистичні дані щодо 20-річного існування премії подані в ювілейному буклеті, ми ж обмежимося тут коротким оглядом, в якому, до того ж, враховано результати останнього вручення нагород.

У номінації “найкраща вистава” (за неписаною згодою експертів це – вистава драматичного театру, не скерована на дитячу аудиторію) фігурують 9 театрів. У цей період кількість театрів у Києві ко-

ливається, але експерти щороку в середньому переглядають прем’єри близько 30 колективів. З-поміж театрів-лауреатів два уже, на жаль, припинили своє існування (“Театральний клуб” О. Ліпцина та Експериментальний театр під керівництвом В. Більченка), а 4 представлені один раз (2 вистави Російської драми у першому врученні “Пекторалей” 1993 р. плюс Молодий, Театральна компанія “Бенюк і Хостікоєв” та “Київ модерн-балет”, присутність якого у цій номінації є, по суті, випадковою).

Отже, решту 15 нагород здобули лише три театри, тобто фактично 75 відсотків “Пекторалей” припадає на театри, які становлять менше 10 відсотків із загальної кількості колективів. Це Театр ім. І. Франка (6 + 1 вистава малої сцени), Театр драми і комедії (6), Театр на Подолі (4 + 2 на малій сцені).

Серед номінантів цієї нагороди (якщо враховувати камерні вистави) присутність Театру драми і комедії ще відчутніша: 17 номінацій. Молодий театр має 6, Театр ім. Франка – 5, Російська драма – 4, Театр на Подолі – 4.

Чи є такі результати наслідком панування стереотипів у смаках експертів, а чи таке бідне на події театральне життя Києва і такий великий розрив між



Сцена з вистави “Травіата” Дж. Верді. Режисер – Віталій Пальчиков. Муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва.

лідерами та рештою театрів? На це питання кожний може спробувати дати власну відповідь. Зауважимо лише, що за 20 років участь у голосуванні брали понад 100 осіб (так, з першого “призову” на сьогодні в експертній групі залишилося троє – В. Жежера, С. Васильєв та авторка цих рядків). Навряд чи смаки такої кількості фахівців – мистецтвознавців, журналістів, чиновників, практиків театру – можна було настільки відверто силоміць зводити щороку до спільного знаменника.

Серед вистав малої сцени помічаємо більше розмаїття – і це є об’єктивним свідченням істотної “камерналізації” (недолугий, але вживаний термін) сценічної творчості та глядацького попиту за останні десятиліття.

Тут серед лідерів – Новий драматичний театр на Печерську (при тому, що через юний вік він пройшов лише половину “дистанції”) – 3 нагороди + 2 номінації, а також “Сузір’я” (2 нагороди + 4 номінації). “Вільна сцена” має за такою системою 1 + 5, “Дах” – 1 + 2, Експериментальний театр НАУКМА “постбільченкового” часу 1 + 1; представлені також Театр маріонеток, “Колесо” та Центр ім. Курбаса (по 1 виставі-лауреату).

Загалом за 20 років серед лавреатів та номінантів “Пекторалей” фігурувало понад 160 вистав, поставлених 26 колективами. Охочі можуть вирахувати орієнтовний відсоток (назвемо його “індексом якості”) від загальної кількості постав, що вийшли в театрах Києва протягом 20 років, коли щорічно прем’єр було близько 65 (останніми роками – близько 80). І це приблизно ті ж вищезгадані 10 відсотків – вочевидь,

об’єктивне співвідношення “вершин” та загального “рельєфу”.

За кількістю Пекторалей “на одиницю вистави” безперечний лідер – Театр ім. Франка. Якщо вже подобалася експертам та оргкомітетові якась вистава, то тут, як правило, нагороди сипалися “гуртом”.

Абсолютний чемпіон – “Брати Карамазови” за Ф. Достоєвським – 8 нагород: найкращі – вистава, режисура (Ю. Одинокій), сценографія (А. Александрович-Дочевський), чоловічі ролі (О. Богданович та Л. Задніпровський), жіночі ролі (В. Спесивцева та Т. Шляхова), акторський дебют (Д. Чернов). У вистави “Брате Чичиков” – 6 “Пекторалей”, “Сни за Кобзарем” – 5.

Інші ж театри теж можуть похвалитися здобутками: 5 (“Четверта сестра” Молодого театру), 4 (“Ромео і Джульєтта” Театру драми і комедії та “Минулого літа у Чулимську” Театру на Подолі) або 3 “Пекторалі” (“Комедія про принадність гріха” Театру драми і комедії, “Дядя Ваня” Театру на Подолі, “Дон Жуан” Молодого театру).

В індивідуальних номінаціях картина така.

А. Хостікоєв та Б. Бенюк – і тут “близнюки-брати”: безвідносно один до одного та в різних виставах вони, однак, здобули ту саму кількість нагород: по 3 перемоги та 2 номінації. По 3 “Пекторалі” мають також Б. Ступка та Д. Лаленков, 2+4 – В. Лінецький, 2+1 – О. Богданович, В. Горянський, В. Мазур. У цілому ж щодо найкращих чоловічих ролей серед номінантів та лавреатів фігурують 65 прізвищ, включно зі С. Матвієнко, яка свого часу номінувалася за роль Петі Трофимова у “Пострілі в осінньому саду”.

На “жіночій половині” загальна цифра майже така сама – 63 актриси.

Чемпіони тут – П. Лазова та Н. Сумська (2+1). По дві “Пекторалі” – у Р. Зюбіної, Н. Кондратовської, Н. Лотоцької, Т. Плашенко, А. Роговцевої. Одна “Пектораль” та 3 номінації – у Л. Самаєвої. 1+2 мають В. Авдеєнко, В. Спесивцева, В. Предаєвич, 1+1 – у Н. Білецької, О. Власової, Н. Корпан, С. Орліченко, С. Пісьман, Л. Яремчук.

Тут теж не обійшлося без гендерних “перевертнів”: В. Легін отримав “Пектораль” за роль місіс Сміт у “Голомозій співаці” Е. Йонеско, а соліст Національної опери М. Міхєєв номінувався за роль Марцеліни у балеті “Весілля Фігаро”.

Змагання в акторських номінаціях в останньому, двадцятому “розираші” премії відбувалося у жорсткій боротьбі, причому здебільшого – серед виконавців ролей другого плану. Вистави, передусім, “Минулого літа у Чулимську”, “На дні”, “Найвище благо у світі...” дали такий розсип акторських “блискіток”, що визначення трійок номінантів скидалося на лотерею. Більше пощастило А. Самініну, Л. Сомову,

М. Боклану (безпрецедентно – весь “п’єдестал” посіли представники одної вистави, до того ж – двоє виконавців ролі Шпігельського у різних складах!), О. Бушевській, Н. Озірській з Лівого берега, В. Булітко, М. Рудковській та В. Кухарському з Театру на Подолі, але за бортом опинилися такі яскраві виконавці, як А. Сергійко, М. Павліченко, С. Грінін, С. Сипливий, В. Кузнецов, І. Волков, Р. Халаїмов... Монополію “лівобережних” та “подолян” змогла зруйнувати лише Л. Смородіна – нарешті дочекалася вона заслуженої нагороди за ексцентричну роль чиновниці від культури Валентини Валентинівни у виставі “Тімн демократичної молоді” за С. Жаданом у постанові Ю. Одинокого (спектаклеві, на мою думку, цього річ недооціненому). А от Я. Чорненький та В. Легін з Молодого театру лишилися за бортом із яскравими ролями у виставі “Той, Тот та інші”.

Підсумки “Пекторалі” за 20 років оголюють проблему режисури. У цій номінації конкуренція найменша: лавреатами ставали усього 11 осіб, причому двоє з них нині не працюють в Україні. 4 “Пекторалі” має Ю. Одинокий (+1 номінація), 3 – В. Малахов (+5), по 2 – В. Більченко, Д. Богомазов (+ 6) та О. Лісовець. У С. Мойсєєва 1+4, в Е. Митницького 1+3; 1+2 – у О. Липціна. Двічі був у номінації Д. Лазорко.

До речі: В. Малахов представлений виставами чотирьох різних театрів!

Також чотири театри ошчасливив своїми різноманітними нагородами композитор Ю. Шевченко: 6 “Пекторалей” + 6 номінацій (це, власне, абсолютний рекорд). Своєю чергою, за сумою нагород і номінацій також абсолютну першість завоював О. Курій – 4+8. М. Чембержі має 2+3, О. Кохановський – 1+3, В. Ракочі – 1 (дебют) +2, С. Бідусенко 1+2. Усього театральних композиторів та авторів музичної концепції вистави у нас виявилось 26; серед останніх виступили також 3 режисери.

Так само вузьким є коло сценографів. Якщо в цілому до номінації потрапляло 28 осіб (+ 4 режисери, так би мовити, за сумісництвом професій), лавреатами з них ставало тільки 6, причому “випадкових” – поодиноких – прізвищ серед них практично немає, здебільшого усі – “хроніки”. Поза конкуренцією наразі А. Александрович-Дочевський (5+4), у В. Карашевського та С. Маслобойщикова 3+1, у М. Погребняк – 2, О. Богатирьової та М. Левитської 1+3, у О. Подерв’янського та М. Френкеля 1+1. Сценографи взагалі є найзавзятішими “мандрівниками”: В. Карашевський “побував” аж у чотирьох театрах, А. Александрович-Дочевський, О. Богатирьова, М. Левитська та С. Маслобойщиков – у трьох.

Серед хореографів абсолютний чемпіон – А. Рубіна (4 “Пекторалі” та 1 номінація, причому – за вистави чотирьох різних театрів). Дві нагороди має Р. Пок-



Світлана Зоріна вручає премію “Київської пекторалі” Станіславу Жиркову.

літару, одну “Пектораль” та дві номінації – Л. Сомов, 1+1 – В. Литвинов.

До речі, Л. Сомов взагалі зарекомендував себе за ці роки найбільшим універсалом: він отримав нагороду і за дебют (як автор п’єси), і за чоловічу роль, і – цього річ – за пластичне вирішення вистави, а також двічі потрапляв до номінації як актор та двічі – як хореограф!

Нарешті, номінація “за найкращий дебют”, вочевидь, має демонструвати певну перспективу, а її лавреати – плавно “перетікати” у номінації “дорослі”.

Саме так сталося з режисерами Д. Богомазовим, Ю. Одиноким, А. Білоусом, художником О. Подерв’янським (при тому, що театр не є пріоритетним серед його інтересів), а також з М. Михайличенком та А. Хостікоєвим у “ролі” режисерів, акторами О. Батько, С. Дудником (Бжезінським), О. Лук’яненко, О. Свірською, Д. Черновим, котрі, хоч наразі і не потрапляли в інші номінації, але активно займаються професійною діяльністю.

Чекаємо також на нові роботи недавніх дебютантів – режисерів К. Кашлікова, О. Кобзаря та А. Самініна, К. Холоднякової, П. Юрова, С. Жиркова.

Жалкуємо, що “зав’язав” з театром Т. Оглоблін (нагорода за найкращий драматургічний дебют та акторська номінація) і припинило своє існування “Ательє 16” (потужний потенціал та успішний режисерський дебют С. Шекери)...

Усього ж (не враховуючи номінацію “За визначні досягнення...”) у лавреатах “Київської пекторалі” за 20 років побували понад 100 осіб!

І далі – обов’язково буде!



Майя ІЛЮК

“ДИВЕНЬ – 2012”: ТЕАТРАЛЬНИЙ ОГЛЯД

Четвертий Міжнародний фестиваль театрів ляльок “Дивень” тривав у Хмельницькому від 21 до 25 травня цього року. Організатором свята – своєрідного лялькарського бієнале – є Хмельницький академічний обласний театр ляльок за сприяння Національного центру UNIMA, Управління культури і туризму Хмельницької облдержадміністрації та Хмельницької обласної Ради. Цьогоріч програму фестивалю склали шістнадцять вистав театральних колективів з Білорусі, Ізраїлю, Литви, Молдови, Росії і, звичайно, України. Поміж показом вистав відбулися майстер-класи для режисерів та акторів. А завершенням міжнародного мистецького форуму стала спільна мандрівка учасників до Кам’яня-Подільського.

Якщо гостей та учасників минулого “Дивня” хмельниччани вражали блиском оновленої будівлі, вигадливими вікнами-вітринами, врочистим парадним входом, то цього разу захоплення й подив викликав ... вхід службовий – адже з робочого подвір’я потрапляєш прямісінько до зимового саду! Тут щебечуть канарки, метушаться хом’ячки, розкошують у басейні черепахи, а що вже зелені – то від підлоги й до високої, світлої стелі найрізноманітніших рослин не злічити! Дітвора сюди приходять як до себе додому: хтось одразу припадає до клітки із крільчихою, хтось дивиться до улюблених черепах, а комусь до вподоби говіркий папуга. Клопітно? Так. Недешево? Так. Але ж як потрібно для створення особливої, трепетної атмосфери. ДИВОВОЖНОЇ атмосфери!

Як і попередні, цьогорічний фестиваль не мав визначеного мотто – адже корінь “див...” у назві фестивалю і є своєрідним критерієм добору вистав. А проте у підсумку перегляду шістнадцяти надзвичайно різних робіт постали добре відомі професіоналам “теми”: Театр і Автор, Пошук і Традиція, Професійність і Дилетантизм.

Справді, вистави цьогорічного фестивалю особливо підкреслили вагомість такої, здавалось би, очевидної складової театрального мистецтва як Автор тексту. У наш режисерський час найбільше турбот – про поставове вирішення. Справжні сьгоднішні ав-

тори в театрі ляльок – режисер, художник, хореограф, їхні співавтори – актори. Це безсумнівно так. Але залежно від того, куди прямують мистецькі рішення – від автора тексту чи до нього – отримуємо різні за мистецькою вартістю сценічні твори.

Перша ж вистава фестивалю – “Наталка Полтавка” Черкаського академічного обласного театру ляльок – поставила руба проблему Театру й Автора. У цілком постмодерній парадигмі творення режисер-постановник Ярослав Грушецький із чисельною мистецькою групою (сценографія, ляльки, костюми – Каріна Чепурна, музичне оформлення – Сергій Кулинич, балетмейстер – Валерій Варлагін, режисер батальних сцен Наталя Семенова, світло – Сергій Сліпокінь, звук – Владислав Довгань) вирішили “прочитати” Котляревського крізь фантазмагоричну призму Гоголя, а можливо, й самого Альфреда Хічкока. Цікавий своїм інтертекстуальним “зміщенням” режисерський хід несподівано перетворив романтично-прозору і щиросердо-наївну “Наталку...” на виставу жахів із фатальним відкритим фіналом, що

Світлина вгорі: сцена з вистави “Сестриця Оленка та брат Іванко”. Режисер та автор інсценізації – Сергій Брижань, художник – Михайло Ніколаєв. Хмельницький академічний обласний театр ляльок.

не залишає жодних ілюзій: на святковому столі у глибині сцени в ряд застигли перекинуті догори дригом горщики, полумиски, тарелі, з яких довгими цівками струміла кров...

Структурно головним героєм вистави є Возний (Олександр Швидкий), бо світ довкола постає наче з його погляду, “возноцентрично”: розповідь Терпилихи (теж у виконанні Олександра Швидкого) про кохання Наталки й Петра покладена на ірреальний, потойбічний звукоряд і тому дістає тривожно-фатальне забарвлення. Петро (Денис Лагунов) у нас на очах виникає як трансформація ... чорта! А от самому Возному прислуговують ... ангели, подаючи чарочку-другу горілки і обходячи із цим частуванням зал. Шкода, що в назагал цікавому рисунку ролі актор існує здебільшого формально, як виконавець, а не творець. А що ж Наталка (Ольга Мельник)? На початку – вибілене обличчя-маска, монотонна, беземоційна, безлика мова. На вершині страждань – танок-присилування до шлюбу із нелюбом. Цей момент, коли вперті удари наталчиних підборів виказують увесь її спротив, а екстатичне кружляння під звуки материнських намовлянь підкреслюють невідворотність психологічного зламу дівчини – ця сцена сягає рівня справжнього Курбасівського перетворення (шкода, що це, мабуть, чи не єдина сцена, здатна вразити глибиною й переконливістю мистецького рішення).

Справді найсимпатичнішими створіннями у виставі є ... чорти: їх троє, вони всюдиусі, надзвичайно пластичні й дієві, а щоб ніхто не сумнівався у їхній всесильності, вони дослівно “роздирають” усіх персонажів почергово: Наталку, Возного, Виборного, Петра. Звідки вони? Із де-не-де подибуваного у тексті п’єси чортихання? Із потаємних темних глибин душі драматурга? Режисер постулює такий собі фрейдівський принцип прихованих особистих проблем автора, сублимованих у тексті “Наталки”, а відтак – прагнення театру “достукатись до їх (слів – М. Г.) прихованого змісту майже через 200-літню відстань”.

Слід чесно зізнатися: чи то відстань виявилася непоборною, а чи накинуті згори постановником проблеми не надто охоче “прищеплювались” до древа класичної української комедії: жодних “прихованих змістів” особисто для мене постановники не відкрили, нічого нового до розуміння творчості Котляревського не додали. Візуально цікава, десь поетично піднесена, а десь – іронічно-диявольська вистава насправді наче увібрала в себе усе десь і колись побачене на постмодерному театральному просторі, але при цьому нагромадженні своєрідних “цитат” кількість не перейшла у якість. Співвідношення живого плану й ляльки – диспропорційне, бо лялька виступає лише подекуди партнером живого актора, а точніше – дублером, нічого майже не додаючи до змісту, дії чи об-



Сцена з вистави “Наталка Полтавка” за І. Котляревським.
Режисер – Ярослав Грушецький, художник – Каріна Чепурна.
Черкаський академічний обласний театр ляльок.

разу. Самі образи ляльок – антипатичні, з підкреслено огрубленими, спримітованими рисами обличчя, і в цьому проглядає не гумор чи постмодерна іронія, а радше сарказм, відраза до героїв, причини якої незрозумілі.

Вистава насправді викликає нескінченну шереду запитань до постановників, відповіді на які безуспішно шукаєш від початку до кінця дії. Для чого саме цю п’єсу перетворювати на виставу без жодного позитивного героя? Яке місце в образній структурі спектаклю посідають два персонажі у розкішних дизайнерських білих убраннях, оздоблених по подолу поетичним українським пейзажем, якщо вони подають тацю із закусками Виборному та Возному, а далі просто тиняються сценою із псевдозначущим виглядом? Чому Возний у пориві почуттів, розігритий спожитим “ангельським” напоєм, танцює ... лезгінку? Про що врешті-решт вистава, якщо просвітку в ній не видно, людина – слабка й грішна, а чортяча сила – тотальна й дієва? “Людина розіп’ята на хресті власних пристрастей і поривів, та не кожному даровано чудо воскресіння”, – пояснює театр свою провідну думку, а проте, здається, не кожному і не завжди дароване диво сміливого, самостійного, а головне – творчого переконливого переосмислення класичних творів.

А ось кілька інших вистав за класичними національними творами, не прагнучи бути понад усе новомодними, продемонстрували істинне заглиблення у світ драматургічного матеріалу, до справді найглибших джерел творчого натхнення, перевірених часом. Показово, що вдумливість та тонке відчуття



Сцена з вистави “Цигани” за О. Пушкіним. Режисер – Валерій Бугайов, художник – Юрій Нікітін. Спільний проєкт Театру Ю. Тітарова “Равлик” (Київ, Україна) та Курського державного театру ляльок (Росія).



Сцена з вистави “Дівчинка із сирниками” за Г. Х. Андерсеном. Режисер – Марина Назаренко, художник – Ольга Філончук. Виконання – Дарії Щипіциної, студентки 4 курсу кафедри акторського мистецтва та режисури театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

авторського світу режисерів-постановників не має віку: воно притаманне і початківцям, і визнаним майстрам.

До останніх, власне, належить режисер Валерій Бугайов, котрий у спільному українсько-російському проєкті Театру Ю. Тітарова “Равлик” (Київ, Україна) та Курського державного театру ляльок (Росія) здійснив першу в історії театру ляльок постановку славетних пушкінських “Циган”. Робота митців (художник – Юрій Нікітін, Україна; композитор – Олександр Москаленко, Росія; хореограф – Оксана Ковальова, Росія, актори – Юрій Тітаров, Україна, й Ольга Кондратенко, Росія) – вражає надивовижу точною й переконливою режисерською розробкою твору, блискучим акторським тандемом, в якому провідна чоловіча партія тонко й послідовно відтінена жіночою темою. Як і автора, сучасних митців хвилює тема свободи, умовностей людського світу, його обмежень та їхнього подолання. На розкриття цього задуму працює весь спектр мистецьких засобів виразності: від лаконічної та багатофункціональної сценографічної установки до елементів костюму, хореографічного вирішення та звукоряду. Звичайно, чільне місце належить акторам: зовнішність та темперамент Ю. Тітарова дозволяють йому неперевершено відтворювати образи циган – у співі, танці, декламації актора присутня якась непідробна енергетична субстанція, що примушує глядача знову й знову “зачаровуватись” цим своєрідним “архетипом” вільної, природної людини. Його внутрішня пластичність дозволяє миттєво “переключати себе” із живого плану в роботу із лялькою. Доволі обмежені можливості шарнірної ляльки, її підкреслено умовне існування на планшеті (дибки перевернуте колесо від циганського воза), здається, тільки допомагають акторові виявляти свою – і таку справді авторську! – любов до своїх персонажів. А уміння працювати ракурсами практично нерухомої ляльки, ледь обертаючи колесо, на якому вона розташована, дає змогу акторові вибудовувати глибокі, сповнені психологічного нюансування монологи персонажів.

Жіноча стихія – зваблива, нестримна, зрадлива – доповнює, огортає, підтримує чоловіче начало вистави. Ольга Кондратенко з її витонченою красою, вулканічною пристрасністю танцю, делікатним веденням ляльки – гідна партнерка Ю. Тітарова, а образи її ляльок-героїнь є органічним продовженням “живого плану”.

Кульмінація вистави вирішена за допомогою тіньового театру: хрест на степовій могилі, дві руки коханців, що не можуть роз’єднатися, і раптом кризь проріз тканини – цілком реальна рука із блискучим

Кульмінація вистави вирішена за допомогою тіньового театру: хрест на степовій могилі, дві руки коханців, що не можуть роз’єднатися, і раптом кризь проріз тканини – цілком реальна рука із блискучим

ножем. Різкий удар донизу... Убивство... Заграв... Суворий аскетизм мистецької мови тут витворює максимальне за силою напруги враження... До численних здобутих нагород міжнародних фестивалів віднині ця вистава долучила Диплом "Дивня" та вдячність його професійної і глядацької аудиторії.

"Дівчинка із сірниками" – одна з найпронизливіших казок Г. Х. Андерсена. Вона примушує сумну історію про смерть дитини пережити як найвище одкровення. Саме цього досягає і вистава зовсім молодих митців: режисера Марини Назаренко, художниці Ольги Філончук, композитора Володимира Симонова у виконанні актриси, студентки 4 курсу кафедри акторського мистецтва та режисури театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого Дарії Щипіциної. Створений з паперу камерний світ вистави у похмуро-темних тонах якнайкраще відповідав тремтливості та нетривкості буття головної героїні – малої дівчинки, що напередодні Різдва вийшла на вулицю продавати сірники. Ось гірлянди витинанок-перехожих збайдужіло тріпотять над тендітною паперовою поstattтю, що самотньо бредє краєчком земного кола... Ось відчиняються віконця будинків-велетнів – але і там не знаходиться місця для маленької героїні... Ось перегортаються сторінки різдвяної книжки-ялинки – і тут не видно щасливого кінця цієї історії... Актриса тонко й світло веде свою героїню, що тим часом набрала іншого вигляду, перетворившись із паперової на цілком матеріальну об'ємну ляльку (це перетворення, власне, не є доконечним, бо вибивається із загального принципу "паперової вистави") через усі кола дитячого – і такого дорослого – пекла самотності. Не впадаючи у мелодраматизм чи надмірну патетику, працюючи надзвичайно точно й зібрано, актриса вибудовує крок за кроком історію – аж до сцени смерті-порятунку: м'яке світло вдаряє з глибини сцени крізь відчинені двері-поміст, що веде дівчинку в інший, краший світ. Там немає болю й холоду, там її жде покійна бабуся, і ми переживаємо цю дитячу смерть як найсвітлішу подію-визволення від земних турбот...

Про роботу вітебських лялькарів (театр "Лялька", Білорусь) "Загублена душа, або Кара грішнику" за книжкою класика білоруської літератури XIX ст. Яна Борщевського "Шляхтич Завальна, або Білорусь у фантастичних оповіданнях" у режисурі Олега Жюгжди вже доводилось писати авторіві цих рядків в одному з оглядів Міжнародного фестивалю "Різдвяна



Сцена з вистави "Загублена душа, або Кара грішнику" за Я. Борщевським. Режисер – Олег Жюгжда, художник – Олександр Сідоров. Театр "Лялька" (Вітебськ, Білорусь).

містерія**". А проте і друга зустріч із цією, вже досить не молодою виставою, подарувала не меншу радість та захоплення майстерністю митців. Повчальну історію про те, як запродав пан душу дияволу задля коханої жінки, режисер "вписав" у несподівані запропоновані обставини: виставу театру маріонеток для глядачів розігрують...учні Полоцького єзуїтського колеґіуму, де свого часу навчався Я. Борщевський. У цьому магічному "якби" блискуче синтезовано імпрівізаційно-інтермедійний живий план (Корифеї – Олександр Маханьков та Юрій Франьков) із майстерністю ляльководення маріонеток (Олександр Маханьков, Євген Гусєв, Олег Ріхтер, Олексій Макарський, Юрій Франьков); моралізаторський сюжет класика білоруської літератури із відверто театральними, ігровими прийомами; довершену роботу художника Олександра Сідорова (триярсуна модель світу, найтоншої "душевної" організації ляльки, здатні у руках майстрів-ляльководів творити дива) із цікавим музичним вирішенням (композитор – Павло Кондусевич). Неперевершене відчуття стилю автора та доби, в якій написано його твір, життєдайний струмінь театральності у роботі як у живому плані, так і з лялькою – все це переконливо свідчить про безмежну здатність театру ляльок глибоко розкривати для сучасного глядача, здавалося б, не надто сценічні тексти.

* Див.: Гарбузюк М. У магічному просторі вертету // Просценіум. – 2006. – № 1 (14). – С. 38-44.

А от класику дитячого жанру – “Муху-Цокотуху” – хто тільки не брався ставити! Проте оригінальний погляд на жанрове вирішення цієї казки К. Чуковського в Тульському державному театрі ляльок привів до несподіваного результату: перед нами постала справжня дитяча опера “Муха і Комар”! Митці скромно називають її музичною казкою, але якщо у виставі співають усі і повсякчас – це вже зовсім інша історія!

У спектаклі звучать вальси та польки Й. Штрауса, доповнені авторською музикою А. Кузнецова (він же – і художник вистави). Не часто зараз зустрінеш багату дитячу виставу. Тульська “Муха...” – саме з таких. Зі справжнім оперним шиком тут створено і костюми, і декорації. Завзято й динамічно працюють в них актори, а центральна роль Мухи-Цокотухи у виконанні Катерини Прокоп’євої вражає несподіваною пластичністю й легкістю творення “делікатного” мушиного образу: актрисі К. Прокоп’євій притаманні правдиві оперні форми (до речі, і в часі тренажів артистка легко і серед перших долала складні завдання).

У виставі ляльки-тантамарески (головні герої) поєднано із образами, що вирішені цілковито у ляльковому плані: таргани, яскраві метелики – це ширмові ляльки, що органічно заповнюють верхній ярус сценічного простору, вивершуючи масштабну театральну картину. Вони не дозволяють нам забути, що ми – у світі театру ляльок, у творчому світі Чуковського з його барвистою, соковитою, надзвичайно виразною мовою, яка органічно звучить у “запропонованих обставинах” пишної дитячої опери.

Дві роботи господарів фесту також пов’язані із класикою: прем’єра відомої народної казки “Сестриця Оленка та брат Іванко” та вистава “Українська ніч” за мотивами оповідання М. Гоголя.

У першій з них славетний творчий тандем режисера Сергія Брижаня та сценографа Михайла Ніколаєва вкотре з’явив постанову у високому жанрі поетичного театру. Постановники вирішували складні мистецькі завдання: М. Ніколаєв працював над сценічними виразовими можливостями простих геометричних площин, монохромії, народного примітиву. Відповідником цих пошуків у плані режисури для С. Брижаня стало прагнення досягти крайньої драматичної напруги дії через стриманий темпоритм, статику, інтонаційну “монохромність”, малослівність тексту. Цілковита єдність постановочного задуму та виконавської майстерності привели до народження видовища у дусі параджанівської поезики, коли кризь



Сцена з вистави “Муха і Комар” К. Чуковського. Режисер – Станіслав Мозговий, художник – А. Кузнецов. Тульський державний театр ляльок (Росія).

казковий матеріал постає епічна природа фольклору, а історія про втрату людської подоби та самовідданий порятунок ближнього виходить далеко за межі дитячого наративу.

Вистава дивовижна досягнутою постановниками й виконавцями атмосферою – напружено драматичною й сакральною водночас. Поруч із об’ємними, дерев’яними, подібними до народних іграшок Оленкою, Іванком, Князем, виступають хтонічні сили – пласкі геометризовані голови коня, бика, дзьобатий ворон, сонце-місяць у бентежному розриві хмар. Тричастинна будова світу підкреслює архетиповість образів та сюжету, рухомі прямокутні сегменти ширм створюють щоразу інше “кадрування”, підпорядковане надскладній візуальній партитурі вистави. Невпинний просторовий динаміці вистави контрапунктує безсторонньо-епічне голосоведення. Усе це провадить до появи сильної внутрішньої напруги, утримувати яку впродовж усієї вистави під силу акторському ансамблю (Ірина Винник, Олекса Винник, Оксана Родіонова-Ніколаєва, Наталія Поліщук). Прем’єра хмельниччан заслуговує на найглибший театрознавчий аналіз та свідчить про високі мистецькі пріоритети колективу.

Ще один театр з Білорусі – із м. Молодечно, що під Мінськом, підтвердив добру славу білоруських лялькарів. Казка про Дурня, що обвів довкола пальця короля із усім його почтом, мала дуже прозорий сучас-



Сцена з вистави "Українська ніч" за М. Гоголем. Режисер – Оксана Дмитрієва, художник – Наталія Денисова. Хмельницький академічний обласний театр ляльок.

ний контекст – принаймні, так відчитувались із зали пісні-зонги, що їх хвацько на авансцені виконувала четвірка акторів, подібно до безстрашних вуличних лицедіїв, чий голос неможливо заглушити жодними королівськими наказами та погрозами. Дуже прості невеликі дерев'яні ляльки на кількарівневому планшеті у просторі чорного кабінету привертала до себе увагу графічною виразністю постатей, дотепністю мізансцен та яскравістю створених акторами-ляльководами характерів, а блискучий акторський ансамбль у складі досвідченого майстра сцени Володимира Владика й талановитої молоді (Михайло Асановіч, Олександр Майрін, Оксана Ількевич) відіграв спектакль на єдиному подиху, перетворивши казку на справжнє свято театру.

Театр "Карабаска" із російської Пермі розповів камерну, теплу пригоду "З равликом навколо світу" Вл. Снежкова (режисер – Андрій Тетюрін). Теплу – майже дослівно, бо значну частину декорацій та ляльок виготовлено методом валяння вовни: метелик, кульбабка, листочки, дивовижна велетенська квітка (художники – Тетяна Сабурова, Ганна Перевозчикова). Тож створення м'якої, ліричної атмосфери у виставі стало своєрідним сценічним еквівалентом

Сцена з вистави "З равликом навколо світу" Вл. Снежкова. Режисер – Андрій Тетюрін, художники – Тетяна Сабурова, Ганна Перевозчикова. Театр "Карабаска" (Перм, Росія).

того матеріалу, з якого виготовлена частина простору й ляльок. Та, як на мене, справжнім досягненням цієї сценічної роботи став образ Равлика у виконанні актриси і за сумісництвом – заступника художнього керівника театру – Наталії Красильникової. Актриса максимально розкрила технічні та мистецькі можливості ляльки, подарувавши глядачам зустріч із вдумливим, наївним і водночас сміливим героєм, котрий понад усе прагнув пізнавати довколишній світ. Допомагали йому у цій пригоді інтелектуал Мурашка (Володимир Пенягін), а також Жук, Коник і Муха (Наталія Анікіна, Дмитро Заставний).

Несподівано високо й чисто прозвучала вистава "Шлях до Вифлеєму" С. Ковальова у виконанні львівських лялькарів. Режисер О. Куцик у тради-



*Сцена з вистави “Шлях до Вифлєсму” С. Ковальова.
Режисер – Олександр Куцик, художник – Людмила Скітович.
Львівський академічний обласний театр ляльок.*

ційному для себе пошуку універсальних духовних цінностей відчитав цю складну п'єсу, поєднавши піднесено-поетичні ноти із цілком побутовими сценами. Прийом контрастного поєднання мирського й сакрального, властивий цьому режисерові, у названій виставі, на нашу думку, не був реалізований у всій своїй повноті. Заявлена О. Куциком поетично-філософська складова вистави дещо конфліктувала із хоча й професійно, натхненно, але дуже “реалістично” зіграними сценами. Підкреслена матеріальність ляльок (художник Людмила Скітович), традиційний спосіб існування акторів до певної міри “приземлили” виставу, хоча театр цікаво й повчально, на високому рівні сценічної культури розповів глядачам історію духовних пошуків особистості на шляху до Бога (актори – Слава Курилко, Світлана Кабанова, В'ячеслав Курілко, Олександр Кочергін, Орест Ясінський).

Театр юного глядача Шауля Тіктінера (м. Тель-Авів, Ізраїль) довів свою мистецьку спроможність вже понад двадцятирічною працею “на власний страх і ризик”. У репертуарі театру є й вистави за участю ляльок. У своїй версії “Ріпки” молодій актрисі Ганні Веліковській довелося малювати, співати, танцювати, спілкуватися із залом, виконувати усі ролі і ... залишатися собою! Попри те, що актриса лише опановує майстерність роботи з лялькою – у живому плані вона неперевірено запальна, приваблива, дієва. Складне завдання – розповісти казку про “Ріпку” не менш ніж за годину сценічного часу (!) – Г. Веліковська виконує з легкістю та задоволенням, даруючи й нам радість взаємного спілкування.

Певну втіху від професійності акторських робіт принесла й вистава Вінницького академічного обласного театру ляльок “Лисичка-сестричка та вовк-панібрат” (режисер – Олександр Свіньїн, художник – Альбіна Гладкова, композитор – В'ячеслав Полянський). Власне, не мудруючи лукаво, постановники класичну казку перетворили на “комедію за мотивами...” і принципово залишившись у системі ширмового театру, обрали цілком традиційну, звичну естетику. В цьому сенсі – та ще й у фестивальному контексті – вистава виглядала архаїчною. Проте яскравий акторський ансамбль, барвисті характери Баби (Олена Андрушко), Діда (Олександр Корнеєв), Лисиці (Людмила Дюкарева) та Вовка (Станіслав



Федоров) – принаймні у сприйнятті звичайних глядачів – компенсували простоту мистецької мови, бо ж, зрештою, комедія – це і є насамперед характер.

Серед аутсайдерів фестивалю – вистава Рівненського академічного обласного театру “Лелеченя і Опудало” Л. Лопейско в режисурі Дмитра Нуяззіна. Історія двох головних персонажів-ляльок була вписана у незрозумілі і претензійні стосунки ляльководів, вбраних на “французький манір”: макінтоші, капелюхи, чорна парасолька. Замість запропонованого автором простору поля чи лісу дія відбувалась у місті, на що натякали руїни будівлі, та й костюми акторів також. Незмінні сутінки на сцені (що мали б засвідчувати осінь?), дивна багатозначність поглядів партнерів (давнє кохання? пізня любов?) аж ніяк не допомагали розумінню сенсу вистави (то задля чого театр звернувся до цього складного твору?)...

Нічим надзвичайним не змогла, на жаль, зацікавити глядачів і вистава традиційного гостя “Дивня” – Паневежеського театру ляльок на колесах. Режисер і художник вистави, славетний Віталіус Мазурас, понад десять років тому здійснив у цьому театрі прочитання казки Г. Х. Андерсена “Соловей”, і сьогодні ця робота, хоч і в чесному професійному виконанні акторів (В. Калібагас, В. Пакаркліс, В. Марцикайте) виказує свій довгий вік, не пропонуючи жодних мистецьких відкриттів.

Та якщо в усіх попередніх сценічних роботах йдеться про працю в межах професії, то повну відсутність професійності виявили актори московського театру “Відображення”. Концертна програма “Сни

про Венецію” (режисер і художник – Борис Чернишов, у ролях – Олег Чижиков, Вадим Гадитулін, Борис Чернишов) складена з окремих номерів, в яких лялька посідає цілковито другорядне місце, а рівень акторського виконання та режисури засвідчують агресивний дилетантизм. Безпрограшність прийомів із використанням надувних кульок, що летять у зал, чи світлових сценічних ефектів, можливо, й врятували москвичів від повного фіяско у глядачів, але тільки не від критичного ставлення професійної аудиторії.

Майстер-класи для акторів та режисерів театру ляльок стали окремим пунктом фестивальної програми. Переповідати їх зміст неможливо – треба бачити або ж читати спеціальну літературу. Скрайню необхідність особливих видів фізичного та психофізичного тренажу ляльководів довели кількогадинні заняття з Ларисою Іщенко, викладачем з пластики КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, та Ольгою Бучмою, викладачем Київської муніципальної академії циркового та театрального мистецтва. Перше заняття Л. Іщенко було присвячене розвитку відчуття власного тіла, а саме – умінню напружуватись та розслаблятись, пропускаючи енергетичну кулю/хвилю крізь різні ділянки свого тіла, “до” і “від” партнера. О. Бучма запропонувала власну систему психофізичного тренажу для акторів театру ляльок, продемонструвати яку попросила своїх вихованців – студентів циркової академії. Особливу увагу викладач звертала на різноманітність завдань, які повинен виконувати актор-лялькар одночасно, а відтак – на розвиток здатності виконувати часто протилежні фізичні та психічні завдання з однаковою концентрацією та вправністю.

Завершували фестиваль господарі показом вистави “Українська ніч” за оповіданням М. Гоголя. В оригінальному прочитанні класичного твору відомий режисер Оксана Дмитрієва 2009 р. разом із хмельничанами почала відкривати для себе гоголівську поезику (завершивши цей процес вже “вдома”,

Харківського академічного театру ляльок ім. В. Афанасьєва). Вибудувана режисером разом з художником (Наталія Денисова) візуальна складова спектаклю цікава світловими ефектами, просторовими перетвореннями, пластичним рисунком ролей (режисер з пластики – Руслан Никоненко). Це – поетична сув’язь вербально-пластичних образів на тему гоголівського сюжету, де актор і лялька взаємодіють нерозривно, хоча й з виразним домінуванням живого плану. Центральні персонажі – Галя, Левко, Голова – ляльки. Пара закоханих – ангелоподібні створіння, Голова – анекдотично-комедійна величезна голова, що розмовляє. Історія любови вписана в головний наратив вистави: краса, поезія української ночі. Вона – у ритуальних внесеннях і винесеннях фігур Тільця (Ночі) й Півня (Ранку), в урочистих святкових строях акторів, сакральному темпоритмі вистави, таємничій атмосфері, підтриманій світловою, звуковою, пластичною партитурами. І хоча акторам де-не-де бракує органіки існування у такому непростому просторі як “поетичний світ Гоголя”, і багато в чому естетика поетичного театру у цій роботі постановників виявляє свої повтори та “самоцитування”, однак вона дозволяє логічно завершити коло фестивальних спостережень.

У русі “до” **Автора**, у пошуку адекватних засобів висловлення чи то гоголівської прозової поезії “української ночі”, чи то пушкінського світу циган, чи моралізаторсько-дидактичних поучань Я. Борщевського а чи андерсенівської просвітленої печалі постановники знаходять цікаві ходи та вирішення, дивуючи глядача несподіваними відкриттями добре знаних текстів. На шляху ж “від” **Автора**, нав’язуючи твору власні ідеї та наче випробовуючи текст “на опірність”, як-от у випадку із “Наталкою Полтавкою” у черкашан, губиться не лише принесена ззовні думка, а й природа, внутрішня логіка самого першоджерела.

Тож проблема, врешті, не у питанні: експериментувати чи ні? А в площині професіоналізму, точності сформульованих і поставлених перед собою та творчим колективом завдань, умінню дослухатись до Автора та Твору, а відтак – здатності дивуватись і дивувати інших. Саме цьому і навчає нас “Дивень”...



Студенти Київської муніципальної академії циркового та театрального мистецтва разом з викладачем Ольгою Бучмою демонструють вправи на розвиток координації рухів.

Юлія КОВАЛЕНКО

“МРІЙ-ДІМ” – ФЕСТИВАЛЬ У ПРИЛУКАХ

У Прилуках (Чернігівська область) 4–8 квітня відбувся Перший театральний фестиваль молодих аматорів “Мрій-Дім”. Ця найпомітніша тут за останні роки мистецька акція – вже третя поспіль для прилуцьких театралів-ентузіастів реінкарнація задуму конкурсу або фестивалю. Порівняно з попередником – конкурсом виконавців комедійного репертуару ім. М. Яковченка – фестиваль “Мрій-Дім” має чіткішу концепцію та охоплює всі театральні номінації. Наскрізна дія фестивалю – віднаходили серед молоді найталановитіших майбутніх акторів, режисерів, театрознавців та давати їм перепустку у фах, а надзавдання – зробити Прилуки центром театральних ініціатив та інновацій в Україні – подібно до історичного Паневежиса в Литві.

Концепція “Мрій-Дому” – почути саму театральну молодь, дати їй висповідатися про те, яким вона хоче бачити театр сьогодні і завтра. У зв’язку із цим до складу журі щороку входять викладачі базових навчальних закладів України. Так було і цього разу, коли київську вищу театральну школу представляли викладачі акторської майстерності народні артисти України Б. Бенюк і С. Мойсеев, харківську – актриса, викладач зі сценічної мови І. Кобзар та театрознавець Ю. Коваленко (ХНУМ ім. І. Котляревського), а також заслужений працівник культури України В. Мінаков (Харківська державна академія культури), львівську – О. Стефан, актор Львівського академічного театру ім. Леся Курбаса, викладач майстерності актора кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка, лавреат Національної премії ім. Т. Шевченка. Амбітне надзавдання “Мрій-Дому” підтвердила присутність на цьому фестивалі відомих майстрів – це народні артисти України Р. Недашківська, Н. Сумська, А. Хостікоєв; театральні критики А. Підлужна, А. Липківська і Е. Загурська; актор театру і кіно Д. Лінартович, який представляв команду творців нової стрічки М. Ілленка “ТойЩо-ПройшовКрізьВогонь”.

Учасники фестивалю “Мрій-Дім” у м. Прилуках.



Тим, що цей фестиваль взагалі зміг відбутися в умовах помітної незацікавленості “батьків міста” розвитком культури (жоден з них не був присутнім на офіційних церемоніях “Мрій-Дому”; а втім – через їхню “присутність” у місті було зірвано анонсований на вечір першого дня фестивалю показ вистави “Швейк” театральної компанії Б. Бенюка і А. Хостікоєва) – отже, якщо Перший “Мрій-Дім” не просто відбувся, а відбувся успішно, то це завдяки авторам – керівникові прилуцького народного “Нового театру”, режисерові за фахом і людині-театру за покликанням Артемію Аніщенко й головному редакторові журналу “Прилуки. Фортеця” Ігореві Павлюченку. Безумовно, навіть їхньої енергії та творчих задумів було б замало, щоб прийняти на п’ять днів фестивалю понад сотню його учасників, якби не своєчасна допомога мецената, почесного громадянина міста Юрія Коптева. У Першого “Мрій-Дому” був і призовий фонд. Крім того, гість фестивалю, київський театрознавець В. Жежера, презентував переможцям свою книгу про видатного вихідця з Прилук народного артиста України Миколу Яковченка. Перед церемонією відкриття учасники, уместившись у ретроавтомобілях, проїхали маршрутом фестивального автопробігу, кінцевою метою якого була зупинка в центрі міста біля пам’ятника М. Яковченку (споруджений на кошти Ю. Коптева). Не зайвим буде нагадати, що серед номінацій фестивалю є спеціальний приз за комедійну роль – приз ім. М. Яковченка, який цього року поділили між собою Н. Кікоть (Харків) та В. Борсук (Дніпропетровськ).

Прилуки, Чернігів, Київ, Рівне, Харків, Дніпропетровськ, Луганськ, Одеса, Львів прислали своїх представників для безпосередньої участі у фестивалній програмі. Фестиваль відбувався одночасно на майже десяти майданчиках міста, що забезпечувало репетиційну базу для режисерів-конкурсантів або для проведення майстер-класів. Сама ж програма фестивалю була побудована настільки небанально, що є сенс крок за кроком проаналізувати його лабораторну та конкурсну інфраструктуру.

Першим випробуванням для акторів став відбірковий конкурс, де вони грали, читали, танцювали, показували етюди та естрадні номери. Половина з них потрапили до наступного туру, отримавши змогу працювати з режисерами-переможцями у своїй номінації. Решта, поділені на дві групи, розійшлися по майстернях І. Кобзар та О. Стефана, маючи завдання підготувати за добу та показати виставу або програму для адресної аудиторії. Ірина Кобзар поставила “Казку про золоту рибку”. Яскраву музичну виставу, в якій кожен з виконавців грав по декілька різнопланових ролей, з великим успіхом було показано у дитячому притулку. (До речі, декорації та костюми актори ство-



Гості фестивалю “Мрій-Дім” Наталія Сумська та Анатолій Хостікоєв.

рили самостійно). Олегові Стефану, з яким усі охочі познайомилися ще раніше, в авторському тренінгу для акторів та режисерів, випало працювати над програмою з віршів та прози, об’єднавши їх своєрідним нелінійним надсюжетом. Саме поїздка до виховної колонії (Олег Стефан категорично відмовився називати цю акцію концертом, бо насправді відбувалася зустріч, що підкреслювало і мізансценування – її учасники сиділи на сцені півколом упродовж усієї дії) буквально на очах змінила ставлення акторів-аматорів до обраної ними професії. Усвідомивши цю акцію як свою надзвичайно потрібну мистецьку місію, учасники зустрічі – з різних міст, з різним досвідом і талантом! – були об’єднані єдиним поривом. На завершення зустрічі Олег Стефан сам прочитав для аудиторії символічний вірш “Воскресіння” Б.-І. Антонича. Особисто для мене ця поїздка була найдорожчим сегментом програми фестивалю, коли зовсім юний “Мрій-Дім” явив свою недитячу громадянську місію завдяки безпосередності контакту театру і публіки.

Особливістю фестивалю стала робота двох театрознавчих комісій. Студенти-театрознавці змагалися за призові місця, виступаючи з усними рецензіями на кожную конкурсну виставу; обстоювали свій погляд на сучасний театр перед творчими колективами-конкурсантами; у фіналі підготували розлогі тексти аналітичного щоденника “Мрій-Дому”. А титуловані театрознавці – члени журі оцінювали вистави і конкурсантів, готуючись до свого головного виступу – підведення підсумків на закритті фестивалю. Першої премії в галузі театрознавства цього року журі вирішило не присуджувати (адже професія театрознавця потребує, зокрема, всебічної обізнаності, грамотності, а серед аматорів і студентів-початківців кандидата такого рівня не знайшлося). Другу премію



Журі радиться (зліва направо): Юлія Коваленко, Ельвіра Загурська, Володимир Мінаков, Анна Литківська, Алла Підлужна.

поділили О. Паляничка (Прилуки) і С. Турта (Київ), а третю отримала В. Хворостенко (Харків).

Мав Перший “Мрій-Дім” і розлогу демонстраційну програму: вистави “Відверто кажучи” (київський театр “Дивні люди”), “Випадок у зоопарку” муніципального театру “Київ” (постановник – виходець із Прилук – Петро Сова) та “Мцирі” зразкового театру Fantaziya new (м. Прилуки). Та найбільшого резонансу набула й викликала бурхливі обговорення вистава-пошук “Трюча” за п’єсою В. Снігурченка (Києво-Могилянський театральний центр “Пасіка”). Троє акторок, найпомітнішою серед яких була Ірина Волошина, творили світ ритуалу й медитації за допомогою театру пластики та руху, живого фонетично-акустичного театру, апелюючи не стільки до свідомості, скільки до підсвідомості глядача. Чимало сприяв тому, що ця вистава “пролунала” в Прилуках, вдало дібраний постіндустріальний простір спортзалу ДТСААФу.

На конкурс молодих режисерів було представлено п’ять спектаклів, які продемонстрували п’ять цілковито різних підходів молодих режисерів до театру. Насамперед журі і конкурсант-театрознавці мали змогу оцінити “Історії з валізи” Мім-дуету “Зліва – направо” (м. Рівне) в режисурі Катерини Самчук. Сама ж Катерина в дуєті з сестрою-близнючкою Анастасією виступила у виставі як актриса (насправді дівчата мають здобуту в Рівненському державному гуманітарному університеті режисерську освіту). Дотримання жанру пантоміми, кольоровий мінімалізм, пластична витонченість форми кожного з мім-образів, атмосфера, музичне вирішення вистави справили гарне враження. (Втім, істотним недоліком вистави, що його

відзначили усі члени журі, була недбалість музичних акцентів, які рідко коли збігалися з кульмінаційною точкою сценічної події). Постава у цьому специфічному, рідкісному в нашій країні жанрі, знайшла цілковито позитивний відгук аудиторії. Одна з мініатюр Мім-дуету – дійсно, напрочуд дотепна й талановита, – потрапила на заключний “капустяник” фестивалю, і там уже була гідно оцінена найширшим глядачем. Гомеричний регіт котився за лою, коли тендітна балеринка мовчазно виконувала на сцені всі безглузді вимоги невидимого режисера, котрий командував нею дистанційно! У п’ятихвилинний етюд рівненські режисери вклали все своє знання театру як території Абсурду, висловили

глумливу іронію над романтичними уявленнями про особливий світ лаштунків.

Наступна конкурсантка – режисер Чернігівського театру-студії “Коло” Юлія Кратко – запропонувала виставу “Відбитки пам’яті”, присвячену темі Великої Другої світової. Конкурсантка прагнула створити театр пісні, а втім, залишилась у межах театралізованого виконання пісень та пластичних етюдів силами не вельми майстерної філармонійної бригади. Невеличкий ансамбль акторів виконував відомі пісні В. Соловйова-Сєдого, М. Богословського, Я. Френкеля, Д. Тухманова (добірка невідворотно склалася у штамп) і вірші Е.-М. Ремарка, Ліни Костенко, А. Арсеніної, самої Юлії Кратко, К. Миргородської (виконували їх з претензією на драматизм, але по суті – патосно), лунала жива фортеп’янна музика, актори грали етюди і вибудовували “живі картини”, “барельєфи”. Вистава викликала внутрішній спротив: відбулася підміна притчі про Війну та Любов на війні – мелодрамою, байдужою до часу подій. Монотонна темпоритмічно, в плані сценічних подій вистава, справила враження певної спекуляції на соціально вагомій темі.

Вистава ж Альони Кожушок “Сніданок у Савойї” (Рівненський театр “Сонях”) явила типовий постановчий підхід позавчорашнього дня. Це була нічим не підкріплена ілюстрація бульварної п’єси “Сніданок у Савойї”, трактування, що не припускало ані крихітки іронії щодо драматургічного матеріалу не першого гатунку – справді аматорський театр у примітивному його значенні.

Аж раптом, після перших напівуспіхів і одвертих поразок, на кону з’явилася вистава, що вийшла у форварди фестивалю. “Темниця” (Театр-студія “Деер”, м. Луганськ) – приклад суто авторського, концептуального театру. На порожній сцені розмовляють два персонажі (актори Олександр Баркар і

Олег Стефан
та лауреат 1 премії Валерія Котеленець.

Володарі 1 премії в галузі режисури Олександр Баркар
та Дмитро Момот. Театр-студія "Deer" (м. Луганськ).



Дмитро Момот). Зрідка їм необхідний реквізит – і він з'являється: лицарський меч, малюсінський стільчик, дудочка – проте з якою поліваріантністю цей реквізит обіграно! Спочатку здалося – чергова претензія на філософію: якийсь Лицар, що мешкає в холодильнику, і Душа... Обидва говорять приблизно такий текст: "Як академік Сімеонов-Травников скажу вам, академіку Сімеонову-Травникову...". Та ось поступово зачаровує парадоксальна, не "підсолоджена" поезія цього водночас лагідного і жорсткого спектаклю, а відтак проникаєшся довірою до його дивних творців – двох молодих людей, які ще спроможні вірити у волю Світлого Лицаря, ув'язненого в холодній – але не в темниці духу... Режисер і виконавець ролі Лицаря О. Баркар звернувся до складної п'єси петербуржця К. Арбеніна після знайомства з ним на театральному фестивалі. Граючи вистави за драматургією Еврипіда і Ш. де Лакло, А. Мюллера, І. Вирипаєва, С. Козлова, П. Бормана і сучасною поезією, луганський театр-студія здобув досвід осягнення складних текстів. Водночас, у виставі "Темниця", яка дійсно є притчею, складність розумових побудов співіснує з високоякісним гумором, інтелектуальною іронією і потужною ліричністю – останнє переважно за рахунок пісень з кінострічки "Надзвичайні каникули Петрова і Васечкіна" у драматично сильному та водночас схвильованому виконанні самого Олександра Баркара. А ще "Темниця" дала фору іншим конкурсантам не показною, а справжньою театральною енергією. На одвічне запитання, який театр потрібен сьогодні – театр форми чи театр почуття, луганчани запропонували свою альтернативу: театр думки! І вони, на правду, чудово вміють викресати думку на стику романтичного пориву і "переживання" з гострою формою "біомеханіки" чи контактної імпровізації.



Вистава "Попелюшка" навчального театру при факультеті іноземних мов Одеського державного університету ім. І. Мечникова (режисер – Павло Кошка) взагалі не вкладається в жоден з відомих жанрових форматів. З одного боку, типово одеський авантюризм режисера полягав уже в тому, щоб привезти на конкурс навчально-тренінгову постанову... французькою. З іншого боку, "Попелюшка" – вистава, що синтезує гру актриси в живому плані та прийоми тіньового театру (тож, чи не до театру анімації має бути віднесена!). А ще, попри всю дивовижну атмосферу, що змусила згадати славнозвісний своєю моторошністю французький гіньйоль: таємничість світла, музика Xes Dreams, – саме компоненту режисури драматичного театру у цій виставі забракло. Бракувало послідовно розробленого подієвого ряду вистави. Ліз (так звать Попелюшку в оригінальній французькій казці) у виконанні Євгенії Гутальчук була окреслена здебільш декламаційно, статично. Брак темпоритму, елементарної вмотивованості переходів з-за та поперед ширми завадили розкриттю "власного бачення" відомої казки, згідно з яким бідолашна Попелюшка після балу чіпляла на себе ту саму мокру ганчірку, якою зазвичай мила підлогу або у фіналі загадково пропливала через зал з білою туфелькою в руці...

Паралельно з показами вистав учасники режисерського конкурсу мали нагоду позмагатися у номінації "майстер-клас" для всіх конкурсантів-акторів. Кожен з них продемонстрував цілком різні підходи. Наприклад, Юлія Кратко прагнула розкрити в кожному учасникові майстер-класу відчуття контакту з партнером, навчити кожного тримати цей невидимий зв'язок, хоча, як режисер, мало відчувала простір, не давала акторам завдань на його освоєння. Катерина Самчук запропонувала до уваги журі та виконавців усереднений набір "класичних" вправ на увагу та почуття ритму – це нагадувало більше тренінг для спортсменів або танцівників, ніж майстер-клас режисера. Олександр Баркар – єдиний серед усіх

конкурсантів-режисерів у цьому змаганні – виявив почуття театральності, яке реалізував передусім у тому, що задав конкурснтам-акторам запропоновані обставини, в яких категорії “сцена”, “партнер”, “взаємодія” були пронизані ризиком у буквальному, фізичному сенсі слова. Висуваючи конкретні вимоги до акторів, в разі невідповідності їм, лише О. Баркар виводив “гравців” на лаву “запасних”, тим самим продемонструвавши тип режисера-диктатора. Адже справжній театр – це завжди територія ризику.

Павло Кошка вирізнився індивідуальним підходом до кожного з учасників майстер-класу. Він апелював безпосередньо до особистості, яку провокував на першу, органічну реакцію у відповідь на кожне завдання. Його майстер-клас мав характер тренінгу-забави, гри, і в цьому також був близький до справжнього театру.

Оцінивши обидві складові конкурсних показів, журі допустило до другого туру випробувань трьох учасників: О. Баркару з Луганська, П. Кошці з Одеси та К. Самчук з Рівного належало за одну добу підготувати з групами конкурсантів-акторів цілковито авторські вистави. Їхній перегляд наступного дня розставив переможців на належні сходинки: Олександр Баркар – на вершині, Павло Кошка – на підступах, а Катерина Самчук – на сходинці третього ступеня. Якщо робота К. Самчук видалася певною мірою неоригінальною, компілятивною (сюжетом пластичних варіацій слугувала історія Адама та Еви у Раю), то постава П. Кошки вразила нестандартністю мислення та дібраних засобів. Власну виставу він присвятив мріям, виступивши у ній як режисер зі сформованим світоглядом, розкривши парадоксальність зворотного

боку мрій. Відповідно до структури вистави, кожен з акторів мав сольний фрагмент, свою сповідь про мрії. Щиро вразив діапазон цих юнацьких мрій – від особистого щастя до соціальної справедливості – втілені у винахідливо театральні за формою та символічні етюди. Згідно з вимогами фесту, майданчики для режисерських бліц-вистав визначалися жеребкуванням. О. Баркара мав найскладніше приміщення – довгезна актова зала, де глядачі сидять по периметру. Проте, вже в пролозі, коли актори кинулися бігти цим агонем у шаленому ритмі та своєрідному малюнку, виникло відчуття енергії античного театру, сцени-арени. Основну частину вистави утворили талановиті та небанальні варіації на тему кохання. Складну геометрію стосунків унаочнювали “пари” та “трикутники” коханих-друзів-ворогів, кожен з яких у лічені хвилини встигав донести свою історію. Захопила психологічна деталізація, хоча довготривала в часі вистава була побудована принципово без жодного слова. Коли ж у фіналі учасники знов збіглися до середини зали і обіймаючи поєдналися в коло, здалося, що ця магічна фігура випромінює потужну енергію братства, про яку мріяв кожен, хто прибув на фестиваль.

