



(Уламки Словника, які зібрав
Володимир Клековкін)

Домовилися зустрітися біля його майстерні. Він прийшов рівно у призначений час, але, побачивши мене, розхвилювався — “Невже я спізнився?” І так перепитував декілька разів, доки підіймався у маленьку світлу майстерню, з невеличкими віконцями, низькою стелею і величезним столом, що впевнено займав більшу частину кімнати. А до стіни притулилася невеличка канапа — єдине місце, не завалене малюнками, папірцями, фарбами. Зі стін виблискували глянцем фотокартки. Він сів у високе, задратоване білою тканиною крісло, запалив цигарку і несподівано, настільки, що я навіть не встиг увімкнути диктофон, почав розповідати. З цих розповідей — уламків думок, спогадів і задумів — ми намагалися скласти цей його дивний словник.

АНДРІЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ

А – Андрій Александрович–Дочевський. Головний художник Київського Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка, заслужений діяч мистецтв України, лавреат премії “Київська пектораль” і Міжнародного театрального фестивалю “Золотий Лев”.

Б – Бабуся. Коли я був малий, гралася зі мною в театр — домашній маленький театрик, у якому найцікавішою для мене була несподіванка, сюрприз — відкривається коробка, а там якийсь папірець кольоровий. Потім навіть пошла мені “Мундир Наполеона”.

Б – Батько. Батько мій був актором, щоправда, коли я народився, він уже змінив професію — став художником. Але пристрасть до лицедійства залишилася. До нього часто приходили друзі, і вечори перетворювалися на імпровізації, зрозумілі лише їм, я ж клеїв якісь коробки — і показував гостям. А коли подорослішав, навіть почав шити — модні тоді були джинси, так звані bells — дзвони. Взяв викройку з якогось журналу, пішов на Сінний ринок, купив брезент, відбілів у хлорці, додав анілінової фарби бірюзового кольору, довго змішував, щоб вийти колір поношених джинсів, і нарешті отримав вельми непоганий результат. Пошив собі штани.

В – В театрі має панувати монархія. Я вірю у професійну ієрархію і переконаний, що абсолютним монархом у театрі повинен бути режисер-постановник, а я, художник, неначе джазовий співвиконавець: є ідея, настрої, що й народжує діалог. Режисер повинен об’єднати в концепцію спектаклю дуже багато — акторську гру, художника, музику. Це непомирна праця, яку зараз оцінюють несправедливо, наприклад, “авторські” одержують драматург, художник, композитор — усі, крім режисера. Вважається, що його працю неможливо зафіксувати — відеозапис не визнають за документ. Якесь адміністративно-бухгал-

терське “недомисліє”. Я завжди на початку роботи дуже розкритий до режисера, і якщо чую якісь інтонації, що сколихнуть мою фантазію, то з першої ж зустрічі починається “пін-понг” ідей і різних вигадок. Якщо людина близька тобі за естетичними, смаковими уподобаннями, — це чудово. А якщо ансамбль не виникає, то краще я піду з нього. Я ніколи не намагаюся пробити “своє”, мені лег-



З батьком, Ігорем Борисовичем, 1994 р.

ше відмовитися, якщо ми — різні люди. У тандем, де хтось буде на когось тиснути або доводити своє, я абсолютно не вірю.

В – Віткевич. Коли я 1992 року вперше опинився у Польщі, то познайомився з надзвичайно цікавою людиною — тоді технічним директором театру ім. Юліуша Остерви

– паном Стеблін-Камінським. Це був фанатичний колекціонер мистецьких творів. Саме від нього я вперше почув прізвище Віткевич. Пан Камінський розповів мені легенду про цього чоловіка. Виявляється, Станіслав Віткевич був тісно пов’язаний з Україною: коли Польщу поділили поміж Гітлером і Сталінін, Віткевич утік до західної України, але її також незабаром захопили, і Віткевич опинився в невеличкому селі поблизу Рівного, де невдовзі покінчив життя самогубством. Йому було п’ятдесят три роки.

Віткевич трагічно відчував світ. Його творчість сповнена відчаю. Вона співзвучна із початком двадцятого сторіччя – всіма катаклізмами, боєм. Віткевич відчував цей час як останні хвилини людства – йому бачилося, що у двадцятому сторіччі померла філософія, релігія. А на їх місце приходить прагматизм, який врешті-решт знищить людину.

За якийсь час польський режисер Збігнев Наймола запросив мене до Кракова на постановку “Нори” за Ібсеном. Доки ми вгадували цю виставу – мені спало на думку зробити щось і в Києві. Зупинилися на творі Віткевича – “Мати”. Ідею здійснити цю виставу в театрі ім. І.Франка підтримав Богдан Ступка.

Почалася робота. Мені вона запам’яталася відчуттям творчої єдності, що виникло у нас із режисером. Чорний гумор, яким просякнута творчість Віткевича, виявився

однаковою мірою притаманний і нам з Наймолою. Так народилася вистава, в якій, окрім того, що закладено драматургом, ми хотіли прокреслити історію театру двадцятого сторіччя. Починаючи від Ібсена і Стріндберга – театру символічного – через театр Жана Жене – театр масок, театр скривдженої свідомості – до театру інсталяцій, театру машин. За задумом автора, наприкінці вистави на сцені з’являлася величезна труба, що продукувала пролетаріат – цей образ найбільше лякав драматурга. Нам здалося, що такий символ технократії дещо застарілий на сьогодні, і ми вигадали величезне вим’я, що плодить... клони. Такий величезний анклав, наприкінці вистави він функціонує вже сам по собі – актори лише спостерігають за його діяльністю, за конвульсіями, у яких живе це чудовисько і народжує клонів – ляльок, що летять з-під колосників на сцену. Я називаю таке сценографічне вирішення інсталяційним театром. Театром, якому не потрібен актор, сценографією, яка живе сама по собі.