Головним підсумком церемонії закриття стало оголошення переможців акторського конкурсу. Першу премію дістала Валерія Котеленець (Прилуки), яка вразила усіх своїм проникливим, щирим і драматично переконливим прочитанням “Катерини” Т. Шевченка; другу – Дарина Орехова (Київ), яка гідно показала і в сольному конкурсі, і в режисерській роботі; а третю здобув Віктор Ярошук (Рівне), найдостойніший серед усього ансамблю театру “Сонях”.

Ледь встигли роз’їхатися по домівках учасники Першого “Мрій-Дому”, як прилучили знов заручилися підтримкою заохоченого успіхом Юрія Коптева і

заходилися готувати міжсезонний фестиваль вуличних театрів. А. Аніщенко і його команда просто не вмюють сидіти, склавши руки. Паралельно розпочалася підготовка до Другого “Мрій-Дому”. Тож хочеться погодитися з головою Київського відділення Українського Фонду Культури Юрієм Гавриловим, одним із патронів фестивалю: подальша праця, розвиток цього фестивалю доведуть усім, що Прилуки – не тільки особливі, але й театральні!

Учасники зустрічі в Прилуцькій колонії.





В'ячеслав ХІМ'ЯК

РЕЖИСЕРСЬКІ НОВАЦІЇ АНАТОЛІЯ БОБРОВСЬКОГО У ПОСТАВІ КОМЕДІЇ “МАРТИН БОРУЛЯ” (1983)

Історія Тернопільського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка повоєнного сорокаріччя надзвичайно багата яскравими виставами, талановитими особистостями.

На жаль, серед недооцінених досі майстрів тернопільської сцени – Анатолій Вікторович Бобровський (1935–2005), який вписав своєрідну і вагому сторінку в нашу театральну культуру як режисер і актор.

Серед вистав, які поставив А. Бобровський-режисер, “Кар’єра Артура Уї” Б. Брехта (1975 р., художник К. Сікорський, музика Б. Ячмінського); “Доля людини” П. Градова за М. Шолоховим (1976 р., художник М. Стецюра, музичне оформлення А. Бобровського, Б. Гриба, хореограф А. Гончарик); “Дикий ангел” О. Коломійця (1979 р., художник М. Стецюра, музика Б. Янівського); “Привиди” Г. Ібсена (1982 р., художник К. Сікорський, музичне оформлення Є. Корницького). Ці вистави, нагадаємо, найкращі надбання тернопільських шевченківців.

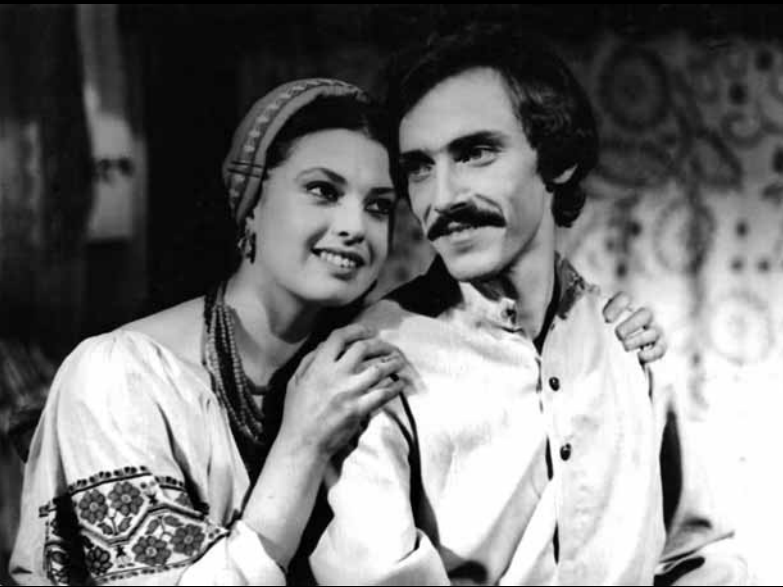
До постанови однієї з найкращих українських комедій – “Мартин Боруля” І. Карпенка-Карого Тернопільський театр звернувся майже через сто років від часу її написання. Постанову театр доручає акторові й режисерові, який зіграв чимало ролей і здійснив понад два десятки вистав на сценах Тернопільського музично-драматичного театру імені Т. Г. Шевченка та Хмельницького музично-драматичного театру імені Г. І. Петровського, заслуженому артисту УРСР Анатолієві Вікторовичу Бобровському.

Упродовж майже ста літ “Мартина Борулю” ставили на багатьох сценах України, театри нагромадили великий досвід, навіть виникла певна традиція у прочитанні знаменитої комедії. Відомо, що при частих поставах, особливо п’єс корифеїв, нашаровувалася пласт прийомів, які здавалися чомусь обов’язковими. Форма домінувала над осмисленням суті, тому й сьогодні можна бачити вистави, в яких діють смішні дядьки та сварливі тітки, “цнотливі” дівчата й “писані” парубки. Інерція нашого мислення породила стереотипи і “штампи”. Вчорашнє відкриття у виставі згодом

Володимир Ячмінський – Мартин Боруля у виставі “Мартин Боруля” І. Карпенка-Карого. Режисер – Анатолій Бобровський, художник – Михайло Стецюра. Тернопільський музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1983 р.



Ярослава Мосійчук – Марися, П. Мальований – Микола у виставі “Мартин Боруля” І. Карпенка-Карого. Режисер – Анатолій Бобровський, художник – Михайло Стецюра. Тернопільський музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1983 р.



Ярослава Мосійчук – Марися, Олег Мосійчук – Степан у виставі “Мартин Боруля” І. Карпенка-Карого. Режисер – Анатолій Бобровський, художник – Михайло Стецюра. Тернопільський музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1983 р.



Ярослава Мосійчук – Марися, Іван Ляховський – Націєвський у виставі “Мартин Боруля” І. Карпенка-Карого. Режисер – Анатолій Бобровський, художник – Михайло Стецюра. Тернопільський музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1983 р.

ставало таким стереотипом. Не без гіркої іронії свого часу зауважив видатний режисер Г. Товстоногов, “традиція – це добре забальзамований труп” [1].

Однією з найкращих постанов “Мартина Борулі” у повоєнний час вважався спектакль Київського академічного драматичного театру ім. І. Франка у режисурі видатного майстра Г. П. Юри, який також створив і образ Мартина Борулі. Театрознавці докладно вивчали цей мистецький феномен. Комедія справедливо посіла почесне місце в історії українського національного театру. Вплив роботи франківців на постанови обласних театрів України пізнішої пори був настільки сильний і значний, що впродовж довгих літ вони здебільшого копіювали досягнення столичних колег. Роль Мартина так і виконували “під Юру”. Відповідно добирали акторський ансамбль. Режисер Анатолій Бобровський шукає свій шлях для створення спектаклю в Тернополі, і, як показав час, шлях цей виявився новим і несподіваним.

Якби Карпенко-Карий замислив розіграти кілька сцен з приводу злочасного папірця, де неправильно написано прізвище “Боруля”, п’єса могла б закінчитися десь на другій чи на третій картині. Але не це було потрібно письменникові. Йому треба було провести свого героя усіма щаблями людських страждань. Драматург з великим знанням життя та людської психології показує убожество моралі, нікчемність прагнень тих, хто відірвався від свого середовища. Водночас він викриває потворні риси вискочнів з їхнім дармоїдством, неробством, пишхатістю і фанфаронством.

Отже, перше питання, яке виникло перед тернопільським режисером-постановником – хто такий Мартин Боруля, яка його соціальна суть?

Мартин Боруля – “нащадок вільних козаків”, які у минулому не знали кріпацтва. З багатьох соціальних причин і обставин він осів на землі колишніх польських поміщиків, яких немало було в пореформений час у царській Росії, особливо на півдні України – в Херсонській губернії. Осів він як чиншовик, тобто довічний орендатор землі у цих поміщиків. Доля таких чиншовиків була дуже незavidна, бо власник землі мав право будь-коли, з будь-якого приводу або й без нього, просто з примхи зігнати з місця орендара і пустити його, як кажуть, з торбами.

Мартин Боруля, який віддавна орендував землю у поміщика Красовського, і гадки не мав, що таке може трапитися й з ним. Але трапилось. Приводом стала сварка Мартина Борулі з поміщиком, який назвав його бидлом, а сина, канцеляриста земського суду, – телям. Такої образи Мартин не міг стерпіти і, бажаючи посадити свого кривдника до в’язниці, подав складний судовий позов. Делікатність ситуації полягала у тому, що Боруля вважав себе рівним поміщику Красовському: уже шість років минуло, як він порушив клопотання перед сенатом про утвердження його у дворянстві. Він

мав чимало документів, які свідчили про нібито дворянське походження роду Борулів. Мартин вважав себе “уродзоним шляхтичем”, тобто потомственным дворянином, і, отже, людиною, яку поміщик не має права ображати, а тим більше пригноблювати.

Як щось заповітне плекав Боруля мрію про дворянство. Саме воно мало піднести в ньому гідність людини, утвердити його в правах власника по суті мізерного господарства. Дворянство – це верх його бажань і мрій; задля цього Мартин почав судову тяганину, яка врешті-решт ледь не довела його до зубожіння; для цього він влаштував свого сина в суд, сподіваючись зробити зі Степана чиновника, хоча ніяких на це прав його син не має, бо навіть не закінчив міського училища; для цього він скільки сил намагається віддати свою дочку Марисю – хорошу дівчину, яка вміє і любить працювати, за такого собі Націєвського, що приїхав з міста, хоча цей чиновник – п'яниця, розпусник, дівчина не любить його. Та через усі ці перешкоди намагається переступити Мартин Боруля.

Захоплений маніякальною думкою будь-що здобути дворянство, Боруля занехав господарство, посварився з сусідами, калічить морально свого сина, бажаючи зробити з нього чиновника, розбиває щастя дочки, відмовляючись віддати її за простого працюючого хлопця, якого вона кохає. Саме ці обставини хвилювали постановника. Тут зав'язувався вузол протиріч між метою і можливістю досягнути її. Та трапилось те, чого й належало сподіватися: у дворянстві Борулі відмовили.

А. Бобровський розшифрує і зримо реалізує тезу Г. Товстоногова: “основа основ задуму – бачення головного героя” [2].

Друга проблема, що цікавила А. Бобровського у процесі роботи над виставою “Мартин Боруля” – жанр. Не стільки жанр комедії як такої, а саме жанрові особливості майбутньої вистави. За автором “Мартин Боруля” – комедія. І все. Але якщо подивитись з позиції нинішньої і врахувати розвиток комедійного жанру за яких сто років? Ці обставини не давали спокою режисерові. Ґрунтовно вивчивши природу п'єси, постановник вирішує, що “Мартин Боруля” – комедія сатирична.

“Мартин Боруля” у постанові А. Бобровського – справді сатирична комедія з яскраво вираженим трагікомічним підтекстом. Алогізми і нісенітниця, прийоми комедійного абсурду нав'язні в ній поетикою драматургії М. Гоголя, А. Чехова. Іноді навіть ловиш себе на думці, як виразно звучать у виставі елементи мольєрівського “Міщанина у дворянстві”.

Одне з головних питань в сатиричній комедії – питання конфлікту. Він визначає її особливість, її відмінність від, наприклад, водевілю та інших форм комедіографії. Для автора головний герой конфліктує



Володимир Ячмінський – Мартин, Іван Биков – Омелько у виставі “Мартин Боруля” І. Карпенка-Карого. Режисер – Анатолій Бобровський, художник – Михайло Стецюра. Тернопільський музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1983 р.

з усіма, і це не підлягає сумнівам, та режисер розділяє контрконфліктуючих дійових осіб на три своєрідні групи, немов пропускаючи Мартина Борулю через “три кола пекла”. Перше коло домашнє – дружина, Марися, Степан, Омелько; друге – поміщик Красовський, Трандалев, Націєвський; третє – невидимі, майже містичні дійові особи, від яких залежить, бути йому дворянином чи ні. Як бачимо, конфлікт багатоплщинний, він вигранює характери, робить їх опуклішими і соціально значущими. Такий конфлікт комедії вищий, серйозніший, філософічніший, ніж у п'єсах несатиричного плану.

Сатирична комедія – жанр мобільний, що розвивається і збагачується за рахунок життєвого матеріялу та художньої майстерності як письменників, так і режисерів: нові форми і способи дають можливість з особливою глибиною малювати життя сатиричними засобами.

А. Бобровський звернув увагу, що І. Карпенко-Карий драматизує комедію: в природу жанру вводить мотиви драматизму і трагізму, лірики і навіть публіцистичності.

Режисер бачить яскраво виписані драматургом образи, розробленість їх з філігранною майстерністю, гострі комічні й сатиричні ситуації, його захоплює внутрішня енергія твору, що вимагала та просила простору і висувала на перший план актора у вирішенні проблеми втілення комедії на сцені. Виставу



Сцена з вистави “Мартин Боруля” І. Карпенка-Карого. Режисер – Анатолій Бобровський, художник – Михайло Стецюра. Тернопільський музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1983 р.

уже не могли рятувати ні гарна пісня, ні обрядові сцени. У п’єсі майже немає змін декорацій. На думку постановника, вона гнітитиме актора. Для виконання таких непростих завдань режисер обирає досвідченого, цікавого і несподіваного художника Михайла Григоровича Стецюру, відомого поставами на Тернопільській сцені з режисерами В. Грипичем, Я. Гелясом, Б. Головатюком, Р. Степаненко, Р. Коломійцем, П. Загребельним, М. Стефураком, А. Горчинським. Режисер і художник “збудували” для Мартина Борулі хутір – просторе подвір’я, хата (ззовні та інтер’єр), хлів, комора, вулики; на подвір’ї зламаний віз, а може, його вже переробляють на панський фаетон. Така несподівана організація сценічного простору дала можливість режисеру будувати сцени не тільки в хаті, як того просить автор, а й на подвір’ї, біля воза, біля хати і навіть на хаті. Це дуже цікава знахідка – Мартин виглядав то Трандалева, то Націєвського на драбині, що височіла над стріхою. Цю яскраву метафоричну мізансцену режисер запропонував акторові в час його монологів-роздумів, сварок тощо.

Третє, що було істотним для режисера А. Бобровського у концепції створення вистави – виконавці ролей, а особливо ролі Мартина. Постановник знаходить рішення, яке викликало подив у всіх працівників театру. На роль Мартина він призначає Володимира Ячмінського (тоді заслужений артист УРСР), якому на вигляд було не більше сорока років, і ставить умову, що актор не буде використовувати віковий грим. Інші виконавці теж “омолоджували” виставу, а Марися, Степан, Микола були настільки юними, що їхній максималізм здавався напівдитячим, що вигля-

дало дуже доречним. Я. Мосійчук, Б. Шмигельська, О. Мосійчук, М. Складан, П. Мальований, П Рудзік, І. Сачко, були молодими акторами, лиш І. Ляховський (Націєвський) за десять років роботи в театрі зіграв значні ролі. Для багатьох молодих участь у виставі “Мартин Боруля” була добрим стартом. А. Бобровський, маючи дар і досвід педагогічної роботи, умів і дуже любив працювати з молоддю. Він щедро ділився багатим досвідом, оберігав від легких стежок у професії. Тільки невтомна праця з молодими забезпечила ансамбль у виставі. Не можу не згадати про Миколу Велешука у ролі Протасія Пеньонжки. Цікаві, яскраві фарби знаходить молодий актор для змалювання цієї епізодичної постати. Виходець із збіднілої польської родини, Пеньонжка в дитинстві був на побігеньках у землеміра, або, як він сам каже, “в науці”. Маючи змогу спостерігати життя поміщицьких родин, він багато чув, а ще більше вигидав. Отож – невичерпний “кладезь” усіляких оповідок. Актор з захопленням і насолодою розповідає по декілька разів одне й те саме кожному стрічному, ніби забуваючи, що тільки-но говорив про це. Класичний базіка, він може заговорити до смерті. Ці “достоїнства” Пеньонжка особливо шанує Мартин і завжди запрошує його до себе в гості як людину бувалу; особливо Мартинові імпонує, що колись Протасій обертася серед панів, дворян, навіть графів.

Вихором через усе подвір’я влітає Мартин-Ячмінський, знімаючи свитку, шапку, спішно передосягає у “дворянське”, щоб зустріти Трандалева. Моложавий, невисокого зросту, цупкий, рухливий, згусток енергії, у якого все є – подайте для головного щастя дворянство.

Режисер наголошує на головному моменті у першій картині – від’їзді Степана до міста. Наймити без кінця носять пакунки, корзини, наповнені добром відповідно “до звання”. Відчуття, що він уже дворянин, не покидає Мартина ні на мить. Особливо вражають акторські знахідки, коли Мартин віддає важливі, на його думку, розпорядження, пов’язані з від’їздом Степана. “Не дружи з нерівнею, краще з вищими, ніж з нижчими” [3]. І нарешті, від’їзд, останні напучування: “Слухай старших, виписуй почерк, завчай бомаги напам’ять... Трись, трись між людьми, і з тебе люди будуть” [4]. Така крапка першої картини. Режисер Бобровський розділив п’ятиактну комедію на дві частини, тому антракт буде після третьої дії за автором.

Упродовж усієї вистави, з цілої низки сцен, реплік, діалогів ми дізнаємося про всі подробиці життя Борулі. Насамперед, бачимо, що він непоганий господар, який своєрідно, “по-сімейному”, використовує своїх наймитів. Це не “рицар наживи”: громадських грошей не привласнює і на комерції та різні афери не

накидається, як це роблять інші визискувачі з п'єс І. Карпенка-Карого; він тільки прагне будь-що вийти “на дворянську лінію”. Він нікого не обдурює, хіба що тільки себе; не жорстокий, хіба що трохи сварливий; не деспот, хоча й намагається примусити свою дочку вийти за нелюба; він і не загарбник чужого, хоча брутално нехтує не тільки мужиками, але й “голопузою шляхтою”. Мартинові – людині, яка в минулому не знала кріпацтва, здається, що тільки давні права та привілеї можуть відразу піднести людину його середовища у становій ієрархії царської Росії. “Другий світ настав, – каже він, – треба чина, дворянства” [5]. І до цієї заповітної мети Боруля прямує пристрасно, переконливо, непохитно, змітаючи зі свого шляху все, що йому заважає. Тут він не знає ні роздвоєності, ні компромісів.

Благоговійно вивозив “бомаги”, як найдорожчий скарб. Образа, якої заподіяв йому поміщик-дворянин Красовський, глибоко запала в душу Борулі – Ячмінського, і він згоден на все – позови, видатки, аби допекти кривдникові й посадовити Красовського до в'язниці. Це маніякальне бажання Мартина не покидає його впродовж всієї вистави. Актор з насолодою вимовляє слова “апеляція”, “встречний” і “поперечний іск”, “тюрма” [6], аж прицмокує.

Тут ми бачимо дітей Мартина Борулі – Степана (О. Мосійчук, М. Складан), Марисю (Я. Мосійчук, Б. Шмигельська). Сина Мартин ніжно любить і пишається ним як майбутнім носієм дворянських привілеїв. Дочку Марисю теж любить, але менше, бо вона нелегко прилучається до “дворянської” культури: Борулю-Ячмінського щиро ображає (аж підкидає) просте, селянське звертання дівчини до батьків – “тато”, “мамо”, замість “папаша”, “мамаша” або “папінька”, “мамінька” [7].

Молоді актори, випускники Дніпропетровського театрального училища, наділяють своїх героїв цікавими й несподіваними рисами. Перед батьками Степан слухняний, гречний хлопчик, а насправді – це вже юнак, який встиг зіпсуватися в чиновницькому середовищі. У місті він разом з товаришами пиячить і втягується у міське розгульне життя. Хлопець він хитрий, хвалько, хоч не позбавлений добрих природних якостей. Батька він ще боїться, матір – анітрохи. З сестрою поводить дещо звисока, бо, як і батько, вважає, що вона мало розуміється на дворянських справах. Із своїм товаришем Миколою, разом з яким учився в панотця Ксенофонта і з яким у дитинстві ділив шкільні радощі й прикраси, Степан не від того, щоб поговорити запросто. Проте, пам'ятаючи батьківські настанови, починає вихвалитися своїм становищем та знайомствами з міськими панночками, вмінням грати на більярді й співати “трам бам булі”.

Іншої вдачі Боруліна дочка Марися. Це вольова дівчина, з сильним характером, успадкованим від батька. Недарма Мартин так і говорить про дочку: “Вона не дурна, в ній батькова кров, розбере, не бійсь, де пан, а де мужик” [8]. Хороша, щира і відверта дівчина палко кохає сільського парубка Миколу, сина сусіди Гервасія Гуляницького. Але на шляху до їхнього щастя стоїть перешкода – батькове ба-



Антоніна Залипко – Парася, Володимир Ячмінський – Мартин у виставі “Мартин Боруля” І. Карпенка-Карого. Режисер – Анатолій Бобровський, художник – Михайло Стецюра. Тернопільський музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1983 р.



Іван Биков – Омелько у виставі “Мартин Боруля” І. Карпенка-Карого. Режисер – Анатолій Бобровський, художник – Михайло Стецюра. Тернопільський музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1983 р.



Володимир Ячмінський – Мартин у виставі “Мартин Боруля” І. Карпенка-Карого. Режисер – Анатолій Бобровський, художник – Михайло Стецюра. Тернопільський музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1983 р.

жання будь-що видати свою дочку лише за дворянина або чиновника. Марися любить батька, трохи жаліє його, не скоритися йому не може, тому повинна діяти хитромудро. Тут виявляються її характер, розум, енергія, кмітливість.

Наречений Марисі Микола (П. Мальований, П. Рудзік) – одноліток Степана Борулі. Хороший, чесний парубок, щирий і працьовитий, характером не вдався. Він занадто нерішучий та соромливий. Дізнавшись, що Боруля забороняє йому бачитися з Марисею, розгубився. І тільки кмітливість та ініціатива дівчини рятують становище.

У виставі Боруля – сім’янин. Незважаючи на зовнішню буркотливість, він людина доброго серця, любить свою дружину Парасю, ніжно називає “душкою” [9].

Парася (А. Антонюк та Я. Мельник) – приваблива, по-своєму розумна, любляча мати і дружина. Замолоду була, очевидно, гарною дівчиною. Хоча з виду Парася й сувора, але насправді вона м’яка і добра жінка. Як мати, на все ладна задля дітей. Особливо ніжна з дочкою, та найбільше її непокоїть поведінка Мартина.

У психологічній партитурі В. Ячмінський яскраво й талановито, синтезуючи трагедійне та комічне, прокреслює параболу настроїв і переживань одурманеного манією своєї величі Борулі – горда впевненість у своїх дітях-спадкоємцях, поблажливе ставлення до сусіди Гуляницького, роздратування тупістю наймита Омелька чи несамовитого обурення. Несподіваний

спалах розгубленості, коли чиновник Націєвський своєю втечею знеславлює Борулю в очах гостей і всього села.

Дуже цікаве рішення картини знаходить А. Бобровський, коли Гервасій Гуляницький прийшов сватати свого сина Миколу. Режисер яскравим штрихом підкреслює, що для Мартина сватання Миколи – подія незначна, тому Боруля приймає Гуляницького та Дульського (М. Підгурський) не в хаті, як це завжди було, і як вимагає, зрештою, обряд, а перехоплює їх на подвір’ї, не залучаючи до важливої розмови дружину. Сватам відмовлено, бо Мартин не хоче віддати свою дочку “дворянку” за простого селянина, мужика-хлібороба. Ображений Гуляницький застерігає, що вся ця “дворянська” мрія може не здійснитись. Взаємини двох статечних людей порушено, хоч вони товаришували мало не з дитинства.

На думку режисера, образ Гервасія дуже важливий в концепції побудови вистави. Гуляницький – протиставлення Мартинових прагнень. Вони одного віку з Мартином і однакових статків. Різниця лише в тому, що Гервасій, маючи в минулому такі ж підстави “зробитися дворянином”, відмовився від них – присвятивши себе хліборобству. Врівноважений, спокійний, він знає справжню ціну дворянству і тому скептично ставиться до Борулиних витівок. Режисер сам грав роль Гуляницького (пізніше її виконавцем був актор О. Олійник).

Широкий простір у п’єсі автор її дає для розкриття образу Омелька як персонажа комічного. Його поведінка, репліки часто викликають сміх, в його ролі безліч ефектних моментів комічного характеру, він навіть здається трохи придуркуватим, а все це може спонукати виконавців ролі до комікування. Але режисер і виконавці відмовилися від такої можливої помилки і не пішли спрощеним шляхом. (У прем’єрній виставі роль Омелька виконував заслужений артист УРСР І. Биков, згодом – актор М. Коцюлим).

На перше око, здавалося, що Омелько – людина темна, затуркана, невеликого розуму. Правда, він неповороткий, флегматичний: його наймитське життя незavidне, доля гірка, робота підневільна. Насправді під його зовнішньою неповороткістю і флегматичністю криються гострий практичний розум і хитре кепкування наймита з дурної затії господаря. Омелько в душі глузує з панських претензій Мартина Борулі, іноді щиро жаліє і щиро співчуває. Якщо Омелько чогось не тямить, то тільки тому, що там і тямити нічого. Він, наприклад, глибокодумно розмірковує з другим наймитом – Трохимом: навіщо пишуть у місті папери? І вельми мудро вирішує: “На продаж. Продають... Ось наш пан, каже, купив якісь бомаги у цього [Націєвського] на Красовського, а Красовський, каже, довідався, приїздив аж у город,

заплатив дорожче, і він продав йому бомаги вже на нашого пана. Так і торгує” [10]. Ніби й безглузде міркування, але по суті правильне. А діалог Омелька з Мартином Борулею, коли той посилає його назустріч женихові? Кожною, немовби недолугою реплікою наймит “криє” свого хазяїна так, що Боруля виявляється переможеним.

...Мартин нервує. Він чекає повернення Омелька з міста із звісткою про приїзд жениха. А Омелька все немає. Боруля-Ячмінський, нетерпеливлячись, залазить на самий вершечок драбини. Нарешті, заходить наймит Трохим (В. Бурко) й повідомляє, що Омелько боїться іти до хати, бо у місті його обікрали. Мартин від цієї звістки ледве втримується на драбині, щоб не впасти, та опановує себе, повільно спускається вниз.

Сцени Боруля-Омелько – найяскравіші у виставі. Тонко і майстерно вибудовані, вони сягають такого емоційного впливу, що глядачі без кінця переривають виставу гучними оплесками. І, як справедливо зауважив театрознавець Р. Коломієць, “ніби нічого не грають, говорять своїми голосами, ні на чому особливо не акцентують – а відірватись не можна. Як вони це роблять? У виконанні цих майстрів Мартин і Омелько були насамперед друзями, як, власне, було і в житті. Омелько-Коцюлим оберігав, всіляко опікувався, ледь не лікував свого друга. Твердо стоячи на ґрунті фактів, він, як Санчо Панса Дон Кіхота, боронив беззахисного ідеаліста, який сягнув бозна-куди” [11].

У найкритичніший момент приїхав письменоводитель Трандальов (Т. Давидко, М. Безпалько). Зраділий Боруля – Ячмінський цілком певний, що письменоводитель привіз утвердження во дворянстві. “Отже, пане Красовський, – каже Мартин, – я тобі покажу, яке я бидло і яке теля мій син!” [12].

Замість утвердження во дворянстві Трандальов привіз рішення суду про виселення Мартина з землі поміщика Красовського. Боруля вражений, ілюзії зникли, він у розпачі, проте не здається: можна ще віддати дочку заміж за чиновника, який ось-ось повинен приїхати з міста. Щастю Марисі й Миколи, чистих душею і морально здорових людей, перешкоджає “лінія”, на якій так уперто стоїть батько. Ця Мартинова лінія – причина глибокої духовної драми Миколи й Марисі. Завдяки такому режисерському рішенню сцени Марися стає центральною фігурою у третьому акті. Від неї залежить, чи збудеться бодай якась Мартинова мрія.

Звістка про те, що жених уже на підході, повертає дім Борулі догори дном. Непоміченим заходить Націєвський. Німа сцена, що нагадує фінал “Ревізора”.



Сцена з вистави “Мартин Боруля” І. Карпенка-Карого. Режисер – Анатолій Бобровський, художник – Михайло Стецюра. Тернопільський музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1983 р.

Друга дія вистави починається з великих готувань до заручин Марисі з Націєвським (І. Ляховський, І. Сачко). На обід запрошено знатних людей з околиці, прибувають музиканти.

Боруля-Ячмінський енергійний, невтомний. Здається, немає перешкод, які він не подолав би. Переконати його чи примусити змінити свої переконання – дуже важко. Цю режисерську тезу актор втілює з такою вірою у правоту своїх вчинків, з такою фанатичною впертістю, що іноді стає за нього страшно. Але за мить дивишся в його ясні, добродушні очі і бачиш, що все це поверхове, це тільки шумовиння безглузких бажань, які захопили людину, що за природою своєю Боруля зовсім непоганий і простодушний. Актор дає зрозуміти і те, яким міг би стати його герой, коли б життя його було людським. Виконавець ролі нас переконує, що його герой – чесний хлібороб, звиклий обробляти поле, який з гідністю носить ім'я трудової людини.

Дужче грому вражає Мартина звістка, яку сповіщає Омелько. Жених утік і просив передати Марисиним батькам, що ніколи більше до них не приїде: він нібито “пошуткував”.

Родина Борулі зневажена й зганьблена. Усі ілюзії Борулі зруйновані. Повернувшись з погоні за женихом, Мартин тяжко захворів. До того ж, одержано повідомлення, що йому відмовлено у дворянстві. Усе надірвалося в ньому. Актор проводить цю сцену з високою емоційною напрутою, блискуче балансує



Володимир Ячмінський – Мартин у виставі “Мартин Боруля” І. Карпенка-Карого. Режисер – Анатолій Бобровський, художник – Михайло Стецюра. Тернопільський музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1983 р.

між трагедією і комедією. Він буквально старів на наших очах і по-дитячому розпачливо кидав невлад свої репліки. Боруля близький до смерті. Дружина і дочка не знають, що діяти.

Зворушлива й сцена примирення Гуляницького з Мартином. Гервасій радить своєму другові спалити всі “дворянські папери”, бо вони, крім нещастя, нічого не дають. Сцена прощання з дворянством, мрією всього життя, у виконанні В. Ячмінського вражала трагікомізмом. Тільки йому відомими засобами актор ставав таким монументальним, що, здавалося, сягає падуг, адже десь там під самим небом була його мрія: може, хоч його онукам пощастить відновити себе в дворянських правах, може, син... Але тут він дізнається, що син “поза штатом” і зовсім звільнений зі служби. Син повідомляє, що йому, Борулі, відмовлено в дворянстві через дрібницю. Не так написано прізвище. У нових “бомагах” скрізь пишеться: “Боруля”, а в старих – “Беруля”. Оця злощасна різниця між “бе” і “бо” остаточно вирішила долю невдахи дворянина. І тут ми бачимо диво повернення Мартина з висоти і перетворення в малесенького чоловічка з

повними сліз очима, який безпомічно стоїть посеред свого хутора, прибитий тяжкою звісткою...

Сенс вистави “Мартин Боруля” зводиться до простої думки, що на землі треба жити натуральним господарством, тоді не буде ні чинів, ні грошей, ні воєн, що само вже є злом. Режисер забарвлює цю серйозну “толстовську”, “тобілевицьку” настанову в гумор, а носіїв певних рис характеру, що відповідають моральним категоріям добра, зла, жадібності, агресивності перетворює в соковиті, життєво достовірні сатиричні образи. Анатолій Бобровський – режисер, який любить несподівані сценічні пристосування, гру деталі, імпровізацію всередині строго заданого малюнка. Він бере сюжет п’єси як канву і немовби вишиває фантастичні сцени різних перетворень, лукаві діалоги, несподівано прекрасні знахідки, щедро даруючи акторам щасливе і вірне самопочуття на сцені. Актори в межах малюнка повинні існувати гранично вільно, в імпровізаційному самопочутті. Режисер Бобровський мав ще одну святу театральну заповідь: під час дії глядач не повинен думати про гру акторів, режисерські прийоми і “викрутаси”. Він згадає про них потім, коли покине театр. Необхідно, щоб глядач постійно жив тим, що й творці вистави, знову і знову повертаючись думками до побаченого і почутого в театрі. Найвище досягнення актора і режисера – біль за те, що відбувається в світі, потрясіння глядача, його співпережиття з тими почуттями й думками, які несе вистава незалежно від жанру.

“Мартин Боруля” А.В. Бобровського – одна з найкращих вистав повоєнного сорокаріччя у шевченківців-тернополян. Образність, психологічна ґрунтовність і достовірність, романтизм режисер зумів сфокусувати у дуже своєрідній виставі-притчі, яка мала подальший вплив на постанови української класичної п’єси не тільки на тернопільській сцені.

1. Товстоногов Г. *Современность в современном театре*. – Л. – М., 1962. – С. 81.

2. Товстоногов Г. *Зеркало сцены*. – Т. 2. – Ленинград, 1979. – С. 38.

3. Карпенко-Карий І. // *Мартин Боруля* І. Карпенко-Карий. *Драматичні твори Наукова думка – К., 1989.* – С. 156.

4. *Там само*. – С. 159.

5. *Там само*. – С. 174.

6. *Там само*. – С. 150–152.

7. *Там само*. – С. 153.

8. *Там само*. – С. 163.

9. *Там само*. – С. 164.

10. *Там само*. – С. 176.

11. Коломієць Р. *Душа, осяяна театром*. – Тернопіль: Джура, 2010. – С. 36-37.

12. Карпенко-Карий І. *Мартин Боруля...* – С. 168.



Андрій Бакіров

Андрій БАКІРОВ,
Ельвіра ЗАГУРСЬКА

ТВОРЧА ПЕРСПЕКТИВА – ЦЕ НАШЕ ЖИТТЯ

Моє знайомство з Андрієм Бакіровим – художнім керівником, головним режисером Чернігівського обласного академічного музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка відбулося парадоксально. Колись актор цього театру та (за сумісництвом) мій дипломник Валентин Судак заявив: “Я писатиму диплом тільки на тему «Режисерська діяльність Андрія Бакірова»”. Парадокс полягав у тому, що я про Бакірова, як люди про позаземні цивілізації, багато чула, але жодного разу не бачила...

На мій погляд, Бакіров заповнив певну лауну в сучасній театральній режисурі, має самобутній режисерський почерк. Його шлях був доволі тернистим; мандрівки театрами (і не лише України), як і жанровий діапазон його вистав, вражають розмаїтістю: Чернігівський обласний музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, Чернігівський молодіжний театр, Донецький академічний (тепер – Національний) обласний український музично-драматичний театр, Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, Одеський академічний український музично-драматичний театр ім. В. Василька, Севастопольський академічний російський драматичний театр ім. А. Луначарського, Київський академічний Молодий театр, Гомельський обласний театр драми, Гомельський Молодіжний театр, Мінський Національний драматичний театр ім. Я. Купали, Брестський обласний театр драми і музики... Коло замкнулося лише у квітні 2010 року – Бакіров знову повернувся до Чернігівського музично-драматичного театру, туди, куди був запрошений на початку 80-х рр., одразу ж після закінчення театрального інституту.

У культового Макса Фрая є афористичний вислів: “Усі завжди від їздять назавжди. Повернутися

неможливо – замість нас повертається хтось інший”. І справа навіть не в тому, що замість актора (згодом – режисера) Андрія Бакірова повернувся художній керівник Андрій Бакіров. Повернувся митець із космогонічним баченням – або така собі блукаюча зірка зупинилася врешті-решт на небосхилі. Небо так чи інакше присутнє у його театральній концепції світу: або це повний місяць, на який проєктується тінь Пака (“Сон літньої ночі” В. Шекспіра, Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка), або ж це взагалі розгорнуте полотно, на тлі якого відбувається дія вистави “Шалений день, або Одруження Фігаро” П.-О. Бомарше (Чернігівський музично-драматичний театр). І, зрозуміло, крізь призму такого світовідчуття речі набувають глибинного сенсу; безжурний настрій поволі розчиняється, “Фігаро – тут, Фігаро – там” раптом поринає у сповнений болючих роздумів монолог і крізь “Шалений день...” палімпсестом визирає “Камінний господар”. Небо поволі з блакитного стає кривавим, тоді – чорним, щоби у щасливому фіналі знову повернутися до свого природного кольору (художник Тетяна Карасьова, постійний співавтор режисера, цілком поділяє його філософію). І хоча гроза минула, всі щасливі та тішаться одне з одного, проте ті, хто спостерігав, як головний герой, змінюючи маски, марно намагався боротися з собою та знайти раптово втрачений сенс буття, вже не повірять зовнішній маскарадності ситуації.

Таке несподіване тлумачення одного з найвідоміших творів світової драматургії особливо спантеличує після “Французької вечери” М. Камолетті – фесрії веселого настрою та каскадів кумедних ситуацій у просто-таки шаленому темпоритмі. Обидві згадані вистави за жанром – комедії, проте, природа комічного глибока й багатогранна, і пошуками

її можливостей означені такі постанови Бакірова, як: “Дванадцята ніч” В. Шекспіра, “Кохання у стилі бароко” Я. Стельмаха, “Мертві душі” М. Булгакова за М. Гоголем, “Г-і-р-к-о!” за творами А. Чехова, В. Маяковського, І. Льфа та Є. Петрова, “Філумена Мартурано” Е. де Філіппо тощо. Разом з тим – “Закон” В. Винниченка, “Служниці” Ж. Жене, “Ідентифікація танго” за творами Е. Йонеско, С. Мрожека, Ф. Достоевського, “Загонщики вогню” Е. Шальтяніса, П. Яцинявічуса, “Паперовий патефон” А. Червінського, найсвіжіше “Наше містечко” Т. Вайлдера...

Зосторонь можна багато розмірковувати про особливості режисерського почерку Андрія Бакірова та його місце в театральному просторі сьогодення. Про його погляди на театральне мистецтво, проблеми сьогодення Чернігівського театру та про багато чого іншого – наша з ним розмова.

Ельвіра Загурська: Ви уже два роки керуєте театром. Які зміни відбулися за цей час?

Андрій Бакіров: Вочевидь, про це краще судити глядачам, для яких ми працюємо, і тій критиці, яка спостерігає за рухом театру на професійному і на духовному шляху. Ми робимо певні кроки і у виборі репертуару, і ближчому спілкуванні з глядачами. Я сподіваюся, що зрушення та успіхи є; можливо, не такі вагомі, як хотілося б, але, як-то кажуть, маємо те,

що робимо та на що заслуговуємо. Наразі найбільші зміни – кількісні: від двох прем'єр на рік до шести. Від восьми вистав на місяць та переважної кількості оренд ми зараз прийшли до двадцяти шести – двадцяти восьми вистав. І це така напруга, яку за умов величезного залу (понад 800 місць) невелике місто справді не витримує. Але це проблема об'єктивна – ані місто, ані ми тут не винні. Кожна вистава має власний відрізок життя і, на жаль, у місті з нечисленним населенням цей відрізок скорочується. Отже, треба швидко та влучно щодо попиту поповнювати репертуар. Доводиться балансувати між кардинальними рішеннями, які необхідно приймати, та збереженням найкращого з традицій і здобутків театру.

А соціальний план... Звісно, головною проблемою державних репертуарних театрів обласного чи міського підпорядкування є те, що вони перебувають на бюджеті області чи міста. Держава централізовано фінансує лише національні театри і, зрозуміло, підтримка культури стає часом надто важким тягарем, особливо для таких непромислово орієнтованих областей, як наша. Практично, всі театри України постраждали за останні два роки від скорочення фінансування. На жаль, ми не виняток. Безумовно, такий удар призвів до певної нервозності в колективі. Ми розуміємо об'єктивно складну ситуацію в Україні і дуже вдячні обласному керівництву за увагу до стану речей у закладах культури і в нашому театрі

Євген Бондар – Фігаро, Олександр Куковеров – Граф Альмавіва у виставі “Шалений день, або Одруження Фігаро” П.- О. Бомарше. Режисер – Андрій Бакіров. Чернігівський академічний музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка.



зокрема. Але дуже важко займатися творчістю в ситуації непередбачуваності, думаючи більше про те, як зекономити, а не як створити. Дуже хочеться повноцінно жити, а не просто виживати.

Е. З.: А що з гастрольними поїздками?

А. Б.: Неймовірно подорожчали проживання, добові, переїзди, оренди... Більшість театрів в Україні залишаються на місцях, втрачаючи можливість бачити іншого глядача, збагачуватися новими враженнями. Сьогодні це справді серйозна проблема. Мені пощастило, я застав радянський період, коли по два, а то й по три місяці їздили по всьому Радянському Союзу. Сьогодні ж проблематичним є навіть виїхати з повноформатною виставою до сусіднього міста – настільки все дорого.

Говорячи про театр, зосереджуватися на фінансових проблемах – банально, сумно й нудно. Але це правда, це наше життя, яким ми живемо щодня, і від цього нікуди подітися.

Наше фінансування включає в себе лише заробітну платню. Звичайно, спасибі державі й за це, але подорожчання матеріалів, усіх придбань призводить до колосальних витрат. З одного боку, це творчо стимулює театр до якихось задумів та ідей, але, з іншого боку, театр часом мав би пропонувати, окрім смачної цукерки, ще й красиву обгортку, аби глядач, приходячи сюди, бачив, що тут є, промовляючи високим стилем, щось недосяжне, з приводу чого можна дивуватися, захоплюватися, сумувати... І якщо протягом сезону випускається п'ять – шість вистав, то дуже важко збалансувати ці потоки витрат. Якись проекти,

зрозуміло, є первісно малобюджетні, часом вдається трохи заощадити, але ми постійно змушені у чомусь собі відмовляти.

На мій погляд, дуже серйозним питанням сьогодні для театру є внутрішня циркуляція крові в театральному організмі.

Я взяв п'ять молодих акторів до драматичного складу. Омолоджується балетна труппа. Наш театр, на щастя творче та нещастя фінансове, має власний гуртожиток, і ми намагаємося розв'язувати побутові проблеми, хоча, безумовно, в XXI столітті жити як у

Євген Бондар – Фігаро у виставі "Шалений день, або Одруження Фігаро" П.- О. Бомарше. Режисер – Андрій Бакіров. Чернігівський академічний музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка.



Євген Бондар – Фігаро, Наталя Максименко – Марселіна, Валентин Судак – Бартоло у виставі "Шалений день, або Одруження Фігаро" П.- О. Бомарше. Режисер – Андрій Бакіров. Чернігівський академічний музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка

кам'яну добу дуже сумно. Тим не менш, якийсь закуток ми можемо запропонувати, тільки от ці закутки мають властивість дуже швидко заповнюватися. Отримати повноцінне житло немає жодних перспектив. Це дуже болюче питання. Я знаю практику російського театру, коли є службове житло. Актор працює, отримує квартиру чи кімнату (залежно від того, чим він є для театру) і, коли він їде, місце звільняється. Безумовно, за такого способу розв'язання побутових проблем виникає більш спрощена система пересувань. Актор, можливо, й поїхав би та знайшов би себе в якомусь іншому місті, в іншому театрі. Але ж він не має куди переїхати. А іншого актора ми б, можливо, дуже хотіли взяти, але – житлове питання, за Булгаковим...

Е. З.: Незважаючи на відсутність такої перспективи, молоді актори все ж приходять до театру?

А. Б.: Наші "вищі", училища та театральні коледжі продовжують випускати, можливо, навіть надмірну кількість акторів для театрів України. Це, звісно, теж серйозне питання: багато людей з вищою акторською освітою працюють десь в офісах та на ринках. Якість та кількість творчих сил, які готують наші навчальні заклади – проблема, що потребує серйозного вивчення. Актори ніде, крім театрів, не потрібні. А театр гарантій не дає. Те, що ніде нікому нічого не дають, з одного боку, потребує активізації творчих сил, і це добре, та, з іншого боку, багато творчих людей залишаються за бортом професії просто тому, що нема де і за що жити. А винаймати житло і при тому працювати в театрі (і лише в театрі) нереально, особливо в провінції, де можливість додаткових заробітків майже нульова.

Е. З.: Спробуймо ще про приємніше: скільки прем'єр було у Вашому театрі цього сезону?

А. Б.: Шість. Сподіваємося випускати більше, хоча, виходячи зі сказаного вище, кожний наступний рік важчий за попередній, тож дуже хочеться дочекатись кращих часів. На мій погляд, театр як один з різновидів мистецтва, об'єкт зацікавленості насамперед ситої людини (я маю на увазі глядача), котра платить гроші за духовну поживу, тому що в ній є потреба.

Е. З.: А глядач їде?

А. Б.: Глядач їде, але... Коли в нашому театрі ціна квитка на прем'єру 50 – 70 гривень (а у великих містах – ще дорожче), то багато родин ще подумують, чи їти їм до театру, чи згадати про хліб насущний на найближчий час. І це дуже прикро... А інтелігентна публіка, тобто певний соціальний прошарок – це, переважно, не надто заможні люди.

Е. З.: Ви намагаєтесь сприяти таким людям?

А. Б.: Звісно. Періодично даємо благодійні вистави для інвалідів, для певних соціальних груп...

Е. З.: Для студентів...

А. Б.: Так, звичайно. Цінова політика має бути рухлива. Зараз керівництво театру розробляє таку систему, але виявляється, що вона часто суперечить чинному законодавству, і тут виникають певні проблеми. Оскільки театр є комунальним підприємством, він має заробляти гроші, і якщо нам доведеться заробляти ще й собі на хліб, то тут уже кожна копійчина буде на вагу золота і пільги доведеться скорочувати, а це теж дуже прикро... Ось так театр із загальнодоступного, як мріяв Станіславський, починає ставати елітарним, яким він по суті не є. І тут виникає певне зіткнення інтересів, хоча, безумовно, мені хотілося б, аби наш театр орієнтувався не на випадкового обивателя, який знічев'я зайшов розважитися й відпочити, а на людину інтелігентну, таку, яка шукає в театрі відповідей на важливі для себе питання.

Е. З.: Тобто Ви намагаєтесь виховувати глядача?

А. Б.: Я трохи боюся гучних слів, але, тим не менш, мистецтво наближає людину до прекрасного, а прекрасне, в будь-якому випадку, виховує. Принаймні, стимулює внутрішню культуру, а не марнотратство життя та часу.

Е. З.: На Шевченківський, тобто 2014-й рік, уже є ідеї?

А. Б.: Ми вже розпочали. Не дуже відважуюся це озвучувати, але маю внутрішню віру в те, що створимо абсолютно оригінальну річ за "Сном" Шевченка. Наш головний диригент, Анатолій Ткачук, писатиме музику, і це буде твір, жанр якого важко визначити – не дума-опера (як був у нас "Сліпий"), а сучасніше бачення Шевченка, вибудоване на космополітичному погляді на творчість нашого генія та, безумовно, на національному самоствердженні.

Е. З.: То перспективи все ж такі є?

А. Б.: Безумовно, перспективи є завжди, не буває безвихідних ситуацій, але дуже хочеться стану спокою. Не заспокоєності, а зосередженості на завтрашньому дні, на новій прем'єрі, коли ти не відволікаєшся на сторонні чинники. Можливо, я не сучасна людина за характером, але банальне заробітчанство на театрі мене не надихає, і насичення репертуару комедіями-одноденками – це, на мій погляд, серйозна проблема більшості театрів, яка заводить у глухий кут. Ми проводили анкетування глядачів, на нашому сайті є сторінка вивчення глядацьких інтересів, і треба визнати: більшість хоче комедій! Є таке поняття – "криза жанру". Мені здається, що ми вже відсміялися і го-стро, і нервово, і часом безсмістовно. Розважальний театр особисто мені не цікавий, але попит на нього, тим не менш, актуальний...

Е. З.: А якщо не розважальний, то – який?

А. Б.: Основна внутрішня стратегія – це створення у Чернігові такого культурного центру, куди б люди приходили справді отримувати поживу для власних

міркувань, сумнівів, для вибору якихось серйозних рішень, вчинків. З людьми треба говорити, безумовно, маючи право й необхідність, чесно й з внутрішньою вірою у сказане. А коли ти не знаєш, що буде завтра, ця віра стає хиткою.

... Якось непомітно сталося, що було, як на мій погляд, втрачено зв'язок з Міністерством культури. Він у нас "паперовий", не допомагає конкретно відстежувати, приділяти увагу, допомагати. Є Закон про театр, але лишається багато правових питань. Гастролю?! Фестивалі?! Якщо, припустімо, раніше й фестивалі, й гастрольні поїздки фінансувалися централізовано, то сьогодні це цілковито залежить від обласного керівництва. Звісно, велика їм дяка за те, що вони нас підтримують, хочуть, аби театр посів гідне місце у житті чернігівців, проте обласному бюджетові витримати це все неймовірно важко. Безумовно, всяк зосереджений на власних проблемах, але якась централізована політика та об'єктивна оцінка конче необхідні. Театри мусять спілкуватися з критикою і від цього "тверезіти" від певного самозаспокоєння – мовляв, життя йде собі – ну й добре... Але куди воно йде – це питання, яке теж потрібно собі поставити. Тим більше, що сьогодні з людьми важко розмовляти зі сцени: психіка скерована більше у соціальний бік. Телебачення переповнене або політикою, або криміналом, або різноманітними шоу; книжки читати ми майже перестали.

Е. З.: Тому система шкільної освіти теж потребує змін.

А. Б.: Так, є такий взаємозв'язок. Учні сьогодні найбільше домагаються тих п'єс, які вивчають за шкільною програмою. І тоді виявляється, наскільки батьки займаються дітьми, чи готові вони належним чином до сприйняття театру. Та коли театр не має що дати глядачеві, то на що можна розраховувати?..

Якийсь час театри намагалися залучити глядача у будь-який спосіб – через організоване відвідування, через профспілки, навіть дискотеки у театрах влаштовували... Усе це, на жаль, призводить до згубних наслідків. Є світова статистика: лише 3 відсотки глядачів – справжні театралі. Але, на мій погляд, сьогодні їх ще поменшало, хоча з розмов людей, що рефлексують з приводу театру, виявляється, усе ж є чимало.

А втім, нашим першочоговим завданням є все ж таки організація театрального колективу як само-

стійної, самоцінної творчої одиниці, яка несе дуже важливу інформацію – на рівні не констатації фактів, а роздумів про час, про людину, про те, що буде завтра. Безсенсовно говорити лише про те, що було вчора. Ми не можемо, не маємо права забувати ані історії загалом, ані конкретні події власної долі, але нехтувати сьогодинішнім днем заради вчорашнього – це марнотратство.

Е. З.: Чи плануєте Ви продовжувати традицію міжнародного фестивалю "Слов'янські театральні зустрічі"?

А. Б.: Обов'язково. І не лише тому, що це традиція. Традиція – хороша, але вельми складна у реалізації, оскільки фестиваль теж лягає тягарем на обласний бюджет. Дуже хочеться прорватися на такий серйозний рівень, коли участь у нашому фестивалі стане престижною, а його проведення сприятиме численним творчим відкриттям. Це необхідно для нашого глядача та міста, аби ми могли познайомитися з найкращими театральними колективами України, ближнього та, дасть Бог, дальнього слов'янського світу. Пошуки західних слов'ян у царині театру дуже цікаві. Хочеться, аби фестиваль був не міжрегіональним, як досі, а насправду міжнародним. І ми віримо, що так станеться!

Оксана Гребенюк – Жаклін, Олександр Куковеров – Роберт у виставі "Французька вечір" М. Камолетті. Режисер – Андрій Бакіров. Чернігівський академічний музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка.





Олександр Куцик

Олександр Куцик – заслужений артист України, головний режисер Львівського обласного академічного театру ляльок. Народився 11 серпня 1952 р. у селі Рокосове Закарпатської області. Здобув фах актора-лялькаря у Харківському інституті мистецтв ім. І. Котляревського (нині – Харківський національний університет мистецтв ім. І. Котляревського) та режисера театру ляльок у Ленінградському державному інституті театрального мистецтва (нині – Санкт-Петербурзька академія театрального мистецтва). Від 1987 р. працював у Закарпатському обласному театрі ляльок “Бавка”, а також здійснював постанови у театрах Львова, Луганська, Одеси, Чернівців. Лавреат майже двадцяти міжнародних фестивалів та конкурсів, О. Куцик стояв біля витоків Міжнародного фестивалю “Інтерлялька” (м. Ужгород). Від 2006 р., очоливши мистецьке керівництво Львівським театром ляльок, О. Куцик здійснив перший набір студентів-лялькарів на акторському відділенні кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету ім. І. Франка.

Детальніше про О. Куцика див.: Гриб Л. “Режисер – ідеальний глядач”: (До творчого портрета Олександра Куцика) / Ліліанна Гриб // Просценіум. – 2008. – № 1/2 (20/21). – С. 118–122.



Ярослав Данилів

Ярослав Данилів народився 8 вересня 1962 р. у с. Почаєвичі Дрогобицького району Львівської області. У 1978 – 1982 рр. навчався в Училищі прикладного та декоративного мистецтва ім. А. Ерделі та Й. Бокшая (Ужгород). Від 1987 до 1992 р. – студент Львівського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва (нині – Львівська академія мистецтв). Член Національної спілки художників України (1993), засновник і голова Дрогобицької Асоціації художників (2003), член Національної спілки театральних діячів України (2003). Учасник понад шістдесяти конкурсів, національних та міжнародних виставок, серед яких – шість персональних (Вінниця, Київ, Львів, Ужгород); чисельних міжнародних бієнале та трієнале графіки (Бельгія, Іспанія, Японія, Югославія, Швеція, Болгарія, Хорватія, Китай, Польща, Італія, Румунія, Нідерланди, Єгипет, Македонія, Корея). Роботи зберігаються, зокрема, Міністерство культури України, у Національному музеї (Львів), Музеї І. Франка (с. Нагуєвичі, Україна), галереї “Space” (Сеул, Корея), національній бібліотеці Рієка (Хорватія), Музеї м. Клуї (Румунія), Національній бібліотеці Іспанії, Музеї А. Матіса (Париж, Франція) та ін. Активно працює також у жанрі сакрального живопису.

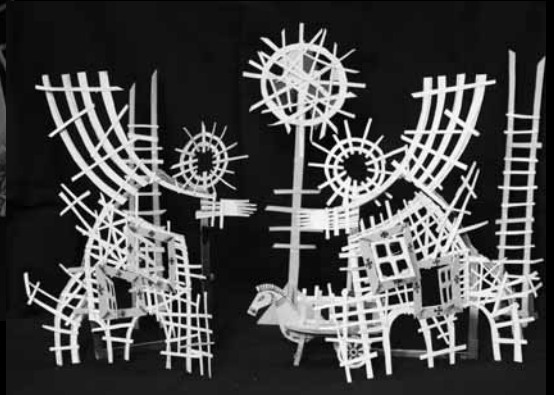
У театральному доробку – 20 сценографічних робіт для драматичного театру та театру ляльок, понад десять дипломів та відзнак міжнародних театральних фестивалів.

Нині Ярослав Данилів – головний художник Львівського обласного музично-драматичного театру ім. Ю. Дрогобича.



Сцена з вистави "Недотепа із Вертепа" Д. Кешелі. Режисер – О. Куцик, сценографія – Я. Данилів. Закарпатський обласний театр ляльок "Бавка" (м.Ужгород), 2004 р.

Макет до вистави "Дерев'яне диво"
І. та Я. Запольських. Режисер – О. Куцик,
сценографія – Я. Данилів.
Закарпатський обласний театр
ляльок "Бавка" (м.Ужгород).



ВИПАДКОВИХ ЗУСТРІЧЕЙ НЕ БУВАЄ

У травні цього року Закарпатський академічний обласний театр ляльок "Бавка" на престижному фестивалі "16th World Festival of Puppet art", що проходив у Празі, виборов найвищі нагороди: Гран Прі як найкраща вистава та Диплом за найкращу анімацію. Театр було представлено виставою "Недотепа із Вертепа" Д. Кешелі (режисер – заслужений артист України Олександр Куцик, сценографія – Ярослава Даниліва, актори – заслужена артистка України Наталія Орешнікова та Микола Карпенко).

Спектакль, створений 2004 р., рік за роком примножував перелік нагород найвідоміших міжнародних лялькарських форумів. На його фестивалі вальній марті рідний Ужгород, а далі – Київ, Харків, Львів, Луцьк (Україна). Петербург (Росія), Жешув і Катовіце (Польща), Каунас (Литва), Загреб (Хорватія), Кошице (Словаччина), Галас (Румунія), а тепер – Прага (Чехія). У шерезі нагород – кілька Гран-Прі, "Спеціальна нагорода за нові театральні тенденції XII Міжнародного фестивалю театрів ляльок", дипломи "За глибоко гуманістичне представлення вистави", "За найкращу жіночу роль", "За найкращу чоловічу роль" та ін.

Гості редакції "Просценіуму" – творці вистави – режисер, заслужений діяч мистецтв України Олександр Куцик та сценограф Ярослав Данилів.

Майя Гарбузюк: Шановні наші колеги! Мені поталанило познайомитись із вами на одному з фестивалів "Різдвяна містерія" у Луцьку після показу вашого "Недотепа із Вертепа". Тоді вистава тільки розпочинала свій шлях "у люди", і був це 2004 рік, а ось нещодавно стало відомо, що на престижному 16 міжнародному фестивалі театрів ляльок у Празі спектакль отримав Гран-Прі як найкраща вистава та за найкращу анімацію ляльки. За ці вісім років "Недотепа..." не постарів, не змарнів, а навпаки – рік за роком здобував вагомі нагороди солідних лялькарських фестивалів, об'їздив ледь не цілий світ, хоча в Україні, здається, з цією роботою знайома досить незначна кількість професійної та глядацької аудиторії. Отже, ви витворили якесь диво, з розмови про нього й почнемо. Як ви знайшли одне одного? Чому перша ж театральна робота художника Ярослава Даниліва стала без перебільшення зірковою? Як народився "Недотепа...?"

Олександр Куцик: Мабуть, треба починати здалеку. Є Дмитро Кешеля – письменник, літератор, закарпатський митець, український митець. Він живе і працює в місті Ужгороді. Я багато його творів читав, вони мені близькі, зрозумілі. І ми завжди хотіли з цим автором написати щось для лялькового театру. Але роки йшли – і хоч Дмитро писав, але нічого такого, щоб мене "зачепило", не було... І тут випадково він каже – прочитай, здається, "Дзвін" за 2001 рік, перший номер – є кілька сторінок спогадів про дитинство. Я прочитав – і відразу відчув уривки драматургії, наче фрагменти з п'єси. Це був головний поштовх до спів-



Сценографія до вистави "Панночка" за М. Гоголем. Режисер – О. Король, сценографія – Я. Данилів.
Львівський обласний академічний музично-драматичний театр ім. Ю. Дрогобича, 2009 р.

праці із Дмитром Кешелею над сценічним варіантом його прозового твору. Йшлося про те, як маленький хлопчик не склав шкільного іспиту з теми походження людини. Бабуся і дідусь розповідали йому про Адама та Єву, учитель в школі – про вчення Дарвіна. Це була єдина сцена, від якої ми почали розвивати цілу низку інших сцен, епізодів. Так народилась п'єса про хлопчика, який іде до школи на екзамен і по дорозі шукає відповіді на одне лише питання: звідки походить людина? А йому відповідає кожен інакше: циган, риба, птаха...

М. Г.: Тут я мушу Вас зупинити. Вже на цьому етапі Ви як режисер побачили свого персонажа – отого допитливого й простодушного Митрика? З чим Ви прийшли до художника? І взагалі – як Ви його знайшли?

О. К.: Я хотів поставити на цьому матеріалі таку виставу, в основі якої б лежало вертепне дійство. Часто буваючи на фестивалі "Різдвяна містерія" у Луцьку, добре уявляв собі автентичний вертеп. Але не тільки тому: ще задовго до цього, у 1975–1976-х роках у Харківському театрі ляльок, де я тоді працював актором, реконструювали український вертеп. Автором самої ідеї реконструкції і художником-постановником вистави був Олексій Михайлович Щеглов, який бачив ще Курбасівські вистави. Він виріс у театральному середовищі Харкова 20-х років, спілкувався із самим Курбасом. Він багато нам розповідав про це, мислив тими модерними мистецькими категоріями. А допомагав йому в роботі над цією виставою Олексій Інюточкін. Тоді до фестивалю у Москві, куди було запрошено Харківський театр ляльок, Олексій Ми-

хайлович порадив: везіть українське вертепне дійство! Він хоч і розмовляв російською, але по духу був справжній українець.

Ярослав Данилів: (саркастично) Звісно, хто ще може більше дати Україні як не російськомовна людина...

О. К.: Данилів залишається Данилівим!

М. Г.: Панове, не сперчайтеся!

О. К.: ...І те, що він розмовляв російською, не завадило йому зробити чудовий український вертеп, з яким ми вирушили до Москви. Вже тоді я жив українським різдвяним вертепом як особливою театральною мовою. А ще ж була особиста історія: я народився у селі Рокосово Хустського району Закарпатської області, через гору від якого розташоване село Вертеп – єдине, мабуть, у світі село з такою назвою. І коли в дитинстві ми ходили із звільною і співали "Над вертепом зірка ясна увесь світ засяла...", то я був глибоко впевнений, що це отой Вертеп за горою, поруч. З роками це все з'єдналося: рідне село, харківський реконструйований вертеп, луцький фестиваль "Різдвяна містерія", і я зрозумів, що хочу сам зробити виставу – але не автентичний вертеп, а його театральну версію, вертепне дійство як жанр.

М. Г.: Ярославе! То як все ж таки вас знайшов Олександр Петрович? Він – в Ужгороді, Ви – в Дрогобичі. Він – вже знаний, досвідчений митець. Ви – зовсім не займалися театром...

О. К.: Йде вулицями Ужгорода Антон Ковач, викладач Ужгородського художнього коледжу...

Я. Д.: І чудовий художник, і мій давній товариш...

О. К.: ...і я кажу йому: дай мені якогось випус-



Сцена з вистави "Лісова пісня" Лесі Українки.
Режисер – М. Кравченко,
сценографія – Я. Данилів.
Львівський обласний
академічний музично-
драматичний театр
ім. Ю. Дрогобича, 2011 р.

кника, з яким би можна було працювати. До речі, саме від нього прийшла в театр художниця Таня Улинець, з якою я працюю у Львівському театрі ляльок: "А де ж п'яте?" – це її робота, "Сніговички і Сонечко" теж. І з цього ж коледжу Леся Дичко, яка зробила в Ужгороді із Михайлом Яремчуком "Коняги". Це все – Ковача випускниці. Він відчував якусь особливу театральність своїх студентів.

М. Г.: Якийсь справжній "театральний вірус" живе у Вашому Ужгородському коледжі, Ярославе...

О. К.: А Ковач ніс чийсь роботи. Чий – питаю? Та мого однокурсника, блискучого графіка Ярослава Даниліва – відповідає і показує. Я глянув...

М. Г.: А що то було? Які роботи?

Я. Д.: Цикл "Бойківська Мадонна", і ще кілька різних робіт.

О. К.: Я глянув – і побачив ... сце-но-гра-фа! Це не була гола графіка, це була справжня голографія! Там був і "Король Лір", і українська класика, і Шекспір, і Шевченко – там був величезний театральний світ! І я попросив у Ковача телефон...

М. Г.: І от Ви дзвоните, а Ярослав...

Я. Д.: Коли Куцик побачив у мені сценографа, я у ванній купався... Очищався, так би мовити, перед роботою (сміється)...

М. Г.: Тобто, Ви ще не народились як сценограф, і навіть не знали про це...

М. Г.: У цьому місці ми, Ярославе, зупинимось, щоб з'ясувати: а як Ви жили до цього дзвінка? Яке місце посідав театр у Вашому житті? Певно, жодного?

Я. Д.: Я нічим не займався – тільки малював: живопис, графіка, офорти, кераміка. Активно



Сцена з вистави та ескіз до вистави
"Леді Макбет Мценського повіту"
М. Лескова, інсц. О. Гончарова.
Режисер – О. Король,
сценографія – Я. Данилів.
Львівський обласний академічний
музично-драматичний театр
ім. Ю. Дрогобича, 2006 р.



виставлявся. Навчався у Львові, жив у Вінниці, аж потім переїхав до Дрогобича.

О. К.: А закінчив ти Львівську академію мистецтв, і я впевнений, що те сценографічне відчуття простору, графіки як багатовимірності, особливу театральність закладав або підсвідомо розкривав – хто? скажи?

М. Г.: А признайтесь, тоді, студентом, Ви ходили до театру дивитись його роботи?

Я. Д.: Прикро зізнатись, але ні, не ходив... Я вчився на кераміці, був захоплений нею, і мені того вис-тачало, про театр навіть і не думав...

М. Г.: А кераміка, власне, і навчила Вас об'ємного, так необхідному відчуттю простору, для сцено-графа?

Я. Д.: Мабуть так, бо це – і колір, і об'єм, і лінія, і матеріал... А до речі, я був знайомий з Лисиком ще раніше! Коли після закінчення Ужгородського

коледжу працював у Дрогобицькому театрі декорато-ром-бутафором, то виготовляв під його керівництвом декорації до вистави "Вій".

М. Г.: Отже, Ярославе, все ж таки театр був при-сутній у Вашому житті від юности!

Я. Д.: Та пані Майю! Не спішив я до того театру – просто було вільне місце, то й пішов після училища працювати. Скоро мене з тріском звідтіля вигнали.

М. Г.: ?...

Я. Д.: Я був дуже скандальним художником. Якщо щось не подобалось – говорив відверто, обстоював свою думку. От зі мною і похитались... Поїхав до Петербурга, рік готувався до вступу в Академію, ма-лював.

М. Г.: Тож Ви мали бути добрим художником!

Я. Д.: Я й зараз нічого (*сміється*)... У мене були в Ужгороді добрі вчителі: шикарний рисувальник Ва-силь Петрецький, дай Бог йому здоров'я – він навчив мене чути, як "співає лінія". Мене вчили Іван Дідик, Іван Маснюк. А у Львівській академії – Орест Голу-бець, Анатолій Каліш, Степан Андрусів, Ігор Шум-ський, Еммануїл Мисько, Дмитро Крвавич. Зараз, коли дивлюсь їхні роботи, розумію – то були сильні, геніяльні люди! То були велетні! Мабуть, коли ти сту-дент, то не в стані це оцінити уповні. Все приходить з часом. Так само, коли в Дрогобицькому театрі ставив Лисик – ніби й відомо було, що це особлива людина, талановита. Але ж він пив з нами каву, бесідував, і якось то так просто було. А тепер кажемо – геній! Знаєте, я дуже того не люблю – коли сьогодні зустрічаєш випускників нашої ж Академії, і вони щось негативне говорять, нарікають на вчителів. Я просто впадаю в нерви!



Сцена з вистави та ескіз до вистави "Тіні забутих предків" М. Коцюбинського. Режисер – О. Король, сценографія – Я. Данилів. Львівський обласний академічний музично-драматичний театр ім. Ю. Дрогобича, 2006 р.

М. Г.: Отже, ми з'ясували, як жив Ярослав Данилів у свою "дотеатральну епоху", зрозуміли, що його життя дорога перетиналася з театром, але ненадовго, випадково і не дуже втішно...

Я. Д.: Так, театр я насправді знав із середини, але театр драматичний. А ось Олександр Петрович відкрив для мене театр ляльок...

О. К.: Ні, ні, ні. Зачекай. Ось ти лежиш у ванні... Ти вже підняв трубку...

Я. Д.: ...От слухаю я Куцика, і думаю собі: чи воно мені треба, чи варто вв'язуватися, та й хто він такий, той незнайомий режисер? Клянусь – спочатку не хотів їхати на зустріч... А потім таки поїхав – бо то ж Ужгород, я там вчився, мені дуже приємно. Як зараз пам'ятаю, став на мості над рікою, і думаю: може ото зараз себе зустріну, надбіжу зовсім ще юний, як колись бігав... Того, звісно, не сталося... Олександр Петрович забрав мене додому. Ми пили пиво, розмовляли, і нам так добре було! То були дуже добрі, дуже приємні дні. Коли ми прочитали кешеліну п'єсу, то відчули, що треба трохи щось покремсати, так, Олександр Петровичу?

О. К.: Насправді все було не зовсім так. Перший раз я подзвонив Даниліву і кажу: послухайте, зустрінемось у місті Львові на фестивалі "Золотий Телесик". Це було у 2001 році. Ти прийдеш і подивишся тільки одну виставу – щоб мати уявлення про ляльковий театр.

М. Г.: Ярославе, а Ви справді не були до того часу на виставах лялькарів?

Я. Д.: Ніколи! Хіба що в дитинстві, в селі, на великому пасовищі дід з бабою робили такі собі аматорські лялькові вистави – то мене водили дивитись. Я ж – дитина села, і тим пишаюся.



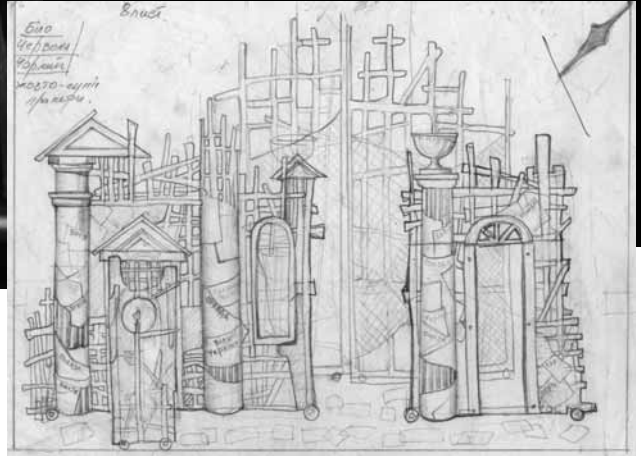
Ярослав Данилів. Графіка.



Ярослав Данилів. Графіка.



*Сцена з вистави та ескіз до вистави "Дракон" С. Шварца.
Режисер – О. Король, сценографія – Я. Данилів.
Львівський обласний академічний музично-драматичний
театр ім. Ю. Дрогобича, 2007 р.*



М. Г.: А Олександр Петрович вміє за плугом ходити?

О. К.: Я виріс теж в селі... І косив, і плуг тримав у руках. Дід мій і баба до 1946 року, коли прийшли совети, мали свої землі, свої сади, мали коні, корови – все було своє. Потім прийшов час усім цим ділитись. Це було у мене на очах... Мій дід у Рокосові довго був дяком у церкві. Знав напам'ять усю службу Божу. А до колгоспу пішов, бо погрозили убити сім'ю, стріляли в нього. Він був останнім в селі, хто пішов до колгоспу. Пішов туди не просто так – садомом. Які ж сади у нього були!

М. Г.: ... І ось ви зустрілись із Ярославом на фестивалі у Львові. На якій виставі – пам'ятаєте?

О. К.: Аякже! Я запросив Ярослава на "Тараса" в режисурі Брижаня.

Я. Д.: Точно!.. І мені так сподобалося!

О. К.: Я йому не показував ніякий реалістичний театр ляльок, ніякий побутовий театр ляльок...

Я. Д.: Та я би просто пішов геть!

О. К.: ... я йому показав такий театр, який би його справді захопив! І так ми прийшли до того, що шукали.

М. Г.: То насправді ваша перша зустріч відбулась тоді, у Львові?

О. К.: Так, і я саме тоді розповів Ярославі коротко сюжет, своє бачення... Він сказав: я хочу точно знати, що то має бути за вистава, бо я не буду малювати...

Я. Д.: Так я і сказав: не буду малювати ваших отих зайчиків, лисичок, вовчиків... Я з тим не буду мордуватись... Мені має бути цікаво!

О. К.: І я розказав сюжет. Він його захопив, і вже за місяць – у червні, липні, Ярослав приїжджав до

мене в Ужгород, потім я до нього – в Дрогобич, і так проминуло літо.

Я. Д.: Я ще багато всього іншого робив у цей час: графіку, живопис.

О. К.: Ярослав, оскільки це була його перша робота, просив нічого в театрі не говорити. Раптом не сподобається... Поки він не був впевнений, що це щось варте уваги, просив мовчати...

М. Г.: Ярославе, а Ви завжди так робите? Ви буваєте несміливим?

Я. Д.: Та ні. Просто я розумів, що ми робимо щось незвичне. Я хотів зробити непобутову виставу. Хотів знайти і вивести на сцену знак, символ України, її душу. Так народились Ангели... Мені здається, нам це вдалося... І мабуть, сила вистави у тому, що ми змогли розкрити українську душу. У нас ті ангели ще мали трембіти тримати, наче мітичні створіння – планету, але з технічних причин це не вдалося. Ви знаєте, Ангели – це найблагодатніше, що можна малювати, навіть у церквах! Бо вони пишні, вони кольорові! Нам насправді потрібно – не дивуйтесь тому, що я кажу – українізувати нашу релігію. Бо ж християнська культура наклалася на наш потужний пласт язичництва. У мене це було ще в дипломі в Академії. Я тоді мав гучний скандал – поєднав Христа з божками, дохристиянськими. Коли ми будемо знати, що є наше, коли в театрах будемо розуміти, хто ми і що ми робимо – от тоді буде справжній український театр. Бо зараз в наших театрах є все що завгодно

Сцена з вистави “Сватання на ярмарку” М. Гоголя.
Режисер – Р. Валько, сценографія – Я. Данилів.
Львівський обласний академічний музично-
драматичний театр ім. Ю. Дрогобича, 2005 р.



– але там немає України, українського, галицького, якщо казати про наш регіон. Мені дуже сподобалися у заньківчан “Небилиці про Івана”, бо ця вистава йде своєю мовою для своєї ж аудиторії. Мова ж має бути як різні квіти: така, така і ось яка...

О. К.: Ярослав – це людина, яка з кореня виросла в любові до України, українства, до мови, до свого краю, культури. І він з Бойківщини, а я – закарпатець і незрозуміло який українець (*сміється*), бо в мені багато різної крові намішано, а взагалі то я – лемко, бо народився і жив біля Сянок... Так от він – бойко, а я – лемко, ми зійшлися і стали говорити кожен про своє... Він – про бойків, я – про лемків, а Кешеля – про закарпатців своїх. Але ми всі говорили про близьке, рідне, народне. І тому виникли Ангели-хоронителі усього найдорожчого для кожного з нас... Вони об’єднали усі теми, які були позначені у цій розповіді. Спершу у нас і фіналу не було – ми не знали, чим має закінчитись п’єса. За текстом – це Різдво, приходить Душа матері і розповідає синові, що світ походить від Любви. І тільки на репетиціях – коли я побачив, що замість запланованих чотирьох я можу розвести виставу на двох акторів – тільки на репетиціях я усвідомив, що один з них – це герой, який оповідає цю історію, а актриса – його Матір, яка з’являється то в образі Ангела, то допомагає згадувати йому мозаїку дитинства. Тоді ж на репетиції ми раптом зрозуміли, що Вертеп – це дорога з неба на землю. І Данилів бере й ангелам замість крил робить... драбини!

Я. Д.: Це та ж драбина Якова...

Сценографія до вистави “Тайна буття” Т. Іващенко.
Режисер – О. Король, художник – Я. Данилів.
Львівський обласний академічний
музично-драматичний театр ім. Ю. Дрогобича, 2005 р.

О. К.: Це драбина від Бога і до Бога... І душі по ній спускаються з небес і піднімаються від землі... Так драбина стала не якимсь окремим елементом, а образом, знаком. Бо драбина є і в Брейгеля, і в Леонардо – у дуже багатьох художників вона є образом зв’язку між землею й небом. А тут вона ще й стала крилами ангелів. І це якраз найбільше дивує усіх... Що в ангелів не крила, а драбини... І це, мабуть, найгеніяльніша знахідка художника Даниліва... А середина сценічного простору з’явилася від самої назви вистави: Вертеп. Вертеп як дійство. І вертепна скринька виникла як образ усього земного і неземного світу.

Я. Д.: Так ми поєднали усі рівні...

О. К.: І те, що стіл стоїть на яслах – це теж частина вертепу, різдвяної теми... Під час луцької “Різдвяної містерії” хтось із мудрих зауважив, що наш вертеп є двоярусним – але по горизонталі. І весь світ збудовано наче з двох частин: частина містерії, час-



тина – побутове життя, життєва історія. Це мене так захопило, і я бачу перспективу – бачу, наприклад, “Короля Ліра” як вертепне дійство. Якщо дасть Бог сил, і як я кажу, “звізди стануть на небі”, то я зроблю такого “Короля Ліра”: це буде не Англія, а якась вертепна історія про добро і зло. І “Тіні забутих предків” можна ставити як вертепне дійство. Від зустрічі з вертепною скринькою колись я зараз прийшов до висновку, що вертеп – це такий наш національний код театральної мови, який здатен глибоко розкривати наш менталітет, і може розкривати театральні образи, яких ми навіть і не знаємо.

М. Г.: І, як згадував сьогодні Ярослав, це водночас – і християнська картина світу, і язичницька.

Я. Д.: Так, це все є ми. Наші прапрапрадіди, наш генетичні коди так мали працювати, щоб вродилися свого часу Тичини, Лисики, наш геніальні художники. Але щось з нами сталося нині. Ми стали меншовартісні, дрібні. Не склеїли ми досі того, що колись порозбивали. І той генетичний код, що наш предки працювали, нині вже не...

О. К.: Але драматург Кешеля любить свій народ. І художник Данилів любить Україну, це є його найглибша суть. І я люблю фольклор, бо народився в сім’ї, де завжди співали... Мені привили смак до краси, до рушників, до вишивки. І от ми троє зустрілись. Нас об’єднала Любов. Бо прийшов час нашої Держави. І воно вибухнуло...

М. Г.: І вибухнуло поетичним театром...

О. К.: Бо вже і я був не початківець. Дмитро Кешеля мав свій драматургічний досвід. І фестиваль в Ужгороді був фестиваль, який штовхав до високих намірів, до вимог.

М. Г.: А технічно були якісь труднощі, наприклад, у Ярослава, адже він вперше працював у театрі ляльок.

Я. Д.: Ніяких.

О. К.: Він виявився готовим. Бо міг працювати і як скульптор, і як графік, як монументаліст. Ангелів він розписав власноруч, бо ж – добрий графік. Хоча весь час казав: я нічого не вмію, я не професіонал. А насправді я йому сказав: оце все, що ти робив – скульптура, живопис, графіка, монументальний розпис – усе разом і є сценографія! Уміння це робити – це готовність бути сценографом.

М. Г.: Ну добре, простір, колір, але – лялька?!

Я. Д.: А я їх робив разом із Олександром Петровичем. Він “кривився” переді мною – “грав” персонажа, а я малював.

О. К.: І так ми з ним і досі працюємо. По інтернету, як з іншими художниками, з ним працювати неможливо. Він мусить бачити моє обличчя: ось так виглядає Іван, а так – Степан.

М. Г.: Але ж Олександр Петрович може грати усіх персонажів, бо сам має акторську освіту і досвід. Не кожен режисер може це робити...

О. П.: Це власне і говорить про те, що в театральному мистецтві дуже різні дороги, підходи, прийоми. Іншому художнику я повинен дуже довго розповідати про персонажів. Аналізувати їхні вчинки, пояснювати. А ще одній художниці треба розповідати асоціативно – про квітки, дощ, райдугу. Тоді вона починає відчувати сценографію. І актори такі бувають... Як сходяться митці? Режисер знаходить свого художника, художник – режисера. Ми знайшли одне одного...





Ярослав ГРУШЕЦЬКИЙ

ФОЛЬКЛОР У ВИСТАВАХ ТЕАТРІВ ЛЯЛЬОК УКРАЇНИ ОСТАНЬОЇ ЧВЕРТИ ХХ СТ.

Середина ХХ ст. виявилась знаменною для європейського театру ляльок. 50-ті рр. принесли довгоочікуваний вихід з “кризи натуралізму”. Метафоризація сценічного простору у виставах Маргарети Нікулеску потужно заявила про себе на Першому Міжнародному фестивалі театрів ляльок у Бухаресті 1958 р. Відтоді нова хвиля пошуків набирає сили та сповнює змістом небачені ще поєднання форм, фактур, виразних засобів – це вкупі породжує явище, доти невідоме – театр ляльок “третього жанру” [1].

Одним з істотних джерел оновлення театральної мови постає у режисерських пошуках фольклорна традиція в мистецтві [2]. “Їх (діячів польських театрів ляльок – Я. Г.) мистецьке подвижництво було певною мірою гамоване офіційною доктриною соціалістичного реалізму. Подолання цієї доктрини дало низку вистав, сповнених фантазії художника. Проте, тривалий час панувала в тих театрах лялька фігуративна, яка відтворювала сценічні персонажі створених вистав. Особливо популярними стали стилізації фольклору, що полягали в обробці народних зразків (Адам Кіліян, Іван Коос, Франтішек Вітек) або зразків з народної іконографії (Іван Конєв). Повсюдно оголено пластичні принади матеріалу, що перегукувалося з припущенням антинатуралістичної гри. Дехто вдався до сюрреалізму (Казімеж Мікульський), дехто використовував *objets trouvés* як матеріал для

створення нових сценічних персонажів (Маріян Станчак, Зеновій Стрелецький)”[3]. Поступово долаючи кордони, новий напрямок режисерських зацікавлень діставався і вкрай заідеологізованого, значно довше “підтопленого” доктриною соціалістичного реалізму, “нашого берега”. На радянських теренах провідниками нових ідей стали митці з Прибалтики: “Литовські легенди, насичені мітом, опинилися в центрі зацікавлень Віталіса Мазураса, керівника художнього театру “Леле” у Вільнюсі. Дві вистави, які він зреалізував, як сценограф і як режисер за народними литовськими казками – “Качечка з попелу” (1971) і дитяча фантазія “Зачарований хлопчик” (1974) – це знамінітні приклади його стилю і способу мислення” [4].

Створене 1977 р. на основі слов’янських обрядів дійство – “Солом’яний жайворонок” В. Новацького, Ю. Фрідмана (режисер – Валерій Вольховський) в Челябінському обласному театрі ляльок, здобуває 1979 р. диплом та медаль лавреата на Міжнародному фестивалі в Шарлевіль-Мезьєрі – столиці світового лялькарства [5].

Ще пізніше захоплення фольклором можна буде реалізувати в театрах ляльок України. Звернення режисерів до українського фольклору було і зверненням до чинника як духовного, так і формотворчого. Саме фольклор і театральні експерименти з ним надихнули багатьох митців на віднайдення нових,



Макет до вистави “Бабуся та Ведмідь” О. Олеся, 1987 р.

цікавих прийомів, особливо в умовах жорсткого політичного тиску.

У березні 1983 р. на сцені Хмельницького обласного театру ляльок з’явилася вистава, яка в подальшому стане знаковою для театру ляльок України. Режисером вистави “Василькові рушнички” був Леонід Попов, художником – Віктор Нікітін. Леонід Попов згадує: “На початку 80-х років мене все більше приваблює думка використати на сцені національну спадщину – український фольклор. Це мало змінити художнє обличчя Хмельницького театру ляльок та спровокувати на пошук нових напрямків творчості” [6].

Звернення до київського науковця, знавця українського фольклору та етнографії Галини Павленко з пропозицією створити драматургічну основу, стало початком втілення задуму вистави. Концепція майбутньої вистави, “виговорена” спільно з драматургом, мала дослівно такий вигляд: “На сцені повинно відтворитися коло календарно-обрядових свят, які ніби уособлюють життєвий шлях людини. Дія має характер гри, за принципом народного театру. Сюжетна лінія досить проста: у головного героя Василька Мара підступно краде його наречену Василючку та вишитий рушник – сонце. Василько вирушає звільнити свою Василючку. Коли ж він проходить усі випробування, долає Мару, тоді знову сяє сонце на рідній землі і настає весільне свято” [7].

Як уже зазначалося, в європейському театрі ляльок перші спроби винесення на чільне місце фольклорних мотивів на той час вже мали певну історію: “Фольклорні джерела забезпечують також багато описів народних звичаїв і традицій, які лялькарі використали як мотиви лялькових сценаріїв, наприклад, “Краківське весілля” у фіналі вистави “Бо в Мазуші

така душа” Наталії Голембської (1962). Часом, однак, народні звичаї ставали головною темою вистави, як, наприклад, у виставі “Чотири пори року” (1968). Тут автори інсценізації Януш Галевич і Марія Коссаківська представили народні звичаї в річному колі. Подібні ревію народних звичаїв не мали нічого спільного зі структурою традиційної драматургії. Вони ілюстрували лише важливі щорічні епізоди з життя польського народу” [8].

Шляхом ілюстрації народних звичаїв та ігор пішли й хмельниччани. Ба навіть більше, такий принциповий відхід від структур усталених зразків тогочасної драматургії на українській сцені було здійснено вперше. Цей неочікуваний розрив з “міцно збитою” та “ідейно підкованою” традиційною п’єсою викликав чисельні закиди “Рушничкам” в “недосконалості” та “ілюстративності”. Підґрунтя таких нападок, очевидно, слід шукати в площині політичній. Ось як оцінює зіткнення “новонародженої” вистави з офіційною критикою директор Першого республіканського фестивалю театрів ляльок у Луцьку 1983 р. Данило Поштарук: “...Яскравим прикладом є вистава Хмельницького театру “Василькові рушнички”, де автор Г. Павленко і режисер Л. Попов намагалися відродити на сцені фольклор. Актори вийшли на сцену у національних строях, виконували обрядові пісні, танці, хороводи, оволоділи народними музичними інструментами. Розповідали учасники, що під час роботи над виставою в колективі панувала особлива аура “священнодійства”, актори своїми руками готували декорації, вишивали рушники. Проте критика розбомбила цю спробу, засудила як явище, як напрям, як процес. Це була не просто критика, це був показовий урок усім театрам ляльок України, щоб кожен “зарубав собі на носі”, – братися за відродження національної культури – зась!” [9].

Принципово новий характер дійства вимагав і принципово іншого процесу підготовки, точніше “входження”, “вживання” в матеріал. Черговим поворотним моментом у створенні “Василькових рушничків” стало залучення до роботи художника Віктора Нікітіна. Він запропонував не так “сценографічне рішення”, як ігрове предметне середовище, “атрибутивну стихію” майбутнього “діє-творення”. Таке облаштування простору дало акторам не лише можливість вільно використовувати різноманітні елементи народного побуту, а й свободу асоціативну, здатність “відірвати” ці “артефакти буденності” від виключно утилітарного розуміння, піднести їх до містких символічних значень: “В. Нікітін запропонував нетрадиційне художнє рішення вистави. Дія повинна відбуватися в умовній селянській хаті, на великій лаві, яка по необхідності трансформується відповідно до сценічних подій. Вона є місцем народження Ва-

Сцени з вистави
“Бабуся та Ведмідь” О. Олеся, 1987 р.



силька, місцем смерті Мари та місцем переможного весільного свята. Над лавою, як символ життєвого кола, висить величезний вінок, в який були вплетені різноманітні квіти, притаманні всім порам року. Як життєві шляхи йшли рушники від лави – через вінок на зоряне небо” [10].

Процес підготовки акторів набув виразних рис ритуалізації та сакралізації. Майже рік творча група жила у світі старовинних обрядів, музичної і співочої культури. Ще одна важлива риса вистави дозволяє говорити про співзвучність процесам європейським – глибинне відчуття матеріялу, якого сягнули виконавці. Між актором і відтвореною темою *apriori* існував незримий місток ментальної єдності, єдиного комунікативного поля, генетичної спорідненості душі.

“Для вистави у селищі Мельниця-Подільська на наше замовлення були виготовлені музичні народні інструменти. Увесь чоловічий склад акторів опановував гру на цих інструментах. Щодо народних пісень і танців, які повинні були звучати у виставі – тут не виникало жодних проблем, тому що актори української групи були закохані в українську пісню, до того ж мали дуже гарні вокальні здібності. Співати для них було природно. (До речі, з часом нам докоряли за використання пісень, танців та і всього музичного супроводу і порівнювали з філармонічним виступом). Ми вивчали народні традиції та обряди”, – згадує постановник вистави Леонід Попов [11].

З погляду належності вистави до жанру театру ляльок найцікавішим видається непритаманне часові використання театральної ляльки як *знаку* в руках

актора, тобто предмету матеріальної культури (народної іграшки наразі), що лише означає персонаж, а не діє і не живе за нього як повноцінний суб’єкт сценічної творчості. Такий підхід суперечив основним положенням реалізму і реалістичному способу анімації, зокрема, й надалі викликав незадоволення апологетів офіційної реалістичної доктрини, які закидали виставі “неляльковість”. “Була ця вистава лялькова чи ні – хай міркують театрознавці, але в ній була віра і правда наших сердець, яка відбилася у нашій творчості” [12].

І все ж, крізь шквал минутих, заангажованих докорів на Першому республіканському фестивалі театрів ляльок у Луцьку, того ж 1983 р. можна було почути й серйозніші фахові зауваження. Ось як звучать міркування Бориса Голдовського у пізнішій його книзі: “Постановка чимось нагадувала “Український вертеп” харків’ян (*що важливо з огляду на наступність і розвиток традиції* – Я. Г.) Але не за змістом, а швидше за режисерським задумом, спробі реконструкції лялькового дійства. “Фантазії за мотивами українського фольклору” – так означив театр жанр вистави.

...Вистава – як вітрильник в океані. Він любить солоний вітер думок, сценічних образів. На сцені ж царював емоційний штиль. “Вітрила” його обвисли, “течія” винесла на тематичну дріб’язковість, а фольклор так і залишився для глядачів “річчю у собі”. Ігрища масляної змінювалися різдвяними обрядами, актори грали на народних інструментах, рядилися в козу, ходили з кобилкою. Все це об’єднував сюжет про страждання Василька, якого переслідувала зла Мара. Героя з усіх колізій рятував чудодійний материнський рушник. Театр пішов не шляхом осмислення надскладної образної структури фольклору, а шляхом



Ляльки з вистави “Жменя сміху”, 1989 р.

його ілюстрації, імітації, наслідування фольклорним ансамблям. І все ж режисер Л. Попов і художник В. Нікітин спробували цією роботою розірвати порочне коло солоденьких гопачних постановок, що видавали себе за “вистави за мотивами українських народних казок” [13].

Як бачимо, суперечки навколо вистави і претензії “промосковської” критики точилися зовсім не в площині прийому, який до того часу був уже добре відомий з вистав тієї ж “уральської зони” і прийнятий “на озброєння” в найближчих сусідів. Виставі закидалися серйозні претензії найвищого порядку – з одного боку, це свідчило про достатньо високий загальний рівень поетизації лялькового простору через осмислення фольклорної традиції, зразки якої на той час уже були (“Солом’яний жайворонок” Валерія Вольховського), з іншого – виводили розмову про фольклор на сцені українського театру ляльок з тіні “домашніх радостей”. Вистава хмельниччан “Василькові рушнички” дала підставу говорити про неспекулятивний підхід до традицій українського народного мистецтва в театрі ляльок, відкрила для української лялькової сцени непересічні художні цінності фольклору.

Можливо, це й було головним підсумком усіх оцінок і претензій. Хай би там як, відтоді в Україні, як і в попередні роки на сусідніх теренах, фольклор в театрі ляльок у всій сукупності своїх виражальних особливостей – характером драматургічної структури, чи не ритуальним проникненням у світо-простір сакрального обряду з наданням ляльці не властивих реалістичному театру символічних значень у способах її сценічного існування, став вагомим чинником розриву театру ляльок з реалістичною традицією

створення сценічної ілюзії, наблизив цей театр до протилежних естетичних засад: “Зацікавлення фольклором віддаляло творців-лялькарів від належного застосування структур драматичних. Скерувувало їх скоріше в напрямку театру оповіді, наближуючи до концепції епічного театру Брехта” [14].

II

На той час в Україні виразно викристалізувався ще один напрямок театральних застосувань фольклорних тем, а саме – жанр лялькового шоу, ревію або ж концертних номерів (що звичніше для нашого вуха), збудованих на народному анекдоті. Особливо яскраво та мистецьки переконливо ці ідеї прозвучали у діяльності режисера Володимира Долгополова та художника Андрія Курія.

Езопова мова “Троїстих музик” (концертний номер Володимира Долгополова та Андрія Курія в Черкаському театрі ляльок, 1983 р.), приховуючи за “нешкідливістю” тексту і “поверховістю” дії потужний колорит українського світосприйняття, вивела на перший план низку українських літературно-театральних типажів з їхніми стосунками як своєрідний системний код національної театральної культури. Концертний номер був без сумніву пародійним, а за формою і настроєм належав вулично-карнавальній сміховій стихії. Оздоблений чисельними атрибутами української “прикладної” поетики, такими як брилі, воли, козобаси, сопілки, ніс в собі величезний заряд народної бадьорості й оптимізму.

Андрій Курій розвинув тут саме ті свої естетичні уподобання, що тяжіли до умовності, лапідарності й водночас – інформативної місткості скульптури. На час зустрічі з Володимиром Долгополовим художник уже сформувався як ляльковик-професіонал, який достеменно розуміється на сучасних проблемах у мистецтві театру ляльок (схильності до умовної, узагальненої форми, зокрема) та здатен його творити.

Отже, і Володимир Долгополов зі свого боку – рівненський досвід 1979–1981, зокрема, “Маленька Баба Яга” Ю. Корінця, і Андрій Курій зі свого – семирічний досвід співпраці з Валерієм Бугайовим у виставах черкаського періоду режисера (1974–1981) – були вже достатньо обізнаними з прийомом гротескової театральної маски, щоб не виглядати в роботі з нею дилетантами – для “Троїстих музик” була обрана саме така театральна форма. Новим у їхній роботі стало те, що тематика концертно-естрадного номера була суто народно-українська, і обидва митці щиро прагли її апробації на “великій” ляльковій сцені. А що театр на той час існував без будь-якої сцени, їхнє мистецтво виплеснулося безпосередньо на “вулицю”.

Великі площі аудиторії диктували й відповідні габарити зорових образів. Тут відчутна була карна-

вальна стихія, якою в усі часи були й будуть просякнуті вуличні театральні видовища – стихія унаочнених перебільшень. Для номеру було споруджено “здоровенного” стилізованого вола, що лише трохи поступався живому прототипові симентальської породи. В середині ляльки-монстра, на подобу до його троянського побратима, уместився актор (не лялько-, а скоріше – “хвостовод”), який давав собі раду з головою і хвостом тварини. Віл “витягав” громіздкого ярмаркового воза, на якому в чіткій послідовності повсідалися музики-маски зі своїми гігантськими інструментами.

За форму було обрано велику ростову ляльку – голова її значно більша за людську, з гіпертрофованими у бік пародії та гротеску рисами обраних типажів. Керувати такою лялькою акторові доводилося вже із середини. Його рухи відтак начебто відповідали людським, але були значно ширшими за амплітудою та дещо уповільненими за ритмом. В цілому ж глядач мав зчитувати загальний малюнок скульптури в русі як готовий і самодостатній художній текст (не випадково ця оживлена скульптурна композиція десь здала нагадувала застиглу в динаміці групу Лаокоона з синами).

Типажі розподілилися в такий спосіб – Сопілкар (в генезі походження чітко вгадувалася лінія Стецька) ніяк не міг знайти спільної мови із власною сопілкою, яка обирала музичну тему щоразу на власний розсуд, Барабанщик (чаплінські вуса і млоснуваті очі якого нагадували вже про зустріч із “міським вихованням” і долучали останнього до шерехи голохвастівських побратимів) винаходив найнесподіваніші способи напнути свого великого барабана, який також вправно реагував на ці спроби і ніяк не бажав “розповніти”, та Козобас – “здоровезний дядько” (в його конструкції застосовувався вже апробований режисером у Рівному спосіб збільшення зросту ляльки за рахунок “другого поверху” голови-маски, яку одягали не безпосередньо на обличчя, а кріпили поверх голови актора), по-козацьки суворий, наче ватажок-отаман, та трохи ж таки нерозважливий, бо його інструмент – козобас несподівано “оживав”, долучаючись до оркестру “інструментів-неслухів”. Ба навіть більше, голова кози, яка прикрашала верхівку недосяжного смичкового, раптово починала мекати, створюючи своєю “неадекватною” поведінкою кульмінацію номера. Власне, сценарний хід виступу будувався на безсенсовних спробах невдах-музик відтворити перлинку народної музичної культури – пісню “Із сиром пироги”. Настільки успішне застосування в ляльковому концертному номері повноцінної української народної пісні, тонке і точне потрапляння сценічної дії в русло народної сміхової культури, співзвучність і добір виразних засобів, трапилося чи не вперше.



Макет до вистави “Котигорошко”.



Андрій Курій. Ескіз до концертного номеру “Троїсті музики”. Черкаський театр ляльок, 1983 р.

Також новизною було звернення саме до жанру нонсенсу, або ж небилиць, такого яскравого, наприклад, у “Співомовках” Степана Руданського.

Принцип роботи актора з такою лялькою, чи, скоріше, “в” такій ляльці, полягав у свідомій гіпертрофізації виразного руху, його буквальному перебільшенні. Партитура дій практично не могла бути втілена імпровізаційно, адже вимагала достеменної координації з кожним виконавцем. Крім того, важливим компонентом дії таких ляльок був точний

ритм їхньої виразної поведінки – не надто швидкий і дрібний, точно відповідний людському, якби, наприклад, цього ж персонажа втілював драматичний актор, бо тоді рух би “змазався” на тлі великих пропорцій фігури; однак, він не повинен був бути і нарочито уповільненим, щоб не “відставати” від думки глядача, не “плестися” за глядацьким сприйняттям. Несподівано в досвіді бухарестського театру “Цендеріке” у виставі “Чарівник з країни Оз” (1967), зафіксованому Наталією Смирноюю, знаходимо і пояснення використання фонограми для озвучення героїв цих маскових перипетій, коли порівнюється звучання “живого” голосу актора з голосом обробленим і підготованим для маски навмисне: “Яким цей голос видався слабким і невиразним поруч з тією маскою, тим узагальненим образом-символом, який був створений людиною, як бідно звучав він поруч з тією, вже доведеною до високого мистецтва мовою, яка щойно звучала в залі” [15].

Володимир Долгополов у роботі і з маскою, і з лялькою спирався на одні й ті ж принципи – принципи виразної скульптури в русі, добору точного, мистецьки влучного жесту, намагався перетворити актора на справжнього скульптора, який неначе збоку спостерігав за своїм образом-роллю та ліпив його видиму сутність. Зрозуміло, що така творчість була далекою від прямого наслідування людини, вона неначе пропускала через магічні тиглі курбасівського “перетворення”, принаймні, щодо узагальненої виразності кожного руху та жесту.

Вулиця, як особлива театральна стихія, залюбки сприйняла точно вирахований задум режисера. Цьому номеру щиро плескали глядачі “Вишневіх усмішок” у Києві 1983 та 1984 рр., він став неодмінним учасником вуличних культурно-мистецьких заходів у рідному місті.

Пародійний обряд українського весілля зі сватом, молодими і народними танцями “до нестями” був відтворений у концертному номері “Весільні танці” в постанові того ж творчого дуєту і в тому ж театрі, але вже 1986 р. Попри всю пародійність сюжету і дії, слід віддати належне авторам, які залучили для музичного оформлення автентичний музичний фольклорний колектив та здійснили достеменно справжній добір народної музики. А ще це була унікальна робота художника Андрія Курія. Актори не вносили ляльок і не “зручно містилися” всередині них, а, в буквальному значенні цього слова, носили їх на власних, зігнутих у “три погібелі” спинах. Актор був схований від очей глядача під умовними тулубами ляльок, які злилися в “танцювально-скульптурному екстазі”. Спина актора слугувала своєрідною підставкою для таких дотепних лялькових груп, їхніх половинок “вище пояса”, а руки й ноги актора “гнали” за дві пари “нижніх кінцівок”,

взутих у чоботи: руки – за жіночу, власні ноги актора – за чоловічу. Власне, танцювальних пар було кілька, що для композиції створювало певну ретроспективу суспільного зрізу в тій, “омріяно-опоетизованій” чи не Гоголем, бува, Україні. Були Козак з Молодицею, були Кум із Кумою, були Парубок з Дівчиною і були Молодята... Ще одна лялька, яка діяла у “Весільних танцях” – лялька Свата – теж “зазнала” експериментальних вправ художника. Немов справдешній церемоніймейстер, Сват виходив на сцену і давав розпорядження танцювальним парам. Актор “сидів” усередині ляльки на оснащеному коліщатками стільчику. Отож здавалося, ніби “поважно-пузата” лялька, перевита рушником, “пливе” сценою, не торкаючись ногами підлоги [16].

Далі буде

1. Юрковський Х. *Идеи постмодернизма и куклы // Экран и сцена. – 2001. – № 48 (618).*

2. Смирнова Н. *10 очерков о театре “Цендерике” / Н. Смирнова – М. : Искусство, 1979. – С. 212.*

3. Jurkowski H. *Metamorfozy teatru lalek w dwudziestym wieku / H. Jurkowski – Warszawa : 1999. – S.246 – 247.*

4. Jurkowski H. *Metamorfozy teatru lalek w dwudziestym wieku... – S. 325.*

5. *Голдовский Б. Российский театр кукол в период постмодерна / Б. Голдовский – М. : 2008. – С. 28.*

6. Попов Леонід. *Спогади про Хмельницький театр ляльок. – 3 особистого архіву Л. П. Попова.*

7. Там само.

8. Jurkowski H. *Metamorfozy teatru lalek w dwudziestym wieku... – S. 403.*

9. Поштарук Данило. *Волинські ляльки згадуючи... // Театральна бесіда. – 2006. – №1. – С.13.*

10. Попов Леонід. *Спогади...*

11. Там само.

12. *Цит. за: Коломісць Р. Спокуса лялькою, або невідворотність долі / Р. Коломісць – Хмельницький : 2010. – С. 66.*

13. *Голдовский Б., Смелянская С. Театр кукол Украины / Б. Голдовский, С. Смелянская – Сан-Франциско : 1998. – С. 228.*

14. Jurkowski H. *Metamorfozy teatru lalek w dwudziestym wieku... – S. 403.*

15. Смирнова Н. *10 очерков о театре “Цендерике” / Н. Смирнова – М. : Искусство, 1979. – С. 267-268.*

16. Семенова Н. *Творчі пошуки Черкаського академічного обласного театру ляльок в контексті розвитку сценічного мистецтва останньої чверті ХХ-го ст. – початку ХХІ-го ст. / Дипломна робота студентки факультету театального мистецтва на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня “магістр”. – Київ: 2010.*

Галина БЕНЬ

ВОКАЛЬНА КУЛЬТУРА АКТОРА ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ

Вимоги сучасного театру дуже високі, і сьогодні, щоб не загубитись у широкому театральному просторі, актор повинен віртуозно, досконало оперувати усім арсеналом своїх виразових засобів – голосом, тілом: танцювати у різних стилях, володіти пантомімою, різноманітними техніками в царині пластики, мати неабиякі вокальні уміння, зрештою, грати на музичних інструментах... Як говорив Лесь Курбас: “Музика, як ритм, мелодія і звук, малярство, як гармонія ліній і фарб, скульптура, як почуття плановності, танок, як голос вічно рухливої душі, поезія, як музика почувань – що з цього посміє одкинути актор, який хоче бути справжнім артистом?” [1].

Спів драматичних акторів у поставах музично-драматичного характеру, – водевіль, мюзикл, музична вистава, музичне ревю, оперета та ін., – підпорядковується законам драми і відрізняється особливою виконавською манерою. Виконавська манера зумовлена жанрово-стилістичними особливостями постанови і передбачає специфічне відношення актора, який співає, до вибору вокально-сценічних прийомів. Це може бути спів у неповний голос з мовними інтонаціями: розмовно інтоновані окремі слова, вигуки, крик, декламація, мелодекламація, художній свист, спів-шепіт, співтанець та ін. Спираючись на думку Т. Кудинової про читання вокального матеріалу з акцентом на персонаж, відзначимо, що інколи актор, залежно

від творчого перевтілення в образ, використовує вільне інтонування й ритмічний та звуковисотний відступ від нотного тексту через мовленнєві прийоми, коли ритм, зафіксований у нотному тексті, лише береться за основу. Такі відступи – цільові, вони мають певний митецький сенс, на відміну від інтонаційної неточності.

Актор, який співає у драматичному театрі, насамперед мусить професійно володіти вокально-технічними та вокально-художніми прийомами: слабка вокальна підготовка завадила б йому грамотно підійти до вибору вокально-сценічних засобів виразності. Як наслідок, нині виникає проблема виховання драматичного актора *універсального типу*, який зобов’язаний досконало володіти як акторською, так і вокальною майстерністю, яка “озвучує” характери та дію, дозволяє уточнити їхній емоційний стрій, акумулює їхню внутрішню енергію, підвищуючи тим самим силу сценічного впливу на глядача. Саме творчість такого актора універсального типу є основним компонентом сучасного драматичного театру.

Аналізуючи постанови Львівського національного академічного українського драматичного театру імени Марії Заньковецької: “Історія коня”, “Гуцулка Ксеня”, “Наталка Полтавка”, “Сільва”, “Ханума”, “Шаріка”, “Сватання на Гончарівці” та ін., враховуючи власні спостереження, можемо стверджувати, що висока вокальна культура є творчим

фундаментом для багатьох талановитих львівських акторів: Б. Козака, Ф. Стригуна, О. Бонковської, Н. Поліщук, Н. Московця, Ю. Хвостенка, О. Лютої, В. Мацялко, Р. Біля та ін.

Голос актора-співака – це унікальний музичний інструмент, який актор може змінювати за власним бажанням. Спів у будь-якому жанрі вокально-театрального мистецтва поєднує в собі художньо-виконавський комплекс і найраціональніший для цього жанру тип фонації. Загальна вимога до акторського голосу в будь-якій вокальній техніці – це свобода голосового апарату і комфортність при фонації. З акустико-фізіологічного кута зору актор-співак повинен уміти за мінімальних витрат м'язової енергії досягати максимальних результатів відповідно до вокально-технічних і художніх завдань конкретного жанру музично-драматичного мистецтва. Спробуємо показати це на прикладі деяких так званих “легких” театральних жанрів: оперети, водевілю та мюзиклу.

Серед театральних різновидів оперети – наймузикальніший жанр. Драматургія оперети відповідає насамперед принципам музичного мистецтва, партитура її близька до оперної, головним виразовим засобом тут є вокал. І водевільний персонаж, за словами К. Станіславського, живе в особливому світі, де прийнято висловлювати свої думки і почуття не лише словами й діями, але обов'язково співом і танцем. У водевільному куплеті, ніби у фокусі, збираються характерні особливості жанру. Куплети цікаві насамперед своєю інформацією, що міститься у тексті. Драматичний актор не просто співає, а й проживає куплет на сцені. У співі виконавця чуємо риторику вуличного промовця, вигуки, запитання, оповідану інтонацію. Такий спів (власне, це радше наспівування), диктує сама мелодія куплету, як правило, невелика за діапазоном, дуже проста і здебільшого подібна на звичайне мовлення. К. Станіславський вважав, що для виконання водевільних куплетів не обов'язково мати вокальний голос, але музикальність, відчуття ритму, розміру, музичний слух для актора обов'язкові. Він повинен відрізняти усі відтінки – від “*piano*” до “*fortissimo*”, відчувати і зміст, і фонетику кожного слова в куплеті. Куплет не може бути бездушним, він завжди містить найскладніші акторські завдання, сповнені найщиріших почуттів. Відповідно, музика керує мовними засобами. “Справжнє мистецтво водевільного співу дуже важке”, – стверджував К. Станіславський[2].

До мистецьких компонентів мюзиклу належать: акторська гра, сценічне мовлення, музика (назва жанру свідчить сама за себе), спів (співають у мюзиклі – і це принципово – самі артисти), хореографія (і знову-таки танцюють самі виконавці). Головна ж риса мюзиклу, на наш погляд, полягає в особливій взаємодії всіх цих елементів, а саме: плавному, невимушеному переході одного компонента в інший (діялогу – в пісню, пісні – в танець, танцю – в монолог тощо) за повної відсутності так званих вставних номерів, адже кожний мистецький елемент за своїм змістом продовжує розвиток сюжету. Лірико-оповідальний стиль мюзиклу, який несе в собі риси баладности в характеристиці героя, примушує акторів бути природними й щирими, уникати штучності й надуманого патосу. Відповідно, в мюзиклі зростає роль тембру голосу, і це підсилює психологічний вплив на глядача.

Однією з важливих складових цих жанрів є танець, актор повинен уміти добре рухатись, володіти мовою свого тіла і при тому співати. Спів під час танцю – процес, складний для актора-виконавця. Звернемо увагу на те, що в навчальні завдання предмету “Вокал” для акторів не входить навчання техніки вокалу під час руху і танцю. Отож, актори-вокалісти мають найбільші труднощі саме у поєднанні вокалу з рухом. Непідготовлені актори відчують задишку під час співу з танцем, що значно знижує якість вокального виконання. Тому, на нашу думку, в процес систематичних вокальних занять слід включити танцювальні рухи. Такі комплексні заняття позитивно впливатимуть на роботу голосового апарату, вони активізують дихальну мускулатуру, знімаючи фізичні “затиски”. Формуючи поєднання навичок правильного дихання під час співу у поєднанні зі сценічним рухом і танцем, ми рекомендуємо дотримуватись певних принципів, що входять у поняття загального тренування дихального апарату актора-співака: виховання нижнереберно-діафрагматичного дихання, формування навиків носового дихання в ускладнених умовах, навиків активізації м'язів черевної преси під час співу з рухом і танцем, виховання уміння добрати танцювальні рухи, які не порушують роботу органів дихання в співі, виховання уміння в пластиці, танцювальній дії виразити характер, образ героя.

Треноване тіло й культуру руху потрібно розвивати в тісній співпраці з педагогами-хореографами, викладачами акторської майстерності, сценічного руху, ритміки.

Водевіль і мюзикл – ці жанри є прекрасною школою для акторів, вокальні партії яких вимагають особливої, легкої виконавської манери. Сьогодні в таких поставах обов’язково застосовують мікрофони та звукопідсилювальну техніку.

Мікрофон – один з важливих елементів роботи актора на театральній сцені. Уміння впливати на зал, налагоджувати з глядачем пряме спілкування – це ті специфічні уміння, якими повинен володіти сучасний актор театру, використовуючи при цьому мікрофон як засіб досягнення художньої мети. Актор–початківець часом не знає, як користуватися мікрофоном, що й обертається для нього, особливо у перших виступах, прикрістю, – мікрофон підсилює досить звучний від природи голос, увиразнює “з’їдені” склади і звуки, підкреслює шиплячі, якщо актор переходить на “шепіт”. Але цей же мікрофон при вмілому його застосуванні допоможе донести буквально до кожного слухача живе, щире слово.

Найважливіше у роботі з мікрофоном – обережне поводження з ним. На жаль, цього навиків під час навчання акторів–студентів ніхто не вчить. Було б доцільним, на нашу думку, на останньому курсі навчання з вокалу впровадити заняття з мікрофоном.

Сучасному театру потрібен універсальний актор, який викликатиме інтерес у глядача не тільки акторською майстерністю, але й умінням використовувати різні техніки співу для розкриття вокально-сценічного образу. У кожній вокальній техніці є свої прийоми і способи звуковидобування.

Існує три типи видобування звуку (вокальні техніки), що розрізняються за жанровими напрямками вокального мистецтва: академічний, народний та естрадний.

Усередині цих трьох “основних” технік вокалу велика кількість стилів: академічний вокал – це і бароковий, і камерний спів, і опера; народний спів різний у різних народів – є тірольський спів і ірландський “шан-нос”, є тувинський горловий спів і американський стиль кантрі та ін.; естрадно-джазовий вокал – це й популярна музика (поп), і рок, і соул, і блюз, і реп, і шансон і т.п. Крім того, існують проміжні жанри – фольк-рок, рок-опера, фольк-опера та ін.

Наука про голос має велику кількість наукових даних про процес голосотворення. Аналізуючи основні манери звукотворення, ми спиратимемося на науково-експериментальні дослідження та роботи відомих вчених, які працювали і працю-

ють у царині фонації: В. Морозова, Л.Дмитрієва, Р. Юссона, В. Юшманова та ін.

Функція фонації у співі виникає як результат складних нервових та рухово-м’язових процесів. Ця система сукупності процесів може комбінуватися, що і призводить до створення різних способів управління співацьким голосом, або до різних технік співу. Під терміном “вокальна техніка” В. Морозов має на увазі “роботу всіх частин голосоутворюючого апарату співака та їхню взаємодію в процесі співу”[3], а Р. Юссон дає ширше визначення і вводить поняття “вокальної техніки” в чіткі акустико-фізіологічні рамки”[4].

В акустико-фізіологічному аспекті об’єктивним критерієм ефективності вокальної техніки є імпеданс. Термін “імпеданс” у теорію голосотворення ввів французький вчений Рауль Юссон у 1951 р., коли зробив спробу класифікувати типи вокальної техніки за величиною сили акустичного опору ротоглоткового каналу співака, а саме: техніка сильного чи слабого імпедансу та проміжні типи.

Академічна техніка співу належить до техніки сильного імпедансу, завдяки якій і забезпечується максимальна ефективність звучання голосу, а імпеданс виступає одним з головних захисних механізмів гортані від руйнівної сили звуку.

До співу естрадного співака зовсім інші вимоги, бо він використовує для підсилення голосу мікрофон. Інтенсивність звуку не перевищує 80 дБ. Отже, естрадні співаки користуються технікою слабого імпедансу.

Щодо народної пісні, то ми поділяємо думку відомого фахівця в галузі народного співу Л. Християнсена, який глибоко вивчав специфіку цієї манери співу і як практик, і як дослідник, і який вважає, що “народним співаком ми називаємо людину, яка оволоділа народною пісенною майстерністю безпосередньо в народно-пісенному побуті, яка спирається на традиції стародавньої майстерності народно-співацького мистецтва”[5]. Відкрита (автентична) манера народного співу зберігає найцінніші естетичні властивості істинно народного співу, а саме – особливе тембральне забарвлення звуку та інтонаційну чистоту.

Значний внесок у вивчення механізму формування імпедансу вніс Л. Дмитрієв. За допомогою рентгенівських знімків вченому вдалося зробити висновок, що створення відповідного імпедансу в системі резонаторів та голосових зв’язок є найважливішим акустичним механізмом у роботі голосового апарату співака, оскільки він дозволяє

“при порівняно малих витратах енергії голосових зв’язок одержати надзвичайно великий акустичний ефект”[6].

Для вокальної педагогіки це значить, що один з найважливіших моментів процесу постановки голосу складає “підгонка, добір найвигіднішого імпедансу для кожного конкретного учня” [7].

Дослідження Л. Дмитрієва та Р. Юссона продовжив В. Юшманов, порівнюючи відкриту та прикриту манери голосоутворення [8].

За допомогою сучасних комп’ютерних технологій В. П. Морозов дослідив голоси вокальних майстрів, що належать до різних жанрів вокального мистецтва. Результати досліджень показали суттєві відмінності у вокальній техніці.

Так, народний спів відрізняється від естрадного насамперед засобами досягнення художніх завдань. Виконавець народних пісень використовує спів у грудному регістрі, що характеризується щільним змиканням голосових складок. Здебільшого діапазон естрадних пісень значно ширший, і це вимагає від виконавця співу в режимі “мікст”. У народному співі часто використовуються так звані вокальні ефекти: “тукання”, “зойки”, спів відкритим звуком, використання діалекту та ін. Діалектна фонетика, діалект, особливості жанру народної пісні сукупно створюють неповторне забарвлення звука, той тембр звучання, що втілює звукоідеал кожної етнічної культури, національні особливості музичного інтонування. Народна пісня частіше звучить на “*forte*”. В естрадному співі використовується широкий динамічний діапазон – від нашіптування до крику. Це якоюсь мірою зумовлюється тим, що специфіка естрадного співу полягає в поєднанні різних стилістичних напрямків.

Сьогодні в практиці підготовки акторів і естрадних співаків активно використовується методика, яку розробила американська актриса і театральний педагог Крістін Лінклейтер. На її думку, ця методика веде до “звільнення індивідуального, творчого голосу”[9]. Розроблена для голосу й сценічної творчості драматичного актора, вона широко використовується як у театральних, так і в естрадно-вокальних школах. Ціла низка вправ спрямована тут на звільнення й загальну релаксацію учня, на усвідомлення процесу безконтрольного дихання. Йдеться про досягнення мети методу – “примусити інтелект формувати голос в прямому контексті з емоційними імпульсами”[10].

Найчастіше при поставі голосу в естрадній манері застосовують метод “співу в мовній по-

зиції”, напрацювання якого належить відомому американському педагогові С. Рігсу, який працює з драматичними акторами-співаками, артистами мюзиклу, естрадними співаками[11]. Основний акцент цього методу – на стабілізації гортані в нейтрально-мовній позиції. Саме завдяки дотриманню цієї умови, за твердженням автора методики, при співі можна користуватись голосом так само легко і комфортно, як і під час невимушеної розмови.

Для студентів-акторів найважливішим є зміцнити центр і нижній регістр голосу. Необхідно підкреслити, що на драматичній сцені неприпустима різниця в характері звучання співацького і розмовного голосів, що часто трапляється в житті (в деяких випадках говорять низьким, а співають високим голосом). Ліквідувати цю різницю, досягнувши природного, вільного звучання, – один з важливих моментів роботи над голосом актора, який співає.

Спів, на думку К. Станіславського, органічно пов’язаний зі словом. Недаремно спів називають ще вокальною мовою: “Слово – що, а музика – як”. Голосоутворюючий апарат актора одночасно виконує два завдання: як мовний апарат він забезпечує фонетичну зрозумілість звуків мови, а як музичний інструмент – визначає необхідний співацький тембр будь-якого голосного звуку на будь-якій висоті.

В академічному співі голос – інструмент, що веде соло в загальній партитурі оперної постановки. Люди приходять слухати, як артист заспіває партію, а не що він співатиме. Насолоду співом, як казав Дж. Россіні, дарує “... голос, голос і ще раз голос”. А особливістю виконавської майстерності народних співаків є виразна подача тексту пісень. Цей принципово важливий момент народного співу є складником специфічного мислення народних виконавців (“співаю, як розмовляю”).

В естрадному жанрі вокального мистецтва вербальна складова також може домінувати над музичною, бо на естраді тексти пісень несуть головне інформаційно-естетичне навантаження. Це має відображення в синтезі слова і музики – тут частіше зустрічаються важкі для виконання фрази, що вимагають швидкої зміни дихання, тоді як в академічних творах текст переважно адаптується під музику. Оскільки текст є однією з найважливіших складових пісні, то в естрадному співі підвищені вимоги до чіткої дикції. В зв’язку з цим зауважимо, що посилення засобів мовної виразності в естрадному співі також помітно розширило діапазон вико-

навських прийомів (в контексті співу можуть бути використані скандування, вигуки, говірка, шепіт і т. д). Дикція в естрадному вокальному виконавстві є не тільки засобом донесення змісту твору, але й одним із найважливіших засобів художньої виразності для розкриття музичного образу.

Актори музично-драматичних театрів, на відміну від професійних співаків, як правило, не мають якихось особливих якостей вокального голосу та базової музичної освіти, хіба що приємний тембр, який компенсує відсутність усього комплексу: діяпазону, летючости, динамічності, об'єму. Спів актора іноді вимагає різних манер звукоутворення. Часто це народна чи естрадна та мікрофонна, джазова манера співу, спів на розмовному діяпазоні. Усе це підпорядковане відтворенню художнього задуму й сприяє виробленню специфічної манери співу, глибоко індивідуальної, неповторної. На відміну від професійних вокалістів, спів драматичного актора непоказним голосом буває змістовнішим інтонаційно і тому виразнішим. Для нього основою є пошук своєї інтонації слова, що народжується з підтексту.

Відомий оперний співак та педагог Іван Паторжинський згадував гру видатних майстрів української театральної сцени – М. Саксаганського, М. Садовського, М. Заньковецької, М. Кропивницького, яких йому часто доводилося бачити на сцені. Маючи посередні голоси, ці актори вміли скоряти глядачів вокальною майстерністю, пісня в їхньому виконанні хвилювала, захоплювала. Актор співав півголосом народну пісню, він ніде не форсував звук, а зал боявся пропустити хоча б одне слово. Секрет такого співу полягає, на думку І. Паторжинського, в глибокому розкритті змісту пісні, в тонкому нюансуванні кожної фрази, в невідомій щирості почуттів актора.

Сьогодні актор повинен уміти відтворити голосом всі найтонші відтінки людських емоцій, оскільки специфіка сучасної драматургії передбачає глибоке занурення актора у внутрішні процеси “людського духу”. Результати роботи будуть високими, якщо пошуки спиратимуться на високий рівень культури, музикальність, тонкий естетичний смак і слух, широкі творчі горизонти, значний практичний досвід, на “слухняні” емоції, допитливий інтелект.

Оволодіння будь-якою з вокальних технік, передбачає індивідуальну специфіку, свою окрему школу, але існує база, спільна для всіх технік – все, що розкриває природність голосу актора-співака, його неповторність. Наслідування чужого голосу та насильство над своїм не приведе до успіху в жодній із вокальних технік. Тому важливо зрозуміти власний організм, навчитися вільно користуватися диханням, засвоїти техніку звуковидобування, поставити звук на опору. Гарний спів завжди є природним і легким, не викликає у виконавця неприємних і хворобливих відчуттів.

Є. Гротовський говорив: “Майже кожен актор і актриса може творити такі ефекти, як Іма Сумак, славна колись тим, що <...> користувалась голосом усіх мужчин і жінок, усіх звірів, голосами найвищими і найнижчими. Кожен актор може це зробити. Але вихідною точкою <...> мусить бути власний голос, з природним, органічним, базовим регістром <...> Якщо ми хочемо вивільнити голос, треба працювати так, ніби це тіло співає, ніби це тіло говорить...” [12].

1. Козак Б.М. *Лесь Курбас. Театральні закони і акценти.* – Львів: Логос, 1996. – С. 28 – 29.
2. Горчаков Н. *Режиссерские уроки К. С. Станиславского.* – М., 1951. – 567с.
3. Морозов В.П. *Искусство резонансного пения.* – М., 2002 – С. 184.
4. Юссон Р. *Певческий голос.* – М.: Музыка, 1974. – С. 158.
5. Христиансен Л.Л. *Работа с народными певцами.* – М., 1976. – С. 9 – 38.
6. Дмитриев Л.Б. *Основы вокальной методики.* – М.: Музыка, 1996. – С. 41.
7. Там само.
8. Юшманов В. И. *Вокальная техника и ее парадоксы.* – Санкт-Петербург, 2001. – С. 14.
9. Линклейтер К. *Освобождение голоса.* – М.: ГИТИС, 1993. – С.165.
10. Там само.
11. Риггс С. *Как стать звездой.* – М., 2000. – 104 с.
12. Гротовський Є. *Театр, ритуал, перформер.* – Львів, 1999. – С. 99-100.

Олена БАША

ПРАКТИКА – ПЕДАГОГІЧНИЙ ЕКСПЕРИМЕНТ

Студентська практика “Робота над виставою” на кафедрі театрознавства та акторської майстерності у Львівському національному університеті імені Івана Франка – це не лише робота майбутніх випускників-акторів над дипломною виставою, а ще й участь у репертуарних виставах одного з львівських театрів, на базі якого студенти впродовж п’яти років навчаються майстерності актора та сценічної мови. Кожен акторський курс має свій базовий театр завдяки створенню своєрідних інноваційних навчально-виробничих комплексів, що забезпечують високий рівень підготовки фахівців освітньо-кваліфікаційних рівнів Бакалавр, Спеціаліст за напрямом підготовки Театральне мистецтво (акторське мистецтво).

Під час практики, що триває сорок днів, студенти ведуть щоденники, де кожен день фіксують не тільки зміст виконаної роботи, а й висловлюють свої враження, аналізують побачене й почуте, демонструють своє бачення етичних і естетичних завдань вистави. Важливо усвідомити, що вища освіта передбачає не

тільки здобуття фаху актора високого мистецького рівня, але й уміння викладати свої думки на папері змістовно, цікаво і, бажано, грамотно.

У перший день практики я ознайомила студентів з програмою, робочим планом практики, правилами оформлення документів звітності та ведення щоденників. Особливу увагу вирішила приділити веденню щоденників, бо неодноразово спостерігала, як студенти заповнюють щоденники у ніч перед завершенням практики, “одним махом” за всі сорок днів, роблять це формально, та ще й списують один в одного. Щоб поламати цю систему, ми домовились зі студентами про те, що кожних десять днів вони віддають мені щоденники на перевірку і за змістовне творче ведення щоденників можуть отримати до 10 балів, що у кінцевому результаті може дати їм 40 балів, а це майже половина від тих 100-а балів, якими оцінюється практика. Тобто вони мали стимул до змістовного ведення щоденників.

Ми зі студентами сформували ще декілька вимог щодо ведення щоденників, а саме:

- аналіз і критична оцінка прочитаного і побаченого (книги, вистави, есе, фільми, рецензії на них, тощо);
- запис вражень повний і розлогий;
- відвертість і чесно висловлена власна думка про творчий процес роботи над роллю у виставі, проблеми і негаразди;
- фіксація сумнівів і творчих здобутків;
- вчасне подання щоденників на контроль, кожний день запізнення – мінус один бал.

Завершився перший тиждень практики.

І мені відкрився цілий світ, точніше 9 світів (за кількістю студентів), а ще точніше – новий всесвіт.

Спілкуючись на заняттях упродовж чотирьох років з цими молодими людьми, вважала, що знаю їх як “облуплених”, проте, читаючи тепер щоденники, я побачила своїх студентів в іншому світлі, зрозуміла, що вони вже не діти, і відчула, як їм нелегко.

Мене настільки зворушили їхні записи, що я хочу хоча б частково викласти їх у цьому матеріалі, не змінюючи лексики, не роблячи корективів і, звісно, зберігаючи конфіденційність.



Ярослав Федорчук

– Треба братись за роботу, а бажання немає. Жахіття. Набридло все.

– Навіщо я пішла на п'ятий курс?!
(краще цього не читайте)

– ...І взагалі не вмію писати щоденник практики. Нічого, головне почати, а, може, щось і вийде.

– Театр – це храм. Він не може бути “прохідним двором”, але й замкнутим зсередини також не повинен бути. В Європі вже давно всі готові до експериментів. Сподіваюсь, до нас це також дійде.

– Можливо у дипломі варто написати: “Актриса вузького профілю. Водевільна.”☺

– І ще один “Олівер Твіст”. Я дуже люблю працювати у цій постановці, навіть не зважаючи на малесеньку епізодичну роль Оповідача (а, може, і завдяки їй). На кожен з моїх маленьких виходів я щоразу намагаюсь придумати якесь нове пристосування. Що вже тільки не вигадував: був одноруким, сліпим, кульгавим; постійно чхаючим, гикаючим; жінкою, жінкою в капелюсі; танцюристом з “Лебединого озера”; агресивно п'яним, п'яним, що чіпляється до людей, п'яним, який не хоче, щоб хтось помітив, що він п'яний, п'яним-голодним; жєбраком, жєбраком, котрий вкрав шматок хліба, і т. д...

– Потрібно вміти репетирувати. Я збагнув, що репетиція – це вистава, а вистава – це репетиція і так завжди – до повної досконалості.

– ...вже вкотре домовились з моїм партнером, що після пари підемо на Валуву репетирувати “Блез”. Але по дорозі мій партнер десь загубився. Я марно чекала на нього. На зворотньому шляху зустріла Б. М. Козака, який запропонував інші ефективні методи роботи з партнерами☺.

– Знову не було нікого на репетиції, навіть “найвідповідальнішої” старости, яка так сильно прагне зробити зі мною сцену☺.

– Чуло моє серце, що не треба було йти на той п'ятий курс.

– Якщо підібрати у виставу акторський склад вище 190 см. зросту, то моя мрія зіграти Дюймовочку таки стане дійсністю “impossible is nothink”☺ неможливе можливо.

– Зустрічався з Євгеном Худзиком, бо ми працюємо над книгою “Паперове каное” Евдженіо Барби. Передвиразжальний рівень Евдженіо Барби – це присутність актора (лицедія) в біосі, що дозволяє йому бути театральньо виразним і примушує звертати увагу актора безпосередньо в середину себе. Як виникає цей “біос”? Шляхом зміщення центру ваги тіла лицедія, що дозволяє йому в процесі гри ніби танцювати; кожен рух, як рух танцю. Передвиразжальний рівень – це напруга, яка виникає в процесі біосу...

– Я нічого не тямлю ні в житті, ні в мистецтві. Аміль!

Перечитавши після перших десяти днів практики записи у щоденниках, я неабияк зацікавилася прочитаним. Звісно, були і “нюанси”, дехто не повірив у серйозність моїх намірів щодо зниження балів за невчасне подання щоденників і був покараний. Хтось поставився формально, по-школярськи і написав абияк. Хтось був аж надто “лаконічним”. Та



Сцена з навчальної вистави “Ра-Менеїс” Лесі Українки у виконанні студентів акторського відділення кафедри театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка (художній керівник курсу – Галина Воловецька, викладач сценічної мови – Олена Баша).
Світлина Олександра Плахотнюка.



Оксана Карпович

загалом для мене стало очевидним, що обов'язок вести щоденники у виробничій практиці придумали мудрі люди.

Я зробила обговорення написаного, не називаючи прізвищ, згрупувала проблеми. Порекомендувала бути вільнішими у викладі своїх думок, міркувань щодо тих чи інших проблем, особливо тих, що стосуються професії.

Після обговорення перших десяти днів практики студенти були дещо подивовані, що я звертаюсь до них не просто з загальними настановами та зауваженнями, а ще й індивідуально до кожного з огляду на те, що написано у щоденнику.

Вони побачили, що, взявши на один день їхні щоденники для перевірки, я все уважно перечитала і кожному маю що сказати.

Думаю, важливо, щоб студент відчував щирі зацікавленість викладача, а не його формальний підхід до своїх обов'язків. Тому що молоді люди на підсвідомому рівні відчувають фальш і "закриваються". Тоді до них вже неможливо "достукатись" і, відповідно, неможливо їх нічого навчити і нічим допомогти. А допомога дуже потрібна: складна акторська професія, складний вік, а тут ще й у кожного... характер, до того ж настав час "збирати каміння" – п'ятий курс!

Тому виробнича практика, а особливо на п'ятому курсі – річ архіважлива і керувати нею треба фахово і творчо. У когось виникають проблеми із роллю у



Юрій Захарко

дипломній виставі, а хтось намагається у професійному театрі заявити про себе, і керівник, який працює зі студентами системно в часі практики, може допомогти у розв'язанні багатьох проблем, пов'язаних із творенням ролі, читацької програми тощо...

Наприклад, студентам треба вчасно нагадати про книжкові джерела (бажано вказати сторінки), читання яких допоможе їм під час роботи.

Виставляю бали і з нетерпінням чекаю завершення наступної декади.

– Читаю книгу Б. Є. Захави "Мастерство актора и режиссёра", яка справляє хороше враження.

Шкода, що скоріше (на курсі 2-3-ому вона не потрапила мені до рук.) Тут чудово подано "систему" К. Станіславського, Є. Вахтангова, М. Чехова та інших і все це без зайвих декілька сотень сторінок. Є, звичайно, мінус – багато комуністичної ідеології, але це можна пропускати.

– Олено Петрівно, чому так?.. Навіщо я взагалі намагаюсь все життя кимось стати, щось зробити, бути на рівні в усьому?! Навіщо, якщо потім успіх повертається не до мене і не до таких як я, а до зовсім протилежних.

– У режисера янгольське терпіння. На його місці я б усіх вже повиганяла, поприбивала і вилаяла за поведінку на репетиції, а сама себе вбила б за запізнення. Слава Богу, що у Євгена Худзика янгольське терпіння. Він на мене не злиться за запізнення і мило запитує, чи мене хтось не образив. Мабуть, відчуває, що в мене зараз складний період...

– Зима...Хочу снігу, може, як все буде біле, чисте, то й думки очистяться. Дивно, як одна людина може паралізувати іншу – її волю, думки, бажання.

– Мої одногрупники і я разом з ними припускаємось часто однієї і тієї ж помилки в читанні віршів. Пауза в кінці кожного рядка!!! Олена Петрівна товче нам це з першого курсу. Дякуємо їй за це і привіт☺.

– Згадала собі фразу Рожевої Пані:.. "духовні страждання залежать тільки від нас, ми самі їх вибираємо...". Чистісінька правда. Ніхто, окрім мене самої, не поставить мою голову на місце.

– "Я не визнаю слова "грати", на сцені треба "жити", – каже Фаїна Раневская. Буду і надалі звертатися до геніальних цитат неповторних людей. Ще треба дещо перечитати, підкоротити, попрацювати. Добраніч!

– Сьогодні у театрі юного глядача призначили мене на роль Мами у "Малюк і Карлсон". Мені стало не дуже втішно... Чому мені дали вікову роль?.. Дурне запитання... Дали роль – тішся і роби. Сприймаю це як виклик. Це навіть цікаво☺.

– У ході репетиції "Блез" з Г.С. Воловецькою ми часом "дописували за автора"☺, щоб краще

розвинути комедійну ситуацію. Не виключаю такого, що потім ми викинемо усі наші “додатки”, проте ця репетиція принесла задоволення.

– Я сьогодні була, нарешті, на танцях, таке враження, ніби я металева лялька, якій забули змастити суглоби маслом. Тяжко повертатися в соціум. Відчуваю себе зайвою, хвостиком.

– Репетиція в ТЮГу “Метеликів” з Вальком Р. М. Ну от не виходить у мене один епізод і хоч вбийте мене. Немає в мене такого досвіду, щоб зіграти таку собі Настасью Філіповну. Сили то немає! А хочеться ж зробити так, щоб Станіславський, не дай Боже не сказав “не верю”.

– А коли понеділок був легким днем? ☹

За законами жанру записи у щоденниках стають дедалі відвертішими, емоційнішими, болючішими, і я вже “не можу мовчати”. Беру олівець і відписую кожному щось особисто для нього, адже щоденник – це досить конфіденційно, хоч він і в рамках виробничої практики.

Дуже сприяють нашому спілкуванню “смайлики” ☺ ☹, такі лаконічні, а такі красномовні для сучасних дітей, а відтак і для мене. Коли вони пишуть про душевні переживання, розпачі – “смайликів” нам не досить, я беру олівець і пишу: щось раджу, співпереживаю... Мені насправді так хочеться вирішити всі їхні проблеми. У нас виникає такий діалог в “епістолярному жанрі”... Ми спілкуємося... Знову разом обговорюємо написання щоденників. Дякую за змістовні, глибокі роботи, за емоційність, щирість та гумор.

Відчуваю, що далі буде ще цікавіше, тому що з’явився дух відвертості!

– 17.11.11. – День Студента!!! А цим все сказано!!!

– Сьогодні на вулиці випадково зустріли Віктюка. Поговорили. Всесвітньо відомий режисер, а така проста людина. Ну зовсім не галицький менталітет.

– Найбільшою подією сьогодні став похід в Оперний театр на виставу Р. Віктюка “Король Арлекін”. Для мене це поєднання бездоганної естетичної форми із глибоким змістом. Дай Боже Роману Віктюку ще позжити і поставити багато вистав:

“Оставайся, мальчик, с нами,
Будешь нашим королём...”

– “Король Арлекін” Романа Віктюка – дуже гарно символічно, звуково і пластично вирішена вистава. Дуже шкода, що в нас ніхто не наважується таке ставити. Це якийсь новий рівень театру, він не побутовий, але й не ставить мізки догори ногами.

– Колись я була дуже впевнена в собі. Зараз світ здається мені не таким, як колись, його впокорення – не таким вже й легким. Все перевернулось з ніг на голову. Боже, куди мене занесе?

– Г. Воловецька прочитала лекцію стосовно етики актора. На всю групу це справило враження. На мене також. Іноді забуваєш про такі речі, як елементарна повага на сцені та поза її межами.

– ...мене “ковбасило” всю репетицію!

– Я не зла. Я ненавиджу несправедливість. А людей люблю. Вони мене чомусь рідко люблять.

– У театрі Леся Курбаса німецький актор і режисер Мартін Вальу читає твори Стефана Цвейга. За наполегливою рекомендацією Козака Богдана Миколайовича (народного артиста України, лауреата Шевченківської премії) я пішов туди... Читання було німецькою мовою, а про що він читав, я не зрозумів...

– “Зараз актори не вміють мовчати. Як, до речі, і говорити” – чудова Файна Ранєвская.

– Мене знову “накрило”. Я ніби провалилась у прірву і “зависла”, не бачу нічого над собою і не бачу землі знизу. Я не знаю, хто я.

– Худзик попросив “послухати” територію і не починати одночасно шуміти, а по мірі виникнення імпульсу зсередини – видавати його назовні. Багато



Наталія Мазур

разів наголошував на тому, щоб ми “слухали” тишу. Це важко, але можливо. Чим довше мовчиш, тим важче починати говорити. Все, як у житті ☺.

– Окремо працюю над текстом, знаючи добре, над чим треба працювати☺. Олено Петрівно, Вам привіт і велике спасибі за те, що не давали мені р-р-р-розслаблятися.

– Вже вкотре перечитую Телігу. Задумалась, наскільки актуально вона пише, не має відчуття архаїчності цих віршів. З поезією у нас все більш-менш. Але, напевно, треба помолитися, щоб до нас ще сходили толкові драматурги. “Господи, нехай в Україні народиться український Шмітт. (Ну, я майже Оскар.) А де Рожева Пані ☺?”

– Мене взагалі колись якийсь театр прийме на роботу?

– Нарешті мене випустили на сцену!!! Нарешті я відірвалася! В кінці Юрій Орестович сказав, що я добре працюю, це, звичайно, перебільшено, але все одно приємно.

– Мені цікаво було, як працюють старші актриси театру, як шукають мізансцени, пристосування. Потім я дізналась, що вони теж студентки Козака Богдана Миколайовича і ще раз оцінила його як викладача.

– Читаю Н. Макіавеллі “Государь”. Цікаво, наскільки трактат, написаний у 1505 році, зараз є актуальним.



Марія-Галина Павлик

– У виставі “Блез” маю зіграти тупу малолітню мажорку, яку віддають заміж за головного героя. Моя фантазія одразу ж вибухнула купою ідей, які треба буде донести наступного разу до Галини Степанівни.

– Репетиція “Метеликів” в ТЮЗі. Найважчий мій епізод. Котрий з “перерізанним горлом”. Така рулетка виходить. Або вистрілює, або ні. Ужас, перепошую-Жах!

– Я не знаю, хто придумав ранкові репетиції!!! Хто придумав? Прокинулася лише в кінці.

– Всі вважають мою героїню божевільною, бо їй вбачаються святі. Режисер запропонував цікавий хід: святі – це звичайні люди, глядачі, адже в кожній людині є частинка Бога. Отже, моя героїня не божевільна, а просто уміє побачити в тих людях святих.

І, як співається в одній польській пісеньці:

І великий, і малий може бути святим,
І товстий, і худий може бути святим.
І я, і ти можеш бути святим.
Де можна сьогодні побачити святих?
Тут, поміж нами...

– Прийшла Галина Степанівна, зробила “розбір польотів” моїх, мого партнера і всіх інших... Моя психіка не витримала, і я пішла в театр ім. Лєся Курбаса на зустріч з українськими та грузинськими драматургами.

– “Вчіться слухати, розуміти і любити жорстоку правду про себе”, – сказав К. С. Станіславський.

– Ходив у театр ім. Лєся Курбаса на зустріч з драматургами “Нової Драми”. Драматурги читали свої старі і нові п’єси. Грузини, всі до одного, переважно пишуть про війну в своїй країні, тобто про російсько-грузинські стосунки. Жоден з драматургів не зміг відповісти на питання, яке прозвучало разів три: “А чому в Грузії триває війна?”

– Нарешті побачила Лацу Бугадзе☺, та ще й вживу. Було там ще багато інших драматургів. І всі цікаві особистості, правда, був один з Херсона... дуже матюклива особа... Грузини мені всі сподобались, хто гумором, хто оригінальністю. Принаймні, тепер маю уявлення, хто такі драматурги і що вони взагалі існують☺.

– Сьогодні Андрія☺. Я вже своє наворожила, тому з дівчатами нікуди ввечері не йшла☺.

– Я “підсіла” на театр. Не можна ні до чого звикати, все дуже легко забрати.

– Чому не дають лікарняний за розбиті серця ☹?..

Які вони різні... Та кожен особистість. Так, як мислить і висловлюється один, ніколи не скаже інший. І я майже безпомилково вгадую, кому належать

ті чи інші слова. Кожен – індивідуальність, а для творчої людини це чи не найголовніше.

Схоже на те, що студенти протягом практики не просто навчилися викладати свої думки на папері цікаво, змістовно, фахово, а ще й почали отримувати задоволення від цього процесу. Таке враження, що їх “прорвало”.

Іноколи стають зовсім відвертими і їх просто “несе”, виливають свої болі, сумніви, жалі, протести, а десь бавляться словами, тішаються своєю дотепністю, заграють, роблять мені компліменти, жартують, просять поради, і я активно відписую олівчиком, словом, я щаслива!...

– Дивлюсь на свій кубок з Ялтинського фестивалю читців і... дякую! Тим прекрасним людям, які мене туди відправили. Чуйте ☺?

– Працюю самостійно над роллю. Щоб краще розібратись, вирішила перечитати К. С. Станіславського “Робота актора над роллю”. Взагалі треба написати біографію свого персонажа, чого немає в п’єсі, те допридумати.

– Репетиція в ТЮЗі. “Метелики”. Нарешті! В тій складній сцені намацала правильний напрямок, вхопила шматочок того зерна. Краще пізно, ніж ніколи...

– Їм багато мандарин і читаю “Психопатологію буденного життя” Фрейда. Все-таки сподіваюсь на порозуміння з цим австрійським дідусем...

– Сьогодні мої іменини☺! Я вирішила зробити собі подарунок і пішла на концерт гурту “Курбаси”, який створили актори театру ім. Леся Курбаса. Вони співали українські обрядові пісні. Вміють створити атмосферу! Я вже захотіла Різдва одразу і куті. Хоча насправді Нового року я не хочу. Сподіваюсь, я знайду якусь роботу на Новорічну ніч, бо альтернативи сумні ☹.

– Кінець практики наближається. Півтора місяця давати комусь читати свої думки. Це незвично і ніяково.

– Репетиція затягнулась до другої години ночі. Десь при кінці мене вже почало нудити. Але все одно ще не до кінця розібралися, будемо це робити завтра чи сьогодні... Все. Іду спати.

– Чим ближче до прем’єри, тим страшніше, часу бракує, як повітря під водою.

– Сьогодні відбувся перший прогон на глядача, нехай їх було і двоє.

– Ми важливі на сцені, навіть коли знаходимось на десятому плані.

Центр кімнати там, де я стою. Пам’ятати про своє я. Вести свою лінію. Отаке от нелегке акторське життя☺.

– Ввечері вистава. Так страшно... Публіка сприймала нас дуже тепло. Як виявилось, коли довіряєш режисеру, то все може вийти.

– Присмно, коли якась дівчинка років п’яти після вистави так обіймала мене і дякувала. Зразу захотілось йти працювати в ТЮГ☺.

– Ну от, останній день практики, отже, і останній запис у цьому щоденнику.

– А це сьогодні ввечері випав перший сніг, лаптий-лапатий. А це означає, що не за горами зима, вона вже дуже близько.

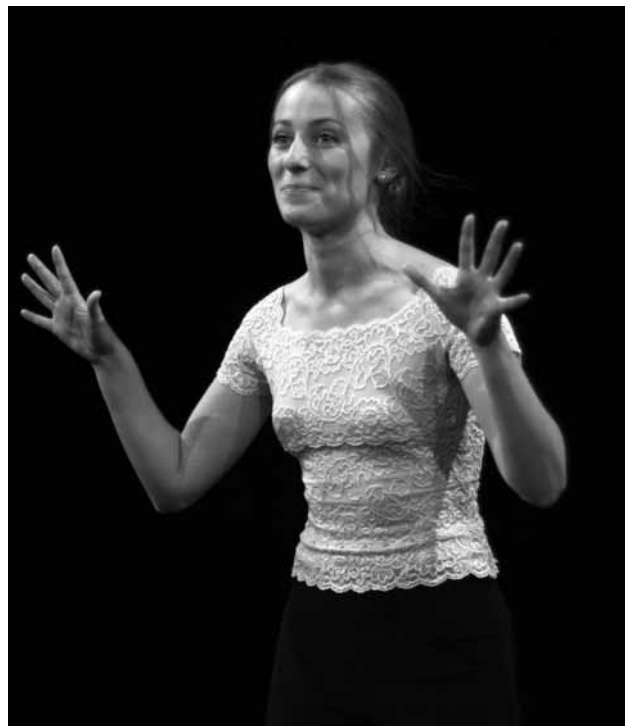
– Останній день. Ваших записів олівцем вже не буде і, маю визнати, мені цього бракуватиме.

Читаючи ці рядки, я подумки сказала собі: МЕНІ ТЕЖ...

P.S. От і завершилась наша виробнича практика☺. Студенти написали звіти, індивідуальні роботи, здали щоденники, захистились.

І я впевнена, що ця практика стала для нас усіх хорошою людською і творчою школою.

Студенти акторського відділення кафедри театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка під час іспиту “Сценічна мова”.
Світлина до статті – Романа Кривдик.



Мар’яна Кривдик

Тетяна БОЙКО

ТУРЕЦЬКИЙ ТЕАТР ТІНЕЙ “КАРАГЪОЗ”. ДО ПИТАННЯ СУЧАСНИХ ФОРМ ТА КОНЦЕПТУАЛЬНИХ ОРІЄНТИРІВ

I. Театр “Карагъоз”: сатиричне гто і національний колорит

Без сумніву яскравими фрагментами історії культури багатьох етносів є народні театри, їхні самобутні форми і характерні особливості. Переважна більшість народних колективів, що зумовили поступ театру світового, відомі й донині. Приміром, можна згадати італійську *commedia dell'arte*, російського Петрушку, східнослов'янський Різдвяний вертеп, і, зокрема, інваріанти східного театру тіней. Варто акцентувати, що серед останніх доволі активно функціонує один з найвідоміших народних театрів Малої Азії – турецький “Карагъоз”, особливий інтерес до якого викликають його сучасні форми та концептуальні орієнтири.

Історія виникнення тіньового театру “Карагъоз” на теренах Османської імперії пов'язана з життям двох відчайдушних приятелів Карагъоза і Гаджівата. Працюючи на будівництві мечеті, вони відволікали від справ інших робітників, через що були страчені, а згодом постали у вигляді двох фігурок на напнутій білій тканині екрану, оскільки за їхніми неординарними витівками почали сумувати всі: і простий люд, і високі сановники. Сама ж назва театру походить від імени головного героя Карагъоза, що в перекладі з турецької означає – “Чорноокий”. До цього додамо: ніде не зафіксовано, коли і звідки форма тіньового театру потрапила до османів. Приміром, турецький історик Метід Анд* зазначає, що “Карагъоз” закріпив остаточну форму протягом XVII ст. Аналогічні

свідчення містяться також і в “Книзі мандрів” Евлія Челебі**.

Відомий український учений А. Кримський вважав, що тіньовий театр побутував ще за часів турків-сельджуків: “Ляльковий театр не є перська видумка. [...] Гадати треба, що до мусульманського світу зайшов ляльковий театр на початку XIII в. з Китаю” [1]. Російський дослідник Г. Крижицький вів генезу “Карагъоза” від XIV ст.: “Якщо вірити легендам, то вперше тіньовий театр виник у Туреччині за султана Орхана (1326–59 р. Після Р.Х.) та його шейха Кюштері” [2]. Відтак з'ясувати точну дату та встановити “батьківство” невгамовного бешкетника нині вже практично неможливо, хоча відомо, що чорноокий герой є частиною театральних традицій алжирців, тунісців, єгиптян та інших народів. Він має такі імена: Каракоз, Каракус, Каракуш, Гарагус та ін. Отож кожна з країн вважає його самобутнім явищем своєї національної культури.

На сучасному етапі завдяки спеціальним виданням*** та працям зарубіжних дослідників**** тіньовий театр “Карагъоз” широко відомий не лише у Туреччині, а й далеко за її межами, хоча в історичній ретроспективі це явище цілком регіональне. Адже, починаючи від джерел (XIII–XV ст.), “Карагъоз” незмінно присутній у Константинополі, поліетнічному торговельному місті, політичній та культурній столиці Османської імперії. В інших регіонах він виникав лише спорадично, переважно тоді, коли приїжджали мандрівні гастролери, яких і досі називають карагъозджу (той, що показує “Карагъоз”).

* Дув.: *And Metin. Geleneksel türk tiyatrosu. Kukla – Karagöz – Ortaoyunu. – Ankara: 1969. – С. 177.*

** Дув.: *Çelebi Evliya. Seyahatname. – 1898. – С. 657.*

*** *Şapolyo E.B. Karagözün tarihi. – İstanbul, 1929.*

**** *Kunos Ignacz. Özsmán török nepeköltesi gyűtemeny. – Budapest, 1889. T. II.; Jacob G. Türkische Litteraturgeschichte in Einzeldar – stellungen 1, Das Türkische Schattentheater. – Berlin, 1900; Menzel T. Maddah, Schattentheater und Orta Oyunu: Eine Kritische Übersicht. – Prag., 1941; Ritter H. Karagöz Türkische Schattenspiele. – Wiesbaden, 1953.; Thalasso Adolf. Le theatre türcc Karagöz. – Paris, 1905; Spies O. Türkische Puppentheater: Versuch einer Geschichte des Puppentheaters im Morgenland. – Lechte, 1959.*

Ця форма тіньового дійства особливо приваблювала публіку пригодницькими сюжетами, за якими відтворювалися повсякденні реалії. Сама ж конструкція для показу тіньових вистав досить проста. У центрі дерев'яної ширми лялькарі вирізали прямокутник десь у середньому один на півтора метри (розміри часто-густо варіювалися), на який з внутрішнього боку напинали бавовняну тканину. На відстані ця конструкція схожа на екран сучасного телевізора, що підсвічувався з внутрішнього боку олійними лампами. Оскільки екран підсвічувався знизу, то видно було лише фігури маріонеток, а виконавець опинявся позаду, в тіні. Як правило, одночасно керував усіма маріонетками лише один актор, який умів відтворювати тембр голосу, манеру поведінки та характер багатьох персонажів. На початку ХХ ст. Г. Крижицький вигляд карагьозівських маріонеток описував так: «Артистичний персонал тіньового театру складається з безкінечної кількості мініатюрних фігур, ретельно вирізаних з гарно вичиненої верблюжої шкіри. Ці фігури старанно розмальовані й нагадують чи то мозаїку, чи то тонкої роботи вітражі, розроблені в дусі турецьких килимових тканин. Розмір маріонеток від 20 сант. до 1 метра» [3]. Кількість героїв у театрі «Карагьоз» варіювалася у кожній п'єсі, постійними були лише Карагьоз та Гаджіват.

В образі Карагьоза увиразнювалася маска простака, Гаджівата – грамотія. Карагьоз, так само як інші типологічно близькі до нього маски народного театру (Петрушка, Панч, Полішинель) – веселун, відчайдух і непосида, що так і прагне встромити носа у чужі справи. Він не має сталих моральних принципів, часом несподівано міняє свої переконання на протилежні, іноді грубий і самовпевнений. Відтак герой постійно потрапляє в халепу, його не раз фізично карають та публічно висміюють.

Гаджіват – порадник Карагьоза, «віддзеркалення» його сумління. Він комунікабельний, неконфліктний, вихований, що визначає основні його задачі – усунення суперечок, пом'якшення напружених ситуацій. Освіта дозволяє йому підписувати угоди, вести ділові перемовини, розв'язувати фінансові питання. Гаджіват дає поради Карагьозу, традиційно виступає його посередником при налагодженні якоїсь нової справи. Гаджіват розмовляє літературною мовою, що є приводом для численних мовних каламбурів у спілкуванні з недорікуватим Карагьозом; часом вони не розуміють одне одного. Зовні ж їх доволі легко відрізнити: форма Гаджіватової бороди – витягнуто-загострена, Карагьозової – м'яко заокруглена. Також відрізняє їх і те, що Гаджівата лялькар водить на одній палиці, а Карагьоза на двох: у нього рухається ліва рука, якою він зазвичай починає бійку.

Загалом же дійових осіб у театрі «Карагьоз» не злічити. Поруч із головними, присутніми чи не в кож-

ній п'єсі, з'являлися й доволі екзотичні персонажі, як от «чарівна дама у чорних шароварах, верхи на сірому коні, з наргіле і мундштуком в руках чи озброєний до зубів благородний албанський розбійник, з рушницею й хвацькими вусами...» [4]. Частими гостями тіньових дійств були й представники тваринного світу: леви, чаплі, віслюки, вівці та ін. Галерея національних типажів, створених в умовах етнічно строкатої Османської імперії, в театрі «Карагьоз» також була представлена дуже широко. Часто-густо героями ставали люди (араб, перс, грек, вірменин, єврей), які у пошуках кращого життя прибули до Константинополя з віддалених країв. Кожен з них мав колоритні особливості: діалект, манеру поведінки, професійні атрибути й, що характерно, – зовнішні риси (глядач міг легко відрізнити араба від грека). Усе це разом надавало карагьозівській драматургії образної строкатості, карнавальної стихійної атмосфери. Утім, так само як і головні, герої другого плану були лише комічними масками, характери яких не змінювалися, а мандрували з п'єси до п'єси, увиразнюючи їхні жанрові контури.

Важливо підкреслити, що в площині карагьозівської ширми одночасно перебували тільки два персонажі, бо один карагьозджу не міг керувати більшою їх кількістю. Лише інколи відтворювалася «звукова» присутність третьої особи, приміром, дружини Карагьоза. Також іноді Карагьозів голос за кадром коментував те, що відбувалося між іншими маріонетками. Помічник виконавця-карагьозджу переважно надавав лише технічну допомогу: озвучував ляпаса та відтворював інші звукові ефекти, забезпечував музичний супровід. Дослідник турецького народного театру Унвер Орал вказує на те, що традиційно митці використовували лише два музичні інструменти: теф (бубон) та нареке (свисток або дудка, зроблені з очерету). «Про теф тоді знав кожен, і його легко було знайти, у той час як нареке за структурою і способом гри набагато простіша, але менш відома широкому загалу. [...]

У «Карагьоз» здавна використовували як народну, так і авторську музику. Інколи для створення комічного ефекту лялькарі самотужки імітували звуки цих традиційних музичних інструментів» [5]. Утім, вистави «Карагьоз» практично ніколи не відбувалися без музичного супроводу.

Сценічний простір вистав «Карагьоз» був доволі обмеженим, як правило – це територія одного махале (кварталу). Таким чином, при написанні нових п'єс автори відштовхувалися від уже відомого набору персонажів, бо глядачами вечірніх вистав «Карагьоз» переважно були мешканці одного й того ж кварталу, які хотіли дізнатися продовження учорашніх подій, вболівали за долю своїх улюблених героїв. Відтак окремі містяни, поведінка й заняття яких відзначали-

ся чимось особливим, згодом ставали персонажами карагьозівських п'єс: автори відтворювали образи цілком реальних людей.

Окрім розважального характеру, театр "Карагьоз" мав і серйозніші функції. Звичайна ширма була певною моделлю світобудови, трибуною для обговорення нагальних питань. Так, приміром, за відсутності різноманітних джерел інформації через "Карагьоз" поширювалися актуальні новини. Навіть про події у султанському палаці чи про збільшення податків люди часом дізнавалися від персонажів тіньового театру. Або ж навпаки; інколи в основу п'єс було покладено цілковиту нісенітницю, в яку теж часом вірили наївні глядачі.

Щодо карагьозівських сюжетів, то вони, як і сюжети будь-якої народної драми, доволі прості. Адже п'єси переважно були розраховані на простий люд, часом зовсім неграмотний, а відтак драматургія вибудовувалася передусім з розважальних позицій, а вже потім – морально-виховних. Власне Карагьоз розважав публіку своїми витівками, а Гаджіват повчав та напучував настановами. Сама ж анекдотична ситуація виникала навколо того чи іншого безглузлого наміру Карагьоза. Назви п'єс здебільшого й говорили про те, чим займатиметься Карагьоз ("Аптека", "Сад", "Писар" та ін.) або в яку чергову халепу втрапить ("Велике весілля", "Одруження навпаки").

Приблизно до середини ХІХ ст., часу появи перших зразків турецької професійної драматургії, п'єси для "Карагьоз" писали самі карагьозджу. Вони не цуралися й політичної сатири, висміюючи манери й жадібність можновладців або інтриги у султанському гаремі, тобто ті явища, про які не дозволялося вільно говорити. А в театрі, так би мовити, у вигаданому світі, це часом минало безкарно. Хоча випадки цензурних заборон і навіть страт тих карагьозджу, які дещо "переступили межу", за часів Султанату траплялися досить часто. Втім, лялькарі здебільшого зосереджували увагу на життєвих перипетіях пересічних містян.

Загалом театру "Карагьоз" притаманна особлива вітальність. Він мав стабільну популярність упродовж багатьох століть. Його не могли остаточно усунути з мистецького горизонту найрадикальніші історичні та суспільні зміни. Навіть новації театрального життя Туреччини після 1923 р., часу проголошення Республіки й поступової європеїзації національного театру, не спроможні були затінити цю театральну форму.

II. Функції "Карагьоз" у ХХІ ст.: данина традиціям чи сучасна естетика?

Кожна людина, яка певний час перебуває у Туреччині, зокрема у Стамбулі, не може не звернути уваги на тонкі мережані силуети двох бородатих чоловіків-маріонеток, що визирають з вікон багатьох кав'ярень,

посміхаються з фасадів різноманітних майстерень, пропонують купити акційні товари на сторінках брошур відомих супермаркетів. Одрозуміло, що це якісь універсальні персонажі турецької культури, але не кожен іноземець здогадається ідентифікувати їх саме з національним театром. Персонажі "Карагьоз" глибоко вкорінилися у різноманітних сферах сучасного життя. Але, попри всі популярні використання цих фігур, вони й досі залишаються насамперед суто культурними надбаннями, своєрідними реліквіями національного театру.

Упродовж століть коло традиційних масок "Карагьоз", як і решта засобів виразності цього театру, неодноразово трансформувалося, але ніколи не втрачало свого національного колориту та ментальних рис. Нині ж, на початку ХХІ ст., побачити вистави "Карагьоз" можна у багатьох турецьких містах. Утім, більшість митців-карагьозджу традиційно працюють у Стамбулі, а також у Бурсі (місті, де за легендою Карагьоз і Гаджіват бешкетували на будівництві мечеті) та Анкарі (столиці сучасної Туреччини).

Споконвічна традиція правовірних мусульман дивитися "Карагьоз" після заходу сонця протягом місяця Рамазана, суворого мусульманського посту, коли вдень не можна ні їсти, ні пити, ні розважатися, а лише вночі дозволяється долучитися до земних благ, зберігає свої ритуальні контури й нині. Приміром, в історичному стамбульському районі Султанахмет вже багато років поспіль після іфтару (традиційної вечері під час Рамазана) показують вистави "Карагьоз" як такий собі своєрідний мистецький "десерт". Ці покази замовляє стамбульська мерія для популяризації традиційних мистецьких форм серед містян та туристів. У серпні 2011 р. вистави "Карагьоз" два тижні поспіль показував карагьозджу Суат Верал, який розігрував коротенькі класичні сценки з життя Карагьоза і Гаджівата, доповнюючи їх деякими епізодами на злобу дня. Під запальну музику відомого у Туреччині рекламного ролика лялькар відтворював відомі сюжети з життя відчайдушних друзів.

Загалом же, протягом Рамазана мерія багатьох турецьких міст ангажують карагьозджу для показу вечірніх вистав. Утім, на сучасному етапі, "Карагьоз" грають крутий рік, безвідносно до календарно-обрядових канонів. Адже "Карагьоз" – це певний бренд турецької культури, на який завжди є попит серед іноземців. Тому його можна зустріти у відомих курортних центрах, де є перспектива непоганого заробітку для карагьозджу: фінансова складова особливо важлива для функціонування цього типу театру. Хоча "Карагьоз" проголошено національним надбанням Туреччини, його розвиток держава майже не фінансує. Він є – і все. Здебільшого лялькарі-карагьозджу – приватні підприємці. І те, що цього року у Стамбулі карагьозджу С. Вералу асистували дружина

та їхні діти, якраз підтверджує, що мистецтво “Карагьоз” існує навіть у формі родинного бізнесу.

Зрозуміло, у сучасних реаліях тіньовий театр “Карагьоз” може існувати у двох іпостасях: традиційної моделі та модифікованого варіанту. Одразу ж зазначимо, що будь-які зміни стосуються насамперед змісту, тобто драматургії, виконавської стилістики, технічного забезпечення. Форма ж театру “Карагьоз” залишається певною мірою недоторканною, бо відсутність традиційної ширми або перенесення персонажів в якийсь інший простір одразу ж нівелює естетико-художні засади цього типу театру. Відтак на багатьох турецьких майданчиках та в програмах зарубіжних фестивалів можна побачити і класичний “Карагьоз”, і осучаснений.

Що ж маємо на увазі, коли говоримо – традиційний або ж класичний “Карагьоз”? Це, передусім, постанови тієї драматургії, що дійшла до нас власне від джерел. Нині відшукати старі п’єси “Карагьоз” зовсім не важко. Ті, що збереглися, зібрано, упорядковано й видано в багатьох збірниках*. Класичні п’єси “Карагьоз” найчастіше вибудовані за принципом комедії ситуацій, де калейдоскопічна зміна подій та заплутаність інтриги гарантовано тримають увагу глядача. До класичної карагьозівської драматургії можна віднести й численні п’єси відомих турецьких письменників ХХ ст., які використовували стилістику “під Карагьоз”, тобто, зберігали традиційні кліше сюжету, характери дійових осіб та тематику. Варто зазначити, що більшість сучасних карагьозджу працюють у межах класичного “Карагьоз”.

Що ж до модифікованого або ж осучасненого “Карагьоз”, то художні параметри цих вистав дійсно відрізняються від традиційних. Новітні п’єси торкаються універсальних проблем та явищ, не прив’язані до конкретного місця дії чи турецького суспільства. Їхні теми зрозумілі в усьому світі. Це дає змогу використовувати менше текстового матеріалу, а більше насичувати виставу візуально-образною символікою. Відтак нинішній поступ турецького тіньового театру якраз і полягає в тому, що театр, зберігаючи базовий набір засобів художньої виразності, поволі стає інтелектуальним, розрахованим на глядача з активною соціальною й особистісною позиціями. Правда, ця тенденція доволі пунктирна, вона цілком залежить від творчої продуктивності та креаційного потенціалу лише кількох митців-карагьозджу.

Загалом же нинішній “Карагьоз”, як традиційний, так і новітній, багато в чому змінився, так би мовити,

підлаштувався під сучасні реалії та ціннісні орієнтири суспільства. Безперечно, він став лояльнішим, політкоректнішим, виваженишим. В історичному ж розрізі трибуна “Карагьоз” як місце розвінчання суспільних порядків часто-густо дивувала пікантною тематикою та вільним добором нецензурних висловів. Усього століття-півтора тому Карагьоз, замість палиці, бив Гадживата величезним фалосом та оглушував добірною лайкою. Це змушувало публіку лише невпинно реготати й коментувати побачене на свій лад.

Сучасне ж турецьке суспільство у переважній більшості доволі прозахідне за типом мислення, тому на кону драматичного театру представлено різноманітну тематику й жанрові поєднання, а відтак еротичні мотиви, герої глянцевого видань або ж чорні комедії тут нікого не дивують. Разом з тим, саме тіньовий театр виглядає явищем доволі делікатним, відірваним від побутових реалій та екзистенційних драм. Його нинішня сценічна естетика здебільшого працює на створення казкової атмосфери, тяжіє до образно-мистецького обрамлення життя. І це при тому, що функціонально й змістово театр “Карагьоз” завжди “дихав” актуальними суспільними подіями, правдою життя пересічних людей, реагував на хвороби соціуму.

Отже, як ми можемо переконалися, сучасні карагьозджу дотримуються певних моральних правил, які дозволяють мистецтву тіньового театру бути стилістично витриманою, елітарною ланкою у системі турецької культури. І загалом, попри те, що цей тип театру часто-густо позиціонується як музейний експонат, що зберігся з сивої давнини, окремі митці намагаються працювати у межах тих стандартів якості, що утвердилися у ХХ ст., тобто будувати вистави на засадах режисерського театру, з паритетним урахуванням художньої та технічної складових. Звідси постають особливі вимоги до розроблення візуальних ефектів та актуальних сублімованих текстів. Тому новітня карагьозівська драматургія дуже лаконічна. Головна її функція – у підкресленні змістових конотацій та наданні виставі семантичних і стилістичних відтінків. Нині, поруч з традиційними п’єсами “Карагьоз” (звідки вилучено непристойні вислови), такими як “Писар”, “Риба”, “Сад” та інші, де головний герой виконує якусь роботу та потрапляє у незручне становище, на кону тіньового театру, нехай поодинокі, але можна зустріти доволі креативні постанови, що зумовлюють значні трансформації жанру.

У руслі такого креативного підходу й осучаснення тіньового театру працює відомий карагьозджу Дженгіз Озек, який 1986 р. відкрив майстерню з виробництва традиційних ляльок та демонстрації вистав театру тіней. В його доробку багатий репертуар класичних п’єс “Карагьоз”, з яких лялькар починав свою творчу діяльність та на яких відточував професійні навички.

* *Комплексні видання: Kudret Cevdet. Karagöz. – Ankara. – К. 1-3. – 1968-1970; Oral Ünver. Karagözname. Antoloji. – İstanbul, 1977.; Sönmez Sevengül. Karagöz kitabı. – İstanbul, 2000.*

Майстер донині самотужки робить маріонеток з вербальної школи за традиційною технологією.

Розуміючи потребу адаптації естетики тіньового театру до реалій сучасності, Дженгіз Озек почав писати п'єси, які б відповідали актуальним мистецьким потребам суспільства. Свою першу п'єсу-притчу "Сміттевий монстр" ("Çör Sanavap"), яка характеризується мінімальним використанням слів, він поставив 1998 р. У цій п'єсі трансформовано традиційну драматургічну модель тіньового театру. Карагьоз в інтерпретації Озека вже не головний герой, а простий відчайдух, який через свою необачність встряг у нову пригоду. На першому ж плані глядач бачить фігуру величезної риби, яка з'їдає викинуте в море сміття. Вона виконує свою роботу з почуттям великої відповідальності. Ця риба з'їла так багато сміття, що перетворилася на монстра. Але це добросердний монстр, який рішуче намагається зібрати все сміття і зберегти море чистим, бо ненавидить флотилії бляшаних пляшок. В анотації на цю виставу автор ставить важливі для людини питання: "Ви коли-небудь кидали сміття в море? Якщо так, то ви думали про те, що з ним відбудеться?"

Вистава починається з того, що Карагьоз, перекочуючись на морських хвилях, кидає пляшку з-під газованого напою за борт човна. Раптом з'являється монстр і разом з пляшкою проковтує й Карагьоза. Таким чином, бешкетник весь час подорожує в животі монстра, а у фіналі перетворюється на захисника природи. Риба-монстр тим часом зустрічає різноманітних морських істот, які зачаровують своєю яскравістю та манерою рухатися. Майстер Озек вражає технікою одночасного показу на екрані багатьох фігур. Той, хто спостерігає за цим фантастичним видовищем, не може повірити, що цим усім керує тільки одна людина. Відтак карагьозджу Озек перетворив екран тіньового театру на своєрідний акваріум (150x100 см), де наче у калейдоскопі, відбувається миттєва зміна картин водного світу під мелодії традиційної музики. Не дивно, що ця вистава вже понад десять років тримається у репертуарі й користується популярністю як на батьківщині, так і за кордоном. У ній театр "Карагьоз" набирає нової якості, він не розглядає уже побутові колізії містян, а виходить на проблеми світового масштабу. Разом з тим Дженгіз Озек не лише візуалізує заклики легендарного Кусто, а й відтворює фантастичну атмосферу театру тіней. Окрім "Сміттевого монстра", у репертуарі майстра є ще кілька мінімально вербалізованих вистав ("Чарівне дерево", "Чарівна лампа" та ін.), з якими він їздить за кордон презентувати сучасні версії турецького народного театру.

Отже, зрозуміла річ, що функціонування й розвиток цього типу театру значною мірою залежать від

персоналій, тобто, від тих митців, які професійно займаються "Карагьоз", знають його витoki, історію та етапи становлення. Адже аматорів, охочих до виставства, але не спроможних досягнути специфіку тіньового театру, нині також вистачає. Професійні ж карагьозджу у переважній більшості належать до складу всесвітнього товариства лялькарів під назвою "UNİMA", філії якого є в Анкарі, Бурсі, Стамбулі.

Оцінювати сучасний стан турецького тіньового театру можна не лише за побаченими виставами, а й за тим, яке місце займає "Карагьоз" у культурному житті суспільства. Ось лише деякі приклади. У грудні 2011 р. у буклеті, де анонсується програма мистецьких заходів Стамбула, було розміщено оголошення: "Запрошуємо на курси виготовлення ляльок "Карагьоз". Їх організовано з метою передачі молодшим поколінням мистецтва "Карагьоз", міцного фундаменту традиційного турецького театру. Завдяки їм оживе наша культурна спадщина, яка вже була на межі забуття". До порівняння можемо лише уявити, що в Україні відкриваються курси виготовлення ляльок різдвяного вертепу або буде організовано дводенну конференцію щодо розвитку давніх форм народного театру. Як це приміром сталося у м. Ізмір (Туреччина) 18-19 березня 2011 р., коли провідні театрознавці (Оздемір Нутку, Ефдал Севінчлі, Хулья Нутку та ін.) і митці-лялькарі (Мустафа Мутлу, Налюк Юдже та ін.) читали доповіді за темою – "Тіньовий театр: від традиції до майбутнього". Мистецтво тіньового театру не втрачає своїх позицій серед інших видів театральної культури Туреччини. І, як показують окремі події та заходи, переважна більшість майстрів "Карагьоз" впевнено дивиться у майбутнє, а в розвитку мультимедійних технологій бачать шляхи вдосконалення і традиційних засобів виразності тіньового театру. Відтак сучасний "Карагьоз" – окремий феномен як національної культури Туреччини, так і світового культурного ареалу. Його можна назвати довгожителем серед багатьох традиційних форм народного театру.

1. Кримський А. Перський театр, звідки він узявся і як розвивався / А. Кримський // Кримський А. Твори у 5 т. Т. 4: Історія арабов і арабської літератури, світської і духовної (корана, фyxха, сунни і пр.) Ч. 1. – К.: Наукова думка, 1973. – С. 322-323.

2. Крыжицкий Г. Экзотический театр: Ява, Индо-Китай, Турция, Персия, Корея / Г. Крыжицкий. – Л.: АКАДЕМИА, 1927. – С. 44.

3. Там само. – С. 45.

4. Там само. – С. 47.

5. Oral Ünver. Karagöz ve plastik tekniği / Ünver Oral. – Ankara: M.E.B., 2001. – С. 90



Аделіна ЄФІМЕНКО

НОВИЙ ПОГЛЯД НА ОПЕРНУ КЛАСИКУ (Г. ДОНІЦЕТТІ І В. А. МОЦАРТ НА СЦЕНІ БАВАРСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ ОПЕРИ)

Враження від переважної більшості вистав Баварської державної опери виходять далеко за межі класичного, врівноваженого сприйняття прекрасного. На щорічному Мюнхенському фестивалі 2011 року було представлено дві опери, що належать до репертуару багатьох театрів світу – “Любовний напій” Г. Доніцетті і “Мітридат, цар Понтійській” В. А. Моцарта. У виставах Баварської опери бачимо неординарний підхід сучасної режисури до реалізації оперної класики. Факт співтворства режисера з композиторським джерелом виявив нову перспективу в інтеграції *старого* і *нового*. Дві різні опери – опера-мелодрама за традиціями італійської *buffa* зрілого майстра Доніцетті (1832) і опера *seria* чотирнадцятирічного Моцарта (1770) – творять своєрідний режисерський *мікроцикл* фестивалю 2011 року. Вистави поєднані спільними рисами режисерського стилю й насичені алюзіями зі стилістикою коміксів. Очевидне також прагнення постановників групи – режисера Давида Бьоша (David Bösch), художника Патріка Банварта (Patrick Bannwart), костюмера Фалько Герольда (Falko Herold) увиразнити деякі риси китчевості в оформленні сцени. Ці елементи зовнішньої популяризації не заперечили, однак, художньої вартості здобутого результату. До авторів вистав не виникало претензій щодо поверхневого прочитання оригіналу. Навпаки, музично-сценічні рішення здалися оригінальними, сповненими гумору, винахідливості й широти.

Нові підтексти, внесені у зміст обох опер, можна пояснити також сприйняттям класики сучасним молодим поколінням, до якого і належать автори згаданих інсценувань. Риси китчевості як невід’ємної складової світу шоу-бізнесу зіграли в інсценуванні

двох класичних шедеврів роль самоіронії у спробі актуалізації “образу класики”. Цей образ режисерська група подає як скарбницю “вічних тем”. Серед них – конфлікти батьків і дітей, без взаємності кохання тощо. Не випадково вистави вирізняє настрої юнацького захоплення зовнішніми сторонами життя: строкатістю, миттєвістю, святковістю, винятковою оригінальністю, перевагами простоти над комплексною складністю “дорослого життя”. Але так чи інакше у фіналах опер зовнішня строкатість розчиняється у світлі внутрішньо глибоких, надчуттєвих пережиттів краси й любови.

Запорукою успіху у реалізації інноваційних режисерських проєктів став блискучий виконавчий склад співаків та оркестру Баварської національної опери під керівництвом весвітньовідомих диригентів Айвора Болтона (“Мітридат, цар Понтійській”) і Юстина Брауна (“Любовний напій”). Завдяки виконавцям у стриманій оцінці консервативної оперної критики, приголомшеної несподівано китчевим поглядом на класику, схвальну оцінку отримав лише абсолютно якісний рівень музичної інтерпретації, мовляв, таку музику важко зіпсувати режисурою. Однак, з оцінкою режисури як поверхневої важко погодитися. Дві опери по-різному оригінально запропонували зразки сучасного прочитання класики. Особливо цінним вважаємо ми той факт, що режисерська група свої оригінальні авторські ідеї співвідносила з компози-

Світлина вгорі: Бруно Де Симоне – Дулькамаро в опері “Любовний напій” Г. Доніцетті. Режисер – Давид Бьош, художник – Патрік Банварт, костюмер – Фалько Герольд. Баварська державна опера.



Ніно Махаїдзе – Адіна, Бруно Де Симоне – Дулькамара, Метью Поленцані – Неморіно в опері “Любовний напій” Г. Доніцетті. Режисер – Давид Бьош, художник – Патрік Банварт, костюмер – Фалько Герольд. Баварська державна опера.

торським джерелом. У сценічній дії режисерській групі вдалося відтворити присутність великих майстрів Г. Доніцетті і В. А. Моцарта.

У постанові найрепертуарнішої опери світу – “Любовного напою” Г. Доніцетті – режисерський стиль Бьоша/Банварта/Герольда, інспірований контрастом лірики та гумору, знайшов своє кульмінаційне вираження. Оригінальне втілення смислової динаміки “Любовного напою” Г. Доніцетті як динаміки розвитку особистості під впливом кохання (від незрілості прихованого почуття, від його контрастних проявів, типових для пубертатної психології, до пережиття нескінченної радості й щастя взаємного кохання). Ліричні колізії опери невід’ємні від комедійного джерела – любовного напою як фікції кохання, створеної з метою наживи шарлатаном Дулькамарою.

Нагадаємо, що поєднання зовнішнього і внутрішнього планів дії визначає одну з характерних рис режисерського стилю постановчої групи Бьоша/Банварта/Герольда. У постанові “Любовного напою” музична драматургія опери сценічно підсилюється динамікою розвитку трьох зовнішніх лейтобразів. Перший образ сценічного простору пов’язаний з масовими народно-хоровими сценами. У пролозі порожнеча великої, засміченої площі урізноманітнюється також трьома важливими, пов’язаними з

конкретними персонажами, атрибутами: стілець з Адіною (Ніно Махаїдзе / Nino Machaidze), парасолька з Дулькамарою (Бруно де Симоне / Bruno De Simone), самотній вуличний ліхтар з Неморіно (Метью Поленцані / Matthew Polenzani). Два інші образи наділені відвертими рисами китчевості. Образ за коханых опредметнюється через популярні серед закоханих форми сердечка (намальовані, сяючі, літаючі) – ніби до дня Св. Валентина, а також повітряних куль різного кольору, форми і розмірів. Третій образ – святковості шоу-бізнесу Дулькамари – устаткований спорудами рекламного призначення: електричними світлоносіями, гірляндами, вогниками тощо. Святкова ілюмінація стає ознакою чародійства Дулькамари, тому виступає водночас головною зовнішньою ознакою любовного напою. Крім того, особиста власність Дулькамари (від вбрання, саквояжу, пляшки у вигляді кисневого балону з любовним напоєм з бульбашками до фантазмагоричного мобіля) виблискує, світиться, рухається на сцені. Приголомшливий в’їзд Дулькамари у село режисер вирішує у дусі циркового атракціону, карнавального видовища, подивитися на яке миттєво збирається натовп роззяв. Поява Дулькамари в селі знаменує переломний момент у драматургічній дії опери: феєрична поява незнайомця верхи на мобілі у просторовій порожнечі – символі одноманітності

життя селян – знаменує початок нового життя. Космічні розміри мобіля Дулькамари заповнюють весь сценічний простір. Це диво-об’єкт, що нагадує чи то винахід сільськогосподарської техніки з нагриманням млинарських жорен, молотарок, зернозбирального комбайна, трактора чи то іншопланетну кульову конструкцію з ілюмінаторами. Мобіль світиться, раз по раз спалахує, чмихає, випускає пару. Наступна дія опери розгортається згодом навколо цього чудернацького об’єкту. Завдяки його кітчевій бутафорності посилюються комедійні колізії оперної дії, пов’язані з ідеєю Дулькамари про підміну справжнього дива – фікцією, любовного напою – дешевим “Бордо”.

Поява у першій дії загону брудних, озброєних солдатів під проводом сержанта Белькоре (Льовент Мольнар / Levente Molnar) різко контрастує з наївною щирістю сольних і хорових сцен. Проте, зовнішність солдатів нагадує іграшкові трансформери з коміксів. Вони та їхні загрозливі гвинтівки не викликають страху. Легковажність вирізняє і поведінку сержанта Белькоре. Миттєві зміни його рішень у справі одруження з Адіною перегукуються з комічною сценою спокушення Неморіно цілим загоном наречених з другої дії. Реакцію спантеличеного Неморіно на раптовий натиск протилежної статі як на знак чудодійної сили любовного напою блискуче обіграв Метью Поленцані: від нестримної радості колоратур його бравурної арії до еротичного танцю.

Трансформація комедійних колізій опери у ліричні відбувається також у другій дії. Зовнішня динаміка ніби зупиняється, і вся увага концентрується на створенні тонких нюансів душевного стану героїв. Для відображення якісних змін у характерах Неморіно й Адіни “головне слово” Г. Доніцетті надає музиці. Реальність справжнього (а не фіктивного, під впливом любовного напою) почуття втілює знаменитий романс Неморіно “Una furtiva lagrима”. Але у сценічній версії Давіда Бьоша цей споглядальний момент насичується сценічною динамікою і здається вершиною синтезу комедії і лирики. Метью Поленцані виразно, з прозорою легкістю італійського *belcanto* інтонує тонкі зміни нюансів у почутті Неморіно до Адіни (від надії, очікування до радості споглядання і розчинення власного Я у коханій людині). Водночас, винахідлива акторська гра пластично втілює комічні риси поведінки дивака Неморіно. Давід Бьош не відмовляється і тут від зовнішніх ефектів: Неморіно, окрилений взаємністю Адіни, виліз на телеграфний стовп з оберемком повітряних рожевих кульок-сердечок. Таке несподіване сценічне рішення у пік ліричної кульмінації опери було, очевидно, зумовлене прагненням режисера показати цільність характеру героя як зворушливо-наївного мрійника, що завжди зали-

шається самим собою. У динаміці розвитку характеру Неморіно як колообігу (від дивака до зануреного в екстаз кохання лірика), блискуче відтвореного Метью Поленцані, режисер стверджує рідкісну здатність героя творити справжнє диво.

Ефектну взаємодію комедії і лирики режисер досягає також у фінальному дуеті закоханих Неморіно та Адіни. Девід Бьош цитує знамениту сцену з фільму “Титанік”. Адіна і Неморіно опинилися у глибині неосяжного простору сцени на вершині величезної кулі-мобіля Дулькамари, як на нерозпізаному космічному кораблі, і виконують дует, широко розкинувши руки. Останні акорди озвучують сцену фінального поцілунку закоханих у мерехтінні сяючих вогнів, що нагадує стиль американських мюзиклів з типовим *happy end*’ом. До речі, в сцені Неморіно з Дулькамарою також неодноразово виникали асоціації з наївною кінематографією наукової фантастики – Science-Fiction-Film 70-х років і з виразною грою “на межі комедії і мелодрами”, геніяльно втіленою Чарлі Чапліном у класиці німого кіно. Ностальгійна нота і ліричний шарм сповненої невичерпного гумору постанови “Любовного напою” залишають у пам’яті оригінальний творчий результат співавторства режисера з композитором.

У мюнхенській постанові опери В. А. Моцарта “Мітридат, цар Понтійський” (21.07.2011) режисер ніби намагався кореспондувати з першою прем’єрою опери, що відбулася з великим успіхом у Мілані (26.12.1770) під батудою автора. Останній факт Давід Бьош реалізує у цікавій режисерській концепції просторово-часової дистанції, двопланово представленій на сцені. Перший план – суто театральний, дієвий і



Анна Бонітатібус – Сіфаре, Патріція Петібон – Аспазія в опері “Мітридат, цар Понтійський” В. А. Моцарта. Режисер – Давід Бьош, художник – Патрік Банварт, костюмер – Фалько Герольд. Баварська державна опера.



Анна Бонітатібус – Сіфаре, Патріція Петібон – Аспазія в опері “Мітридат, цар Понтійський” В. А. Моцарта. Режисер – Давид Бьош, художник – Патрік Банварт, костюмер – Фалько Герольд. Баварська державна опера.

презентує інсценування опери. Другий план – візуальний, анімаційний, винахідливо пов’язаний з відтворенням хроніки творчих буднів генія Моцарта і гумористично зафіксованих у дитячих малюнках Мітридата, Аспазії, а також у фрагментах листів маленького Моцарта до батька. Малюнки спроектовані на великий екран – центральний компонент сценічних декорацій. Геній Моцарта, присутній у музиці, ніби візуально оживає. Анімаційні ролики у стилі коміксів демонструють бачення трагедії царя Мітридата в опері *seria* ніби з погляду юнацьких фантазій Моцарта-вундеркінда.

Постановочна група знаходить оригінальні засоби вираження біографічних і психологічних причин звернення раннього Моцарта до складних перипетій опери *seria*. На думку постановників, історичний сюжет трагедії Ж. Расина про війну грецького царя Мітридата з римлянами, покладений в основу лібрето опери “Мітридат, цар Понтійський”, інспірував юного композитора не тільки до творчого розвитку жанрових канонів барокової опери *seria*. Завдяки візуальному анімаційному плану, що має індивідуальну лінію розвитку паралельно до оперної дії, автори вистави унаочнюють біографічний підтекст у напрямку *Моцарт-Мітридат* і *вундеркінд-батько*. Автор візуального проекту опери художник-постановник Патрік Банварт намагається поєднати у відеоінсталяціях різні реальності: історичні постаті Мітридата і його сім’ї, фігуру чотирнадцятирічного генія, що під опікою Моцарта-батька рано здобуває досвід дорослої людини, здатної до реалізації складних завдань з досвідченістю зрілого майстра.

Режисер екстраполює особистісний конфлікт історичної особи царя Мітридата з синами Сіфаре і Фарначе на складні стосунки Моцарта-батька і Моцарта-сина*. Сценічну дію режисер позиціонує у самому центрі великої чорної заокругленої сцени. Вона асоціюється із просторово-часовою нескінченністю. Події опери – на морі, під зоряним небом, у замку Мітридата – рельєфно виступають з темряви сцени як фрагменти вічності. Чорний сценічний фон і є екраном, на який упродовж усього спектаклю проєктуються анімаційні ролики. У відеоінсталяціях Патріка Банварта обігруються асоціації з по-ч е р к о м вундеркінда: фрагментами дитячих малюнків, листів, письмових посьвят батькові Леопольду, нотного шрифту, зображення са-

мого Моцарта-хлопчика під час роботи над оперою. Простими засобами режисер досягає балансу музики зі сценічною та анімаційною діями. Поява анімацій з головними персонажами опери – Мітридата (Баррі Банкс / Barry Banks), Аспазії (Патріція Петібон / Patricia Petibon), Сіфаре (Анна Бонітатібус / Anna Bonitatibus), Ферначе (Лауренс Цаццо / Lawrence Zazzo) – ніби віщують, візуалізують, доповнюють, конкретизують зміст арій, речитативів, ансамблів. Незважаючи на наївний, гумористичний характер паралельного плану опери, упродовж спектаклю не виникає відчуття невідповідності візуального, драматургічного і слухового вражень. Режисерська версія моцартівського “Мітридата” не прагне до дискусій зі змістом оригіналу або до його осучаснення (як це відбувається у “Фіделіо” Каліксто Біето). Навпаки, візуальні моменти у сценічному оформленні оперної дії кореспондують з традиційними змінами афектів, зафіксованих у канонічному наборі віртуозних арій опери *seria*.

Вдало вирішена відповідність музично-візуальних контрастів динаміки/статичності зі сценічними. До прикладу подамо дует Аспазії і Сіфаре з другої дії: трагічність ситуації прощання підкреслюється сповільненням руху візуального ряду до повної зу-

* Смысловий вузол конфліктів сюжету “Мітридата” з головним конфліктом між домінуючим батьком Мітридатом і спраглими до емансипації синами Сіфаре і Фарначе, посилюється складним подвійним любовним трикутником: конфлікт батька з синами доповнюється конфліктом двох синів, закоханих в одну жінку – Аспазію і, нарешті, конфліктом Аспазії, нареченої Мітридата і закоханої у його молодшого сина Сіфаре. Умовою розв’язання конфліктів – розкаяння й примирення синів, звільнення Аспазії і поєднання з Сіфаре – стає смерть Мітридата.

пинки анімаційних проєкцій і затемнення сцени. Відчужена хода Сіфаре у нікуди підкреслюється просторим, відображеним у відеоряді, розсуванням сцени. Зовнішній образ неосяжності темряви – чорної порожнечі – символізує душевне віддалення Аспазії та Сіфаре. Трагічна самотність Аспазії посилюється у наступній ламентозній арії, яку супроводжує зупинка відеоінсталяції як знак зупинки часу. Таким чином, динаміка розвитку відео-плану оперної дії підпорядковується балансу візуального і музичного, зорового і чуттєвого. При цьому, завдяки мінімалізму декорацій у порівнянні з грандіозною машинерією “Фіделіо” і “Любовного напою”, увиразнюється смислове навантаження кожної деталі. В оперній дії беруть участь три ключові предмети-символи: 1) надувний човен, що пливе на “анімаційних” хвилях, – знак несподіваного повернення Мітридата на батьківщину (при цьому у трикутнику Аспазія/Сіфаре/Мітридат підкреслюється єдність “дорожньої” зовнішності героїв – Мітридат у тільнику, Аспазія у гумових чоботях, Сіфаре у дощовику), 2) розкішна кришталева люстра, яку Мітридат потужно розгойдує на сцені – символ королівської влади, 3) дерев’яна труна, яку Мітридат власноручно споруджує для старшого сина Ферначе, впевнений у його зраді. Остання акція супроводжується традиційною в опері *seria* арією помсти Мітридата. Упродовж опери кожен з героїв проходить через цю труну, яка одночасно символізує образ смерти як спокути. Всі герої трагедії – учасники складного любовного трикутника: Мітридат/Аспазія/Ферначе/Сіфаре – співають сидячи, лежачи або стоячи у труні. Центральну роль Аспазії у конфлікті батька і його синів режисер підкріплює також наочно. Візуальні проєкції дитячого малюнка портрета Аспазії фігурують від сцени до сцени за принципом контрапункту (у зменшенні, збільшенні, обернено). Наприклад, спроектований погляд Аспазії ніби стежить з вершини свого положення за конфліктом трьох закоханих в неї чоловіків, підкреслюючи контраст трагічних колізій сюжету та їхнього наївного сприйняття крізь призму дитячої фантазії про гру в королів, принців і принцес. Фінал опери насичений могутнім патосом покаяння і спокути. Заплутаний конфлікт Мітридата-батька і синів Сіфаре і Ферначе – суперників у політиці й коханні – розв’язується смертю батька – Мітридата.

Автори мюнхенської постанови пропонують оригінальну гіпотезу автобіографічного трактування задуму опери “Мітридат, цар Понтійській”, припускаючи, що звернення Моцарта у ранній період творчості до сюжету Расіна підсвідомо сигналізувало ускладнення його відносин з батьком. Зацікавлення Моцарта конфліктом царя Мітридата автори постанови пояснюють формуванням пубертатного комплексу афектів: самоствердження, прагнення до емансипації, боротьба

з авторитетами тощо. Слід відзначити, що настрої веселого оптимізму, наївної, але невичерпної творчої фантазії підтримується у наскрізній взаємодії рельєфу і тла вистави. У реалізації ранньої моцартівської опери режисерський ансамбль Бьош/Банварт/Герольд доречно інтегрує в лібрето опери “Мітридат, цар Понтійський” підтекст *Моцарт-син / Моцарт-батько*. Режисер пропонує суб’єктивну версію причин звернення Моцарта-підлітка до складного психологічного комплексу Мітридата і його сімейної драми, вилученої з контексту давньогрецької історії.

Отже, в реалізації опер “Любовний напій” Г. Доніцетті і “Мітридат, цар Понтійській” В. А. Моцарта на сцені Баварської державної опери можна констатувати високу якість творчого результату. Автори вистав режисер Давид Бьош, художник Патрік Банварт, костюмер Фалько Герольд у спільному проєкті інтерпретації шедеврів оперної класики втілили індивідуальний погляд на вічні теми, зокрема, їхній спосіб сучасного буття.



Баррі Банкс – Мітридат у опері “Мітридат, цар Понтійській” В. А. Моцарта. Режисер – Давид Бьош, художник – Патрік Банварт, костюмер – Фалько Герольд. Баварська державна опера.

Анастасія ГАЙШЕНЕЦЬ за Даріушем КОСІНСЬКИМ

ДІЯЛЕКТИКА АПОФЕОЗУ ТА ВИСМІЮВАННЯ*



Єжи
Гротовський

Знайомство з ранніми виставами Єжи Гротовського, виконаними в царині постановочного театру, цілковито нівелює міт про надмірно серйозного, аскетичного митця з редукованим почуттям гумору. На початку своєї творчої біографії (1958–1961) режисер демонструє таку витончену постмодерну гру з художніми змістами, до якої, як до тренду, світова сцена дійшла лише наприкінці ХХ ст.

Старокраківський театр

Офіційним режисерським дебютом Єжи Гротовського прийнято вважати виставу “Боги дощу” за п’єсою польського драматурга Єжи Кшиштона, прем’єра якої відбулася 1958 р. у Кракові. Звичайно, це не перша за хронологією постава (були ще “Крісла” Ежена Йонеско 1957 р. та ін.). Та саме починаючи від “Богів дощу” можна говорити про початок формування оригінального режисерського світогляду. П’єса Є. Кшиштона, за якою здійснена вистава, – це побутово-реалістична драма з життя польських інтелігентів, написана сучасником Гротовського про сучасних їм обом людей. Але режисер суттєво переосмислив, скоротив та перебудував оригінальний текст Кшиштона – своєї схильності до полеміки з драматургом він не зрадить уже ніколи. Гротовський поставив “Богів дощу” всупереч тим сенсам, якими

Кшиштонь наповнив текст. У п’єсі йшлося про польську молоду інтелігенцію, що перебувала у захваті від екзистенціалізму. Гротовський сприймав цей філософський напрямок досить скептично і вже з перших вистав почав висміювати його. Сценографія вистави несла на собі ознаки конструктивізму. Простір “Богів дощу” був сегментований на місця-локуси, де відбувалася дія. Манера акторського виконання була перебільшено експресивна. Пізніше він поставив цей самий текст в м. Ополе в театрі “13 рядів”, але поставив зовсім по-іншому. На той час це було досить сміливо й незвично, коли одну й ту саму п’єсу за досить короткий проміжок часу вирішував один режисер у зовсім різних стилях.

Наступною роботою молодого експериментатора стала вистава “Дядя Ваня” за п’єсою Антона Чехова. Гротовський знову відмовляється від реалістичних елементів сценографії та продовжує роботу у формалістичній манері. Сценічний простір було чітко розділено на місце, де герої марили, і місце, де поводитися нормально, звично. П’єса російського класика була глибоко осучаснена і асоціювалася з тодішніми проблемами польської громади, а не з проблемами російської інтелігенції межі віків. Сценічні прийоми, що їх використав Гротовський, дуже дратували критиків – можна сказати, виставу “освітали” в пресі. Але режисер від самого початку твердо тримався позицій необхідності руйнування стереотипів, усталених у суспільстві як норма. Його “Дядя Ваня” був далекий від традиційного на той час сценічного прочитання Чехова у реалістичній манері, з нотками ностальгії, безпредметної туги та “російськості” – всього цього у Гротовського не було. Треба зауважити, що на той час Єжи Гротовський був молодим режисером-початківцем, він не мав ще технічних навичок педагога і вправності в роботі з акторами, але вже тоді намагався дуже точно і докладно доносити свої концепції до публіки. Проте естетичні прийоми, які він використовував, випереджали свій час і не завжди були зрозумілі сучасникам. Гротовському було лише 23 роки, коли він ставив “Дядю Ваню”, але він уже мав своє бачення театру і дуже чітко знав, що має робити у цьому світі.

Історичні предтечі

З 50-х років збереглося дуже багато текстів Гротовського, де він маніфестує своє розуміння професії режисера. Витоком його міркувань було усвідомлення

* За матеріалами лекції “Постановочний театр Єжи Гротовського: від “Богів дощу” до “Кордіяна” (1958–1961)” професора Даріуша Косінського, програмового директора Вроцлавського центру Єжи Гротовського. Лекція відбулась 3 лютого 2012 р. у Національному центрі театрального мистецтва ім. Леся Курбаса (Київ) у рамках проекту “Дні Єжи Гротовського в Україні”.

драматичності ситуації, в якій перебувала людина західного світу. Він багато говорить тоді про смерть богів. Режисер вважав, що війна абсолютно знищила релігійне підгрунтя польської культури, та й загалом релігійне підгрунтя, що підтримувало західну культуру в усі часи. Це призвело до відчуття тотальної самотності перед викликом смерті і життєвих випробувань. Власне з того відчуття виростили увесь французький екзистенціалізм і драматургія абсурду. Гротовський дуже протривався філософії абсурду. Він навіть пропонував створити антиаутсайдерський рух. Всупереч екзистенціалістам режисер вважав, що людина не може безсенсовно існувати перед обличчям смерті і нескінченністю Всесвіту. Він намагався віднайти у театрі досвід, який би замінив досвід релігійний, такий досвід, що дозволив би говорити про змістовність людського існування і можливість спасіння. В той час режисер запитує себе: як знайти сенс людського існування не через концепцію й розуміння, а через власну життєву і творчу діяльність? Міркував він тоді так: якщо релігійним досвідом є досвід ритуальний, то в активності, подібній за своїм механізмом до ритуалу, можна віднайти досвід долучення до універсуму. І театр, який власне виник з релігійного обряду, як ніщо інше допомагає людям здобути певну трансцендентну інформацію. Але, зрозуміло, це мав бути зовсім інший театр, аніж успадкований від XIX ст. “класичний драматичний”. Гротовський стверджував, що такий театр уже мертвий. Створення ілюзії та оповідь історій уже навіть на той час стали прерогативою кіно і телебачення, які виконували це завдання набагато краще. Щоб не втратити своєї актуальності, театральне мистецтво потребувало нової інкарнації. І свою життєву місію режисер вбачав саме у – реінкарнації театрального мистецтва.

Театр “13 рядів”

У 50-х рр. Гротовський починає вживати визначення “неотеатр” щодо своєї роботи. Саме в цей час він усвідомлює, що для досягнення поставлених задач йому необхідна стаціонарна “база” та можливість методичної роботи з акторами. За рекомендацією Людвіга Фляшена (критика, в майбутньому – товариша Гротовського) режисера запрошують 1959 р. очолити невеличкий театр в м. Ополе, на що той радо погоджується. Так виникає камерний, невеличкий театр “13 рядів”, де дійсно було 13 рядів. Гротовський з попереднього колективу залишає тільки одного актора. Це був Адам Курчина. Решту трупи він набрав з молодих, недосвідчених акторів, одразу після школи або з нетиповим театральним досвідом. Така селекція була відверто навмисною, адже йшлося про абсолютно новий тип роботи. Колектив почав дуже

швидко працювати, і вже у жовтні 1959-го презентував свою першу прем’єру “Орфей” за мотивами п’єси Жана Кокто.

“Орфей”

Власне всі вистави театру “13 рядів” були “за мотивами”. Кожний поставлений текст був радикально перероблений і змінений. Екзистенціальну п’єсу Кокто режисер поставив у досить легковажній манері. Він звільнив текст від модерністської поезії, зруйнував її патос і вирішив у гротесковому ключі, використовуючи кабаре-прийоми. Так, наприклад, один із монологів Адам Курчина проголошував, маючи повен рот тертої моркви. Вистава була пародією на театр екзистенціалістів. І все ж закінчувався спектакль дуже серйозно: усі головні герої і сам Орфей вкрай драматично виголошували тексти (їх дописав сам Гротовський) про можливості й багатства світу. Як казав режисер, цей монолог був ніби тостом “за здоров’є світу”. Якщо говорити про поетичність та літературну цінність – це не найкращий його текст, але він містив ті настанови й світогляд режисера, якими вони були на той час. Вистава була здійснена дуже швидко і насамперед мала на меті показати владі, що театр є, він працює – і працює ефективно.

“Каїн”

Першою ж справді серйозною виставою у театрі “13 рядів” вважаємо постанову “Каїна” (1960) за Байроном. Це взагалі була перша постава “Каїна” у Польщі. І саме тут уперше у своїй театральній кар’єрі Гротовський вступає у конфронтацію з великим мітом. Текст Байрона, написаний у філософсько-патетичному стилі, зазнав (як повелося) значних переробок та скорочень. Сценографія була виконана у сюрреалістичній манері. Візуальний образ вистави, сповнений алюзій до містеріяльної сцени, складався з пластичних груп з релігійною символікою з одного боку, і таких, що мали прикмети наукового пізнання світу – з іншого. Образи героїв так само, як і сценографія, апелювали до дуалістичної природи світобудови: за душу Каїна боролися два персонажі – Альфа і Омега. В оригіналі у Байрона цими фігурами є Люцифер та Ангел Божий. Альфа уособлював віру та почуття, Омега – науку та логіку. Сцени вистави, змонтовані за допомогою інтермедій-атракціонів, виконували у кабаре-манері. Фігурантами інтермедій були Адам і Ева. Їхні постаті виглядали досить карикатурно. У Еви були металеві груди, а в Адама на сідницях прикріплена сковорідка. Обоє співали веселих пісеньок, що відтворювали стилістику кабаре-носії. Це була своєрідна пародія на традиційну іконографію про Адама та Еву. Сцени з ними називалися “райськими танцями”. Усі актори “Каїна” грали в масках. Тільки

головний герой не мав маски. Образ його дуже скидався на патосного, дешевого героя-коханця. Вистава починалася зі сцени вбивства барана, яку дописав Гротовський. Коли барана було вбито, лунав голос, ніби Божий: “Баране, вийди”. Потім відбувалася серія сцен з життя Каїна з його ваганнями між Альфою та Омегою. Врешті Омега забирав Каїна з його дому, але перед цим відбувався поєдинок між Омегою та Альфою. Поєдинок розпочинався як філософська дискусія, але поступово переростав у тенісний матч, що було очевидним наслідуванням мейєрхольдівських прийомів. Каїн вирушав у подорож з Омегою, їхній шлях пролягав крізь глядацьку аудиторію – це була перша вистава, де Гротовський зруйнував межу між актором і глядачем. Декорації розташовувалися не лише на сцені – навколо глядної зали висіли такі самі картини і планшети, як на сцені. Тобто, актори й глядачі перебували в одному просторі. Розмова Каїна з Омегою, що в оригіналі є дискусією між ними, відбувалася у такий спосіб, що Омега ставив питання глядачам, ті, звісно, розгублювалися, але інколи відповідали. Це була перша спроба залучення глядачів до дії. На сцені висів екран, на який проектувалося зоряне небо. Омега пояснював Каїну закони Всесвіту. Подорож у метафізичні простори закінчувалася поверненням додому і вбивством Авеля. Сцені убивства передувала суперечка братів, але виглядала вона як боксерський матч. У фіналі знімалася опозиційність Альфи і Омegi. По-перше, виявлялося, що Альфу й Омegu грав один і той самий актор, і врешті-решт усі персонажі одягали маски Альфи та Омegi. Звідси впливала мораль: усе, що ми вважаємо протиставленням і суперечністю, є лише оманною, бо життя цілісне в своїй розмаїтті. Закінчувалась вистава шаленим рок-н-ролом, схожим на діонісійський танок, що символізував “відкриття” життя як такого.

“Містерія-буфф”

Того ж року та у схожій стилістиці було поставлено й “Містерію-буфф” Маяковського. Прем’єра відбулася 31 липня 1960 р. Кардинально перероблену п’єсу було поєднано з текстом “Бані”. Гротовський у цій роботі відтворив драматургічну конструкцію, що нагадувала середньовічне мораліте. Вистава починалася зі своєрідного метатеатрального прологу – на той час це вже стало візитною карткою “13 рядів”. На сцену виходив персонаж (так званий промоутер) і звертався до глядачів із вступним словом, коротко розповідаючи про події, що відбуватимуться на сцені. Від початку глядач розумів – ефекту четвертої стіни чекати не варто. Глядач мусив прийняти правила гри цього театру, усвідомити закони умовності. Гротовський дописав текст своєрідного послання від вистави, в якому йшлося про зустріч зі смертю. А всі

подальші події у виставі творили картину людського буття з перспективи смерті. Три частини вистави склалися у своєрідну синтетичну історію людства. Розпочиналася вона з тексту “Містерії-буфф”, де йшлося про антифеодальну революцію. Актори ховалися за переносними фанерними щитами із зображенням істот, що навертали на думку про персонажів картин Єроніма Босха. У програмці навіть зазначалося, що Босх – співавтор декорацій. Другий акт складався переважно з перекладів “Бані”. Це своєрідне умовне чистилище асоціювалося з соціалістичною республікою. Так само, як і попередня вистава (“Каїн”), “Містерія-буфф” відтворювала кабаре-стиль. Сенс цього грайливого прийому полягав у примиренні людини з жахаючим фактом неминучості смерті, але думка про неминучість зустрічі зі смертю подавалася в розважальній формі. Абсурд соціального устрою підкреслювало те, що актори – виконавці ролей бюрократів – виголошували свої монологи, стоячи на голові. Це виразно ілюструвало факт викривлення соціальних стандартів у комуністичному суспільстві. Усі використані акробатичні та пластичні знахідки маскували невправність молодих акторів. Але не тільки: перебільшено ексцентричні моменти мали за мету збентежити глядачів, показати щось таке, що суперечить побутовій логіці. Сам Гротовський говорив, що театр – це здобуття правди через критичну умовність сценічної дії. Він хотів показати глядачам, якими насправді дивними є константи, прийняті за норму у суспільстві. Третя дія теж базувалася на тексті “Бані”. У цій дії йшлося про майбутнє і фігурувала ракета (зроблена з драбини), що мала нести людей у Всесвіт. Завершував виставу епілог, узятий з польського мораліте. За своєю суттю “Містерія-буфф” була дуже політичною виставою. Таку сатиру могли собі дозволити тільки у маленькому провінційному експериментальному театрі в Ополє.

“Шакунтала”

Наступна робота – “Шакунтала” Калідаси за мотивами індійського епосу – народилася також у театрі “13 рядів” 1960 р. Патос поеми про кохання Гротовський вкотре знизив карикатурно-гротесковою інтерпретацією. Сцена мала колоцентричну будову. У центрі, мов дерево, тягнувся до неба величезний фалос. До тексту Калідаси було додано тексти Камасутри. За плечима глядачів сиділи йоги. У цій виставі Гротовський поєднав тілесні (Камасутра) і духовні (Калідаса) аспекти кохання. Костюми були дуже умовні, їхня стилістика ґрунтувалася на загальних уявленнях про Схід. Власне, вони виглядали досить комічно й надихалися не самою культурою Сходу, а більше нашими уявленнями про те, що таке Схід. Пластичне вирішення також виявляло підкреслено

профанний підхід до постави: гра акторів відповідала нашим уявленням про східний театр, а не відтворювала автентичні його традиції. У виставі було дуже багато розважальности, гри. Але водночас порушувалася на той час ще табуїтована тема еротизму; треба пам'ятати, що все це відбувалося задовго до сексуальної революції, в комуністичній країні. Гротовського навіть звинувачували у пропаганді порнографії, але далі звинувачень не пішло. Коли глядачі заходили у театр і бачили величезний фалос, це їх з порогу бентежило та “роззброювало” критичне мислення. Такий виразний символ давав зрозуміти, що двох сенсів тут бути не може. У намаганні шокувати, вибити у глядачів землю з-під ніг, зруйнувати сталі уявлення і тим самим звільнити сприйняття, Гротовський завжди залишався вірним собі. Актори не мали чіткої режисерської партитури і змушені були імпровізувати. “Шакунтала” завершує перший етап пошукової роботи театру “13 рядів”. Усі знахідки в царині театральної естетики та акторської техніки цього періоду у подальшій діяльності Гротовського вже не будуть представлені так виразно, замінені зовсім іншою формою театру. Між цією виставою і наступною (“Дзяди”) відбулася величезна зміна у його режисерському методі. Якщо у ранніх виставах йшлося про руйнування глядацьких стереотипів та звільнення від упереджень через розважальність та гумор, то надалі режисер від цього відійшов. “Шакунтала” стала останньою виставою, де колективний досвід здобувався саме в такий спосіб.

“Дзяди”

Для поляків в усі часи “Дзяди” Адама Міцкевича були священним текстом, найважливішим для національного театру. Тривалий час комуністична влада не допускала цього твору на сцену. Коли 1951 р. у Варшаві вперше поставили “Дзяди”, це було визначною і голосною подією. І тут раптом ексцентрик і експериментатор Гротовський просто так, без найменшого сумніву бере А. Міцкевича і ставить у маленькому театрі, вилучивши майже половину тексту. З погляду навіть пересічного поляка це виглядало несерйозно, і навіть непристойно, так, ніби люди у себе вдома вирішили побавитися в театр і використовують для цієї забави все, що потрапило під руку: латану ковдру, накривала, кухонне начиння. Вражало те, що посередині сцени стояла менора (символ юдаїзму), тоді як у традиційних “Дзядях” це завжди був хрест. Гротовський вилучив з п'єси ту частину тексту, що особливо стосувалася ідеології, і зосередився на духах. Актори рухалися по всій залі та між глядачами, трактуючи їх як привидів. Досить згадати образ пастушки, який у виставі відтворював хтось із глядачок. Навколо неї розігрували сценку, а потім випроваджували із зали.

Польська публіка дуже полюбляла подібні жарти. Ця частина вистави ще не була позбавлена загравання з глядачем. Зате у другій частині, коли починалися акторські імпровізації, усе змінювалося: довгий монолог, що репрезентував польський романтизм, Зигмунт Молік виголошував, відтворюючи при цьому пластикою тіла усі етапи сходження Христа на Голготу. Він промовляв текст Міцкевича, а тіло його вимальовувало образ Христової постаті. Патетичний текст контрастував з мукою і стражданням тіла, і це було чи не блюзнірством. Цей прийом став відкриттям для театральної естетики того часу – те, що починалося, як жарт, переростало у щось дуже значне. Гротовський був певен: якщо цей національний міт ще живий, він знайде відгук у душах людей навіть відтворений у блюзнірській формі.

“Кордіян”

Згаданий прийом знайшов свій розвиток у виставі “Кордіян” Юліуша Словацького (прем'єра 1962 р.). У цій виставі ідея взаємодії з публікою виявила себе найвиразніше. У Словацького є сцена, коли головний герой потрапляє у божевільню, бо хотів убити царя. Але Гротовський перебудував текст так, що саме ці сцени стали основою вистави, ніби її рамками. Всі – і актори, і глядачі – були пацієнтами божевільні. Церемоніймейстером гри виступив Зигмунт Молік у ролі Лікаря. Стержнем вистави став романтичний монолог Кордіяна; він відкриває у собі покликання бути національним героєм і жертвує своїм життям задля батьківщини. Але цю ситуацію актор розігрував як прояв психічної хвороби. Актор – виконавець ролі Кордіяна – зображав психічні вибухи, а в кульмінаційному моменті йому перерізали вени, і вони кровоточили. Коли Кордіян говорив: “я жертвую своє життя вітчизні”, у нього забирали кров. Ця сцена теж стала ще одним прикладом того, як великий національний міт “знижувався” конкретними побутовими діями. Гротовський вважав, що коли ми говоримо про щось високе, треба це відтінювати дуже конкретними речами, які “просаджують” патос і роблять міт зрозумілим.

Ця вистава Є. Гротовського, як і попередні, була сповнена суперечностей. З одного боку – суто раціональний і переконливий Лікар, з іншого – божевільний Кордіян. Стаючи на бік раціонального лікаря, глядач ніби долучався до чогось бридкого, огидного і злого. Отже, коли так виглядає здоровий глузд, то чи не краще бути божевільним? Усі присутні набували досвіду цих суперечностей. Висновки кожен робив сам. Для театру Гротовського це було надзвичайно важливим: він прагнув поставити глядача перед такою дилемою, якої той не може розв'язати. Театр теж ніколи не дає готових відповідей, театр – це місце, де запитують і здобувають досвід.



Ярослав ГРУШЕЦЬКИЙ

ХТО НЕ БУВ У КИТАЇ, ТОЙ НЕ БУВ НІДЕ...

(Українські лялькарі у Ченгду)

На самому початку літа Черкаський академічний театр ляльок став учасником XXI Конгресу УНІМА та дипломантом Всесвітнього Фестивалю театрів ляльок в 14-мільйонному Ченгду (Китай). Творча робота головного художника театру Каріни Чепурної – унікальні ляльки в авторському виконанні, що стали улюбленцями організаторів, а відтак – окрасою численних фестивальних постерів; акторська майстерність і талант Марії Ребякової, Ольги Мельник і Олександра Швидкого; стильність і оригінальність лялькового вуличного шоу (саме так прочитав режисер одну з “тематичних”, як у нас кажуть, п’єс-казок), оперативність та рішучість директора Любови Величко в організації непростого подорожі сягнули головного результату – гідного представництва України в братньому колі лялькарів найбільшого за всю історію професійного форуму.

Провінція Сичуань. Величезне місто – Ченгду. Відірваність від основних туристичних маршрутів (в цьому його плюс). Роботящі, привітні люди. Через суцільні тумани і надусясучасні хмарочоси – відчуття іншої планети...

Головною подією для лялькарів світу від 27-го травня по 3-є червня стає карнавальний вир лялькових шоу в Ченгду. 102 театральних колективи, 66 – з-за кордону, 36 – з Китаю та острова Тайвань (за тиждень відіграно 758 вистав), понад тисяча учасників, представлені всі континенти планети Земля. Гострота та екзотичність сичуанської кухні змішується з гостротою вражень, несподіванками зустрічей, своєрідним ринком-обміном між лялькарями, планами на подальшу співпрацю. Фестиваль – не підсумок, фестиваль – початок. В цьому його основна ознака.

Тайвань, Корея, Індонезія, Малайзія, Індія, поруч – Іран, Єгипет, Сербія, Італія, Польща, Сполучені Штати, Перу... Теплішає – Монголія, далі – Бурятія (Росія), Вологда, Єкатеринбург, Москва (Росія), хтось з Уралу (Росія), Брест (Білорусь)... Україна мала “добрий шанс” не потрапити ні до списку учасників Конгресу, ні до списку учасників фестивалю. Врятувала незамінна останнім часом для багатьох митців України “швидка фінансова допомога” культурної програми Із Благодійного Фонду Ріната Ахметова “Розвиток України”, приємно-несподівана



Франс Хаккемас з Нідерландів.



Лялькарі з Бресту (Білорусь).

спонсорська підтримка найкращої авіакомпанії China Southern Airlines – і державна атрибутика замайоріла поміж інших кольорів і прапорів світу, а ім'я Україна кілька разів звучало з великої, “всесвітньої” сцени урочистостей.

27 травня, в день відкриття фестивалю, територію величезного парку надали лялькарям для демонстрації розмаїття театральних систем сценічної анімації. Актори українського театру отримали можливість буквально доторкнутися до невідомих типів ляльок, спробувати власноруч “оживити їх”. Неабиякий зворотний інтерес викликали і ляльки з України. Іноземних колег цікавила їхня конструкція, художні особливості та й просто можливість по-акторськи “клеїти дурника”.

До речі, типологічно, це вже не були традиційні колись для театрів пострадянського простору тростинні ляльки. (Стала вітчизняна мітологема “театр ляльок – театр тростинної ляльки” й досі, правда, виконує рудиментарну функцію своєрідного професійного критерію, що само собою впливає з політичної заангажованості й тотальної естетичної моделі, якої тривалий час тримався театр ляльок у Радянському Союзі – моделі театру реалістичного, людиноподібного, збудованого виключно за законами психологічної мотивації дій персонажів).

Цього разу обійшлося без традиційного грюкоту тростин... Українські лялькарі разом з іншими театрами, що були колись політичними побратимами і, відтак – естетично уніфікованими, явили в своїх роботах поляризоване розмаїття художніх прийомів – очевидно, спільний простір потроху перестає бути і “пострадянським”... Тростинна ж лялька, або лялька

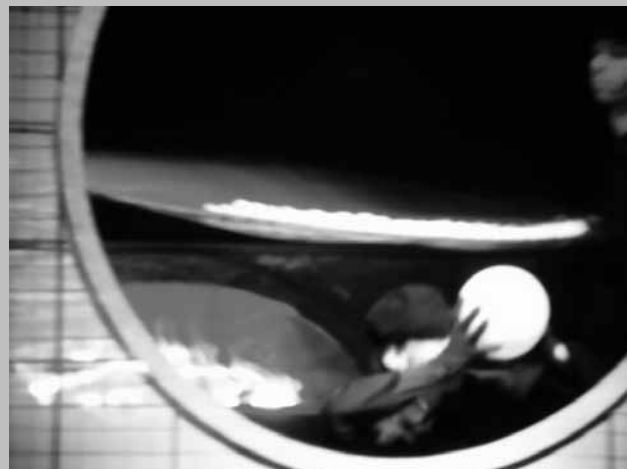
яванська, як прийнято називати її у всьому світі, і у своїй пласкій (кольорово-тіньовій) і об’ємній іпостасі “знайшла прихисток” у виставах китайських театрів, що спиралися на тисячолітню традицію. Правда, манера її застосування була далекою від психологічно-реалістичної (як і від методу фізичних дій) і наближалася, скоріше, до хореографічно-ілюстративної, навіть трюкової – такі ляльки на сцені підкреслено театральню писали довгі тексти ієрогліфами, малювали досить впізнавані картини і дихали вогнем. Від лялькаря вимагалось, скоріше, власної пластичної віртуозності, відчуття ляльки як партнера у спільному танці, на який перетворювалося перебування актора на сцені, а не “внутрішнього” рисунку ролі в аристотелівського типу п’єси та її реалістичного розуміння.

Презентаційні програми театрів, що становили наступний пункт, дали змогу ознайомитися з естетикою і напрямками пошуку лялькарів світу. Зокрема, потужний акцент у виступах належав залученню публіки до сценічних подій; руйнувалася “четверта стіна” між актором-виконавцем і глядачем. Драматургічно твори, представлені у доволі широкій категорії *out door*, загалом, спиралися на низку дотепних “німих” мініятур, а не на цілісний літературний твір, що виявляло підкреслену образну місткість театру анімації, усувало мовний бар’єр та підносило статус самого виду мистецтва до засобу міжнаціонального культурного спілкування.

Велике враження на українську делегацію справив Музей яванського театру тіней (ваянг-куліт), в експозиції якого були представлені сотні ляльок з розфарбованої шкіри.



Традиційні китайські ляльки.



Сцена з вистави "Соловей" Г.- Х. Андерсена. Театр ляльок м. Рієка (Хорватія)

Корейські лялькарі виступили з надзвичайно несподіваною поки що для України і сучасною за формою та змістом виставою "Паперове вікно", створеною із застосуванням відеотехнологій. По суті, нібито нічого складного, найпростіші знаряддя – білий екран на сцені та камера, через яку проєктуються зображення, але спосіб мислення корейських аніматорів випереджає нинішні мистецькі ідеї. Об'єкти "оживлення" в цій роботі не можна було взяти до рук – їх малювали безпосередньо на папері або плівці і проєктували на великий екран, де з ними "працював" уже інший аніматор. Спектр рухомих, мальованих об'єктів – від крапок, кружалець до явищ природи – дощу, сонця і т. п. Своєрідний відблиск курбасівського "перетворення" позначав звичайні предмети – їхні зображення також проєктувалися на екран, хоча саме "оживлення" не було повною мірою персоніфікацією, "одухотворенням" предмета. Скоріше його "інакшопрочитанням", матеріалізованим каламбуром. Потрапивши "до рук" аніматорів, банан, наприклад, після кількох влучно домальованих штрихів-строп перетворювався на парашут, а кокетливі абрис корейської редьки виконували роль жіночої ніжки, яка доповнювала пласку намальовану фігурку. Але в такому жартівливому, радісному творенні-перетворенні теж був театр: вражала взаємодія і швидкість реакції акторів, які відтепер ще стали й художниками-імпровізаторами. Каскад сценічних ситуацій вони втілювали і через актора, і через художника. Ба навіть більше – спілкувалися з глядачем такою "перехресною" грою-малюванням. Вистава виявилася цікавою не лише завдяки оригінальному, "незамученому" сюжету, а й широкому залученню публіки до самого дійства. Корейські лялькарі до безпосереднього акту творення запрошували і дітей, і дорослих. Тож і результат

спільної творчості виходив то кумедно-казковим, то філософсько-романтичним...

Вистава хорватів "Соловей" (Театр ляльок м. Рієка) вражала не лише "контрліоустративною" відстанню від андерсенівського першоджерела, але й глибинним рівнем, якого спромоглася сягнути мистецька образна думка. Без перебільшень і двозначностей – таємниці життя і смерті тут вирішувалися на ...молекулярному рівні. До краю узагальнені персонажі – великі й малі білі кулі, що у бровнівському русі гасали сценою, провіщаючи початок творення, початок життя... Перехід до світу тіней вражав у виставі найбільше. Згаслі кольори "померлих" куль раптово спалахували іншим світлом, якимось потойбічним, різуче відмінним, нереальним настільки, що на мить виникало містичне відчуття присутності зовсім поруч іншого світу, іншого життя там, за межею... Незвичним елементом гри став медитативний спів, що супроводжував, до натягнутої струни витончував усю дію, навіював, зосереджував, не випускав з глибин, власне, сам перетворювався на час... "Живі" актори рухались повільно, тихо і сторожко, мов кішки, між сценами вдавалися було до "підготованих імпровацій", безпосередньо ніяк не пов'язаних із основним сюжетом. Така миттева, чи не брехтівська, руйнація прискіпливо створюваної ілюзії вияскравлювала присутність людини не лише як "слуги просценіуму", наголошувала на її причетності, відповідальності... Видимий простір дії обмежувався круглим вічком мікроскопа (близько метра в діаметрі), через яке ми споглядали дивосвіт. Образний хід, покликаний підкреслити нетривкість і крихкість будь-якого життя, помістити під збільшувальне скло мистецтва краплину Всесвіту...

Найважчим і найцікавішим випробуванням для акторів з України став день виходу на китайську



Тепер це також наш глядач.

Театр Майкла Хубера з Швейцарії (у повному складі).



публіку з виставою “Пригоди маленьких пішоходів” С. Хаустової. Мовний бар’єр, різниця двох культур – усе насторожувало і навіть лякало. Однак, вже від першої спроби з’ясувалося, що й доросла, й дитяча публіка з цікавістю сприймають дійство. Попередньо ми зробили деякі корективи в тексті, переповіли в перекладі зміст і віднайшли моменти, “безпрограшні” для спілкування з будь-якою аудиторією. До відпрацьованої партитури рухів додали зримих акцентів. По закінченні основної частини актори з ляльками виходили до публіки, *post factum* “розкривали секрети ремесла” і спілкувалися з глядачами. Ми вдалися до кількох простих, але “заводних” питань. Відразу відчували довіру глядача. А в жартівливих іграх участь брали всі: дорослі, малі й навіть... поліція. Та головне, все ж таки, полягало не в цьому. І попередній відбірковий конкурс, і сама участь у фестивалі, й адекватне сприйняття “непідготовленим” глядачем творило історію з вистави, збудованої не просто на протилежних реалістичним принципах... Ляльки у виставі, з’являючись з-під ширми де, коли і як хотіли, “висіли на ній мавпами”, літали, підтанцювали і підспівували за настроєм, звертались до глядача і відразу ж про нього забували... Актори створювали образи, жонглюючи “святими” штампами, не “проживаючи” і не “мотивуючи”, викручуючись із тупикових ситуацій потрібною кількістю “роялів у куцах”, “клеючи дурня” коли з себе, а коли з глядачів... Світ вистави не ділився на “добрих” і “лихих”, бо і тих, й тих подавали з достатньою домішкою іронії... Закладена в п’єсі дидактика з десяток разів була бита мистецькою мудрістю балагану...

Чим масштабніша подія, тим яскравіше і глибше вона виявляє проблеми професійного життя. Фестиваль в Ченгду, очевидно, можна вважати найбільшим за всю історію театру ляльок.

Щодо масштабності дійств, то на цьому фестивалі, як ніде й ніколи, прозвучали масовість і карнавальна всеохопність жанру. Не повертається язик назвати ті грандіозні лялькові перформанси з урочистих церемоній відкриття і закриття фестивалю просто шоу. Гала-, мега-? Мабуть, і цих слів було б недостатньо, щоб відтворити всю об’єднуючу потугу мистецтва театру ляльок, яким він є і ще більше може бути для світу. Сотні акторів, сотні різноманітних ляльок, пістрявих і стильних китайських костюмів, небачені світлові ефекти... Все впорядковано, все рухається як гігантський годинниковий механізм, все покликане вражати і зачаровувати.

Особливістю багатьох іноземних театральних груп було максимальне ущільнення їхнього складу. Мабуть, не вчора вони обрали таку форму лялькового дійства, яка дозволяє швидко і мобільно пересуватися містами і країнами, являючи при тому справжнє видовище. Цим відрізнялися лялькарі Канади (вистава “Біла жінка” Магалі Шуїнар), Голландії (вистава “Веселий Франц” Франца Хаккемаса), Бразилії (вистава “Історії віджилих речей” Гектора Лопеса Жирондо), Ізраїлю (вистава “Маленький Амадей” Гадіт Фортуни Коел Талкер) – театри мініатюр одного-двох акторів.



Колектив Черкаського академічного театру ляльок з дипломом Всесвітнього Фестивалю театрів ляльок.

Тон Маас з Нідерландів навмисне створив свою подобу-двійника в реальному масштабі. У десятихвилинній вуличній виставі “Дубль” актор тримав перед собою ляльку, що наче з нього ж і виростала (вільна рука лялькаря була водночас рукою персонажа). Акторський дует Елізабет Агати Жерар ван дер Поу та Роберта Вім Блоемколка, також з Нідерландів, взагалі оперував добрим десятком таких специфічних ляльок у виставі “Тасмниця вілли “Фантом”. Особливістю цього способу існування актора-аніматора на сцені є “подвоєна” відкритість прийому. Актор-аніматор не ховається від публіки і навіть не вдає, що його начебто немає. Його поле гри – це суцільна, складна мелодія-партитура жестів, поз, акторських оцінок, яка то зливає актора і персонаж-ляльку в одне, то роз’єднує їх полюсами партнерського антагонізму, розриваючи чи не навпіл, вияскравлюючи “мікродуелі” двох, тепер уже рівноправних суб’єктів дійства.

Деякі лялькарі (зокрема – Хосе Наварро з Великої Британії з виставою “Анімалія”) могли вмістити свій театр в кишені піджака; вони користувалися окремими виразними деталями, винахідливо сполучаючи їх з власним тілом для отримання цілком нового самобутнього персонажа.

Театри Монголії орієнтувалися на масові видовища і виступали з великими ростовими ляльками, ховаючи актора всередину. Індонезійський театр представив автентичне дійство в ефектних традиційних костюмах, що дихали праісторичним мітом. І хоч як опирайся, а це таки скерувало думки до театру ос-

трова Балі: сотню років тому на виставці в Парижі його побачив Антонен Арто.

Міт і відтворення міту, нехай дещо помпезне й ілюстративне, творило патос робіт більшості китайських і тайванських театрів. До цього переліку, однак, зовсім не вписуються представлені на фестивалі “Пісні Жовтої землі” – спільна робота Китайського Театру Праці (Нью-Йорк) і Театру “Хліб і Ляльки” легендарного Пітера Шумана. Його творчість і є спробою врівноважити наш світ через міт, через прочитання сучасної дійсності в дефініціях прадавньо-одвічного, через божественне лицедійство з ляльками-велетами (цього разу ми побачили театр тіней, театр силуетів, театр утворення і розпаду фантомів з людських тіл, паперу, світла). Вирахувати вектор театральних пошуків у Піднебесній можна, керуючись цими двома крайніми точками. Занурення в стихію міту, в якому

китайські лялькарі побачили первісне й глибинне призначення театру ляльок, викликало культивування відповідної манери існування актора, технічноправного, глибоко зосередженого на точності переказу, а не, скажімо, на “прожитті ролі”.

Свобода й широта добору засобів виразу вкрай демократизувала середовище фесту. На тиждень ляльковий Ченгду став територією чистої творчості. Це був той самий “вселенський бульйон”, в якому сьогодні “варяться” і з якого походять зірки і планети світового анімаційного мистецтва, і який є абсолютною альтернативою “дешевій і сердитій” одноманітності у підходах і методах творення вистав “середньостатистичного” українського театру ляльок. Справа тут, звичайно, не в зовнішній атрибутиці. І в нас, в Україні, існують маріонетки, вивідні, тростинні ляльки, тобто, з недавнього часу, стандартний набір “розмаїття”. Його можна було бачити і в Ченгду – тут між нами різниця невелика. Але в нас, поза окремими випадками, спосіб анімації за будь-якої зовнішньої форми й досі залишається тільки реалістичним: вихолощена і підсолоджена “ідейна глибина”, “четвертований” корпус дійових осіб на “своїх” і “німців”, одномірність сценічних образів (роль будується через сценічні дії персонажа за “четвертою” стіною, а не як складна зримість взаємодії актора з лялькою), “правда” сценічної поведінки, яка, зрештою, абсорбується хронічним побутовізмом, тощо. Штучне зведення ідейного поля вистави до звичайної повчальності залишає акторові ще вужчий простір для самовираження, в якому він може хіба що безконечно і безрезультатно “вразити” глядача дріб’язковістю “ляльководіння”...

За час фестивального тижня впала, як завіса, упрежденість проти інакшого культурного простору й

можливості вписатися в нього “лялькарю-роботязі” з української глибинки. Наочно виявилася тут “фестивальна механіка” зі своїми “старожилами”, графіками, розцінками за виступи... Той бік театрального життя, що в Україні наразі поки невідомий. Театр мусить їздити. Мусить регулярно позбуватися шор професійних забобонів, мусить спізнати власну причетність до велетенського організму світового театру, в якому ми – лише краплина, лише часточка... Кидалася в очі виняткові самотність і самостійність лялькарів з країн демократичних. Розрахунок на власні бачення в творчості і власні сили в доланні відстаней і кордонів. Не готові рецепти реалістичної традиції вкупі з подачкою від стабільно-божевільного місцевого бюджету є нині запорукою участі у Всесвітньому фестивалі і – життєвого успіху. Не рецепти, а власний творчий імпульс, відчайдушний задум, хай би яким неоковирним і невиразним здавався спочатку він і вам самим, і псевдомитцям від нашого вчорашнього лялькового мистецтва. Можете бути цілковитим дилетантом (з погляду “великої сцени”), як ентузіястка вуличних маріонеток з Нової Зеландії Анна Бейлі (напрочуд витончена моновистава “Пісня Русалки”), можете – вкрай сучасними і креативними митцями, як актори Краківського Театру Фігур (вистава “Злочин і кара Генріха Гофмана” за віршами німецького поета та чи не першого дитячого психіатра) чи відомий норвезький театральний дует Tinker Ting, фаворит

фестивалю, що має в доробку складні, незвичайні і самотні “повнометражки”, безумовно, “лялькові” (зокрема, “Толод” за романом Кнута Гамсуна, сповнений фантазмагоричних образів). Можете пройти їхній шлях, можете залишитися собою. Ваш квиток на фест – потреба, життєва необхідність лицедія одного разу придумати-створити свою неповторно-небувалу ляльку, взяти її до рук, щоб вже не випустити ніколи...

Тон Маас і Пер Арне Лосет на заключному шоу зі своїми ляльками.



Зариття Всесвітнього Фестивалю театрів ляльок.



“ПЕРШИЙ ТИЖДЕНЬ Я ПРОСТО МОВЧАВ...”

(VI Міжнародна літня театральна школа у Звенигороді під Москвою)

Від 29 травня до 29 червня цього року у Звенигороді під Москвою відбувалась Шоста міжнародна літня театральна школа. Її учасниками стали вісімдесят п'ять акторів віком до 35-років з Росії, країн Балтії, СНГ. Ініціатором створення та художнім керівником Школи є народний артист Росії Олександр Калягін, проєкт якого підтримує Національна спілка театральних діячів Росії та патронує Президент РФ.

Серед п'ятьох представників України цього року був і молодий актор Львівського національного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької Юрій Волинський. Ми запросили його в редакцію “Просценіуму” для розмови про враження та досвід, здобуті в російській столиці.

На світлинах: репетиційні моменти, в центрі – Юрій Волинський.

Кор.: Юрію, Ви вперше берете участь у такій міжнародній театральній школі?

Юрій Волинський: Так, уперше. Після закінчення навчання у Львівському університеті (я – випускник курсу народної артистки України Таїсії Йосипівни Литвиненко) хотілося ще далі відчувати себе студентом... Ось трапилася гарна нагода – з легкої руки режисера нашого театру, Алли Григорівни Бабенко, котрій надзвичайно вдячний за підтримку, я й опинився у Москві. Алла Григорівна зробила все, аби я потрапив до цієї Школи.

Кор.: Але ж був і відбір?

Ю. В.: Так, до анкети кожен претендент мав додати відео із записами своїх ролей.

Кор.: У Вас у театрі чимало роботи: ролі головні й другого плану, епізодичні, масовка – Ви, мабуть, чи не щовечора на сцені. І тут – на місяць зникаєте. Керівництво дозволило?

Ю. В.: Федір Миколайович Стригун поставився з великим розумінням: їдь, учися... І генеральний директор Андрій Олександрович Мацяк підтримав. До того ж, на щастя, у більшості вистав був другий склад.

Кор.: Отже, “учися”. У кого, з ким і як? А головне – за чого?

Ю. В.: Формальна суть школи – це, фактично, підвищення кваліфікації із усіма необхідними дипломами і сер-



тифікатами в кінці. Але найголовніше – можливість спілкуватися із провідними російськими режисерами та педагогами, навчатися у них. І, звісно, дуже корисні знайомства зі своїми молодими колегами з різних країн світу. Маєш можливість порівнювати, спостерігати і знову ж – учитися...

Кор.: В чому полягає особливість цьогорічної, Шостої, школи?

Ю. В.: За програмою вона була потужніша, ширша за попередні. Учасників поділили на шість груп по 15 осіб – і кожна готувала виставу. Було три драматичні “групи”, одна – для акторів-лялькарів, дві інші – пластична й оперна. В результаті народилось шість вистав, котрі були показані глядачеві: в Московському Театральному центрі “На Страстном”, у Театральному клубі імені Любови Орлової в Звенигороді та в Серпухові. Власне, це й був випускний іспит. Оперна вистава (“Турнір примадонн”) – до речі, поставлена вперше в рамках цього проекту – вийшла в режисурі Ольги Іванової, режисера Московського Камерного музичного театру імені Ніколая Покровського. До лялькарів було запрошено відомого режисера, лауреата “Золотої маски” Євгена Ібрагімова – вони створили спектакль “Напівфабрикати і делікатеси”. Пластичну виставу “Спокуса цнотливости” ставив гість із Німеччини Улла Гейгес. А три драматичні вистави – “Бенкет під час чуми”, “Бідні в космосі” і “Люб-офф” ставили провідні російські режисери.

В результаті додаткового кастингу я потрапив до групи, якою керував Г. Тростянецький. Геннадій

Рафаїлович – учень Георгія Товстоногова, доцент кафедри режисури Санкт-Петербурзької театральної академії, відомий режисер-постановник, лауреат Державної премії Росії. (Другу драматичну групу очолював Ігор Лисов – керівник лабораторії у Школі драматичного мистецтва). На першій зустрічі він запропонував кожному з нас розповісти свою приватну історію – з цих історій поступово й укладалась наша вистава. Ми отримували завдання на кожен наступний день: написати, розповісти, зіграти етюд – і так далі. Тобто одночасно виступили і драматургами, і акторами. Спектакль наш ми назвали “Люб-офф”. У ньому поєднались дуже різні за жанром міні-історії, пов’язані із коханням: комедійні, драматичні, мелодраматичні, навіть трагічні. Ти міг грати не свою історію, твою – хтось інший, між цими сюжетами і героями вибудовувався своєрідний діалог, наче одна історія, або персонажі розпитували інших, а ті, шукаючи відповіді чи дискутуючи, розгортали свої сюжети – це створювало певний наскрізний рух вистави. А була вона про те, як неможливо зрозуміти чоловікам – жіночу душу, жінкам – чоловічу, і як на все життя приречені ми розгадувати таємниці одне одного... Покази відбулися в Звенигороді, в Театральному центрі “На Страстном”, в Серпухові – всюди отримали гарні відгуки. Навіть виникла пропозиція “прокатати” цю виставу восени як окремий театральный проект. Мабуть, це успіх (*сміється*)...

Кор.: То робота над виставою і була головним навчальним завданням?



Ю. В.: Звісно, ні. Це – лише половина навчальної програми. Її, так би мовити, пообідній період. А до полудня у нас були тренажі: майстерність актора, сценічна мова, сценічний рух, сценічний бій, пластика актора і таке інше. Якийсь один “набір” дисциплін ми слухали упродовж одного тижня, інший – другого, третього... Так само щотижня змінювались викладачі. Тому змогли повправлятися практично в усіх напрямках акторської професії із багатьма класними професіоналами. На майстер-класи були запрошені Александр Калягін, Валерій Фокін, Міхаїл Єфремов. Це було неймовірно цікаво! До речі, групи “навчальні” і групи “постановочні” мали різний склад учасників – так ми змогли перезнайтись з величезною кількістю людей. А ще ж була культурна програма, екскурсії...

Кор.: І що – найцікавіше?

Ю. В.: Стільки всього... От, наприклад, майже ніхто не говорив про Станіславського. Вся увага була віддана методу Міхаїла Чехова. Я якраз у дорозі до Москви перечитав його “Техніку актора” – і було неймовірно цікаво саме вправлятися, практично робити етюди на увагу, на фантазію “за Чеховим”, шукати ПЖ (“психологічний жест” – В. Я.). На уроках з фехтування дуже легко й просто нам пояснили принципи “біомеханіки” Мейерхольда. Заняття зі сценічного бою для мене особисто були вкрай важливими, бо відкрили дуже багато невідомих раніше деталей, особливостей, секретів. Ду-у-уже цікавими були вправи зі сценічної акробатики, які вів Айдар Закіров. Та, мабуть, найбільше вразив майстер-клас з комедії дель арте. Його проводив молодий, але відомий в Росії актор і режисер Олександр Коручек. Робота “в масці” дозволила ще більше вивільнити власне “я”, зануритись усередину самого себе – мабуть, тому, що обличчя залишалось прихованим, і ти отримував більшу внутрішню свободу. Цей тренінг виявився надзвичайно корисним також для розвитку колективної акторської уваги: коли ти – центральна “маска”, то всі працюють на тебе, і навпаки – ти повинен послужитись комусь іншому. Це, власне, та ансамблевість, робота з партнерами, якої завжди треба вчитись.

Кор.: Ви – вперше на такому навчанні. Наскільки було важко адаптуватися, вписатися в інше професійне середовище?

Ю. В.: Знаєте, перший тиждень я взагалі мовчав... Від навали вражень. Було не важко – надзвичайно цікаво. Хіба що останній, п’ятий тиждень, коли ми працювали тільки над виставою, виявився дуже виснажливим. Від ранку до вечора йшли репетиції. Прогони, прогони, прогони... Втомились так, що першу виставу грали вже з останніх сил. Тому вона, як на мене, пройшла не найкраще. А от уже

дві наступні, між якими вдалося трохи перепочити, були вдалішими.

Кор.: То на цих показах і “звичайні” глядачі були?

Ю. В.: Аякже! Анонси з’явилися ще як тільки ми розпочали Школу – і квитки на вистави продавали заздалегідь. Щодо реклами – то тут усе було чудово організовано.

Кор.: А побутові умови?

Ю. В.: Теж чудові! Ми жили у зручних двомісних номерах бази відпочинку з усіма вигодами. Нас годували. Все було організовано так, аби ніщо не відвертало уваги від головного – вчитись.

Кор.: А щодо фінансових зобов’язань учасників?

Ю. В.: Я оплатив собі дорогу. Російським акторам взагалі всі видатки оплачувала Спілка театральних діячів.

Кор.: Як велося серед багатонаціональної молоді акторської братії? Які враження?

Ю. В.: Мені дуже сподобались актори з Литви. Ми з ними потрапили до однієї групи, тому я міг спостерігати їх у роботі. Вони надзвичайно технічні. Миттєво виконують завдання режисера, при цьому все, що роблять, можуть пояснити. Будь-який їхній жест, інтонація, рух вмотивовані і переконливі, але й ощадливі: нічого надмірного, перебільшеного, зайвого, випадкового. Коли ж я став захоплюватись цим уголом, то вони сказали, що їм бракує нашого – українського – темпераменту, емоційності. І дивувались, наприклад, з моїх кульмінаційних моментів у ролі. Це насправді таке щастя – спілкуватись, обмінюватись думками...

Кор.: Але ж насправді Ви – не вперше у Москві, серед російської театральної “тусовки”?

Ю. В.: Так, звичайно. Ми приїжджали з чеховськими виставами Алли Григорівни Бабенко на фестиваль “Золотой Витязь” у Москву (на якому ми, до речі, здобули срібло), на Чехівський фестиваль у Меліхово. Тоді я теж чимало побачив, усвідомив, можливо, тому й захотів знову приїхати...

Кор.: Я бачу у Вас в руках зошит. Це – щоденник?

Ю. В.: Нам роздали у перший день спеціальні нотатники для записів. І ми намагалися їх вести.

Кор.: Опублікувати їх колись не захочете?

Ю. В.: Та що Ви! Це робочі записи... Фіксував усе, щоб поділитись зі своїми вдома, у Львові. Щоб можна було такі тренажі продовжувати й далі...

Кор.: Сподіваюсь, у своїй праці Ви знайдете можливість застосувати набуті знання та новий досвід. Хай щастить!

Розмовляла Вікторія Янівська

Сашко БРАМА

ТЕАТРАЛЬНА ОСВІТНЯ ПРОГРАМА “ЗА ЛАШТУНКАМИ”

Про програму

Британська Рада в Україні у партнерстві з Культурно-мистецьким центром НАУКМА, Києво-Могилянським театральним центром “Пасіка” та Театром “Відкритий Погляд” розпочала театральну освітню програму “За лаштунками”, що складається з серії тренінгів для театральних менеджерів, завлітів, режисерів, директорів театрів та театральних фестивалів. Мета програми – познайомити учасників з найкращими бізнес-моделями та управлінськими практиками, що використовуються у британській театральній спільноті і забезпечують виживання, діяльність та успіх театрів в умовах обмеженої державної підтримки.

Перший тренінг програми, присвячений роботі з аудиторією, 30–31 березня 2012 р. в Києво-Могилянському центрі “Пасіка” провела Келлі Бейглі. Келлі Бейглі – спеціаліст найвпливовішої консалтингової компанії Великобританії Morris Hargreaves McIntyre, яка спеціалізується на стратегічних дослідженнях і розробці бізнес-стратегій для мистецького й медіа-сектору. Келлі Бейглі вже багато років працює в сфері мистецького менеджменту, маркетингу, технічно-економічного планування, дослідження брендів та впровадження маркетингових стратегій. Серед її клієнтів такі великі агенції як Туризм Колумбії, Скотіш Ентерпрайз та безсумнівні гіганти мистецького сектору: Британський музей, Національний Траст та мистецький ярмарок Frieze. Практичні навички Келлі Бейглі базуються на її теоретичних знаннях, Келлі має диплом Історичних наук, Мистецького менеджменту та диплом Королівського Інституту маркетингу.

Хто приїхав і чому?

Для українського театру сьогодні стратегічний маркетинг з різних причин є необжитим простором. Хоча для виживання сучасного театру він потрібен, мабуть, не менше за повітря. Можливо, головню з цієї причини, освітня програма “За лаштунками” зібрала представників як державних, так і недержавних театрів з різних міст України. Переїняти європейський досвід роботи з цільовою аудиторією приїхали адміністратори, режисери, помічники режисерів, продюсери, завліти, художні керівники, директори та менеджери.

Учасники семінару розповіли про ті проблеми, з якими їм доводиться мати справу на практиці і які вони сподіваються вирішити з допомогою стратегічного маркетингу. Одні говорили, що до їхнього театру не ходить молодь, інші скаржились, що глядача цікавлять лише вистави класичного репертуару, когось не влаштувала кількість постійної аудиторії, деякі представники некомерційного театру заявили, що для них найбільшою проблемою є академічний театр: якщо дитина потрапляє туди – це, мовляв, травма на все життя (на це отримали відповідь: “травмує якість вистави, а не форма організації”). Ще можна було почути нарікання на те, що театру бракує освітнього компоненту, а його глядачам – вихованости й культури поведінки, бо деякі індивідууми дозволяють собі пити пиво на виставах і обговорювати з сусідом події, що відбуваються на сцені. Звичайно ж, найбільше каменів полетіло в город держави: “Держава нас не підтримує, культура нікому не потрібна. Єдине джерело фінансування – політика, але політиків

не вистачає, та й добрими вони стають переважно лише перед виборами”. Представники державних “театральних структур розповідали про те, що їх театри повинні виконувати плани по заповненню залів” на 900 – 400 місць, тому змушені гнатися за кількістю, а не якістю. Що стосується тих людей, що борються за оновлення театру як соціального організму, то для них найважчим є залучення пересічного громадянина до нових театральних процесів, до нової естетики.

Участь у тренінгу дала змогу розглянути проблематику сучасних театральних процесів в Україні, оскільки питання, що їх поставили учасники семінару, віддзеркалювали локальну модель теперішньої ситуації в країні. Але у цій статті зосередимося на висвітленні стратегічно-маркетингової моделі відносин між театальною структурою та потенційною глядацькою аудиторією, за якою працює британська театральна спільнота.

Структура стратегічного планування

Маркетинг – це насамперед задоволення потреб ринку. Оскільки ринком є глядач, то дуже важливо зрозуміти, чому люди ходять в театр. Очевидно, що за мету вони мають задоволення певних потреб, і британські дослідники виділяють тут окремі групи цих глядацьких потреб:

Соціальні потреби – соціальна мотивація. Театр – чудове місце, де можна проводити час з друзями та родичами.

Інтелектуальні потреби – академічний, професійний інтерес. Театр може бути вирішенням інтелектуальних задач. Люди тут можуть підвищити рівень обізнаності, а батьки через театр можуть виховувати дітей.

Емоційні потреби – театр дає можливість пережити емоційний досвід: ностальгія, перенесення в часі.

Духовні потреби – в театрі людина може закритися від світу і побути “у собі” або отримати стимул для творчості.

Визначивши потреби, що спонукають глядача відвідувати театр, учасникам семінару представили структуру стратегічного планування, доповнену прикладами загальновідомих мистецьких організацій та опрацьовану через тематичні завдання. Сама структура складається з шести базових позицій:

1. Загальне бачення і місія.
2. SWOT аналіз (зовнішні фактори, середовище існування).

3. Позиціонування.
4. Визначення цільових аудиторій для наших завдань.
5. Маркетинговий набір – всі параметри (реклама, вартість квитків).
6. Комунікація з цільовою аудиторією.

Загальне бачення і місія

Перш ніж перейдемо до детального розгляду першого пункту стратегічного планування, всіх учасників семінару було поділено на невеликі робочі групи по чотири особи в кожній. Усього було п’ять таких груп, і кожна з них повинна була придумати собі мистецьку установу і форму її організації. Отже, організація місії для такої установи стала першим кроком, але цей перший крок є чи не найважливішим етапом у стратегічному плануванні, оскільки саме на цьому етапі мистецька організація обирає вектор подальшого розвитку. Визначаючи місію, потрібно запитати самого себе: як мусить виглядати наша організація в майбутньому і чим саме ми хочемо відрізнитися від інших подібних організацій та установ?

SWOT аналіз

SWOT аналіз передбачає визначення сильних та слабких сторін конкретної організації, її можливостей та загроз, що можуть стати на заваді розвитку. Як критерії аналізу можна розглядати такі позиції: чіткість місії, вартість квитків, база клієнтів, місце розташування, якість продукту, моральний стан організації, зв’язок з впливовими людьми, наявність ресурсів (маркетинг), брендівість; наявність ринків та конкуренція, демографічні процеси; розуміння, чого прагнуть люди; технічні фактори і технології; політична ситуація; культура суспільства та ін.

Позиціонування

При позиціонуванні автори проекту насамперед повинні думати про потреби аудиторії, а не про свої власні. Позиціонування потребує переосмислення двох попередніх пунктів стратегічного планування, які повинні бути глибоко переосмислені і на підставі загального бачення, тобто місії та SWOT аналізу, потрібно вирішити, ким ми хочемо бути в очах цільової аудиторії, як ми хочемо, щоб нас сприймали: театр – центр культурного життя, театр – це модно чи театр – це місце самовідкриття, саморозвитку: ким я є сьогодні, і т. д.

Визначення цільових аудиторій

Кожен з учасників отримав суто індивідуальне завдання: потрібно було вказати представників соціальних груп, які приходять – і чому саме приходять

до театру чи на заходи проєкту, котрий представляє кожен із учасників. Але це не стосується вигаданої установи – йдеться про реальні театри чи проєкти. Потім потрібно було вказати ті соціальні групи, які не приходять до театру і також назвати причини, чому вони цього не роблять. Так було отримано

довгий список різних людей з різним показником відвідування мистецьких установ, але загальну масу населення згодом було поділено на соціальні групи, що відвідують або не відвідують культурні заходи. Подати результати цього дослідження можна у формі таблиць.

Люди, які приходять

| № | Група | Чому приходять? |
|---|----------------------|---|
| 1 | Батьки з дітьми | Виховання, освіта, відпочинок |
| 2 | Працююча молодь | Відпочинок, почути щось нове, емоції, інтелектуальний розвиток (бути в контексті) |
| 3 | Інтелігенція, бомонд | Статус, тусовка, інтелектуальний розвиток |
| 4 | Професіонали | Оцінки роботи, пошук натхнення, інтелектуальний розвиток, потреба в середовищі, співпраця |
| 5 | Власна публіка | Улюблений актор чи вистава, звичка, підтримка |
| 6 | Примусова публіка | Корпоративні вистави, школярі |
| 7 | Студенти | Розвиток, відпочинок, тусовка |
| 8 | Туристи | Чули про театр, екскурсія |

Люди, які не приходять

| № | Група | Чому не приходять? |
|---|---------------------|---|
| 1 | Молодь | Брак сучасних вистав, непоінформованість; театр – це не весело, є кіно та Інтернет |
| 2 | Мовна відповідність | Російськомовні не ходять на україномовні вистави і навпаки |
| 3 | Діти | Відсутність відповідного репертуару |
| 4 | Місце проживання | Далеко їхати, пізньої години громадський транспорт погано функціонує |
| 5 | Родини | Відсутність практики родинного відвідування театру, відсутність комфортних умов для перегляду, надто дорого |
| 6 | Пенсіонери | Консервативність, не люблять експериментів, надто дорого |
| 7 | Заможні | Відвідують бари, ресторани, вважають, що театр – це нудно, невідомі автори |

В Англії театр, щоб привернути увагу молоді аудиторії, встановлює безкоштовний Wi-Fi, розливає пиво, влаштовує дискотеки після вистав, концерти рок-гуртів, бар. Також створюються групи в соцмережах. Виробники пива хочуть, щоб їх асоціювали з культурними подіями.

Події повинні бути соціально орієнтованими, наприклад, покази класичних старих фільмів для пенсіонерів можна супроводжувати частуванням чаєм. Чай створює сприятливу, родинну атмосферу.

Усі ці соціальні групи складають загальний ринок, з яким потрібно встановити взаємозв'язок, зрозуміти психологію поведінки та вподобання окремих його представників. Щоб упоратися з цим завданням, ринок потрібно розділити на сегменти. Британські маркетингологи розробили дві системи сегментації ринку – за зовнішніми та внутрішніми ознаками. Кожен окремий сегмент потребує індивідуального підходу, індивідуальної манери роботи з ним.

Сегменти ринку:

Спеціалізований інтерес – звернення через спеціалізовану літературу, форуми. Їх легко досягнути, бо ми знаємо, де вони є, але ця аудиторія є малочисельною.

За поведінкою – частина людей, що приходять на окремі вистави. Вони вже знають ваш театр, ви можете їм запропонувати винагороду за відданість (знижки, подарунки, членські квитки).

За географією – люди, що не ходять до театру. Можна зробити для них дні відкритих дверей, розклавши запрошення в поштових скриньках району.

Демографічні дані – стать, вік.

Життєвий стиль – сімейні, не сімейні, багаті, бідні.

Окрім зовнішніх ознак, існують ще й внутрішні, тобто психографічні ознаки. Якщо ми зможемо зрозуміти, яким цінностям надають перевагу люди та яке їхнє ставлення до культури, то знатимемо, що їм запропонувати.

Сегментація відповідно до культурних цінностей:

Сутність – визначає, ким ви є, мистецтво створює їх сутність.

Розваги – не часто взаємодіють з культурою.

Експресія – самовияв, люди, котрі прагнуть щось створювати, відкриті до всіх форм мистецтва; часто шанувальники андеграундного мистецтва.

Вивільнення – захоплені плином життя; звернення до мистецтва – це для них акт вивільнення від життєвих проблем.

Стимуляція – мистецтво не дуже важливе, використовують його для стимуляції.

Засоби маркетингу:

Отже, коли театр створює певний продукт, то він повинен чітко знати, на яку аудиторію розрахований цей продукт, бо від цього залежить форма інформування та засоби маркетингу. Театр повинен задовольняти потреби вибраних сегментів.

Продукт – чи відповідає він потребам вашої аудиторії?

Ціна – яку суму здатна платити ваша цільова аудиторія?

Процес – бонуси до продукту: лекції після перформансу, обговорення.

Люди (персонал) – повинні відповідати продукту та заохоченню цільової аудиторії.

Місце – приємне місце, куди людям хочеться приходити.

Бренд – ваше позиціонування; чи відповідає воно продукту?

Гарантії (зниження ризиків) – “подбати” про добрі відгуки; в Англії іноді замовляють статтю з позитивною критикою вистави.

Комунікація з сегментом:

Комунікація з сегментом є останньою складовою структури стратегічного планування. Важливо продумати не тільки канали, через які цільова аудиторія буде поінформована про подію, але й форму та зміст самого послання, в якому ми повинні насамперед подати переваги продукту, а не їхні характеристики.



Світлана МАКСИМЕНКО

НЕЗАБУТНІ СВІТЛИНИ ВІД “МЕЛЬПОМЕНИ – XIV”

Міжнародний театральний фестиваль “Мельпомена Таврії” – явище настільки відоме і популярне у професіональних колах України та серед його країн-учасниць: Білорусі, Молдови, Румунії, Росії, – що у даній публікації ми максимально скористаємося рецептивними джерелами фесту (за допомогою світлин, програм, документів), аби створити читачам журналу “Просценіум” (який традиційно відстежує хід події) ефект їхньої співучасті у найважливіших і найбільш знакових подіях цьогорічного свята. Впродовж театрального тижня були показані 20 вистав з 19 театрів: Баку (Азербайджан), Кишенева (Молдова), Мінська, Бобруйська (Білорусь); Смоленська, Владіміра, Нижнього Новгороду, Пермі (Росія); Херсона, Києва, Луцька, Миколаєва, Одеси, Білої Церкви, Кривого Рогу (України). На фестиваль завітало 700 гостей.

Фестиваль конкурсний. Його роботу оцінювало одне (на відміну від двох, що існували в попередні роки) журі на чолі з театрознавцем Аллою Підлужною. Вперше у висвітленні ходу фестивалю засобами ЗМІ брали участь студенти-театрознавці Київського національного університету театру, телебачення і кіно ім. І. Карпенка-Карого (під керівництвом М. Котеленець), котрі спільно із херсонськими журналістами та під егідою головного редактора (й одночасно завіта театру ім. М. Куліша) Любові Калюжної видали чотири числа газети “Театральная ремарка”. Вона стала не лише пульсом подій та щоденником фестивалю, а й джерелом цікавих думок та аналітики фесту.

У ході роботи “Мельпомени”, як завжди, проходили творчі зустрічі зі знайомими українськими драматургами А. Кримом, Ю. Рибчинським, Я. Верещаким,

І. Афанасьєвим, О. Марданем, В. Понізовим та ін. Родзинкою цьогорічного фесту стала виїзна колегія та нарада керівників театрів з усіх регіонів держави (головний модератор – генеральний директор Національного театру ім. Івана Франка – Михайло Захаревич), ініційована Міністерством культури України. На зустрічі обговорювались й болючі проблеми з охорони авторських прав в Україні (за участю директора “Всеукраїнської Ліги авторів” Миколи Сошовського).

Окрім головних подій – вистав, невтомна дирекція та фестивальний центр цьогорічної “Мельпомени Таврії” урізноманітнили її хід “здоровими” альтернативними акціями: виставкою плакатів театрально-дизайнерського фестивалю “Живи!-5” (президент – Володимир Какурін, Харків), виставкою шаржів О. Теплякова, неформальними сердечними та смачними зустрічами з екзотичними гречаними варениками степовою юшкою, що смакує особливо по-домашньому в Олешківських пісках!

Як завжди, відкриття “Мельпомени – XIV” розпочалося урочистим святковим дійством просто неба на Театральній площі, ставши головною очікуваною подією року для херсонців та гостей міста (а водночас і здоровою мистецькою альтернативою очікуваному ЄВРО – 2012). Традиційно Міжнародний фестиваль у Херсоні відбувається завдяки допомозі Міністерства культури України, Херсонської облдержадміністрації, Херсонської обласної ради, Херсонського міськвиконкому, за підтримки народного депутата України Миколи Баграєва, Херсонського міського голови Володимира Сальдо, генерального спонсора

“Херсонського суднобудівного заводу” та численних добровольців. Якщо футбольна подія засвідчила Європі нашу гостинність і відкритість світові, “Мельпомена” локально, але послідовно переконує у цьому ж театралів України та зарубіжжя вже друге десятиліття. Директор та засновник фестивалю Олександр Книга майбутню, п’ятнадцяту “Мельпомену”, планує зустріти як справжнє повноліття: цифра 15 домінуватиме у всіх кількісних показниках: міст, країн, театрів-учасників. Бажаючи щасливого повноліття мистецькому форуму у майбутньому, заглянемо у його сьогоднішнє (яке вже стало історією) за допомогою допитливого фотооб’єктива і чутливого ока талановитого фотохудожника і “літописця” театрального свята Олександра Андрющенка.

Переможцями “Мельпомени Таврії – XIV” стали:

“Гран-прі”: вистава “Грек Зорба” Н. Казанзакіса (режисер – Віталій Малахов, сценографія – Марії Погрібняк, у ролі Алексіса Зорби – Анатолій Хостіков. Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка, Київ, Україна)

“Краща вистава”: вистава “Король Лір” В. Шекспіра (режисер – Лінас Зайкаускас, художник-постановник – Маргарита Місюкова. У ролі короля Ліра – Микола Горохов. Владімірський обласний академічний драматичний театр (м. Владімір, Росія)

“Краща режисура”: Сергій Павлюк. Вистава “На великій дорозі” А.Чехова. Художник-постановник – Вікторія Усаченко. Херсонський обласний академічний музично-драматичний театр ім. М. Куліша (м. Херсон, Україна)

“Краща чоловіча роль”: Руслан Вишнівецький (роль Семена Борцова у виставі “На великій дорозі” А.Чехова. Режисер – Сергій Павлюк). Херсонський обласний академічний музично-драматичний театр ім. М. Куліша (м. Херсон, Україна)

“Краща жіноча роль”: Нігяр Гасанзаде (роль Ніно Кіпіані).

Вистава “Алі і Ніно” К. Саїда (режисер – Ельвін Мірзоев, художник з костюмів – Олена Алмазова). Бакинський муніципальний театр (м. Баку, Азербайджан)

“Краща жіноча роль”: Наталія Кузнецова (роль Євдокії Дунаєвої).

Вистава “Заспів Мадонни з Пінеги” Ф. Абрамова (режисер – Володимир Кулагін). “Школа сучасного театру” (м. Нижній Новгород, Росія)

“Краща епізодична роль”: Євген Гамаюнов (роль Кузьми). Вистава “На великій дорозі” А.Чехова (режисер – Сергій Павлюк). Херсонський обласний академічний музично-драматичний театр ім. М. Куліша (м. Херсон, Україна)

“Краща сценографія”: Алла Локтіонова. Вистава “Макбет” В. Шекспіра (керівник проекту – Микола Берсон, режисер – Сергій Павлюк). Миколаївський академічний український театр драми та музичної комедії (м. Миколаїв, Україна)

“Краща камерна вистава”: вистава “Льовушка” А. Крима (режисер – Ігор Славінський, сценографія Марії Погрібняк, художник з костюмів Ніна Руденко. У ролях: Льовушка – Артем Мясус, бабуся Роза – Софія Письман, бабуся Даша – Лариса Трояновська). Київський академічний драматичний театр на Подолі (м. Київ, Україна)

“Краща моновистава”: режисер-постановник та виконавець – Євген Юхновець. Вистава “Матки-Душі” О. Луненка. Центр документальної п’єси VERBATIM (м. Одеса, Україна)

“За авторську інтерпретацію”: Олександр Бельський. Вистава “Бенкет під час чуми” О. Бельського за мотивами “Маленьких трагедій” О. Пушкіна. Художник з костюмів – Тетяна Боброва. Криворізький театр музично-пластичних мистецтв “Академія Руху” (м. Кривий Ріг, Україна)

“За плідну співпрацю, творчість та високу акторську майстерність”: Сергій Федотов. Пермський театр “У Моста” (м. Перм, Росія)

“За плідну співпрацю, творчість та високу акторську майстерність”: Ігор Сігов. Республіканський театр білоруської драматургії (м. Мінськ, Білорусь)

Звичайно, хай би якими промовистими і доказовими були представлені тут фотодокументи, вони не зможуть передати чару найголовнішої принади театру: його енергетики. Надто, коли вона силою таланту постановника та виконавців здатна потрясати наші несентиментальні душі у прагматичний час.

За це хочеться низько поклонитися служителям театру, організаторам фестивалю, талановитим переможцям цьогорічної “Мельпомени”.

Херсон- Львів



Вистава "Грек Зорба" Н. Казанкакіса.
Режисер – Віталій Малахов,
художник – Марія Погребняк.
Київський національний драматичний
театр імені І.Франка.

Вистава "Король Лір" В. Шекспіра.
Режисер – Лінас Зайкаускас,
художник – Маргарита Місюкова.
Владимирський академічний обласний
драматичний театр (Росія).

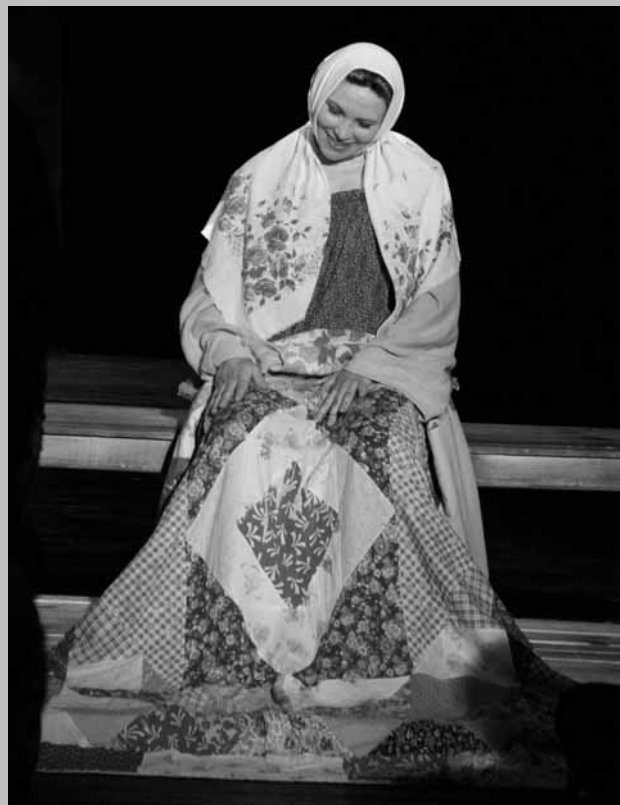


Вистава "На великій дорозі" А. Чехова.
Режисер – Сергій Павлюк,
художник – Вікторія Усаченко.
Херсонський обласний академічний
музично-драматичний театр імені М. Куліша.



*Вистава "Алі і Ніно" К. Саїда.
Режисер та художник – Ельвін Мірзоєв.
Бакинський муніципальний театр (Азербайджан).*

*Моновистава "Заспів Мадонни з Пінєги" Ф. Абрамова.
Режисер – Володимир Кулагін .
Школа сучасного театру" (м. Нижній Новгород, Росія).*



*Вистава "Макбет" В. Шекспіра.
Режисер – Сергій Павлюк, художник – Алла Локтіонова.
Миколаївський український академічний
театр драми та музичної комедії.*



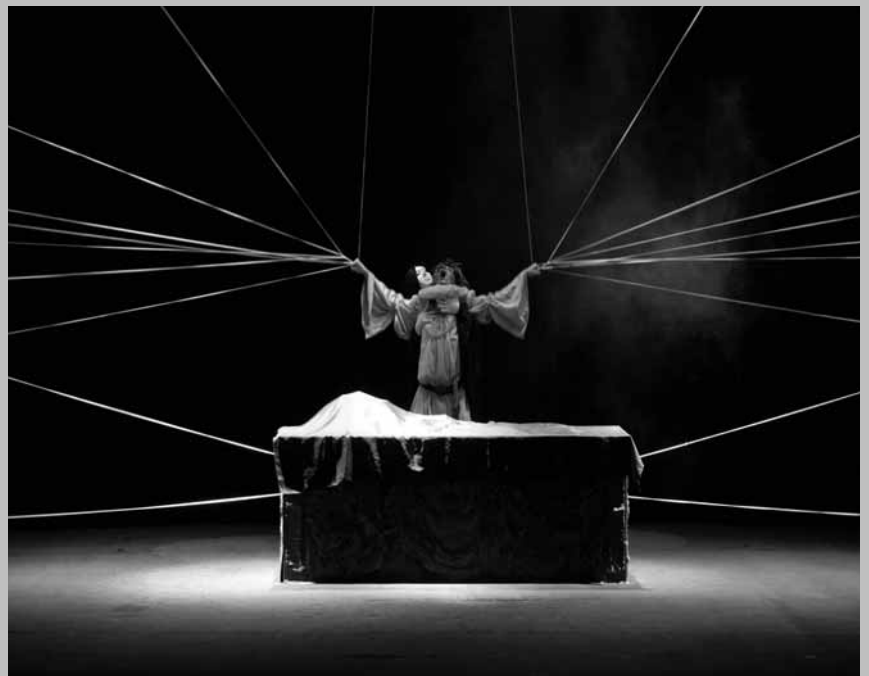
*Вистава "Льовушка" А. Крима.
Режисер – Ігор Славинський,
сценографія – Марії Погребняк,
художник з костюмів – Ніна Руденко.
Київський академічний драматичний
театр на Подолі.*



*Моновистава "Матки-Душі" О. Луненка.
Режисер-постановник та виконавець – Євген Юхновець.
Центр документальної п'єси VERBATIM (Одеса).*



*Вистава "Бенкет під час чуми" за О. Пушкінім.
Режисер та сценограф – Олександр Бельський,
художник з костюмів – Тетяна Боброва.
Криворізький академічний театр
музично-пластичних мистецтв "Академія Руху".*





Вистава "Етюди кохання" О. Попова.
Режисер – Дмитро Мельничук,
художник – Мар'ян Савицький.
Смоленський державний драматичний
театр імени О. Грибоєдова (Росія).

Моновистава актора Петра Миронова
"Євгеній Онегін" О. Пушкіна.
Режисер – Петро Миронов.
Київський театр "Астрей".



Вистава "Янка Купала. Кола Раю" С. Науменка.
Режисер – Світлана Науменко,
художник – Юрій Соломонов.
Республіканський театр
білоруської драматургії (м. Мінськ, Білорусь).



Вистава "Забути Герострата" Г. Горіна.
Режисер та сценограф – Лариса Покревська,
костюми – Вадим Сажин. Могилівський обласний театр
драми та комедії імені В. І. Дуніна-Марцинкевича
(м. Бобруйськ, Білорусь).



Вистава "Звір" М. Гідіна, В. Сінакевича.
Режисер та сценограф – Сергій Федотов.
Пермський театр "У Моста" (Росія).

Вистава "Маскарад" М. Лермонтова.
Режисер – Юрій Хармелін.
Державний молодіжний російський драматичний
театр "З вулиці роз" (м. Кишинів, Молдова).



Євдокія СТАРОДИНОВА

ПРОФЕСІЙНЕ СВЯТО ВІДЗНАЧАЄМО РАЗОМ

(До Міжнародного дня театру)

Традиційно урочистості, присвячені Міжнародному дню театру, відбулися на факультеті 27 березня 2012 р. В актовій залі ім. А. Кос-Анатольського викладачів і студентів із їхнім професійним святом привітав Богдан Козак, завідувач кафедри театрознавства та акторської майстерності, академік НАМ України, професор, народний артист України, лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка.

Присутніх вітали також студенти різних кафедр факультету. Цікаву гумористичну програму “капустяника” запропонували третьокурсники, майбутні актори: Сергій Литвиненко, Інна Лиховид, Дмитро Благий, Анна Єпатко, Наталія Липко і Володимир Пантелєєв. Вони показали дві сценки – “Східна казка” і “На заняттях із майстерності актора”. Із пізнаваних персонажів присутні в залі сміялися відверто і щиро. Марта Бей, Любов Таран, Ольга Крук і Оксана Гарасимів заспівали квінтетом, класичні музичні твори у перекладі на бандуру виконала Наталя Смола (кафедра музичного мистецтва). У виконанні Івана Макаришина прозвучав солоспів, лялькар Андрій Соловонюк майстерно прочитав дитячий вірш “Телефон”, сповнений дотепності й гумору. Порадували й здивували всіх феєричним дивертисментом наші хореографи. На закінчення концерту Сергій Литвиненко, Інна Лиховид, Анна Єпатко, Наталія Липко зіграли сцену “Пригоди Чарлі” в стилі німого кіно і підтвердили вислів Чарлі Чапліна: “Коли я зміг полюбити себе, я усвідомив, що мій розум може мені заважати, що від нього можна навіть захворіти. Але коли я зміг зв’язати його зі своїм серцем, він одразу став моїм надійним спільником. Сьогодні я називаю цей зв’язок «мудрістю серця»”. Тож майбутні актори закликали всіх не забувати про розум, але завжди прислухатися до мови серця і насолоджуватися веселою і життям.

На завершення свята, як щороку вручено іменні стипендії найкращим студентам за успіхи в навчанні, науково-пошуковій роботі та в оволодінні майстерністю актора. Традиція по-своєму унікальна, бо жод-

на із кафедр Університету не має стільки іменних стипендій, скільки їх є на кафедрі театрознавства та акторської майстерності, і ніхто не заперечить, що в тім – безпосередня заслуга професора Богдана Миколайовича Козака. Адже серед засновників стипендій він сам, його недавні учні (нині вже відомі у Львові, в Україні і поза Україною – актори-закордонці), а також представники діаспори інтелігенції.

Назвемо імена меценатів і засновників стипендій, а при тому й імена самих стипендіатів.

Отже вручено:

- Стипендію імені Григора Лужницького (засновник – родина Лужницьких у США)
Швидко Вікторії (КМТ-51м)
Станіславчук Мар’яні (КМТ-31)
- Стипендію імені заслуженої артистки України Віри Левицької (засновник – Юрій Левицький, США)
Чичилук Ользі (КМА-21)
Липко Наталії (КМА-31)
- Стипендію Андрія Сніцарчука та Юрія Хвостенка, акторів Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької
Саченко Катерині (КМА-41)
Мінєєвій Айгюль (КМА-21)
- Стипендію Богдана Козака, академіка НАМ України, професора, народного артиста України, лауреата Національної премії України ім. Тараса Шевченка
Сурай Світлані (КМА-41)
Соловонюку Андрію (КМА-21)
- Стипендію Олександри Лютої, актриси Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької
Благому Дмитру (КМА-31)
- Стипендію Благодійного фонду імені Марії Заньковецької
Баліцькому Василю (КМА-31)
Столяр Мар’яні (КМТ-41)

Роман ЛАВРЕНТІЙ

“БАРИКАДИ ТЕАТРУ” ПОВЕРТАЮТЬСЯ ДО ШИРОКОГО ЧИТАЧА

Двадцять четвертого лютого 2012 р. у головному читальному залі Наукової бібліотеки Львівського національного університету імені Івана Франка відбулася презентація факсимільного видання часопису “Барикади театру”. Раритетний на сьогодні театральний двотижневик “Мистецького об’єднання “Березіль” виходив з ініціативи Л. Курбаса у Києві (1923–1924) і був нині, через 90 років, перевиданий завдяки зусиллям кафедри театрознавства та акторської майстерності у співпраці з кафедрою бібліотекознавства та бібліографії факультету культури і мистецтв. Презентація видання цього часопису була одним із заходів з нагоди святкування 125-ліття від дня народження, видатного українського режисера, актора, реформатора українського театру Леся Курбаса, який, до речі, був студентом Львівського університету у 1909–1910 роках. Унікальний часопис відтепер доступний широкому колу мистецтвознавців, теоретиків, практиків і прихильників театру.

Презентацію розпочав привітальним словом директор Наукової бібліотеки Львівського національного університету імені Івана Франка Василь Кметь. Зі словом про життєвий і творчий шлях режисера-

реформатора Леся Курбаса виступив академік Національної академії мистецтв України, дійсний член НТШ, народний артист України, завідувач кафедри, професор Богдан Козак; про роботу над виданням (укладання бібліографічного покажчика та змісту) розповів старший викладач кафедри бібліотекознавства та бібліографії Володимир Труш; новаторство театального методу Леся Курбаса стало темою виступу в. о. завідувача відділу культурно-просвітницької роботи Наукової бібліотеки, асистента кафедри театрознавства та акторської майстерності Романа Лаврентія; із характеристикою та аналізом змісту цього мистецького журналу виступили кандидати мистецтвознавства, доценти Майя Гарбузюк і Світлана Максименко.

Примірники факсимільного видання було подаровано і передано у фонди Наукової бібліотеки, у Відділ мистецької літератури Львівської державної обласної універсальної наукової бібліотеки, Відділ мистецтв Львівської національної наукової бібліотеки імені В. Стефаника, розіслано до бібліотек України. Часопис “Барикади театру” також буде доступний на сайті Наукової бібліотеки ЛНУ імені Івана Франка.



Уляна РОЙ

ПРЕЗЕНТАЦІЯ ЗБІРНИКА ПРАЦЬ “ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ ЛЕСЯ КУРБАСА”

Лесь Курбас – визначна особа двадцятого століття. Його діяльність як актора, режисера, театрального педагога на багато літ визначила вектор розвитку українського театру.

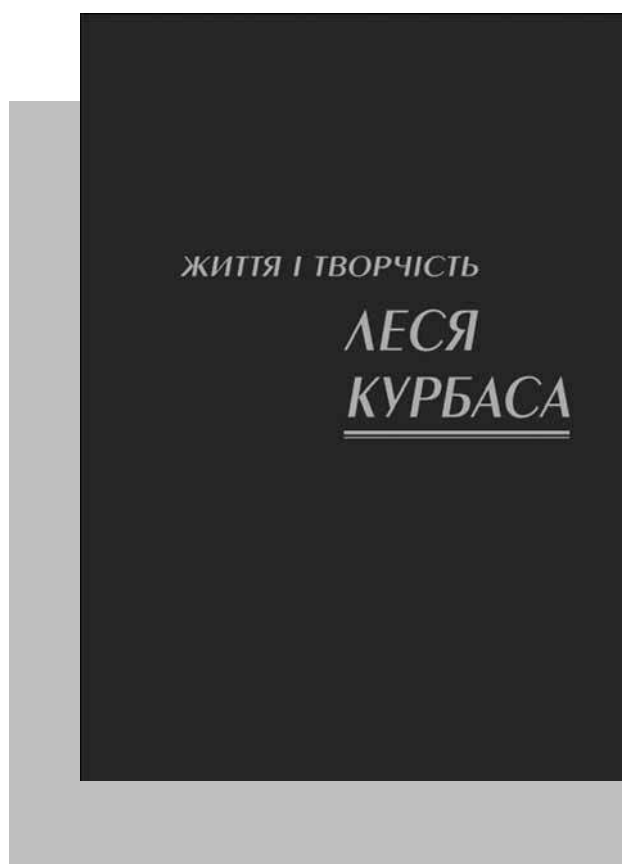
Сьогодні, коли виповнилося 125 років від дня його народження і 75 – від дня смерті, українська культура та театр потребують нагальної відповіді на питання: чи продуктивний цей напрямок, чи Лесь Курбас як митець присутній і в XXI столітті? Відповідь – лише ствердна. І наче на доказ цього, кафедра театрознавства та акторської майстерності видала збірник праць та біографічних документів про життєвий і творчий шлях Леся Курбаса.

Презентація збірника відбулася 10 жовтня 2012 р. в читальній залі Наукової бібліотеки Львівського національного університету імені Івана Франка. Презентували книжку її упорядники та видавці.

Автор ідеї збірника, його структури та наповнення, упорядник і науковий редактор – народний артист України, академік Національної академії мистецтв України, лавреат Національної премії ім. Т. Шевченка, завідувач кафедри театрознавства та акторської майстерності, професор Богдан Козак. Він розповів про те, як народилася ідея укласти саме так і саме ці тексти; як відбувалося наповнення рубрик та залучення науковців зі Львова, Києва, Харкова для втілення задуму; йшла мова також про пошук і залучення спонсорів та меценатів до випуску книги; з властивим йому гумором проф. Б. Козак згадав про деякі казуси у роботі. І, звичайно, не забув, назвав поіменно усіх, хто долучився до створення збірника: авторів, верстальників, перекладачів та тих, хто набирав і корегував тексти.

Доктор фізико-математичних наук, професор, ректор Львівського національного університету ім. І. Франка Іван Вакарчук наголосив на значенні діяльності Л. Курбаса для української культури і, відповідно, вагомість зібрання в одній книжці матеріалів про його життя.

Слово мав і кандидат історичних наук Михайло Комарницький, директор видавництва “Літопис”,



де вийшов друком збірник. Він так само погодився з думкою про важливість цієї книжки, для студентства, особливо для Львівського університету ім. І. Франка. Адже у збірнику опубліковано свідчення про навчання й діяльність Леся Курбаса у цьому навчальному закладі.

Про вагомість видання з погляду театрознавчої науки, про присутність у збірнику текстів представників різних дослідницьких поколінь та наукових шкіл, а відтак про можливість вивчати за курбасознавцями етапи поступу української театрології XX ст. говорила кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності Майя Гарбузюк.

Бібліографія та бібліографічний покажчик були полем професійної діяльності відповідної кафедри

того ж факультету, про що й говорила кандидат філологічних наук, доцент кафедри бібліотекознавства та бібліографії Наталія Демчук.

Від імени молодих викладачів кафедри театрознавства та акторської майстерності зі словами заохоти до читання інформативно багатого збірника звернувся Роман Лаврентій.

Про загальнофакультетські заходи святкування Днів університету, гідною частинкою яких і стала презентація збірника, присутнім нагадав доктор мистецтвознавства, декан факультету культури і мистецтв, професор Олександр Козаренко.

На завершення презентації проф. Б. Козак разом із директором видавництва "Літопис" М. Комарницьким урочисто передали примірники збірника до рук директора Наукової бібліотеки ЛНУ ім. І. Франка, кандидата історичних наук, доцента Василя Кметя.

Тепер залишилося лише читати, приймати і втілювати Курбасівські ідеї розвитку українського театру та театральної науки.



Професор Богдан Козак презентує збірник праць "Життя і творчість Леся Курбаса". Читальня зала Наукової бібліотеки Львівського національного університету імени Івана Франка, 10 жовтня 2012 р.

Гості та учасники презентації збірника праць "Життя і творчість Леся Курбаса". Читальня зала Наукової бібліотеки Львівського національного університету імени Івана Франка, 10 жовтня 2012 р.

Серед учасників презентації (у першому ряді ліворуч) ректор Університету, професор Іван Вакарчук та декан факультету культури і мистецтв, професор Олександр Козаренко.



Ніна БІЧУЯ

ІСТОРІЯ З КІЛЬКОМА НЕВІДОМИМИ

(З приводу появи тексту “За двома зайцями” у “Березолі”)

Не так давно здобутий дозвіл на відвертомовлення про “Березіль” і Курбаса визволив безмір підходів до оцінок цього нерозривного в своїй суті явища: “Березіль” – Курбас; Курбас – “Березіль”. І навіть найдрібніший факт може не тільки щось додати, а й змінити, підтвердити або ж цілковито заперечити в історії чи долі цього театру та його творців.

“Просценіум” має нехай ще не надто великий, та все ж добрий досвід у пошуках та відкриттях – надаючи журнальні сторінки для оприлюднення статей, спогадів, архівних матеріалів, що стосуються діяльності Леся Курбаса та історії “Березоля”. Коли йдеться, скажімо, про драматургічні тексти, то маємо такі публікації, як першодруки: “Останній лист” В. Сарду у перекладі Л. Курбаса та “Золоте черево” Ф. Кроммелінка у перекладі І. Стешенко.

Цього разу пропонуємо читачам першодрук комедії-сатири “За двома зайцями”, постанову якої в “Березолі” здійснив Василь Василько. Йому ж належить написаний у співавторстві із Х. Шмаїним і сценарій комедії, за основу якого була узята однойменна п’єса М. Старицького.

Постава комедії “За двома зайцями” мала безпосереднє відношення до діяльності створеного Курбасом 1923 р. Режлабу (пізніше найменованого Режштабом), що став унікальною школою навчання “березільських” режисерів, серед яких був і В. Василько. Як згадує він сам у книзі “Театру віддане життя”, “вся робота режисерської лабораторії влітку 1924 року була підготовкою репертуару на сезон 1924/25 років. За керівництва Курбаса дипломні вистави мали здійснити я і Борис Тягно. [...] Мені дуже хотілося поставити комедію. Нових повноцінних п’єс ще не було, і виникла думка взяти українську комедію М. Старицького “За двома зайцями”. Леся Курбас не заперечував, тільки зауважив, що я мушу знайти мистецьку форму, відповідно моєму новому розумінню змісту п’єси”^[1].

Нагадаємо, що появу на кону “достославного” Голохвостого частково завдячуємо І. Нечуєві-Левиць-

кому, авторові п’єси “На Кожум’яках”, де “цилюрник” Свирид Іванович іменувався Гострохвостим. Голохвостим він став у п’єсі М. Старицького, який здійснив обробку малосценічної комедії “На Кожум’яках”, діставши на це згоду її автора. І саме від прем’єрної вистави 1883 р. почалося успішне сценічне життя Голохвостого, роль якого виконував у прем’єрному спектаклі П. Саксаганський.

Майже через 150 років уже інша, не царська, а радянська цензура дозволила появу перед глядачем Свирида Голохвостого, “аферіста” з непманської публіки – у виконанні Й. Гірняка.

Процес переробки й достосування п’єси М. Старицького до тогочасного суспільного життя (а це було основним завданням В. Василька як сценариста і режисера) виявився доволі складним і викликав жорсткі суперечки серед членів Режштабу, хоча сам Леся Курбас діяльної участі в роботі свого учня В. Василька над “дипломною виставою” нібито й не брав. Кажемо – “нібито”, бо ж знаходимо у спогадах В. Василька запевнення в тому, що Л. Курбас дав йому чи не повну свободу в задумі вистави та втіленні того задуму на сцені. Хоча у цій відстороненості примушують дещо сумніватися присутність Леся Курбаса на засіданнях Режштабу, де йшлося про роботу над “Зайцями...”, та його виступи з цього приводу (див., наприклад, Протоколи засідань у “Філософії театру” Леся Курбаса – Протокол № 10 від 1.12.1924 р.; № 12 від 17.12.1924 р.; № 10 від 22.02.1925 р.)¹.

Без сумніву, історія постанови комедії-сатири “За двома зайцями” вартує детальнішого, ніж маємо досі, вивчення, оскільки в існуючих на тепер публікаціях натрапляємо на низку відмінностей та не до кінця узгоджених фактів. На підставі докладних досліджень можемо з’ясувати складні стосунки В. Василька з членами Режштабу, Л. Курбасом та із акторським колективом “Березоля” у процесі роботи над цим спек-

¹ Леся Курбас. *Філософія театру*. Упор. М. Лабінський. – К.: Вид. Соломії Павличко “Основи”, 2001. – С. 303; 312–316; 333–338.

таклем, а ще також зрозуміти, яким бачили режистрівці завдання сценариста і режисера, що обрав саме такий матеріал для своєї дипломної роботи – і саме у той час, коли ситуація скеровувала мистецтво на певний потрібний та вигідний суспільний шлях.

Сьогодні можемо інакше коментувати текст п'єси, але ж яких кілька десятків літ тому писалося наступне: “Разом з письменником В. Ярошенком В. Василько створив п'єсу, в основі якої лежала гостра сатира на нове міщанство, на всіх тих, хто *плентався під ногами пролетаріату і заважав йому відбудувати народне господарство* (підкреслення наше. – Н. Б.). На сюжетному каркасі старої комедії виникла нова п'єса, дія якої відбувалася в непівському середовищі тогочасного Києва. Від п'єси М. Старицького залишилися хіба що назва та прізвища дійових осіб [з цим висновком, зробленим 1980 р., навряд чи можна цілковито погодитися, але про це мала б відбутись окрема розмова, а ми дотримуємося лише обраного “жанру” вступної замітки. – Н. Б.] та й назва “За двома зайцями” не дуже личила новій п'єсі, на перший план вийшли соціальні типи непівських задвірків. Режисер будував виставу в плані загострено-театральної подачі побуту”, – запевняв П. І. Кравчук у своїй книжці “В. С. Василько – режисер” [2].

Вважаю за потрібне для уважного порівняння запропонувати також міркування з рецензії Юрія Смолича “За двома зайцями у “Березолі”, опублікованої у книзі “Про театр”: “Власне, назва “За двома зайцями” осучасненій п'єсі вже не личить. Колізія задуму М. Старицького – “за двома зайцями вдасися – і одного не піймаєш” після переробок В. Ярошенка, Х. Шмаїна, В. Василька та інших втрачає свою гостроту. Натомість на перший план спливають соціальні типи, задвірки нашого “сьогодні”, – інша гострота, сатири гідні моменти з нашого побуту” [3].

На першодрук цитованої рецензії (“Нове мистецтво”, № 36, 1926 р.) – покликається у своїй монографії “Березільська культура. Історія, досвід” Н. Єрмакова, і це допомагає зрозуміти, що у пізнішій публікації присутня або “вправна рука” пильного редактора, або й самоцензура Юрія Смолича.

Юрій Смолич робить короткий текстологічний аналіз осучасненого тексту, зазначаючи, що найдокладнішої переробки зазнала перша дія, “друга й третя також від М. Старицького мають тільки сюжетну схему та кілька характерних епізодів” [4].

Але чому тільки – сюжетна схема і чому тільки “від Старицького”, коли майже на поверхні лежить безліч деталей, в яких також можна відчитати певні запозичення від попередників. Імена персонажів Бобчик і Добчик – незаперечна вказівка на Гоголя, тяглість від “Ревізора”; Супчик (у Смолича, до речі – Субчик) і Копилевич – дивись “На Кожум’яках” Берко

і Волько, процентщики; а Катеринщик – у Нечуя-Левицького, у Старицького і, нарешті, у В. Василька. І ще такий своєрідний “кольоровий” знак, таке, сказати б “перетворення” у Нечуя-Левицького: “Єфросина² (розвірчує папір і виймає чіпок з червоними стрічками). Ось що я вам, мамо, купила”. У М. Старицького: “Проня (розвиває папір і виймає чепчик із червоними стрічками). Ось що я вам, мамо, купила”. У В. Василька, В. Ярошенка “(Проня – до Сірка): “Ось вам купила великий червоний бант і значок Доброхиму...””.

Значно поважніший текстологічний розгляд п'єси-переробки подає у своїй статті “Пошук форми сатиричної вистави” Володимир Клековкін [5]. Оскільки наше завдання цього разу – ознайомити читача саме з текстом комедії, то обминемо проблеми постави як сценічного явища, про які пишуть В. Клековкін та інші автори, і подамо ще кілька міркувань з приводу історії самої літературної переробки.

Варіант п'єси “За двома зайцями”, явленої 1925 р. у “Березолі”, мабуть, і не єдиний, і не перший. Підтвердженням такого висновку можуть слугувати не тільки спогади В. Василька, але й згадані вище протоколи Режистру. Вони свідчать про численні переробки тексту, намагання залучити до співпраці тих драматургів, які б могли стати співавторами В. Василька, що виступав лише у ролі сценариста, полишаючи іншим написання тексту.

Як бачимо з титульного (із затвердженням цензурою) аркуша комедії, сценарій належить В. Василькові-Міляйву та Х. Шмаїну.

Протоколи Режистру свідчать, що перша спроба залучити драматурга В. Ярошенка до написання п'єси за готовим уже сценарієм В. Василька зазнала невдачі. Пропозиція вдатися по допомогу до П. Щербатинського теж спершу закінчилась нічим. Доказом конфліктної ситуації довкола майбутнього тексту є один із записів у Протоколі:

“Пропозиція Пігулович З.. Можна Щербатинського використати.

Василько. Про це я вже з ним балакав. Заявив, що не може.

Курбас. Може, йому купити блокнот? Раджу взяти Щербатинського – коли він навіть не так напише п'єсу, то можна після цього написати і вставити до теми, як каже старий рецепт драматургії

Василько. Ярошенко – злочинець! Півтора місяця п'єса у нього, і нічого не зроблено.

Пропозиція Лопатинського. Порвати з Ярошенком, використати Щербатинського, а адміністрації викачати з Ярошенка гроші.

Прийнято” [6].

² *Єфросина – це Проня у М. Старицького й Єфрозі – в згадці В. Василька.*

Однак, окрім названих вище імен драматургів маємо ще одне, приховане спершу за криптонімом Л. С.-Ч., а пізніше під сакраментальним "...та інші". Розшифрувати криптонім В. Василько нам не допомагає, навіть не робить спроби. Він називає власника цього криптоніму (з якихось, очевидно відомих йому та іншим членам Режштабу прихованих причин) "один драматург".

Услід за В. Клековкіним, який дослідив чернетку з уривками п'єси "За двома зайцями", датовану 1924 р. (зберігається у Музеї Михайла Старицького), можемо сказати, що цим "одним драматургом" була дочка М. Старицького – Людмила Старицька-Черняхівська. Її співпраця із В. Васильком теж закінчилася раптовою відмовою. Про це повідомив на засіданні Режштабу 1.12.1924 р. сам В. Василько: "Паралельно з тим я зв'язався з одним драматургом, який своє ім'я приховує, і якого я вирішив використати. Покінчили на тому, що він напише, а я можу використати це все, маючи за собою авторське право. Написав уже дві дії. Сьогодні одержав від нього записку. Пише, що він зриває зі мною"[7].

Приймаючи як остаточну версію, що це була справді Людмила Старицька-Черняхівська, спробуємо віднайти хоча одну з можливих причин її відмови від співпраці з В. Васильком (а отже – й з "Березолем"?).

Текст, над яким запропонували працювати Л. С.- Ч., належав перу її батька, тож не так просто було перенести дію і в інший час, і в інше середовище. Чи не доводилося авторці при переробці переступати через свої літературно-естетичні й політичні переконання? Адже саме в цей час вона активно працювала над власною п'єсою "Перемога". Свідчить про це, зокрема, запис у "Щоденниках" Сергія Єфремова від 22 січня 1925 р.: "Одбулося вчора читання нової п'єси Л. М. Черняхівської "Перемога"[...] п'єса одбиває сучасне життя на протязі 4-5 років. Вона хвилює, бо показує, що всі ми пережили і переживаємо – знущання, утиски, голод, хамство, страшенне приниження й спустошення духу"[8].

Але, так чи інакше, її криптонім присутній на титульній сторінці машинописного варіянту п'єси "За двома зайцями" – поруч із іменами В. Василька, Х. Шмаїна, В. Ярошенка та П. Щербатинського. Що свідчить про використання у тексті створених Л. Старицькою-Черняхівською окремих фрагментів і про що говорить В. Клековкін.

Попри існування кількох варіантів тексту, довел до показу вистави за підписами відповідальних осіб Головополітосвіти (читай – цензурної інституції) на титульному аркуші доводить, що перед нами – офіційно затверджений текст, за яким мала б іти вистава. Оригінал (згідно зі штампом) було збережено у Театральному музеї при М. О. "Березіль",

а його копію люб'язно надав нам М. Лабінський, супроводивши примітками першу та другу сторінки рукопису п'єси.

Публікація п'єси завдала "Просценіуму" певних текстових та технічних труднощів. Очевидно, передрук оригіналу був виконаний на друкарській машинці з російським шрифтом. Через відсутність українських літер замість І та Є було вжито літери І та Е, що у публікації виправлено. Знаки пунктуації додано лише тоді, коли їхня відсутність затемнює зміст. Мова персонажів, лексичний характер ремарок та ін. залишені без змін. Цікаво зазначити, що в п'єсі дано специфічну мовну характеристику персонажів. Скажімо, Міліціонер за походженням, судячи з його мови, – галичанин. Режисер у сцені клубу – без сумніву, наділений мовленнєвими деталями, фразами, властивими, мабуть, комусь із березильців.

Викреслення, позначені в журнальній публікації, виконано згідно з оригіналом.

Певний сумнів викликає написання прізвищ персонажів. У поданому до редакції тексті, наприклад, бачимо: Супчик, у згаданій вище рецензії Смолича читаємо: Субчик (такий варіант здається виправданішим).

У подальшому варто, мабуть, дослідити авторство виправлень, доповнень і скорочень у машинописі – належать вони режисерові? авторові? помічнику режисера? Задля цього можна здійснити графологічний аналіз, оскільки вочевидь такі втручання могли належати щонайменше двом особам, у чому переконує характер почерків. Невідомо також, які фрагменти тексту писали В. Ярошенко та П. Щербатинський.

Отже, бачимо, перше оприлюднення п'єси "За двома зайцями" В. Василька, Х. Шмаїна, В. Ярошенка та ін. слугує, з одного боку, новим документом діяльності "Березоля" і може бути цікавим історикам театру, літератури, практикам сцени. З іншого боку, текст ставить перед кожним ще й і низку запитань, на які варто шукати відповідей.

1. Василько В. *Театру віддане життя*. – Київ: Мистецтво, 1984. – С. 235-236.

2. Кравчук П. В. *С. Василько – режисер*. – Київ: Наукова думка, 1980. – С. 56-57.

3. Смолич Ю. *Про театр*. – Київ: Мистецтво, 1977. – С. 97 – 98.

4. *Там само*. – С. 98.

5. Клековкін В. *Пошук форми сатиричної вистави // Український театр*. – 2000. – № 1-2. – С. 21-25.

6. Курбас Лесь. *Філософія театру / Упор. М. Лабінський*. – К.: Вид. Соломії Павличко "Основи", 2001. – С. 303.

7. *Там само*.

8. Хорунжий Ю. *Людмила Старицька-Черняхівська [Передмова] / Старицька-Черняхівська Л. Вибрані твори. Проза. Поезія. Мемуари*. – К.: Наукова думка, 2000. – С. 22.



Галина Бабіївна – Лимериха, Надія Титаренко – Галя у виставі
“За двома зайцями” за М. Старицьким. МОБ, 1925 р.

Світлина з фондів Державного музею музичного,
театрального та кіномистецтва України.



Любов Гаккебуш – Проня, Йосип Гірняк – Голо-
хвастий у виставі “За двома зайцями” за М. Ста-
рицьким. МОБ, 1925 р.



Сцена з вистави “За двома зайцями” за М. Старицьким.
МОБ, 1925 р.

Сцена з вистави “За двома зайцями”
за М. Старицьким. МОБ, 1925 р.



ЗА ДВОМА ЗАЙЦЯМИ

Комедія – сатира на 3 дії за М. П. Старицьким¹
Сценарій – Василька-Миляїва² і Шмаїна³
Текст – В. Ярошенка⁴ з додатками П. Щербатинського⁵,
Л[юдмила], С[тарицька]-Ч[ерняхівська]⁶

Київ, Лютий 1925 р.

Згідно з постановою Вищої Науково-Репертуарної Ради при Відділі Мистецтв Головногополітосвіти Н.К.О. УСРР від 26/II 1925 року п'єса “За двома зайцями” за М. П. Старицьким, сценарій В. Миляїва і Шмаїна, текст В. Ярошенка з дод. П. Щербатинського та інших. До вистави дозволена літ. А № 617

За Зав. Відділом [Підпис] Мистецтвом Головногополітосвіти
Голова В.Н.Р.(М. Кручинін)
Секретар [Підпис] (М. Плеський)

м. Харків 26 лютого 1925 року.

Комедія-сатира на 3 дії.

Дієві особи:

| | |
|---------------------------|---|
| Голохвостий, аферист | – Гірняк ⁷ , Бучма |
| Копилевич | – Балабан ⁸ , Савченко |
| Супчик, спекулянти | – Макаренко ⁹ , Радчук, Подорожний |
| Сірко, орендар млина | – Сердюк ¹⁰ , Крушельницький |
| Сіркова, його дружина | – Стешенко ¹¹ |
| Проня, їх дочка студістка | – Гаккебуш ¹² , Чистякова |

¹ Старицький Михайло Петрович (1840 – 1904) – драматург, режисер, поет, перекладач, театральний, культурний, громадський діяч

² Василько Василь Степанович (спр. – Миляєв; 1893 – 1972) – актор, режисер, н. а. СРСР

³ Шмаїн Ханан Мойсїйович (1902 – ?) – режисер театру і кіно, учень Леся Курбаса, у 80-х роках ХХ ст. емігрував до Ізраїлю, дата смерті невідома

⁴ Ярошенко Володимир Мусїйович (1898 – 1941) – письменник, драматург, автор, зокрема, знаної на той час п'єси “Шпана”.

⁵ Щербатинський Павло Іванович – літератор з режисерської лабораторії МО “Березіль”

⁶ Старицька-Черняхівська Людмила Михайлівна (1868 – 1941) – письменниця, драматург

⁷ Гірняк Йосип Йосипович (1895 – 1989) – актор, режисер

⁸ Балабан Борис Олександрович (1905 – 1959) – актор, режисер, з. а. УРСР

⁹ Макаренко Андрій Григорович (1898 – 1968) – актор, драматург

¹⁰ Сердюк Олександр Іванович (1898 – 1987) – актор, режисер, педагог, н. а. СРСР

¹² Гаккебуш Любов Юхимівна (1888 – 1947) – актриса, педагог, н. а. УРСР

| | | |
|-----------------------------|--------|---|
| Химка, наймичка Сірків | – | Нещадименко ¹³ |
| Шарманшик, червоний інвалід | – | Івашутич ¹⁴ , Карпенко, Балабан |
| Лимериха, перекупка | – | Бабіївна ¹⁵ |
| Галя, її дочка | – | Титаренко ¹⁶ |
| Залізник, режисер | – | Крушельницький ¹⁷ , Карпенко |
| Петро | – | Масоха ¹⁸ |
| Возний | – | Свашенко ¹⁹ |
| Микола | – | Ільченко ²⁰ |
| Терпелиха | – | Антонівська ²¹ , Бжеська ²² |
| Завклуб | – | Бабенко ²³ |
| Вустя, перекупка | – | Смерека ²⁴ |
| Мотря | – | Петрова ²⁵ |
| Черниця | – | Бабенко-Криницька |
| Діакон | – | Шагайда ²⁶ , Ільченко |
| Бобчик | – | Шутенко |
| Добчик | – | Іванів |
| Генерал | – | Стукаченко, Дробинський |
| Пані | – | Лор |
| Міліціонер | – | Шагайда, Ільченко |
| Злодій | – | Карпенко, Івашутич |
| 1-а панночка | – | Даценко |
| 2-а | – | Пігулович О. |
| 1-й непман | – | Подорожний ²⁷ , Бабенко |
| 2-й непман | – | Радчук ²⁸ , Карпенко |
| Перукар | – | Ходкевич |
| 1 | Міщане | – Стеценко |
| 2 | | – Кононенко |
| 3 | | – Ільченко, Назарчук |
| 4 | | – Ковбасюк |
| 5 | | – Назарчук, Гавришко |

¹³ Нещадименко Рита (Харитина) Петрівна (1890 – 1926) – актриса

¹⁴ Івашутич Олександр Григорович (1900 – 1970) – актор, з. а. УРСР

¹⁵ Бабіївна Галина Іллівна (1898 – 1979) – актриса

¹⁶ Титаренко Надія Калістратівна (1903 – 1976) – актриса, з. а. УРСР

¹⁷ Крушельницький Мар'ян Михайлович (1897 – 1963) – актор, режисер, педагог, н. а. СРСР

¹⁸ Масоха Петро Омелянович (1904 – 1991) – актор театру і кіно

¹⁹ Свашенко Семен Андрійович (1904 – 1969) – актор

²⁰ Ільченко М. (?–?) – актор

²¹ Антонівська (?–?) – актриса

²² Бжеська Валентина Юхимівна (1896 – 1977) – актриса, з. а. УРСР

²³ Бабенко Георгій Гаврилович (1909 – 1977) – актор, н. а. УРСР

²⁴ Смерека Антоніна Михайлівна (1891 – 1981) – актриса, з. а. УРСР

²⁵ Петрова Євгенія Олексіївна (1903 – 1989) – актриса, н. а. УРСР

²⁶ Шагайда Степан Васильович (спр. – Магадан; 1896 – 1938) – актор театру й кіно

²⁷ Подорожній Олександр (1902 – 1984) – актор, режисер, педагог

²⁸ Радчук Федір Іванович (1902 – 1986) – актор, н. а. УРСР

ДІЯ І

ЕПІЗОД І-й. “БАЗАР”

(Все в рухові, вигуки продавців, грає шарманка, крутиться карусель з людьми)

- Чоловік з кошиком:** Кому нада губна помада.
Фіксатуар під новий репертуар
Всі цвіта, всі орудія
Для балетної студії
Губи цвітуть як вишні
Навались, поки не вийшли
Закордонні румяна,
Кольдикрем, Лориган
Підтяжки а-ля Іван
Підвязки а-ля Марья.
- Черниця:** Вербні свічки, цвяхи Христові, сльози богородиці...
– Порт-сігари, порт-моне, порт-фелі, порт-єри, порт-рети, порт-пледи.
– Ой у господу да за дверима стоять да янголи, да з мечами.
– Навались, навались в кого гроші завелись.
– Бензін, фітілі, камні... Голки для примусів...
– Ей, собачий пісталет. А скільки тібе лет?
– Я тобі, розсукін син, пошмигаю коло рундука.
– Штани, штани...
– Добирайте яблук, добирайте.
– Мадам, очка, купіть не дорого.
– Розпродажа сім день з 8 по 9 число.
– Дарма віддаю.
– Андрон, купи грамофон, а для Христі жінки покупай пластінки.
– Лімонад, віноград, купуй брат будеш рад.
– Крисоловки, мухоловки.
– Для дівіц ілі для дам... Вот суприз холостякам...
– Донбас-уголь, Текстіль-сіндікат, Сільтрест, Главриба, Жиркость, Фарфор-Фаянс-Трест.
- Генерал:** Пап-піроси, Мос-сельпромівські.
Пані: Білий нафталін, боа з гаачього пуху.
– Та вам що. Ваш Стьопа самогон гонить.
– Е, гонить. Урвалося вже й йому... Конкуренція. Нова горілка вийшла. Всю промишленность Стьопі перекапустило.
– Виходить, всім погано.
– Ну й порядки. За фунтом цукру цілий день стоїш. І що та кооперація робить?
– Так Ларьок хоч по фунту дає, а у приватних крамарів зовсім немає.
– Де там. Є. З під поли можна дістати. Спекулюють. Ціну нагоняють.

Черга за цукром

- 1-й:** Ну й порядки. За фунтом цукру цілий день стоїш. І що та кооперація робить?
Жінка: Та Ларьок хоч по фунті дає, а у приватних крамарів цукру зовсім нема.
2-а жінка: Та де там. Є. З-під поли можна дістать. Поховали. Ціни нагоняють.
1-й: Там хоч пудами купуй.
2-й: Хоч вагон можна.
1-й: Спекулянти чортові. Мало їх вистріляли.
2-й: А ви не лайтесь, бо без них подошли би всі.

- 1-й жінка:** Це ви так думаєте. Ви з їхньої компанії я вас знаю. Ви вже сьогодні третій раз в черзі. Нащо вам так багато цукру?
- 2-а жінка:** Нащо.
- 2-й чол.:** Сім'я велика.
- 1-й чол.:** Сім'я, а може ви по селах спекулюєте.
- 1-а жінка:** Через отаких шкурників і нашому брату скруто.
- 1-й:** Вигнать його з черги.
- Вся черга:** Вигнать.
- 2-й чол.:** А ранше. *(Счиняється великий галас. Проходять інваліди, просять милостині. Проходять плакати).*

Копилевич і Супчик

- Копилевич:** Ну.
- Супчик:** Ху, мою толстовку хоч викрути. Де Голохвостий?
- Копилевич:** Шо значить викрути? Що ви зробили конкретно?
- Супчик:** Зробили конкретно. В Лускачах є вагон цукру. Треба телеграфувати Джомбовському, щоб їхав туди.
- Копилевич:** Є таке діло, по чому?
- Супчик:** Франко станція, бруто 17.
- Копилевич:** Мішки.
- Супчик:** Є. Треба підмазнуть одного чоловічка.
- Копилевич:** Ой, це вже мені не подобається.
- Супчик:** Тю на вас. 17 у мішках, а йому не подобається. Та нехай обійдеться 18 з половиною, так ми маємо 4 з половиною на фунті і продаємо дешевше Ларька.
- Копилевич:** Що значить дешевше Ларька. Для чого така філонтропія.
- Супчик:** Звичайний розчот: даємо 7-40, маємо 9-20, руб 80 на пуді.
- Копилевич:** Ой, я записуюсь в танцклас.
- Супчик:** Ге-ге-ге. Діла Промторга киплять. Голохвостий добре порадив.
- Копилевич:** Ша, тихше, заткніть рота.
- Супчик:** Ми протримаємо цукор, доки ціни не зростуть до смашненької цифри.

[пропущено]

а ви пришліть завтра надвечір вашу Химку з мішком.

- Сіркова:** Спасибі, без вас хоч варення не вари. Прощавайте.
- Супчик:** Вітайте Прокопа Свиридовича. Як його борошно.
- Сіркова:** Мелеться потрохи.
- Супчик:** І за те спасибі. Бувайте. *(Пішли).*
- Сіркова:** Химко, виходь з черги. Стоїть як пень якийсь за хунтом цукру цілий день. Хай він провалиться цей Церабкоп. Нерви тільки [нерозбірливо]
- Копилевич:** А куди йому заховати? От питання.
- Супчик:** Ге-ге. У моєї жінки є на Слобідці будиночок – так ми там так запакуємо свій цукор, що ніяка поліція не знайде.

*(За кулісами крик [нерозб.] Міліціонера. Тікають перекупки і крамарі.
Загальня [нерозб.]. Міліціонер тягне Лимериху з кошиками).*

- Лимериха:** Віддай, навіжений.
- Міліціонер:** Ходи, ходи, ходи.
- Лимериха:** Не тягни, бодай тебе за печінку тягло.
- Галя:** Мамо, покиньте.
- Лимериха:** Стріляй на мене, я далі не піду. Куди ти мене тягнеш.
- Міліціонер:** До району ходи.

Галя: Мамо, та покиньте ви оці неприємности.
Лимериха: Не заважай. *(До міліціонера)*. А чого ж то?
Міліціонер: Того, що ти маєш патент, аби си стояти з кошиками на базарі, а ти си розсіла, як цісар на троні. Ну, кроком руш.
Лимериха: Чого мені рушати? Мені і тут добре. Не піду в район.
(Дає знак Галі, та підбива міліціонера. Міліціонер падає).
Юрба: Ха-ха-ха...
Міліціонер: А гром би ті пальнув, бабо. Ну. *(Бере Лимериху на оберемок і несе)*.
Лимериха: Гарадовой... Міліціонер...
Міліціонер: В районі будемо си розбірати.
Лимериха: Розбірайся вже сам, паскуднику. *(Міняючи тон)* Голубчику, одважу тобі фунтів 2-3 яблуків, та будемо квити. Ти хоч і галичанин, а все ж на наших скидаєшся. Повинен же сочувствіє мати. Так будемо кумами.
Міліціонер: А холери ясної не хочеш, шляк би ті трафив.
Лимериха: Не розумію.
Міліціонер: Не розумієш. В районі зрозумієш. *(Тягне)*
Лимериха: *(Кричить)* А бодай тобі очі раком стали, потурчан проклятий... Гвалт... Рятуйте... Люди добрі. Так на ж тобі.
(Б'є ногою корзину, яблука розсипаються).
Юрба: Митька, хапай шарики.
 – Ой, на руку наступили.
Міліціонер: *(Свистить)* Лапай... Лапай... її стару холеру... Лапай... *(побіг за Лимерихою)*.

“Шарманщик”

Шарманщик: *(Біжить)* Громадяне, держіть злодія, документи вкрав!
 Не дайте шкурнику втікти. За хвіст та на сонце, тягни його...
Маса: Переймай... держи...
 – Кого. Де... Який...
 – Он там... побіг...
 – Сюди тягніть паскуду...
Шарманщик: Хто прокрався, або зашився, для того ми ще маємо Допр.
Маса: Що, гроші вкрав?
Шарманщик: Коли б то гроші, ще нічого, а от документів не наживеш.
Маса: Ось він.
Шарманщик: А, паразіт, документи красти у чесної людини.
Злодій: Які документи? Я вперше тебе бачу.
Шарманщик: Мої, інвалідські. Позаторік в вагоні, ти ж украв...
Злодій: Та я тебе вперше бачу.
Маса: Інваліда обікрав. Показуй документи.
Злодій: От нещастя – всі на мене. Ось вам документи.
Шарманщик: Давай, давай... Граждане, держіть за чуба, щоб не втік... *(Читає)*
 Пустіть чуба, це не той...
Маса: Ха-ха-ха-ха...
Злодій: Що ж ти мене у конфуз уводиш...
Шарманщик: Здорово ти на сукиного сина схожий. Помилка вийшла, громадяне.
Злодій: Ех ти, зануда.
Маса: А чого ж ти тікав, коли не вкрав...
Злодій: Люди тікали і я за ними.
Маса: Ха-ха-ха-ха-ха...
 – Безглуздий ти шарманщик...
Шарманщик: Брешеш, я безпашпортний...
Маса: Як то безпашпортний?

- Шарманщик:** А так як ото у нас буває. Безлошадний, безробітний, безпритульний, без партійний, безпатентний, безбілетний, так і я. Безпаспортний. Живу на “чесное слово”.
- Маса:** А що ж ти за птиця?
- Шарманщик:** Я червоний інвалід, а без документів виходить ніби липовий.
- Маса:** Украли значить документи.
- Шарманщик:** Та чорт його знає. Може, якийсь комерсант з кишені позичив і підв’язавши ручку, я, мовляв, інвалід, дайош, Фінвідділ, льготний патент. Дивись, Фінвідділ, пильно, по яким документам патенти видаєш.
- Маса:** А ти б краще заявив куди слід.
- Шарманщик:** Заявляв: в Губміліцію, в Окрміліцію, в Повміліцію, в Горміліцію, в Райміліцію, в Військомаг, в Виконком і вийшов ком.
- Маса:** Ну й що ж?
- Шарманщик:** Сказали прийти після дождика в четвер. Я й почав ходити, як до церкви щотижня регулярно. Прихожу до преда, а він: “зверніться до зама, зам: ідіть до замзава, замзав: “післав до завканца, а це (рух) пішов до секретаря, а секретар (рух), прихожу я до діловода, а він зарився в словника так, що й не видно, я до регістраторши (истерика), не заважайте пити чай, тоді я до кур’ера, а він мене післав... Ну, да це не важно... Ходив я так, ходив один день, сорок днів, сорок ночів, другий день, сорок днів, сорок ночів, третій день... Прихожу одного разу – все в порядку, люди ті самі, папери ті самі і дух навіть той самий, а установа не та, нема кажуть тої установи і не було.
- Маса:** Шукай, мовляв, вітра в полі.
– Папери, щоб пропадали, це чула, а щоб установи пропадали...
- Шарманщик:** Ех, какой ви скептик, тьотю – буває видають. А ви що ж, за цукром в черзі стоїте, здрасте, граждане очередяне.
- Маса:** Все ж не за лихоманкою...
– Ой, мабуть, смерти швидче достоїшся, ніж цукру. А тобі чого?
- Шарманщик:** Мені, мені ні цукру, ні лихоманки. От так от хожу по базару да піддаю жару. “Вінтік” шпинтик, дьорні раз, разгуде машина спекулянтів розвелось разлюлі-маліна...” Ге, цукр вещь солодка, тільки якби черга коротка. Правда, тьотю? А то вистоїш фунт, а схуднеш на пуд. Кооп-мерція... .
- Маса:** Ти що, тутешній...
- Шарманщик:** Я віздешній, как безпризорне дітьо, піду по ділу до Жінвідділу і дня нема. Заглянеш по Нопу до Соробкопу, тільки пів дня. А бува одразу та до Наробразу, там разлюлі маліна, стій, поки не одубнуть коліна. Люблять ужасно, щоб народу рясно. Об-щительное учреждение.
- Маса:** А чого тобі по тих установах шляться?
- Шарманщик:** Не шляться, а обращать. Чого. Ого. Хожу по держустановах української мові вчуся, так сказать гризу граніт науки. Раніш специ “собача мова” сміялись, а тепер всі за граматики взялись. Тому що вийшов наказ, щоб мову вивчили враз, а не то ми вас як росотяпів, за саботаж і несвідомих з мас пустимо прямо на марс, – ускореним без пересадки. Ех, легко мені далась пролетаризація, да трудно дається українізація. От і діла. Хожу під глядаю, злодія шукаю (*Хожу по місту, та наказую кожному своє місце*). (*В черзі сміх*)
- Маса:** А ти чого копаєшся? Тобі яке діло? Може, базаркором охота стати? До газети царапать.
- Шарманщ:** Де там, коли всі почнуть писати, хто ж буде читати.
- Маса:** А чому ти, чоловіче, служби якої не пошукаєш?
Хіба то діло з шарманкою отою швендять, людей смішать.

- Шарманш:** Аби добре змішив, і то діло. А потім якої роботи я собі знайду? Я не спец, щоб по трестовських кабінетах геморою натирати, з якого боку в автомобіль сідають не знаю. На тантьємах та на ладних видатках і зверхурочних не розуміюсь, а без того спецставки не вхопиш. Ні, вже краще добре на шарманці грати, ніж погано в автомобілі сидіть.
- Маса:** Так зашпандьорь на безробітних...
- Шарманщик:** Можна, тільки при вашом благосклонном участії...

(Куплети)

Шарманщик (*співає*)

Ой Америка країна
Зветься “авеню”
Їй Японія щороку
Підклада свиню.

(Приспів)

Світ старий вміра, конас,
Квітне влада рад
Робітник кола вганяє
В буржуазний зад.

Нас Японія признала
Куліджу на зло.
Ах, Америці не раз вже
З ес ер ес ер везло.

Юз міністр Американка
Проти нас аж п’явсь
Ти заграй, моя шарманка.
Як той Юз у.. урвавсь...

(Приспів)

Світ старий і т.д.

Грай пограй, моя шарманка,
Ти брени, струна.
Жив один директор банка
З ним жила одна.

І не грав директор банка
В карти ні в лото,
А пішов одного ранку
З банку без пальто.

(Приспів)

Світ старий і т.д.
В академії доклади
Йдуть про “Березіль”.
Заробляйте, бога ради,
На водичку й сіль.

Всі тепер про робітницю

Росм загули,
А цікаво, де три роки
Ви назад були?

(Приспів)

Грай пограй, моя шарманка,
Награвай, струна.
Ще заплаче, ще заскаче
Вся оця шпана.

Наше діло стать обличчям
Просто до села.
І щоб справа робітнича
На весь світ гула.

(Приспів)

Шарманщик: А-а, ось він.
Маса: Хто?
Шарм. Тс-с-с.
Маса: Тс-с.
Шарм. Той, що в мене документи вкрав. Ну тепер вже я його [нерозб.]

ЛІКНЕП

(Вбігають Бобчик і Добчик)

Бобчик: Надзвичайна річ.
Добчик: Несподівана звістка.
Маса: Що, що там таке.
Бобчик: Неймовірне діло. Приходимо ми в Базарком.
Добчик: Приходимо з Петром Івановичом в Базарком.
Бобчик: Е, дозвольте Петре Івановичу, я розкажу.
Добчик: Е, ні дозвольте я. Ви ж так докладно не розкажете.
Бобчик: Розкажу. Їй-богу розкажу, товариші скажіть Петру Івановичу, щоб він не заважал.
Маса: Що там таке.
– Ой у мене мало не вискакує з грудей.
– Ну, що там вискакує, кажіть швидче.
Бобчик: Приходимо ми з Петром Івановичом в Базарком...
Коли це раптом величезна об'ява.
Добчик: Чорним по білому по-українському писана.
Бобчик: Чорним по білому по-українському писана: Л і к н е п. Діло табак,
кажу я Петру Івановичу.
Добчик: Ні, Петру Івановичу то я сказав, діло дрянъ.
Бобчик: Діло табак, діло дрянъ сказали ми з Петром Івановичом. Так оце він і є.
Маса: Хто він?
– Про що ви?
Бобчик і Добчик: Налог.
Маса: Який налог?
– Що ви?
Добчик: Лікнеп.
Маса: Цього не може бути.

- Вжеж усі налоги поплатили.
- І урівнітельний.
- І подходящий.

Бобчик і Добчик: Він, ей-богу він.

Добчик: Чорне по білому і великими літерами по українському писано.

Маса: Господи помилуй нас грішних.

- На що ж наклали.
 - На якийсь Лікнеп.
 - Що, ліквідують НЕП.
 - Вже ліквідують НЕП.
 - Не даром по Крещатику голі ходять.
 - Скоро й ми підемо.
 - Вони ще нами заграють.
 - Марсельезу.
 - Це ж уже який, третій чи четвертий?
 - Стоннадцятий.
 - А що ж наш базарний староста робить?
 - Голохвостий.
 - Чому він нас не повідомлює?
 - А де грошей достанеш?
 - Де грошей?
 - Я буду говорить одверто. Голохвостий егоїст, шкурник, він тільки про себе та своїх компаніонів дбає.
 - Він хоче щоб ми всі попрогорали.
 - Серед нас заводиться кумовство, прихлебательство, уклони.
 - Я пропоную зараз же іти всім в Базарком і вимогати пояснення.
 - Побить його мало, захребетника.
- (Вперед!)*

(Погрожуючи, пішли)

(Темно) плакат

ЕПІЗОД 2-й. “ПРОМТОРГ”

Копилевич сидить з рахівницею і підспіває. Супчик вбігає з телеграмою в руках.

Супчик: Не бачили Голохвостого?

Копилевич: Голохвостого ні.

Супчик: Ах, зарізав, де його шукать?

Копилевич: Ой, що це за телеграма?

Супчик: Це той, так... приватна справа.

Копилевич: Вивже знову ховаєтесь, як компаніон. Які можуть бути у нас секретні предомною?

Супчик: Ай, залишить мене, не до вас тут.

Копил: Що значить залишить? Я вам пайщик в Промторгі чи не пайщик?

Супчик: Пайщик, пайщик, чого ви нервуєтесь?

Капелев: Чого я нервуюсь? Та я ж довірився вашому липовому інвалідові.

Вклав в ваш дурацький Промторг всі свої Вашингтонські долари.

Супчик: А як вклав двісті царських десятків. Але що зробиш, коли таке нещастя трапилось.

Капелев: Яке нещастя? Що трапилось? Кажіть.

Супчик: Зарізав, без ножа зарізав.

Капелев: Редойнеше лойлом, що ви наробили?

Супчик: Ідіть к чортам.

Капелев: Як к чортам? Я пайщик де факто і де-юре і маю право знать. Я вам не довіряю.

- Супчик:** Ви мені не довіряєте?
- Копилевич:** Не довіряю. Віддайте мені пай, я вихожу з компанії.
- Супчик:** Виходиш, а ранше... От послухай (*хоче читати. Входить Лимериха*).
- Лимериха:** Здрастуйте, панове.
- Копилевич:** Ой, знов вона.
- Супчик:** Тепер панів нема. Всі в Польщу виїхали.
- Лимериха:** Ну так товариші.
- Копилевич:** І не товариші, а громадяне.
- Лимериха:** Так от, громадяне, давайте гроші.
- Супчик:** Не по адресі. Вам очевидно в касу дрібного кредиту.
- Лимериха:** Нема чого дурників строїть.
- Супчик:** Ми нічого не строїмо, то Комунивідділ на Десьонці електричну станцію строїть, на тисячуріччя жовтневої революції.
- Лимериха:** Кажіть прямо, оддасте мені гроші, чи ні?
- Супчик:** Які гроші?
- Лимериха:** Звичайні червінці. Ваш голова Голохвостий позичив на три місяця, а вже тричі по три місяця, а він ні процентів ні довгу не верта. Це вам так не менеться.
- Капелев:** Мадам, блище до справи. Розписка у вас є?
- Лимериха:** Ц-ц-ц-..., які ви розумні, не на дурну напали. Не тільки розписка, но і свідки є.
- Супчик:** Розписка у вас от Голохвостого, а Голохвостий юридична особа. Беріть Голохвостого за хвоста і крутіть йому хвоста. Розумієте?
- Лимериха:** Не розумію і розуміть не хочу. Юриндиця тут не при чому. Тут кругова порука.
- Копилевич:** Сумасшедша. Яка кругова порука?
- Лимериха:** Давай гроші, а то я з тебе тельбухи витрушу.
- Копилевич:** Мадам, ви з Кириловки?
- Лимериха:** А ви, сукини сини, з Лук'яновки? Ви думаете, що я не знаю, що ви всі торгуєте на Голохвостовський інвалідський патент? Він мені сам казав, коли позичав гроші для вкладки в ваш трест. Цей номер не пройде. Зараз давайте гроші, а ні – сьогодні ж фінінспекторові викажу.
- Копилевич:** Малахольна баба.
- Супчик:** Вона може наробить нам клопоту.
- Лимериха:** Малахольна. Або кругова порука, або сьогодні ж фінінспекція... Суд розбере...
- Супчик:** Секлето Пилиповно, ми всі крамарі, нащо нам сваритись. Ми знаємо, що таке фінінспектор... Як то кажуть, до попа судитись не підемо. Ми ж не хочемо ваших. Ідіть додому, через пів години ми вам пришлемо борг.
- Лимериха:** Ви вже третій місяць обіцяєте.
- Супчик:** Ну, сьогодні напевно. Вірте на моє чесне комерчеське слово.
- Копилевич:** На наше чесне слово.
- Лимериха:** Голохвостий теж казав сьогодні, що через пів години принесе, коли я його на вулиці зловила. Ось гудзик, що я відірвала від його жилетки.
- Копилевич:** Ви спеціальна жінщина. Ми вас оберемо делегаткою до жінвідділу.
- Лимериха:** Не вибірайте мене, бо не маєте права голоса на виборах. Ви краще гроші віддайте. Я цукру купила б і заробила б.
- Капелев:** Бодай наші і ваші вороги на цукру заробляють.
- Супчик:** Ось (*показує на телеграму*). Плачуть наші гроші.
- Копилевич:** Ой, дайте почитати. Що сталось?
- Супчик:** Ц-ц-ц-ц... Та не час тепер...
- Лимериха:** Ви мені баки не забивайте. Я вам нікому не вірю. Кажіть прямо: є гроші?
- Супчик:** Та ви мене не знаєте. Ідіть до дому. Я вам його зараз пришлю до вас.
- Копилевич:** Так він вже пішов до вас. Так і сказав: я йду до Секлети Пилиповни.
- Лимериха:** Ну, щастя ваше, що мені по яблука їти треба, а то б я його тут дочекалась... Ех, непмани, на трьох одні штани. (*Пішла*)

- Супчик:** Хе-хе-хе... От бабило проклята.
- Капелев:** Але й Голохвостий теж скотина патентована. Це ж ви, Самойло Петрович, порекомендували його в компаніони.
- Супчик:** Так, дійсно я. Коли чоловік і в партії був, і з партії вичистили, коли він і околупартійний, і співчуваючий, і в Опромкомгубі служив, і в червоних інвалідах опинився, і реч на торжестві може бахнуть, і другого, третього по пузу може похлопать, і ще й досі не в Допрі... Значить, з його люди будуть. Такому в рот пальца не клади. Для нашої справи – це великий спец.
- Капелев:** Ой, Самойло Петрович, ви заговорили мені зуби. Покажіть нарешті реально, що у вас у кишені.
- Супчик:** Нема чого показувать. Біжимо шукати Голохвостого. *(Біжить)*
- Капелев:** Та покажіть нарешті, я вимагаю...
- Супчик:** Потім, потім...

Голохвостий, Копилевич і Супчик
(Вбігає ховаючись Голохвостий)

- Копилевич:** Ой, так ми ж вас шукаєм.
- Голохвост:** К чорту... Не маю часу... Я біжу заплатити по векселю.
- Супчик:** Та слухайте сюди...
- Копилев:** Запитайте йому, що в його в кишені...
- Голохв:** Копилевич, чого ви прилипли до мене. Пустіть... Мені треба в Держбанк...
- Супчик:** Боронь боже, не йдіть тудою. Там вас шукають.
- Голохв:** *(Важно)* А... Петренко – 23 крб. за крупу.
- Копилев:** Які там 23.
- Голохв:** Ага, 50... Певно Капустянському. Він мені більше програв.
- Супчик:** Які там 50, беріть більше.
- Голохвост:** Невже за патент... Звідкіля ви дізнались?
- Копилевич:** Прийшли і сказали.
- Голохвост:** Прислали повістку. А ви що?
- Супчик:** Ми послали її до всіх чортів.
- [брак 9 сторінки]
- Яка там помилка. Жаба твоя мама.
- Брешеш, інвалід ти липовий.
- Сам набив кишеню, а нас розорити хочеш.
- Голохвос:** Я дам покази... Я дам виписку з реєстрації, що мною подано до вищих органів...
- Ти вже раз подавав...
- Пішов геть, аферіст... Інвалід липовий...
- Голохв:** Громадяне. Нехай один говоре.
- Б-и-и-и-й... тягни... О-го...
- Голохвост:** Бить? Мене, Червоного інваліда бить? Та ви знаєте, що я на фронті кров проливав, коли ви спекулювали, саботажничали, стромляли палки в колеса революції, тоді як білогвардейська сволоч ріжної масти, підтримана за кордонним капіталом та інтервенцією, насідала на робітничо-селянську республіку, то хто перший вискочив на Перекоп? Хто? Я... Хто орденом червоного прапора був нагороджений? Я... Та не одержав тому, що де мобілізувався. До Феврала де я був? По тюрмах гнив. Після Феврала – по тюрмах гнив. Після октябрю – по тюрмах гнив, ... за революцію. Всі мої груди ізпещрени кулями капіталістичних акул. ... Та ви знаєте, що коли я проходив чистку, так голова сказав, що таких людей, як я, мало у Республіці, фотографію з мене зняли. Портрет мій буде у журналі. А ви, шкурники, смієте... Пошли вон, сволочі...

– Бий його, прохвоста.
– Наволоч...
– Геть...
Копилевич: Ой, надо йому спасти. Чесну людину уб'ють.
Супчик: Давайте ваш бумажник... Кричить, що вас обікрали...
Копилевич: Гвалт... ловіть злодія... Гроші украли.

Вся маса звертається до Копилевича. Голохвостий тим часом тікає.

– У кого?
– Що?
– У вас?
– Ні, не знаю.
– Держи злодія.
– Ось він.
– Ти вкрав.
Копилевич: Та ні, у мене вкрали.
– Де ж Голохвостий?
– Держіть злодія.
– Держіть Голохвостого. *(Втік)*

(Крамарі і перекупки побігли. Супчик і Копилевич задоволено регочуть. Стає темно.)

ЕПІЗОД 3-й. ХАЛТУРКА У КЛЮБІ

Залізняк: Ну, швидче, швидче, татку мій, а то не встигаю прорепетірувати.
Петро: *(Співає)* “Ой не шуми луже, ой мій зелений байраче”.
Залізняк: Б-а-а-ня, ти б краще поміг хлопцям конструкції поставити.
Петро: Досить, що я суфлірую дві дії і співаю Петра.
Возний: А я співаю Возного.
Микола: А я граю Миколу. Нема чого прем'єра розигрувать. Іди помагай.
Завклуб: А-а-а-а... у вас і конструкції будуть.
Залізняк: А як же, татку мій. Режисер Залізняк завжди іде в передніх лавах пролетарського революційного театру. Стіл на стіл, зверху ослончик, дошка, потім серп, граблі, куль соломи і таке вам буде конструктивне село, що й ну...
Петро: *(Співає)* “Ой не сам я плачу”.
Микола: Максим Степанович. Та тут ні чорта немає. Нема з чого міста поставити.
Залізняк: Ех, ви недотепа *(до Завклуба)*. Татку мій, є у вас які-небудь ящики?
Завклуб: Є.
Залізняк: Ну так тягніть їх сюди. Поставимо один на один і буде місто, тільки ще б зо два димарі треба.
Завклуб: Димарів немає.
Залізняк: Ай-яй-яй. Шкода. А самовари в клубі є?
Завклуб: У буфетниці є.
Залізняк: Так тягніть сюди, зо дві самоварні труби... Хлопці, гайда за ящиками. *(Завклуб, Микола і Возний пішли)*
Петро: “Сонце низенько, комуна близенько”.
Залізняк: *(До Терпелихи)* А Проні Прокопівни немає?
Терпелиха: Нема ще вашої студістки. Чайок попиває з батьківськими булочками.

- Петро:** Ой, глядіть, Максиме Степановичу, перепаде вам, що не з союзу людей берете.
- Залізник:** Та хто там довідається, татку мій, усі ж свої люди. За те вона за 7 марок Наталку співає.
- Терпелиха:** Ну й співає. Вона від податків ховається, в члени Рабісу пролізти хоче.
- Залізник:** Хай пролазе. Тепер всі ховаються в Рабіс.
- Завклуб:** Ось вам труби.
- Залізник:** От і чудесно, татку мій. Димарі для фабрики єсть. А під час вистави ми за ящиками під цими трубами поставимо самовари, та як посує з них і дим і іскри, і пара, – так це буде така символічно-реалістично-ефектна поста новка, що тільки ну.
- Завклуб:** Тільки слухайте, товаришу, нам треба п'єси революційної. Поступове робітництво не може задовольнятися малоросійським репертуаром.
- Залізник:** І що ви мені говорите, татку мій. Та я в 17-му році на Городищенський цукроварні таку революційну п'єсу бахнув, що всі аж роти пороззявляли.
- Завклуб:** 17-й рік – рік буржуазної революції. Нам треба, щоб п'єса одбила на собі жовтневі здобутки.
- Залізник:** Одіб'є, все одіб'є татку мій. Запросили в колектив режисера Залізника – спить спокійно. Все буде як слід: і “Жовтень”, і “Рур” і конструкції. Ось як побачите мою постановку – всі ахнете. У того Меєрхольда земля дибом стала – у мене раком стане, не то що.
- Завклуб:** А яку п'єсу ставите?
- Залізник:** “Червону Наталку”.
- Завклуб:** Це щось нове.
- Залізник:** Н-да... Так кажучи сюжет старий, але трактовка нова. Змичка фабрики з селом: Наталка – селянка, Петро – робітник. Значить змичка села з робітництвом. Терпелиха – дрібнобуржуазний елемент, Микола – люмпен-пролетаріат, Возний – буржуй, а виборний – соціал-соглашатель. Та самі побачите.
- Завклуб:** А співи у вас будуть?
- Залізник:** А як же. Співає Наталку... А, та ось і вона. *(Входить Проня Прокоповна)* А, Проня Прокоповна, доброго здоров'ячка. Як здоров'я вашого татка? Мерсі.
- Проня:** Мерсі.
- Залізник:** Знайомтесь. Це товариш Завклуб, а це наша співачка. – т. Сіркова, з драматичної студії.
- Завклуб:** Дуже приємно.
- Залізник:** Ну, товариші, пізно. Вже починаєм репетицію.
- Завклуб:** Ну, не буду вам заважати. *(Пішов)*
- Залізник:** Ну, по місцям. Завіса пішла. Вихід Червоної Наталки.
- Проня:** *(Співає)* Віють вітри, віють буйні
Аже дерева гнуться
Ох, як болить моє серце
Самі сльози льються.
- Залізник:** Стійте, стійте, татку мій, це по старому так було. Дайте текст. То в колишньої Наталки боліло серце, а у червоної радіє серце, тут переправлено:
Як радіє моє серце
Буржуї трясуться.
Ну ще раз.
- Проня:** *(Співає)* Як радіє моє серце
Буржуї трясуться.
- Залізник:** Ну, далі проза. Ваня, що ж ти заснув?
- Петро:** Зараз закурю.
- Проня:** Петре, Петре де ти тепер. Може де скитаєшся в нужді та горю та проклінаєш свою Наталку.

- Залізняк:** Стійте, стійте, татку мій, не так. Де жест, де динаміка? Слово, товариші – ерунда. Останнє діло. Головно рух. Рух зрозумілий кожному. Так от “Петре, Петре де ти тепер” ви думкою шукаєте його, ну так покажіть же це рухом. Прошу вас перестрибніть з цього краю сцени на той бік.
- Проня:** Я не зможу цього зробити.
- Залізняк:** Це дуже просто. От так дивіться. *(Показує. Проня робить)* Гарзд. Чудесно, далі.
- Проня:** Може, де скитаєшся в нужді та горю.
- Залізняк:** Не так, нащо цей мінор, обвислі руки. “В нужді та горі” революційний театр показує, що пригноблені тепер визволені, зросли духом, так піддайте жару, повний голос, руки в гору, випростайтесь.
- Проня:** Може де скитаєшся в нужді та горі і проклинаєш свою Наталку.
- Залізняк:** Спиніться. “Проклинаєш” – прокльон се значить релігійні вірування, забобони, а Червона Наталка, як представниця революційного селянства, показує призиство до всіх цих забобонів. Прошу вас зробить широкий жест призиства правою ногою.
- Возний:** *(Вхопив Терпелиху за ногу)* Що ж ви Маруся пасете задніх. Попробуйте і ви широкий жест правою ногою. Чудасія.
- Терпелиха:** *(Пирскнула)* Павлуша, отчепіться.
- Проня:** Це чорт зна що таке.
- Залізняк:** Заспокойтесь. Товариші, що ви там женихаєтесь, це ж репетіція.
- Микола:** Тут поженехаєтесь.
- Терпелиха:** Тепер нема за кого і заміж вийти. Хіба що за спеца, або за непмана.
- Петро:** Н-да. Становище дамське тепер критичне. Потому що вся ця гнила інтелігенція наскрізь без штанів ходить.
- Залізняк:** Ваня, давай далі. Виход Возного. Де ж Возний?
- Возний:** *(Підводиться)* Я тут.
- Залізняк:** Чого ж ви не на місці, татку мій? Виходіть, Возний.
- Возний:** Благоденственного і мирного перебування.
- Залізняк:** Рух, рух не той. Не той рух. Ви Возний. Ви буржуй, ви павук, що в своє павутиння всіх селян затягає. Значить паукоподібні жести. От так. “Благоденственного і мирного”...
- Возний:** *(Виконує завдання)* Благоденственного і мирного перебування...
А, Свириде Петровичу, слихом слихати, видом видати...
(Входить Голохвостий)
- Залізняк:** Татку мій, доброго здоровлячка. Кого я бачу.
- Микола:** Здрастуйте.
- Петро:** Мое поважання.
- Голохв.::** *(До Проні)* Як тільки я довідався що ви тут берете участь у виставі, я зараз же поспішив сюди на автомобілі. Проня Прокоповна, я в надмірному щасті що вас бачу.
- Проня:** Ах, це ви. А я вас і не пізнала одразу.
- Голохв:** Невже мій негатив зовсім не одбився в вашій камері?
- Микола:** *(Підходе)* Е-е-е-е... Дозвольте цигарочку.
- Голохв:** Прошу, будь ласка.
- Петро:** Дозвольте і мені.
- Возний:** А ну закуримо.
- Залізняк:** Хлопці, не можна ж так таку реквізіцію робити. *(Бере цигарку)*
За вашим дозволом. *(Всі мушци закурюють)*
- Терпелиха:** *(До Проні)* Хто це.
- Проня:** Голова Промторгу. – Голохвостий. Упадає за мною. – Ах...
- Терпелиха:** А гарний.
- Проня:** А розумний, а багатий. Завжди на дутіках мене по Крещатику катає. Летимо як вихор. Всі на тебе дивляться, дух тобі заб’є, в очях тільки мель-мель-мель-мель..., а він шепче, а він шепче... Ах...

- Залізник:** Та які там справи татку мій, душать більшовики український театр. 25 літ служив у Суходольського у Прохоровича, а тепер доведеться кинуть.
- Голохвостий:** А ви не звертайте уваги, ставте по своєму, контрабандою.
- Залізник:** Пробував, татку мій. Кажуть нам халтурки не треба. Давай революційний репертуар. “Хмару”, татку мій, заборонили. Покину. У вас там часом в крамниці немає вільної посади касіра, або щось такого?
- Голохвос.:** Можно буде щось придумати, а тепер ви допомогіть мені. Мені треба по дуже пильній справі поговорити з мамзель Сірковою. Улаштуйте так, щоб я залишився з нею на п’ять хвилин.
- Залізник:** Будь ласка, татку мій. Я початок дії вже прорепетірував і далі Наталки нема. Ну товариші, далі сцена Возного і Виборного. Прошу всіх на сцену.
(Зачиняє завісу)

Голохвостий і Проня

- Голохвос:** Ну тепер пан або пропав. Чим пояснить Проня Прокоповна ту байдужість, з якою ви мене сьогодні тут зустріли, ви наче не впізнали мене.
- Проня:** У мене стільки знайомих, особливо в студії на репетиціях.
- Голохвост:** (*Грас вражено*) Що не дивно, звичайно коло вас поклоників як купців біля патоки, але ці теперішні поклоники це безсодержательні нащот кармана народ. Або по простому шантропа.
- Проня:** Що ви, ні, є дуже цікаві мушчини.
- Голохвост:** Проня Прокоповно не захоплюйтесь ними. Остерігаю вас. Тільки мушчини старої фірми – справжні мушчини, а ці нові все якісь такі омоложені, так сказати, без патента торгують.
- Проня:** І які у вас консервативні погляди.
- Голохвост:** І зовсім навпаки останній крик моди – майже... а почуття стародавнє.
- Проня:** Ах, любов, любов, це моє найкоханіше слово. В ньому стільки радості і стільки муки. Любов це
[пропущено 17 ст.]
І я визнаю тільки вільне кохання.
- Голохвост.:** І я теж тільки вільне. Потому що й клопоту менше і заходу менше та й взагалі так воно само собою... Але бувають випадки такої любови що без законного радянського і церковного шлюбу обійтися не можна.
- Проня:** Забобони.
- Голохвост:** Які там забобони. Як припече тебе, так що того... Взагалі і тому подібне... Так не то що в Заксі, а у всіх трьох церквах повинчаєшся, але як я бачу любов ще не ночувала в вашому серці.
- Проня:** Почім ви знаєте, що за допит.
- Голохвост:** Попереднє слідство чоловіка, що потерпів.
- Проня:** Хіба я під судом?
- Голохвост:** Під трома судами за вбивство.
- Проня:** Я не душегубка.
- Голохвост:** Но серцепоразниця.
- Проня:** Ви мене тільки вп’яте бачите.
- Голохвост:** Опечатка, Проня Прокоповно. Це ви мене тільки вп’яте бачите, а я за вами давно стежу невідступно. Слід ваш винюхав.
- Проня:** Повірила б я.
- Голохвост:** Коли я вас бачу – серце моє б’ється так... я відчуваю Проня Прокоповно себе так... що ви не одмовите мені... дайте руку Проня Прокоповно... дозвольте... знайте... майте... будьте...
[пропущено 17-18]
- виручають – розвод тепер пльовое дело. Раз, два і на всі чотири сторони. Люблю совецкую власть. За бистроту, за рішучість. От за що люблю.
(Зустрічається з Галею) Що це ви, баришня, ходить по вулиці не вмієте?

Галя: А ви чого під ноги лізете. Може з пал'ят людей витрушуєте.
Голова: А таку гарненьку роздягнута не мешало б. Я страшно люблю з жінками займатися.
Галя: Я бачу.
Голохвост: Що ви кажете, по яким таким причинам?
Галя: Це й без причини видно. Прощайте. *(Хоче іти)*
Голохвост: Стоп. Викуп.
Галя: Е, квас, та не про вас.
Голохвост: А про кого ж?
Галя: Про дідька рябого.
Голохв: Ха-ха... ну й пролетарочка, ніяк вас не реквізуєш.
Галя: Я принципове знайомлюсь тільки з льотчиками і червоними командірами.
Голохв: А з червоними купцями.
Галя: З непманами.
Голохвост: Вони самі.
Галя: Гм... Як що з червінцями, то теж нічого.
Голохвост: А для чого червінці, коли є любов.
Галя: Як для чого, коли ти мене любиш, так дайш мені портвейну, шоколаду, подарунків. Оце – любов.
Голохвост: *(Бере її за стан)* Ах ти ж каламбурниця.
Галя: Приберіть руки од гарячого, а то попечетесь.
Голохв: Не турбуйтеся от пожежи застраховано. Я сподіюсь, ви не одмовитесь пройтися зі мною. Зайдемо в кіно "Олімп", ірисок купим. *(Бере під руку)*
 Ну, от дипломатичні зносини налагоджуються. Ех... *(Цілує)*

Лимериха, Голохвостий, Галя

Лимериха: Це що за панорама. А шурум-бурум триста чортів тобі в рило.
Галя: *(Виривається з обійм)* Нахаба... На вулиці пристав, як до якоїсь гулящої.
 Я мільйонера покличу.
Лимериха: Ви що думаєте, що це вам так і минеться?
Голохв: Дозвольте мадам, вулиця не підходяще місце для ділових розмов.
Лимериха: А для оціх ділов підходяще?
Галя: Насильник... нахаба... Дума, як бог руками наділив так уже й лізь з ними куди попало.
Голохвостий: Опечатка, баришня.
Лимериха: От я тобі як припечатую.
Голохв: Громадянка. Пришли до занятої людини, не заважайте працювати і додержуйте тишу.
Лимериха: Я тобі всі галіфе твої пообдіраю.
Голохвостий: Ша, ша, не робіть скандалу. Завтра ви одержите всі свої гроші.
 Слово чести, до копійки. *(До Галі)* Мадмазель...
Лимериха: А ти, мадмазель, пішла до дому.
Галя: Хочу гулять і буду гулять.
Голохвост: Мадам, це моя сестра.
Лимериха: Ах ти, байстрюк.
Галя: А не дідеш... Мамо, він мене насильно схопив і давай...
Лимериха: Мовчи, я знаю тебе. *(До Голохвостого)* Ти думаєш що моя дочка...
Голохвост: Яка дочка?
Лимериха: Оця сама.
Голохвост: Це ваша дочка, та не може бути.
Галя: Мамо... Які ви не делікатні...
Лимериха: Іди з моїх очей, щоб я тебе не бачила. Пішла геть.
Голохвост: Пішла геть...
Галя: Він мене безчестить.

- Голохвост:** Пішла геть. *(Галя пішла. Голохвостий за нею хоче тікати)*
- Лимериха:** А ти куди? От Секлети Лимерихи не втічеш. Куди тікаєш.
- Голохвост:** Я от скандалу тікаю. Як би ви розмовляли, як нормальна жінчина, я б з охотою.
- Лимериха:** Гад проклятий. Я на тебе в суд подам.
- Голохвост:** Та не кричіть мадам, я вам заплачу за все.
- Лимериха:** А щоб ти не діждав, щоб я за дочку гроші брала. Ти мені борг віддай. І відсотки заплати.
- Голохвост:** Віддам, заплачу. За все заплачу. Пардон крім дочки.
- Лимериха:** Нащо псуєш мені баришню.
- Голохвост:** Так у мене ж чесні політичні наміри. Я просто закоханий в вашу дочку. Вибачайте, не знаю наймення.
- Лимериха:** Що мені з твоїх намірів. Ти мені гроші віддай. Зараз давай.
- Голохвост:** Дам, ей богу дам. Пустить руку *(виривається і тікає)*
- Лимериха:** *(Ловить його)* Ні, голубчику не пручайсь. Не пуцу. Городо... тпфу... міліціонеррррр...
- Голохвост:** Ой пропав я. Та цить, та не кричіть.
- Лимериха:** Кричу, бо маю право. Ти думаєш, що як я перекупка, то мене можна зневажать. Я на гривеника обдурю, а на карбованця правду скажу. Я тебе всіх твоїх компаніонів безпатенщиків вивіду на чисту воду. Лимериха за себе і за свою дочку з'уміє постояти.
- Голохвост:** Так я теж саме. Я люблю вашу дочку. *(На бік)* Зарізала проклята баба. *(До Лимерихи)* Вона мені богом суджена... Втопила... Хоч завтра під вінець.
- Лимериха:** З ким?
- Голохвост:** З дочкою. Ви до якої церкви хочете?
- Лимериха:** До всіх скорбящих.
- Голохвост:** Та і я ж скорбящий. Там зараз як вийти... ліворуч... закурите... папіросу *(виймає)*.
- Лимериха:** Папіроску можеш.
- Голохвост:** А сірничок єсть?
- Лимериха:** Нема. *(Десь грає шарманка)*
- Голохвостий:** *(Хоче вирватись. Лимериха не пускає)* Я ж закурить.
- Лимериха:** Не довіряю. *(Вх. Шарманщик)*
- Голохвостий:** Ей, товаришу, чи нема сірничка.
- Шарманщик:** Дайош табачок. Берьош сірничок *(Прикурюють. Пізнають один другого)*
Ах-ах-ах-ах-ах...
(Голохвостий тікає, Шарманщик й Лимериха за ним)
- Шарманщик:** А-а! Держи його.
- Лимериха:** Ловіть. *(побігли)*

Завіса.

ДІЯ II

ЕПІЗОД І-Й. “У СІРКІВ”

(Проня робить мімодраму. Сірчиха читає “Тарзана”)

- Сірчиха:** Ах, як він пише. Як пише. Покінь свою мімодраму. Ти послухай, Копочка, яка динаміка (*читає*): “Лорд Клейтон блідними очима слідкував за шумами таємних джунглів. Роскішна струнка львиця своїми гарячим поглядом [дивилася?] в очі лорда. Хвилина і в джунглях залунав рев звіря”.
- Ах, як він пише.
- Проня:** Ну, ну далі. (*Читає*) “Львиця немов пружина”...
- Сірчиха:** (*читає*) “Немов пружина з ревом”...
- Проня:** “З ревом і свистом взвилася”...
- Сірчиха:** “Взвилася в повітрі... Лорду Клейтону загрожувала смерть”...
- Проня:** Ах, як це романтично...
- Сірчиха:** (*Читає далі*) “Раптом вьюнка як ліани мотузка метнулась і з смертельним свистом обвила”...
- Проня:** Львицю...
- Сірчиха:** Ні, лорда Клейтона... Розумієш, це Тарзан втяг лорда на дерево у безпешне місце, а сам скочив на землю і кинувся в пазурі львиці... і поборов її подвійним нельсоном. Переможний клич Тарзана залунав в Джунглях...
- Проня:** Ах, оце мущина...
- Сірчиха:** Ах, надзвичайно. Яка сила, який темперамент.
- Проня:** Ось з таким партньором грать.
- Сірчиха:** О, цей може... Н-да...
- Проня:** Коли я в перше читала Тарзана я дві ночі не спала... Раз просипаюсь в ночі, а Тарзан на грудях...
- Сірчиха:** Ах він негідник хоч би поцілував...
- Проня:** Оце мій ідеал мущини.
- Сірчиха:** У нас в Європі таких нема... Треба в Джунглі їхати.
- Проня:** Ах, маман, сьогодні він буде тут перед твоїми очима.
- Сірчиха:** Хто... Тарзан...
- Проня:** Мій Тарзанчик... Предпротмторга тов. Голохвостий. Той, про якого я тобі говорила. Закоханий в мене до нестями, як тінь ходє за мною...
- Сірчиха:** Хай приходе, я привітаю його як рідного...
- Проня:** (*Сніває*) Прилинь, прилинь, козаче мій Тебе давно чекаю я.
- (*Входе Сірко*)
- Сірко:** Що це? Вже може в нашій хаті драматична студія одчинилась?
- Сірчиха:** А ти що хотів би, щоб я, дочка дворянина, сиділа на твоєму дурному млині та мішки латала?
- Проня:** Ви може хотіли б і мене артистку в контору посадити у борошно мазатись...
- Сірко:** Краще вже в борошно, ніж сажою очі підводити.
- Сірчиха:** Хто це сажою очі підводить?
- Сірчиха:** То-то бо і є... А ти вже й язик розвязала...
- Проня:** Ну, досить. Його треба вітати як слід по-сучасному.
- Не так, як ви своїх крамарів приймаєте.
- Сірко:** Що ж я маю робить? Танцювать перед ним чи промови виголошувать?
- Проня:** По-перше, ви будете як можна менше говорить, по-друге, ось я вам купила великий червоний бант і значок Доброхиму...
- Сірко:** Та це щоб я оцю червону ганчірку собі чипляв.

- Проня:** Га, контрреволюція. Все буде так, як я кажу. Ви банта і значок почепите, бо інакше скандал.
- Сірко:** Нічого не буде.
- Проня:** Ні, буде *(Читляє банта і значок. Сірко пручається)*
- Сірчиха:** *(Допомога Проні)* Ой, нерви мої не витримують. Він не хоче щастя для своєї дочки.
- Сірко:** Та що я вам – ганчірка, чи що?
- Проня:** Ви хочете іс-тер-р-р-рики. Ой мені погано. Ой води...
- Сірчиха:** Ой, нерви мої не витримують. Химко, Химко. Давай мерщій води.
- Проня:** Ой, зі мною істеррррика... *(Вбігає Химка з водою)*
- Сірко:** Та добре, добре... Сумашедший будинок... Ось є... Стирчіть бант... *(Дзвінок)*
- Проня:** Ой, мені краще вже. Це він. Біжіть одчиніть. Химко, не треба вже води. Біжи одчиніть.
- Сірчиха:** Та швидче. Спитай через цепочку, тільки ж не одчиняй.
- Проня:** Глядіть же, не зніміть банта. *(Химка побігла)*
- Сірко:** Та ні.
- Проня:** *(Метушиться)* Ну, я іду припудрюсь... Я буду у себе в кімнаті...
- Сірчиха:** Добре... Іди, йди, доню...
- Проня:** О, вже здається йде. Я біжу.
- Сірчиха:** Кашлянеш, коли треба буде. *(Входить Химка)*
- Сірчиха:** Ну, хто там.
- Химка:** Якийсь товариш акторку питає.
- Сірчиха:** І що ти за така подла дівка. Скільки раз говорила тобі, щоб я цього слова “товариш” не чула... Хто тобі тут товариш... Мурло селянське...
- Химка:** А то як же...
- Сірчиха:** Пан...
- Сірко:** Або добродій...
- Сірчиха:** Ні, краще пан, кажи пан... А де ж він?
- Химка:** На парадному. А як його розбереш, чи він пан чи товариш. То що? Нехай іде?
- Сірчиха:** Ой, вона з мене усі нерви вимотає. Що значить: хай іде? Преси, постой, не преси, я сама, а ти йди на кухню, постановляй самовара. *(Сірчиха за нею Голохвостий)*
- Сірчиха:** Другий місяць, така тобі мука, не наймичка, а нещастя. Вона, бачите, на біржі не зареєстрована і не член спілки. Взяла була я одну через союз Нарпїт, чи як його... і прислали... кого б ви думали, прислали... жидівку... Честю клянусь, що жидівку. Три дні всього побула, а на четвертий я їй за два дні заплатила і одіслала назад. Більшовитського шпіона буду собі в хаті держать, чи що... Мій чоловік. Знайомтесь.
- Сірко:** Орендатор млина Сірко.
- Голохвостий:** Голохвостов. Дуже приємно.
- Сірко:** Ви значить, інвалід з тої кампанії, що на базарі...
- Сірчиха:** *(Шитить)* Мужик...
- Голохвост:** *(До Сірчихи)* А де ж шановна Проня Прокоповна?
- Сірчиха:** Зараз її покличу, вона в себе. *(Пішла)*
- Сірко:** Так оце ви. Дуже приємно. Сідайте та розкажіть, як торгуєте. Слабенько мабуть. Податки заїдають.
- Голохвост:** Дурниці. Плював я на податки... У мене, знаєте, там рука... Тут рука... “рука руку миє”. Треба тільки вмить... Одно тільки біда, борги заїдають.
- Сірко:** Як борги. А ви ж кажете...
- Голохвост:** Так, так, так ви мене не зрозуміли. Бачите, я напозичав всім грошей, ніхто не повертає. Ви знаєте, мені винні на сьогоднішній день щось біля 2000 крб. А вирвать дуже важко. Ні в кого нема грошей. Грошова криза... А я по натурі людина добра, от роздаю, роздаю нерахуючи...

- Сірко:** Так ви, значить, не той інвалід, що на базарі крамницю має...
- Голохвост:** То єсть по тілу звичайно ні, але формально... *(Входить Проня і Сірчиха)*
- Проня:** Ах це ви, я так зачиталась.
- Сірчиха:** У них в драматичній студії завели політграмоту, як обов'язковий предмет, ви тільки подумайте... Сідайте...
- Голохвост:** Так, так, я теж колись...
- Проня:** Тримали іспит.
- Голохв:** Що ви... Я сам викладав лекції політграмоти. Це тоді, як я був завхозом одного з клубів. По Коваленку...
- Проня:** Щасливий...
- Голохв:** Дурниці. При бажанні за один день можна все зрозуміти і стати марксистом-леніністом.
- Сірко:** Так ви значить не інвалід з базару?
- Сірчиха:** Ц-с-с-с...
- Проня:** Папан...
- Голохвост:** То єсть для проформи я документальний, але по тілу, по фізіології нічого подібного.
- Проня:** Папан... Свирид Петрович Голова Промторгу, а ви якийсь базар...
- Сірко:** Вибачте.
- Голохвост:** Це бува.
- Сірко:** *(До Сірчихи)* Якийсь він трохи кумедний.
- Сірчиха:** Міщанин. Не може, щоб не лягнуть.
- Сірко:** Та що ти. Тихше, будь ласка.
- Сірчиха:** Ви хороші... Нічого сказати.
- Сірко:** Ви теж хороші.
- Сірчиха:** А ви теж хороші...
- Сірко:** Ви теж...
- Сірчиха:** Ми ще побалакаємо. Химко!
- Химка:** Га?
- Сірчиха:** Та не гавкай, прокляте гавкало. Іди сюди. *(Входить Химка)* Піди в ларьок і купи вина "Абрау Дюрсо" чотири з половиною карбованця за пляшку.
- Химка:** Дайте гроші.
- Сірко:** Може б, це зарано вина купувать?
- Сірчиха:** Маєш тобі, зарано. Проня ж ясно сказала, що він з серйозними намірами.
- Сірко:** Четвертий раз ми Дюрсо купуємо з серйозними намірами.
- Химка:** То іти, чи як?
- Сірчиха:** То іди, а що ж ти купуватимеш?
- Химка:** Та вино ж.
- Сірчиха:** А яке?
- Химка:** "Аврама" чи що, забула.
- Сірчиха:** Ну от, і пішли її, дурна ти, репана. Скажеш, дайте шампанського сухого, таке вино... Ну, як же... ти скажеш...
- Химка:** Сухого шампанського вина.
- Сірчиха:** Ну, іди, сволоч... *(Химка пішла)*
- Сірко:** Ну нащо ж так.
- Сірчиха:** Ви теж хороші.
- Сірко:** Ви теж.
- Сірчиха:** Ми ще побалакаєм *(Пішли)*
- Проня:** А додаткова вартість?
- Голохвост:** А додаткова вартість – це теж пустяк. Приміром, скажемо так. От ви напевне знаєте, що зараз у нашому місті немає цукру.
- Проня:** *(Радісно кива головою, мовляв, нарешті вона зрозуміла)* Так, так розумію... Але мама вже дістала...
- Голохвост:** Це неважно. Словом, нема цукру.

- Проня:** Так.
- Голохвост:** От у мене є... і не то що для прикладу, а таки справді, ей-богу, Проню Прокоповно, є...
- Проня:** Ну...
- Голохвостий:** Так от я набавляю по кілька копійек на фунтові... Ні, не так. Ви, Проня Прокопівно, по теорії цінності “Капітала” Карла Маркса являетесь установленою цінністю, а от у Вас ще й приданне, й от значить, це приданне, котре, значить, нічого без вас не значить, ні ви без нього, є додаткова вартість, зрозуміли?
- Проня:** Чудесно, зрозуміла. А от цікаво, додаткова вартість може бути тільки на цукрі, чи на іншому крамі теж?
- Голохвостий:** На якому завгодно, але з своєї практики я знаю, що здебільшого бува на приданому і на цукрі.
- Проня:** *(Глибоко, розумно)* Так. А от що таке політична економія?
- Голохвост:** От слова політика. Ну, економічний політик. Раз послав ноту, два послав ноту – не відповідають. Він і наплював, так би мовити, робить економію сил і паперу.
- Проня:** А у вас в книзі щось таке про народне господарство написано.
- Голохв:** Е ні, господарство, хозоргани, трести і синдикати, це зовсім друге. *(Пауза. Міняє тон)* Проня Прокопівно...
- Проня:** А що там?
- Голохв:** Як ви бачите, я матеріалістический марксіст і політический економіст, і як такий, я прошу у вас, Проня Прокопівно, рішучої відповіді.
- Проня:** Я вже раз вам говорила, що я прихильниця вільного кохання. Для людей мистецтва сім’я – це загибель. “Білий Ведмідь і Чорна Пантера”. Я гадаю, що ми залишимось добрими товаришами і друзями.
- Голохвост:** До чорта товаришів і друзів. Я пропоную вам руку і серце.
- Проня:** І що ж ви хочете одержати взамін?
- Голохвост:** В першу чергу гроші, кохання... Ви розумієте, коли ви мені зараз же не дасте відповіді, ви можете погубить чоловіка.
- Проня:** Ах, невже цьому правда?
- Голохвост:** Ну, то ви згодні?
- Проня:** Я й сама не знаю. Розум мені шепоче ні, а серце вистукує – так, так...
- Голохв:** Я хотів би обнять і випить кров з вашого серця, а розум ваш хай залишиться при вас і надалі.
- Проня:** Як зрозуміть вас?
- Голохв:** Як, а ось як *(Обнімає її)*.
- Проня:** Який ви палкий, який жагучий *(кашляє умовним кашлем, з дверей виглядають Сірко і Сірчиха)*. Пам’ятаєте, як у Гамсуна сказано: Кохання це... *(Помічає батька й матір)*. Ах, папа, ах мама...
- Голохв:** Нічого ми владнаємо.
- Сірко:** Як розуміть це?
- Сірчиха:** Ваші акції ідуть вгору.
- Голохвост:** *(Кидається в обійми)* Мамаша, папаша... Та що там довго говорити. Я прошу у Проні Прокоповни руки і ... здається маю згоду... *(Дивиться на Проню)*.
- Проня:** Як папан і маман *(Показує на батьків)*
- Сірко:** Коли це тільки так, хай благословить вас свята українська церква, а ми згодні. *(Раптом грає шарманка. Голохвостому не по собі. Він біга по кімнаті збентежений)*
- Голохвост:** Фу, чорт де він взявся, де він гра?
- Сірко:** Це ви про шарманщика?
- Голохвост:** Так, так, він на дворі чи в хаті?
- Сірко:** На дворі під вікнами, та що з вами таке?

- Голохвост:** Чи не можна? Будь ласка, проженіть його, я його бачить не можу.
Я, розумієте, не переношу, коли грає шарманка.
- Сірко:** Та чого, не турбуйтеся. Я зараз пушу його по східці. Хоч власними руками.
- Голохвост:** Ні, ні, самі не балакайте з ним. Пошліть сказати йому, щоб він більш ніколи тут не з'являвся.
- Сірко:** Ха-ха-ха... Химко, Химко, піди потурь того шарманщика.
- Сірчиха:** *(Скрізь сльози)* Дітки мої, нехай вас бог благословить, а я вас уже давно благословила.
- Голохв:** Дякую, я згоден. *(Вбігає Химка з шампанським. Трюк.)*

(темн.)

ЕПІЗОД 2-й. “ПРОМТОРГ”.

Плакат!

Копилевич і Супчик

- Копилевич:** Я думаю, що коли ми почнемо з великої літери та причепимо ще трохповерховий чин *(або он який)*, то він буде дуже задоволений. Пишіть, Супчик *(диктує)* Райфінагенту, податковому – районному фінінспектору, ну чого ж ви не пишете?
- Супчик:** Та ви не поспішайте.
- Копилевич:** Ой, який ви страний чоловік, не чоловік, а просто кат моєї души. Пишіть, пишіть... За-я-ва. О так. З огляду на те, що ми малограмотні і через цей самий неприємний випадок не читали ваших наказів які нас без ножа зарізали, і беручи на увагу, що описані наші меблі, в склад якої входить моє піаніно фірми Беккера майже нове.
- Супчик:** І моє майже новеньке трюмо...
- Копилевич:** Ну, трюмо... Яке на чесне слово належить дочці моїй Соні, а вона дорога дочка потом і кров'ю дає уроки музики і цим самим годує і рятує від голоду всю сім'ю, яка складається з 3-х... ні, з 6-ти, пишіть з 8 душ.
- [пропущено]
- Копилевич:** Для мене це дуже важно. Ми певні, що фінагент недосвідчений молодий чоловік, має чуле серце і моє вишезгадане піаніно... Супчик, пишіть...
- Супчик:** Да що ви знова лізете з Вашим піаніно...
- Копилевич:** Ой, Супчик, не псуйте мені крові. Пишіть, а то я можу, ну що я можу, Ви розумієте, я можу... Ой, пишіть...
- Супчик:** Ну, валяйте...
- Копилевич:** Всі податки ми були б щасливі виплатити, щоб я був такий здоровий разом і з вами, але раз торгівля пала, а сім'я просить на хліб з маслом, а Голохвостий, щоб він вам спух, як оцей будинок, оказався шарлатаном, шахраєм, жуліком...
- Супчик:** Копилевич, ви мені не подобається...
- Копилевич:** Чому?
- Супчик:** А тому, що я мушу написати *(пише)* “мій борг в 2995 крб. Я виплачу...”
- Копилевич:** Ой, ви все переплутали...
- Супчик:** Хто переплутав?
- Копилевич:** Ви...
- Супчик:** Я?
- Копилевич:** Ні, я.
- Супчик:** Ну так нате... *(рве заяву)*.
- Копилевич:** Що ви нарobili?

Супчик: Давай з початку.
Копилевич: Але ж час, час...
Супчик: Встигнемо...
Копилевич: Ну, пишіть... *(диктує)* Райфінагенту... податковому, районному фінінспектору...
(темно)

ЕПІЗОД 3-Й.

“ІМЕНІНИ У ЛИМЕРИХИ”.

Музика *(Всі танцюють польку)*

– Валяй без хвасону.
– Ой не крутить.
– Ех, ух-ха-ха...
– Досить вже.
– Наяривай...
Голохвост: А, гоп направо... А друга наліво... Шерше вашу даму... Фу...
– Досить... Годі... *(Музика вриває)*
– Передишка.
– Антракт.
Голохвост: Громадяне, дорогі гості, прошу слова.
Голоси: Т-с-с-с-с...
– Слова, слова...
– Просимо.
Голохвост: Мамаша, дозвольте мені з нагоди ваших іменин висловитись по лічному вопросу.
Лимериха: *(Сердито)* І не підходь до мене, я на тебе сердита і слухати нічого не хочу.
Голохвост: Мамаша, імениницям по штату сердиться забороняється.
Голоси: Ха-ха-ха... Ловко...
Голохвост: Мамаша, дорогі гості, я хоч і не робітник... Но ми триста років страждали і ніхто нам не подавав руки, і тільки ви одна позичили мені тоді сто рублів. По гроб жизні я не забуду вашої мізантропії.
Гості: Ха-ха-ха...
– Браво... браво... *(Аплодирують)*
– Біс...
Лимериха: Ти мені краще скажи, коли ти мені гроші вернеш...
Голохвост: Повсяк час дня і ночі... І наоборот... Але не в грошах діло, діло в серці... Ваше серце, як каже російське преслів'я, ні в морі не горить, ні в огні не тонить. При вашій допомозі я вийшов в люди, став червоним крамарем. Душать більшовики нашого брата торговця, но ми ще потрібні Росії:... Да...

(Од хвилювання слова мої немов райські пташки порхають і не можуть знайти сучочка... Де б їм... Да... Той... Сучочка, щоб повіситись.)

Мамаша... вів ла Франс, дозвольте вас поцілувать невинним поцілунком...
Лимериха: А гроші віддаси?
Голохвост: Не тільки гроші, душу і тіло ми положим за вас, як цнотлива дівчина, що познала, що таке кохання... Мамаша...
Лимериха: Ну, як на нього сердитись, коли він такий приятний...
Гості: Гірко, гірко... *(Голохвостий і Лимериха цілються)*
– Слава...

- Ура...
– Вітаємо...
– Ха-ха-ха-ха...
- Перекупки:** Хі-хі-хі-хі...
- Мотря:** Та й веселий же наш староста.
- Голохвост:** Потому, люблю я вашого брата... Я завжди тримаю зв'язок з масами...
- Вустя:** Не зачіпайте нас, бо як причепимось, то мусите могорича ставити...
- Голохвостий:** А ну, зачіпайте мене. Я страх люблю, коли мене молодиці зачіпають.
Хай живе жіноча самодіяльність. (*Побачив Черницю*) А це хто? Черниця?
- Мотря:** Та то вона з верху тільки...
- Голохвост:** Значить бон-жур... Мерсі... (*Залицяється до черниці*)
- Перекупки:** Ха-ха-ха...
- Черниця:** Ой, оцей ще спокуситель... Пригрішення моє. Що це буде, як довідаються печерські угодниці...
- Вустя:** Ну й шибеник же оцей староста.
- Перекупка:** Як огонь...
- Черниця:** Ой не видержу...
- Перекупки:** Ге, ге, ге, ге... (*Регочуть*)
- Гітаріст:** “Очі чорние, очі страстние, как люблю я вас, как боюсь я вас”...
- Лимериха:** Вип'ємо ж за нашу долю, за кращі часи...
- Голохвостий:** (*Підбіга*) За здоровля дорогої імениниці. Хай живе вільна жінка...
Геть кухню і родинну кобалу. Слава...
- Гості:** Слава (*гойдають Лимериху*)
– Ура... (*Співають*)
– Многая літа, многая літа...
- Діякон:** Ізпола еті деспота, благоденственного і мирного життя, здоров'я і спасенія,
на більшовиків побіди і одоленія подаждь господи імениниці Секлеті
Пилиповні і сохрани її на вічну память.
- Гості:** Ха-ха-ха...
- Гітаріст:** Не туди загнув дяче.
- Лимериха:** Ой, я вже п'яненька (*Співа*)
Я на буфері сижу
Ноги звісила
Ще разочок спекульну
Буде весело...
- Діякон:** Ох і тяжко тепер
Брату нашому!
По три дні й по три ночі
В сутки плачемо.
- Черниця:** В святій лаврі погром
Біда сталася
З бріліянтами на віки
Попрощалася.
- Діякон:** Заховали їх, що аж
Засмерділися
Гепеу тобі і там
Докопалося.
- Черниця:** Одно золото взяли,
Друге лишили,
Так би мовити, по щирости
Потішили.
- Я на буфері сижу.
Ноги звісила.

Ще разочок спекульну
Буду весела.

Більшовитська власть
Вам спротивіла
Безпатентною торгівлю
З моди вивела.

Позаводила Ларьки
Д' коперація
Підірвала нам у корні
Спекуляцію.

Але поки ще п'ємо
І танцюємо
Та на цукрі помаленько
спекулюємо.

Поки цукру не достала
Коперація
Хай живе та поживає
Спекуляція.

- Галя:** Ой легше, буде вже, в мене голова крутиться.
Голохвост: Це добре, значить танок в повному розгарі.
Галя: Ах, ой, ой.. *(Падає на канату)*
Голохвост: Фу, фу, нічого такого. Танці до упаду.
Галя: *(Опритомнює)* Ой як ви мене накрутили, так наче в кінематографі.
Голохвост: Це помста.
Галя: За що?
Голохвост: А за те, що ви мені голову закрутили.
Галя: Я розумію це як натяк. *(Кума підслухує)*
Голохвост: Ніякого натяку. Любов моя до вас горить, як маяк на буряному морі страстей.
Галя: Я нічого не можу сказати вам. Балакайте з мамашою.
Голохвост: Я мамаші вже все сказав. Я хочу от вас любови наоборот.
Галя: Всі мущини зрадники.
Голохвост: Зрадником називається той мущина, що по роцоту жениться з чесною дівчиною. Но я не такий.
Вустя: *(Кумі Марті)* Наш староста та жениться на Лимеришній Галі.
Марта: Та невже?
Вустя: Сама дивись, тільки нікому не кажи.
Марта: Щоб я спухла як нитка, сколи кому щось скажу. *(Побігли)*
Марта: *(До монашки)* Староста Голохвостий жениться на Лимеришній Галі, тільки ти нікому не кажи.
Монашка: Хай мене десниця небесна покара. Нікому.
Галя: Та ви на мені мабуть і не женитесь.
Голохвост: Хто, я? Хоч цю хвилину.
Галя: А чому же ви мені подарунків не приносите?
Голохвост: Боюсь, щоб ви не зрозуміли мене наоборот.
Галя: Ну, а чого ж ви тоді хоч без подарунків не заходите?
Голохвост: *(Обнімає)* Ви своєю сатирою печете мене як урівнітельний налог. Я ваш з голови до ніг.
Галя: Так присилайте ж сватів.
Голохвост: Я одважуюсь на серйозний крок в моїй біографії. І вимагаю доказів вашої гарячої любови до мене.
Галя: Я згодна бути вашою дружиною, але щоб ви мені подарунки купували.

Голохвост: Кожного дня буде подарунок... І навіть по два на день буду підносити тобі... Галочка, ти сяєш, як нова вітрина на сонці. *(Під час цієї розмови перекупка весь час підслуховує і вже біга поміж гостями, шепчучи кожному зокрема, показуючи на Галю і Голохвостого. Поволі навколо них збирається купа гостей – Голохвостий цього не помічає і залицяється далі. Хтось з гостей ведуть під руки Лимариху, в руках якої образ. Вона починає благославлять. Голохвостий зауважив, схоплюється.)*

Голохвост: Це непорозуміння мамаша, а потім я наоборот, я антерелігійний чоловік і образів не визнаю...

Маса: Що? Як? Га?

Галя: Що... А ти мені що допіру казав? Та я тобі...

Лимериха: А ти як думав – “шахер махер”? *(До гостей)* Люди добре, ви бачите?

Гості: Неправильно.

– На голосування.

– Прошу записуватись до слова.

– Хай іде під вінець.

– Ні, брат, треба чесно.

Голохв: Та я ж не проти, тільки на якого чорта одразу з іконою.

Треба ще поговорити.

Дяк: Громадяне, повинчать їх в автокефальній церкві і баста.

– Вирішено. Закончим Заксом.

– Не допустимо обдурить Галю. Благославлять їх.

(Галя стає навколюшки. Двоє крамарів силою становлять навколюшки Голохвостого.)

Лимериха: *(Благославляє)* Коли вже мої гроші мають пропасти, то хай пропадуть за рідним зятем.

Дяк: Положил есі на глави їх венци...

– Правильно, мамаша, де наше не пропадало.

Всі: Многая літа... Слава... Уррррра... *(За кулісами грає шарманка)*

Гість: Стоп, стоп... покликай сюди шарманщика... Я плачу...

Справимо заручини під шарманку.

Гості: Дайош... Тягни його сюди.

– Шарманка американка, я дівчонка, я шарлатанка...

– Що таке життя, їж, пий та веселись.

– Ех, раз жить, раз помірать.

– Жар, музика, танго.

(Це Шарманщик)

* Вст[авка?]

(Голохв. Тікає, його ловлять)

– Держить його!

– Ловить!

– Стой!

– Пожалуйте бриться!

– Ходи, голубчику.

– А що, попався?

(Ставлять Голохвост. навколюшки поруч з Галею)

Гість: А ну, братішка, розвесели душу.

Шарманщик: Це можна. Але і я “неповець” – неп, підмажеш... не поїдеш.

2-й гість: А це він нащот монети.
– За що ж тут монету брать? Дать йому чарку руської горької, він п'яниця.

Шарманщик: П'янствувать не по нашої безробітної кишені, хай другі “елементи” цим займаються.

Гість: Ти що ж, майже ідейний ком. ...
– Що тут за політичні розмови? Бий по струнах вічності просто на “вальс”.

Голохвост: Ви поменше з ним розмовляйте, хай грає.

Маса: Грай, грай...

Шарманщик: Заграць-то я заграю – та тільки чим ця гра кінчиться? *(Грає)* Вальс.
– Ой, накрутять.
– Ніяк не можливо.

(Шарманщик потроху пізнає Голохвостого і ганяється за ним. Голохвостий орудує своєю дамою як щитом проти шарманщика.)

Шарманщик: Ну, тепер кінець “трі”. Перейдемо до діла.

Голохвостий: Що? В чім справа? Попереджаю, що це божевільний чоловік...
Він завше когось шукає. Я його давно знаю...

Шарманщик: Ага, знаєш. Я тебе теж “давно” знаю. Це ти...

Голохвост: Що я?

Діякон: Люблю, коли людина нап'ється до точки... Стало бить А-м-м-ерика.
Значить, коли громадянин питає громадянина “це ти”.
І обидва мають право голоса. Ха-ха-ха...

Шарм: [нерзб.] церковна говорилка.

Гість: Може, ви можете догори ногами і взагалі пластики показувати.
Так чого ж, прошу. Не соромтесь, тут все свої люди...
Аби тільки штанів не скидали...

Шарманщик: Мені не до жартів. Цей чоловік...

Гості: Ну, ну...

Шарманщик: Безпашпортний аферіст...

Голохвост: О, я вам казав...

Маса: Ха-ха-ха... Жартівник чоловік, сй-богу. Дайте йому чарку...

Гості: Дайте.

Шарманщик: Документи на стіл...

~~**Голохвост:** Я не управдел з Райміліції ріжним придурковатим пашпортів не видаю.~~

~~**Шарманщик:** Поверни документи, які ти в мене вкрав.~~

~~**Голохвост:** Я у тебе... Голодранця...~~

~~**Діякон:** Пшов вон...~~

Голохвост: З якої речі він бреше...

Діякон: Та не ви. Вон пошол, вон...

Голохвост: Ясно, как апельсин... Без нікаких разговоров пшов вон...

Шарманщик: Він злодій, мошенник... Шахрай. Ліповий інвалід.
– В чім справа... Хто бешкетує? Бий його, чого ти на нього дивишся?

Діякон: Люблю учені спори. *(Раптом озвірів)*. Пшов геть, стерво, це жених...
П-понімаєш ти. ...Ізбраннік... Брат Ісуса і сестра...
Діви Марії перед благовіщенням...

Шарманщик: Хай поверне документи.

Діякон: Ех, люблю безобразія...

Шарманщик: Чекай, чекай, я ще виведу тебе на чисту воду. Та й ви всі ще визнаєте,
де раки зімують. *(Шарманщика вивели)*

Голохвост: Ніякого обрачення на вніманіє... Музика... Дайош 7-40...

Завіса

ДІЯ 3-Я.
ЕПІЗОД І-Й. (СЦЕНА І-ША) “ПРОНЯ НАРЕЧЕНА”

На сцені Перукар робить зачіску Проні. Коло неї дві подруги.

- Проня:** Химко. *(вбігає Химка)*
- Сірко:** Химко, де пиво?
- Сірчиха:** Химко, дрянй, гості ідуть.
- Проня:** Химко, принеси шпильок. *(Химка побігла).*
(До перукаря) Ой, ви скубетесь немилосердно.
- Перукар:** Бачите, коли волосся на голові своє власне, то воно, звичайно, боляче...
Я думав, що у вас парик, а парик болі не відчуває...
- Проня:** *(До подруг)* Дівчатка, яка мені зачіска краще піде: під “Татьяну” чи під “чорну пантеру”?
- Подруга І-а:** Тобі під Татьяну надзвичайно гарно, у тебе таке обличчя.
- Подруга ІІ-а:** Нічого подібного. У Проні як раз характерне обличчя “Чорної пантери”.
- Проня:** Я й сама не знаю... Мені те і друге до лиця...
Цікаво, що йому буде більш подобатись.
- Перукар:** Якщо ви відносно Голохвостого... Тобто, як що це не секрет, ніби то він ваш жених, то дозвольте мені оприділити їхній смак. Звичайно, Татьяна мадемуазель хрупка, повна протилежність Чорній пантері... і я, як театральний перукар за свою жизнь гримував багатьох пантер і наоборот, вибачте я сьогодні трохи випив по случаю торжества, то можу поставити проблему, що вам дійсно краще взяти новий курс, промез пантерою і Татьяною... І їм, тобто жениху вашому, оченно цей курс понаравиться...
- Проня:** Чекайте. То ви ж іще не знаєте, чи під пантеру, чи під Татьяну, а вже завиваєте?
- Перукар:** Завивка є одна для всіх зачісок. Ріжниця тільки в тім, якого кому коліру нада парик і підогнать дуже важко.
- Проня:** Так яку ж ви мені зачіску зробите?
- Перукар:** Дозвольте на свій смак... Я вже 18 років театральним перукарем і маю досить слідів удячності на своєму тілі. Я вас зачешу і загримую під пантеристу Тітяну.
- Подруги:** Ідея.
- Проня:** Ну, гаразд. Тільки не скубіться.
- Перукар:** Це, бачите, залежить від волосся. Якщо воно своє, то больно...
Обратно парик не відчуває такової...
(Вбігає Химка і приносе шпильки)
- Проня:** Принеси мені духи від мами *(Химка пішла)*
- Подруга І:** А які у тебе духи?
- Проня:** Е, царський вереск і є льориган, та не знаю, якими краще.
- Подруга ІІ:** Льориган краще...
- Подруга І:** Ну, вибачай, льоріган такі трафаретні духи, а по-мойому, царський вереск куди кращі.
- Проня:** Царський вереск зовсім не сильні, хоч і приємні, а льориган сільніше.
(Химка приносе парфуми)
- Перукар:** Знаєте що, Проня, ви надушиться і одними і другими. Одні для приємности, а другі для сили.
- Химка:** Ху, втомилася. Кому весілля, а мені... Другі мають вихідний день а мені у моїх “добродіїв” та “панів” нема ні неділі, ні спочинку. А холери нема на вас *(читає якесь слово)* Ой, як хорошо. *(Радість людини, що вперше навчилася читати)*
(Входить Сірчиха)
- Сірчиха:** Чого ти танцюєш рано, ще до церкви не їздили.

- Химка:** Сама прочитала, а що? Лікнепа навчалася.
- Сірчиха:** Ходи, ходи в Лікнеп. Вони тебе навчать в бога не вірити, хазяїна не слухати, гроші дурно одержувати.
- Химка:** Пхі... Я ще й в союз запишуся.
- Сірчиха:** Який союз?
- Химка:** Нач-харч.
- Сірчиха:** Пішла геть з моїх очей. О, господи, нерви мої не витримають.
(Підходе до Проні)
- Сірчиха:** Проню, що він робить?
- Проня:** Ах, мамо, не суньте ви свого носа...
- Сірчиха:** Проню, пожалій мої нерви. Що він тобі робить? Що це за зачіска?
- Проня:** Пожалійте і моїх нервів. У вас міщанські смаки. Ви хотіли б, щоб він мене гладенько зализав і начипив іззаду банта завбільшки з пропелер аероплана?
- Сірчиха:** Але ж він на глум робить...
- Подруга І:** Ну, вибачайте...
- Подруга ІІ:** Хотіла б я щодня носити такий “глум” на голові.
- Перукар:** Це зачіска “фасон мадер” називається “Пантериста Титяна”... Сукня до цього мусить бути з чистокровного “баядери”.
- Сірчиха:** Та воно, якби дома – то нічого. Але ж на люди, в церкву... Знайомі побачать... сміха буде...
- Проня:** Це зачіска для Заксу. Перед тим, як будемо їхать вінчатись у церкві, я зміню зачіску.
- Сірчиха:** *(До перукаря)* Я вже вам дам горької, пережків і буду просить вас для церкви зробити більш спокійну зачіску.
- Перукар:** Це можна. Цю ж саму зачіску помочить вежиталем і вона приляже до голови і це буде називатись а-ла Титяніста Пантера... Горька у вас руська чи українська?
- Проня:** Це хто й зна, чи ми будемо в церкві вінчатись. Може, він не захоче?
- Сірчиха:** Як то?
- Проня:** Дуже просто. Він чоловік передовий... Може не захотить. А я з-за ваших забобонів не маю наміру руйнувати своє життя.
- Сірчиха:** Ні, цього вже не буде. За це вже я ручусь.
- Проня:** Ну знаєте не ручайтесь передчасно.
- Сірчиха:** От же поручусь.
- Подруга І:** Невже ви поставите на карту щастя Проні тільки за те, щоб у церкві півгодини молоді перед попом постояли?
- Сірчиха:** Мадмазель, прийшли на весілля – їжте й пийте, а в наші інтимні справи не втручайтесь.
- Проня:** Мамо. То мої подруги. Хоч ради такого дня не примушуйте мене червоніти за вас [нерозб.] як ви одстали од сучасности. Постаріли вже.
- Сірчиха:** Я стара. Сама ти стара діва.
- Проня:** Що? А-а... *(істеріка)*
(Метушня. Проня біжить. Всі за нею.)
- Подруга І:** Проня... Заспокойся...
- Подруга ІІ:** Хіба вона розуміє? *(Пішли)*
- Перукар:** *(До Сірчихи)* Мадам, а як же нащот руської горької?.
- Сірчиха:** Ідїть ви к чорту. *(Пішла)*
- Перукар:** Мадам, мадам. Обратно неприятность. *(Пішов)*
- Сірко:** *(Входе)* Химко, Химко? Чи скоро я тебе докличусь, Химко?
- Химка:** Не можу ж я розірватись одна за все.
- Сірко:** Не грубіянь, мужичка дурна.
- Химка:** А ви не кричіть, непман.
- Сірко:** Це що за новини? Хто тебе навчив так казати?
- Химка:** Знайшлись добрі люди, що відкрили мені очі...

Сірко: Замовчать.. ать...

Химка: Делегатка казала, що я повинна працювати 8 годин в день, а потім я вільна, а ви ганяєте мене зранку до вечора...

Сірко: Та я тебе зараз же прогоню на всі чотири сторони.

Химка: А охорона праці, чули, є й на вас закон...

Сірко: Що? Мало мене хоронять на млині, так ще тут, а щоб ти пропала... *(Пішов)*

Химка: От як запишусь в союз, тоді поговорим. *(Входить кума Вустя)*

СЦЕНА 2-А “ДВОЄЖЕНЕЦЬ”

Химка: *(Щось боромоче. Іде. Зустрічає Устю)*

Устя: А, здорова Химочко, що це у вас тут таке?

Химка: А чорт його бери, що б тут не було – мені все одно... Тільки їм весело, а мене як солонного зайця ганяють всі, кому тільки не лінь... Ну, тільки це не на довго...

Вустя: А, у вас гості.

Химка: Либонь не знаєте? Гості ж.

Вустя: А чого є це ваші не були на іменинах у Лимарихи?

Химка: Та через оце саме мабуть...

Вустя: Е. А там, Химо, новина така, що у ...

Химка: Яка? Може стара Лимериха “півня вибивала” – з теї станеться.

Вустя: Було й те. Але не те... *(шепоче таємничо)* Галька заміж виходить.

Химка: Тю на вас.

Вустя: Єй-бо, Присю, єй-бо...

Химка: Що вони всі, показалися? А за кого?

Вустя: У. Там за непмана одного. За Голохвостого.

Химка: За кого?

Вустя: За Голохвостого.

Химка: Брехня. *(Вбігає Мотря)*

Мотря: Лимеришина Галя вже заручилась з старостою Голохвостим.

Вустя: А що, я не казала?

Химка: Та що ви мелете?

Мотря: Я ж своїми ушима чула... своїми очима бачила... За Голохвостого.

Вустя: І я говорю... Він же один на все місто. Другого немає.

Химка: Так той же самий Голохвостий сьогодні вінчається з Пронею.

Мотря й Вустя: Що ти, не може бути.

Химка: Вже й гостей повно. Сама цілий день як в казані варюсь.

Мотря: То може Проня за кого другого виходить?

Химка: А як же за другого. За Голохвостого, що на базарі старостою і що свою лавку має.

Вустя: Пресвята богородиця – оце штука.

Мотря: Ну й бешкет.

Химка: Вона он там під вінець убірається, а його ждуть – от, от приїде з боярами.

Вустя: Ой, ненько, справді в білій сукні.

Мотря: Світ мені догори раком.

Вустя: *(Крутить руками)* Пель-мель та й годі.

Мотря: Так біжім зараз до Секлети сказати. *(Вбігає монашка)*

(Глянули одна на одну і прожогом побігли. Назустріч їм Черниця.)

Монашка: Сестри, голубочки.

Мотря: *(Махає руками)* Цить.

Вуся: ————— (Махає руками) Слухай.

Мотря: ————— Голохвостий той жениться на Проні.

Монашка: ————— Та хто? Та де? Та як? Пресвята богородиця!

Вуся: ————— Уже й гості зібралися. Його дожидають під вінець їхать.

Мотря: ————— Проня уже вбрана сидить... Плаче...

Монашка: ————— Може, то другий Голохвостий?

Вуся: ————— Де там... Один як сонце на небі. Це ж базарний староста.

Монашка: ————— Ой, матінко пресвята богородице. Гріх.

Мотря: ————— Біжим до Лимерихи. Не допустимо мошенства. А-а. Стійте, я згадала.
————— Шарманщик на іменинах казав що він злодій.

Вуся: ————— А й справді, треба знайти його, може допоможе нам.

Монашка: ————— Я його тільки що зустріла, — у двір зайшов. Так біжим швидче знайдемо,
————— а потім до Секлети.

Химка: ————— Ну й стерви ж які отут всі... Ай стерви...

... От зух. На двох женитись хоче.

Ну, й стерви же тут у городі, ой, стерви!

СЦЕНА 3. "ГОСТІ".

(Музика)

Химка: Хазяйко! Хазяйко! [нерозб]. Пані, пані, гості приїхали, музика грає.

Сірчиха: Та чую, чую, я піду зустріну, а ти поклич пана. (Химка побігла)
(входять гості)

Гості: Драстуйте, Євдокія Пилиповно.
— З законним чесним весіллям.

Сірчиха: Спасибі.
— Цілу кучу внуків.
— Доларів повні сейфи.
— А де ж наречена?

Сірчиха: Убірається.

Копилевич і Супчик: Доброго здоровля.

Сірчиха: Нарешті таки видаю.
— Гарного компаніона матимете.
— Та здається нічого.
(Музика вриває)

Копилевич і Супчик

Копилевич: Самойло Петровичу, ну, де ваша душа?

Супчик: А чорт її зна. На місці.

Копил: А моя в п'ятках. Моя душа в самих п'ятках, ми за два дні масмо
три комбінації.

Супчик: Із трьох пальців.

Копилев: Ой, ви завше каламбуряєте. По перше Джомбовський закупив вагон цукру,
надо зробити з вагона два. По друге, нашу крамницю буде одклеїно,
бо Голохвостий таки да візьме приданне. А по третє, я тут танцюю фокстрот
— а це хіба не комбінація.

Супчик: Перший раз за все наше знайомство ви здається, говорите щось путяще.

Копилев: Це ви тільки перший раз розумієте, а я завжди говорив саме путяще...
О, а це хто...

“Молодь”

- Подруга 1:** Ну й щастя Проні. І чим вона його спокусила.
Подруга 2: Дивно, і де в нього очі, наче нема краще за неї.
Гість: Звичайно на грошах жениться.
Подруга 1: Хіба в роцот за 100 червінців видавати.
Подруга 2: Можна і 60, аби людина гарна.
Подруга 1: Вона його своїми сукнями взяла.
Подруга 2: Що ти, хіба вона вміє одягнутись? Поначеплює, понавішує як...
 Ха-ха-ха-ха-ха...

(Пара непманів)

- 1-й непм:** А здається, тут все свій брат.
2-й непм: Що за питання?
1-й непман: Ну, як у нас з цукром?
2-й: Помаленьку. Поки кооперація достане, а я свій випродаю.
1-й: А я свій вже випродав.
2-й: Заробили?
1-й: Питання. Не для розваги ж я цим займався. Урожай сам двічі.
2-й: У мене теж приблизно.
1-й: А от після цукру чим його зайнятись?
2-й: Я маю одно дільце на приметі.
1-й: Цікаво.
2-й: За кого ви мене маєте? Щоб я вам сказав, а ви мене конкуренцію робили?
1-й: Може, у мене щось буде, я вам тоді скажу.
2-й: Ідіть у спілку... Можна буде говорить.
1-й: Багато капіталу треба?
2-й: Коло трьохсот.
1-й: Ну що ж, коли діло вірне – гроші найдуться.
2-й: Гарантія ваша.
1-й: *(Виймаючи пачку асигнацій)* Маєте двадцять.
2-й: *(Беручи)* Ол-райт... Слухайте, справа в тому, що Сільсіндікат *(пішли і десь продовжують розмову. Грає музика.)*

(Приїзд жениха)

- Жених, жених приїхав.
 – Де, де...
 – Пусти...
 – Ну, ти помалкивай а то в зуби получиш.
 – Пошли вон безпатенщики.
 – Дай дорогу.

По вулицях ходила,
 Огromна крокодила,
 Вона, вона
 Роздутая була.

- Жених приїхав.
 – Біжим до Проні.
 – Де, де не бачу.
 – Який душка. Малий, нема чого і в руки взять.

- Голохв.:** Драстуйте, дозвольте відрекомендувати вам моїх шаферів.
 Заслужений артист тов. Залізняк і відомий тенор тов. Масонін.
Залізняк: Режисер Залізняк.

Сірчиха: Дуже приємно.
– Ми знайомі.
Голохвостий: Не менш відомий тенор тов. Масонін.
– Ах, який ви душка.
Петро: Ліричний тенор.
Сірчиха: Ах, дуже, дуже приємно.
Голохв: Дорога мамаша, я вас дуже прошу поспішити з благословенням, а то архирей в церкві дожидається.
Сірчиха: Зараз. Зараз *(пішла)*.

(Голохвостий вітається з присутніми, підходяючи до кожного ручкатись. Доходить до Супчика і Копилевича.)

Копилевич: Христос Воскрес... Тпфу... Я зовсім заплутався од радості.
Голохвост: Христос Воскрес кажуть тільки на великдень.
Копилев: Я по національності єврей і не мушу знати ваших звичаїв, але сьогодні, по-моєму, ми мусимо радіти гірши, як на Христос Воскрес. *(До Супчика)* Самойло Петровичу, Самойло Петровичу, ну чого ви там стоїте, як телеграфний стовп... ідіть сюди...
Супчик: В чім справа?
Копилев: Ви завжди як малахолік. Я не розумію цього чоловіка. Чого ви не радієте?
Голохв: Ви тільки поменше язиком тріпайте, а то ще як би ви й сами і мене не засипали.
Супчик: Та я власне німий, як риба, це Копилевич не знаходить собі місця.
Голохв: Так от вам інструкція – мовчать побільше і говорить поменше.
Копилев: Я за себе не турбуюсь. З мене слова не вижмеш, от тільки як би сюди не втаскалась Лимериха.
Супчик: А вона ж сестра Сірка...
Голохвост: Все в порядку. Між ними зараз сварка. Сірки не були на іменинах у Лимерихи і Лимериха не прийде на весілля до Сірка.
Супчик: Ой коли б Лимериха не зробила скандалу.
Копил: Може, їй дати одступного?
Голохв: Дурниці ви говорите. Лимериха на весіллі не буде. Так пам'ятайте ж, особливо ви, Копилевичу, поменше слів. Як уже все кінчиться, тоді будете говорити хоч до смерті... В мене знаєте не такі були випадки в житті. І то вискакував... А це – срунда... Діло іде до розв'язки...
Копилевич: Я за себе ручуся. З мене слова не вижмеш. От аби Самойло Петрович тільки помалкував... і потім... потім... я за вас боюсь...
Голохв: За мене?
Копилевич: Ага...
Голохв: Чого саме.
Копил: Щоб з вами не трапилось завчасного розриву серця.
Голохв: Глухий ви, Копилевичу.
Копил: Дай боже, хотів би я бути таким.
Дами коло Петра: Ах, який ви душка. Заспівайте щось.
Петро: Пардон *(відходе до Залізняка)*.
Залізняк (до непманів): Святе мистецтво як засіб пропаганди, ну чи не сволочі?
Непмани: Сволочі.
Залізняк: Душать! Душать. *(З другого боку зустрівся з Петром)*
Тут нас, татку мій, жде велика випивка.
Петро: Да. Голохвостий знав на кому жениться. Ловкач.
Залізняк: Коли б нам що дня стільки в касі, скільки у цих людей в кишені, ми б такі постановочки ставили б що й ну... *(Підходе Голохвостий)*
Петро: Та тобі пощастило брате, ей-богу. Наберете грошей.

- (Музика. Урочистий вихід нареченої)*
- Сірко:** Дорогий зятю, от передаю вам мою дочку, артистку Серкову, з рук у руки, плодитесь і розмножайтесь, як пісок морський. Діти мої, от ви спаровуетесь одно з одним нехай вам бог помага, як сказано у святім письмі. Сьогодні ви чоловік і жінка, а завтра і сам бог не скаже чим ви будете... Той... Що ви будете... Життя тепер таке тяжке, і наче море бушує налогами та пенею... 30 років я мав власного млина, а тепер забрали більшовики, і я вже тільки орендатор свого рідного млина, але як не обкладають нас налогами та пенями, нам ще хвалити бога, лишається. Мірошник Сірко віддає дочку з поважним приданим, так як водилося в старі добрі часи. Фу... Я знов вертаюсь до семейного життя. От ми з своєю старою вже тридцятий десяток... і Проні вже тридцятий десяток *(Сірчиха сіпа за рукав)*
- Сірчиха:** Проні 26 років... Це він не добре себе почуває. Прошу гостей вибачити...
Сірко: Я кінчаю. Тридцятий рік, і Проня родилася на першому році. І не дивлячись на характер моєї дружини... *(Сірчиха сіпа)* На її ангольський характер, – все таки ми жили і помремо дасть бог не в один день... вона ранше, а я пізніше... Фу... Чого і вам бажаю, дорогі мої діти і кохані гості... Фу... Я мав слабкий характер і потому кінчаю...
- Копил:** Він таки кінчив. Він, мабуть, змалку учився в школі для глухонімих.
Супчик: Та чорт його бери, аби швидче.
Голохвост: Папаша і мамаша, не задержуйте. Винеси, господи.

(Сірки сідають на стільці з хлібом, сілю і образами. Химка простилає килим. Молоді стають під благославення. Сірко бере одного образа, Сірчиха другого і благославляють. Дружки по боках зі свічками)

- Супчик:** — Ну тепер в церкву і баста.
Копил: — Не завидую я Голохвостому... Якщо вона тільки наполовину в мамашу —
— і наполовину в папашу, то це ж шедевр.

СЦЕНА 4. РОЗКРИТТЯ ГОЛОХВОСТОГО

(Лимериха вбігає з кумами)

- Лимериха:** — Стійте, не благославляйте. Не благословляйте, кажу.
Нерекупки: — Пропустіть... Пропустіть...
Голохвост: — Пропав я.
Копилевич: — Ой, я ж казав.
Супчик: — Вона...
Лимериха: — А мати моя богородиця *(До Сірка)* І це ти, мій брат, мій рідний брат, — нас одна мати породила, а ти мені таке наскудетво робиш.
Сірко: — Сестро, Секлето, опамятайся, що з тобою. Свариться то свариться, — але не в такий день. Ти, може, обіжена, що на весілля тебе не покликали, — так ти ж сама винна, іменини у тебе були, то хіба ти на нас хоч — пальцем покивала...
Лимериха: — Пловать я на вас хотіла... А жениха не дам...
Сірко: — Секлето, ти п'яна, чи що з тобою... Про якого ти жениха...
Сірчиха: — Про що ви мелете...
Проня: — Скандал... Якого жениха...
Лимериха: — Либонь не знаєш... Переманили от Галі жениха до своєї кривобокої Проні.
— Ще ніби і не знаєш. У, ти сука — укусиш і зализиш, я змаличку знаю тебе...
Сірко: — Мовчать, не сором мене.

Проня: Вона п'яна, виведіть її.
Сірко: Це Пронін жених, Пронін а не Галін...
Сірчиха: Ой, нерви мої не витримають... *(До Сірка)* Ну чого ж ви стоїте...
Лимериха: Нерви, нерви коли це ти їх нагуляла. Як оследцями торгувала на Сінному

СЦЕНА IV-А ВІЯВЛЕННЯ ГОЛОХВОСТОГО

(Вбігає Лимериха з міщанами)

Лимериха: Стійте, стійте... Не благословляйте, не благословляйте, кажу.
Перекупки: Пропустіть... Пропустіть...
Голохвостий: Пропа я.
Копилевич: Ой, я ж казав.
Супчик: Вона.
Сірко: Сестра.
Лимериха: А мати моя богородиця *(до Сірка)* І це ти, мій брат, мій рідний брат, нас одна мати породила, а ти мені таке паскудство робиш.
Сірко: Сестро, Секлето, опам'ятайся, що з тобою? Сваритися – так сваритися, але не в такий день. Ти, може, ображена, що тебе на весілля не покликали, так ти ж сама винна. Іменини у тебе були, а ти хоч пальцем кивнула нам?
Лимериха: Плювати я на вас хотіла... А жениха не віддам.
Перекупки: Не віддамо жениха.
Сірко: Секлето, ти п'яна, що з тобою. Про якого ти жениха?
Сіркова: Про що ви мелете?
Проня: Скандал... Якого жениха?
Лимериха: Либонь, не знаєш? Переманила од Галі жениха до своєї патлатої Проні та ще ніби й не знає.
Сіркова: Ой нерви мої не витримають. *(До Сірка)* Ну чого ви стоїте.
Лимериха: Неври, неври... Коли це ти їх нагуляла. А як оследцями торгувала на Сінному базарі тоді не було неврів... Неври... Неври...
Галя: Послухайте, дядя, поверніть, пожалуста, мені мого жениха.
Перекупки: Не дамо жениха.
Сіркова: *(до Сірка)* Чого ви стоїте?
Проня: Свириде Петровичу, що вона каже?
Сіркова: *(до Голохвостого)* Чого ви мовчите? Що це таке?
Сірко: *(До Голохвостого)* Справді, як це розуміти?
Голохвост: *(Спокійно)* Я цієї жінки не знаю... Абсолютно не знаю... Розумієте?
Лимериха: Ти мене не знаєш?
Голохв.:: Абсолютно.
Лимериха: А, шурум-бурум...
Петро: Мадам.
Лимериха: Пустіть мене, я йому...
Залізняк: Татку мій.
Лимериха: Геть. Ах ти, босяк лук'янівський. То ти не був у мене, не заручався з Галею *(до перекупок)* сестри, голубочки, та кажіть же.
Мотря: Ну да, був... І заручався... Сама бачила.
Вустя: Піла й танцювала на заручинах, не буду брехать.
Копилевич: *(до Вусті)* Слухай, чим ти торгуєш?
Вустя: Слатьсьонами.
Копилевич: А не самогоном? (40%)
Вустя: Тобі яке діло?
Копилевич: А таке, що будеш завтра в районі.
Мотря: Овва, налякав, я щодня в районі буваю.

- Вустя:** А я й живу біля району.
- Міщане:** Пошол вон. *(Викидають Копилевича)*
- Супчик:** Та яке ваше діло.
- Черниця:** Це беззаконіє.
- Голохв.:** *(спокійно до Сірка)* Будь ласка, кінчайте благославляти і нема чого гаяти часу. І коли б це не ваша сестра, то шугнула б вона сьогодні в район на ночовку.
- Лимериха:** Довбешка ти погана. Ти, як я роздивилась... Ти всім тут очі позапльовував так, що й роздивитися не можуть, що ти за цяця... Але я не допущу... Чуеш... Не допущу.
- Голохв.:** Я вас, тьотю, в перший раз бачу... Чого ви хочете від мене?
- Лимериха:** Ах, так, прохвосте... Ну так знайте, люди добрі, знай брат, хоч ти і не брат, а гад, – що оцей ось інвалід, жулік базарний, і голова промторгу, він женився не на Проні...
- Голохв.:** Замокніть, поки не пізно.
- Лимериха:** Тфу на замкніть... Він не на Проні женився, а на грошах...
- Сірко:** Що?
- Сіркова:** Га... Нерви мої... Химко... Химко...
- Залізник:** Ну, татку мій, тут не випивкою пахне.
- Петро:** Тікаймо, а то ще в район попадемо *(тікають)*
- Лимериха:** Да, да, на грошах жениться. Йому крамницю фінінспекція запечатала, і йому треба було Проніного приданого, щоб заплатити податки.
- Проня:** Ой, нерви мої.
- Копилевич:** Нічого подібного.
- Супчик:** *(До Голохвостого)* Що за легкодухість. Старайтесь уладнати справу.
- Проня:** Мамо, я не вірю. Женить її, вона нарочито скандал робить, щоб для Галі гарного жениха придбать. Заступіться. Женить її.
- Сіркова:** Мадам Лимериха. Випили – ну, йдіть собі... Досить скандалу.
- Проня:** Ідіть собі, не соромьте нас.
- Лимериха:** Дурна ти голова з вухами. За якого шахрая заступаєшся, думаєш любиш тебе? За гроші тільки бере. За гроші...
- Голохвостий:** Не вірте їй. *(Раптом підвищує голос, стає в гордовиту, спокійну позу.)* Товариші торгаші, ви торгуете сіллю, цукром, перцем й іншою дрянню. І це нічого. Але коли ви починаєте торгувати чужим щастям – це подло... Не вірте їй, її підпоїли. Це змова проти мене за базарком.
- Супчик:** Звичайно, що дурниці, ніяких грошей нам не треба. Прокопе Пилиповичу, кінчайте справу.
- Голохвостий:** Вона підпоїла і підкупила свідків... Я... Я їх усіх завтра під суд.
- (Черниця приводить Шарманщика)*
- Шарманщик:** Кого під суд? Під суд ти сам підеш, шахрай...
- Юрба:** Шарманщик.
– Музикант.
- Черниця:** Ось привела.
- Голохвостий:** Хто, що? Тихше.
- Шарманщик:** Ти мерзавець.
- Копилевич:** Що цьому музиканту тут треба? Товариш шарманщик, ви пришли зарано.
- Шарманщик:** Тов. Спекулянтик, добре, що не пізно.
- Лимериха:** Голубчику, скажіть, хто він.
- Шарманщик:** Він – ліповий інвалід. Довго ти спекулював, шахрував. Ти вкрав в мене документи, ти користувався пільгами червоного інваліда, обкрадав державу – тепер ти підеш в ДОПР.
- Супчик:** Пропали гроші.

- Копилевич:** Ні, я не згодний.
- Супчик:** Дурак ви, Копилевич.
- Сіркова:** Нерви мої... Жулік... Злодій... Спекулянт... Інвалід...
 І ви за нього хотіли свою дочку оддати...
- Сірко:** Я. Щастя твоє, що зараз не до суперечок.
- Проня:** Де він? Так ви такий. То ви мені одно, а іншим друге.
 Ах ти ж, дегенерат. Агитатор. Аферіст...
- Копилевич:** Що за вирази з уст нареченої.
- Проня:** Я вам більше не наречена. Геть. Ха-ха-ха... (*Істерика*)
- Сіркова:** Води, води... Убили дитину.
- Сірко:** Геть з моєї хати арештантного.
- Всі непмани:** Геть.
- Лимериха:** Геть, спекулянт.
- Всі міщане:** Спекулянт.
- Голохв.:** Чого ви кричите... "спекулянт", "спекулянт"... Да, спекулянт.
 Да, спекулянт... Але хто з вас тут не спекулянт... Всі, хто тут є, спекулянти, шкурники, захребетники, паразіти... Ви з трудового народу кров смокчете. Ви спекулюєте на цукрі вже 3-й тиждень. Але доволі, годі, урвалось... Ось повідомлення ларька: уже прибуло в місто 20 вагонів цукру. Завтра ларьок вас зробить всіх банкрутами (*кидає в масу літучки ларька. Маса заніміла*).
- Маса:** Що?
 – Га.
 – Цукор.
- Лимериха:** Пропали гроші.
- Супчик:** Оце урвалось, так урвалось.
- Копилевич:** Пропала піаніна.
- Непман:** У мене ж 50 пудів приховано.
- Спекулянт:** Я ждав, поки піднімуться ціни.
- Непман:** Я вислав гроші.
 – Гвалт, я закупив цілий вагон.
- Всі:** Кришка.
- Шарманщик:** А де ж Голохвостий? У нього ж мої документи.
- Маса:** Він втік, ххо.
 – Його нема.
 – Держіть...
 – Ловіть...
 – Шукайте...
 – Он він.
 – Он там.
 – Он на гальорці.
 – В партері.
 – На балконі.
 – В ложі.
 – Держіть його.
- Шарманщик:** (*до публіки*) Він між вами. Шукайте його.
 Шукайте його всі, ловіть на балконі, він ще є.
- Всі:** Є.

(Завіса)

Наші автори:

Майя Гарбузюк, кандидат мистецтвознавства, доцент (Львів)

Наталя Єрмакова, кандидат мистецтвознавства, доцент (Київ)

Лариса Брюховецька, кінознавець (Київ)

Ірина Чужина, театрознавець (Київ)

Маргарита Корнющенко, Ольга Дорофєєва, студентки V курсу кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв ім. І. Котляревського (науковий керівник публікації – Інга Долганова)

Мар'яна Матвейчук, театрознавець (Київ)

Ірина Попівчак, студентка V курсу кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імени Івана Франка (науковий керівник публікації – доц. Майя Гарбузюк)

Галина Тихобаєва, філолог (Львів)

Анна Липківська, кандидат мистецтвознавства, професор (Київ)

Юлія Коваленко, театрознавець (Харків)

В'ячеслав Хім'як, народний артист України, професор (Тернопіль)

Андрій Бакіров, режисер (Чернігів)

Ельвіра Загурська, театрознавець (Київ)

Ярослав Данилів, художник (Дрогобич)

Олександр Куцик, заслужений діяч мистецтв України (Львів)

Ярослав Грушецький, режисер (Черкаси)

Галина Бень, вокаліст (Львів)

Олена Баша, заслужена артистка України (Львів)

Тетяна Бойко, кандидат мистецтвознавства (Стамбул, Туреччина)

Аделіна Єфіменко, доктор мистецтвознавства (Луцьк)

Анастасія Гайшенець, театрознавець (Київ)

Юрій Волинський, актор (Львів)

Сашко Брама, студент I курсу кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імени Івана Франка (науковий керівник публікації – Уляна Рой)

Світлана Максименко, кандидат мистецтвознавства, доцент (Львів)

Роман Лаврентій, театрознавець (Львів)

Уляна Рой, театрознавець (Львів)

Ніна Бічуя, письменниця, журналіст (Львів)

Далі у “Просценіумі”:

Юлія Полякова із дослідженням режисури В. Оглобліна у виставі “Розплата” О. Корнійчука на сцені Харківського театру ім. Т. Шевченка

Аделіна Єфіменко про “Золото Райна” на сцені Баварської опери

Юлія Коваленко із міркуваннями про дві постанови “Мини Мазайла” М. Куліша у Харківському театрі ім. Т. Шевченка

Майя Гарбузюк з оглядом фестивалю “Тернопільські театральні вечори-2012”

Надія Тимків про XII Міжнародний фестиваль оперного мистецтва ім. С. Крушельницької

KURBAS STUDIES

- 3 **Maya Harbuziuk.** The beginning of Les Kurbas professional work: considering the problem of dating back
- 11 **Nataliya Yermakova.** Les Kurbas and national heritage
- 26 **Larysa Briuhovetska.** Cinema and theatre schools of Kurbas and Reinhardt
- 33 **Iryna Chuzhynova.** Kost Bureviy and political review “Four Chamberlains”
- 38 **Marharyta Korniiushchenko, Olha Dorofeyeva.** Les Kurbas in the time and space of Ukrainian drama studies.
- 44 **Maryana Matveychuk.** Les Kurbas: in the context of world culture
- 48 **Iryna Popivchak.** “If Kurbas... or course of Ukrainian modern theatre”
(2nd Ukrainian student conference theatre studies “Les Kurbas: course of Ukrainian modern theatre”

ARCHIVES

- 52 **Halyna Tyhobayeva.** Mykhailo Skoryk – the author of “Sketch”
- 54 **Mykhailo Skoryk.** Sketch to biography of Solomiya Krushelnytska-Riccione

CRITICS

- 69 **Anna Lypkivska.** “Kyivska Pectoral”: The flight that lasts for 20 years
- 74 **Maya Iliuk.** “Dyven – 2012”: theatre review
- 82 **Yuliya Kovalenko.** “Mriy-Dim” – festival in Pryluky

PRACTICE

- 87 **Vyacheslav Khimyak.** Directors’ innovations of Anatoliy Bobrovskiy in staging comedy “Martyń Borulia” (1983)
- 95 **Andriy Bakirov, Elvira Zahurska.** Creative perspective is our life
- 100 **Yaroslav Danyliv, Oleksandr Kutsyk.** Accidental meetings doesn’t exist
- 111 **Yaroslav Hrushetskyi.** Folklore in the plays of Ukrainian puppet theatres of the last quarter of 20 cen.

PEDAGOGICS

- 117 **Halyna Ben.** Vocal culture of the dramatic theatre actor
- 122 **Olena Basha.** Practice as pedagogical experiment

WORLD

- 128 **Tetiana Boiko.** Turkish shadows theatre “Karahioz”. Considering the issue of moderns forms and conceptual guides.
- 133 **Adelina Yefimenko.** New view on the opera classics
(*H. Donizetti and A. Mozart on the stage of Bavarian State Opera*)
- 138 **Anastasiya Haishanets.** Dialectics of apotheosis and mockery (*by speech of D. Kosinskyi*)
- 142 **Yaroslav Hrushetskyi.** If you hadn’t been to China you hadn’t been to anywhere...
(*Ukrainian pupper actors in Chenhdu*)
- 148 **Yuriy Volynskyi.** “I was silent ...” (6th International summer school in Zvenyhorod near Moscow)

INFORMATION

- 151 **Sashko Brama.** Theatre education programme “Behind the scenes”
- 155 **Svitlana Maksymenko.** Unforgettable photos from the festival “Melpomene – 19”
- 162 **Yevdokiya Starodynova.** Celebrating the professional holiday together
(*dedicated to the International Theatre Day*)
- 163 **Roman Lavrentiy.** “Theatre barricade” – back to wide reader
- 164 **Uliana Roi.** Presentation of works compilation “Life and works of Les Kurbas”

DRAMATURGY

- 166 **Nina Bichuya.** Story with strangers
- 170 **By M. Starytskyi – V. Yaroshenko, P. Shcherbatynskyi and others.** “Running after two hares”