Але закінчується вистава тим, що на сцені залишається актор. Його можна назвати оголеним. Наодинці зі своїми надіями і жахами на сцені залишається самотня людина.

В – Вчителі. У мене було декілька. Першою була актриса театру Курбаса – Ірина Дмитрівна Авдієва. У неї вдома збиралися надзвичайні люди. Вона так вибудовувала процес спілкування, що всі почували себе абсолютно вільними – у ті часи це було щастя. Мабуть, тоді й художників полюбив багатьох. Греків, Візантію, бароко українське. Взагалі я люблю все. У кожному напрямі є художники гарні й погані, майстри і халтурники, близькі і менш близькі. Трохи пізніше Федір Федорович Нірод, приятель Авдієвої, взяв мене до Оперного театру макетувальником. Для мене він був останнім містком між дореволюційною культурою і сьогоденням.

Нірода я завжди сприймав у контексті Срібного віку – “Мира искусств”, який зник для мене разом зі смертю Нірода. Мені багато розповідала про нього Авдієва. Пам’ятаю, вона розповіла про те, як він прийшов до Леоніда Семеновича Поволоцького, її чоловіка, відомого в ті часи архітектора (церква за його проектом стояла на місці теперішнього Палацу Спорту), знавця та колекціонера мистецьких творів, який тоді якраз працював завлітом у Молодому театрі, – показувати йому свої роботи. Щось дуже яскраве – якісь натюрморти з черепами, зброєю. А Поволоцький запропонував намалювати білу скатертину, на якій лежить яйце і стоїть склянка з молоком – Нірод обіцяв зробити, а коли взявся малювати, зрозумів, що він цю кількість градацій білого кольору передати просто не зможе. Минуло кілька днів – Нірод вдало ховався від Поволоцького, але врешті той таки зустрів його на подвір’ї. Запитав, як посуваються справи, і Ніроду довелося зізнатися, що нічого в нього не виходить. “Бачиш, – сказав Поволоцький, – тобі не вдалося знайти те прекрасне, яке приховують у собі такі прості речі. Навчися цього – і ти станеш художником”. Відтоді Нірод і почав вчитися. Йому було на той час чотирнадцять років.

Ірина Дмитрівна Авдієва



Нірод мав надзвичайний дар дуже просто говорити про важливі й складні речі. Якось ми сиділи в його майстерні, йшов дощ – жахлива травнева злива – такий шквал сонця і води, а вікна макетної виходили до Театрального проїзду – тепер вулиця Лисенка. І несподівано у вікна – вони були десь на рівні землі – почала стукати якась жінка – у неї були стрункі, довгі ноги, а в руках вона тримала яскраво-червону парасольку. Вона щось запитала – як я зрозумів, вона просто не туди потрапила, я щось їй відповідав, а Нірод облишив роботу, поглянув на нас і каже – “Дивись, до нас Ренуар завітав!” Вона розсміялася – мабуть, побачила себе з боку – і Нірод запросив її на каву. Вона зайшла, і ми прекрасно посиділи. І в цьому весь Нірод – у чомусь виключно буденному, звичайному – побачити глибокий культурний зріз. Але викладати в інституті він, мабуть, не зміг би. Можливо, і я не зрозумів би його в інституті так, як розумів коли працював разом із ним. І він, як колись у школах живописців, не тільки вчив мене професійних секретів, але й відкривав для мене життя.

Г – “Гамлет” Мойсеева. Був не першим “Гамлетом” у моєму житті – я вже робив виставу за цим твором у Тернополі з Петром Ластівкою. Але тоді в нас “Гамлет” вийшов пост-чорнобильський, апокаліптичний. А сьогодні, із режисером Станіславом Мойсеевим, народився новий.

Я не можу сказати, що ми брутально осучаснили його – радше навели місток між сьогоденням та історією. Нафантазували якісь клани – вельми умовні, які змагаються один з одним і з єдиною людиною, що існує поза цією структурою – Гамлетом. Звідти і виникла сценографія, що найбільше, мабуть, нагадує комп’ютерну гру: задзеркалля, утворене з безлічі шахових дощок, які замінюють і небо, і землю. Божевільне шахове поле, у якому чорні поля – прозорі, крізь них можна побачити інший світ. Персонажі ніколи не можуть бути до кінця впевненими, що саме вони побачать у дзеркалі: себе чи щось або когось іншого. Мене особисто найбільше цікавила у виставі саме ця тема деструктивної поліфонії. Виверту.

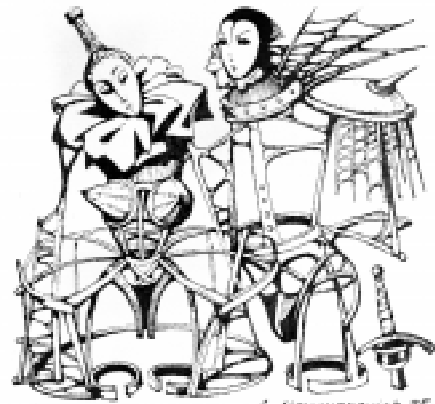
Д – “Джаз”. Під час репетицій на сцені, коли актор уперше входить у новонароджене середовище вистави, коли відбуваються перші спроби створення світлової партитури, ми сиділи із Сергієм Данченком у залі поруч і ліпили-імпровізували. Це і є “джаз”.

Звичайно, спочатку я працюю в майстерні. Уявляю собі певну пластичну схему, вона – коли ти вже починаєш працювати з картоном, ножицями – поступово змінюється. Я схильний до поетичного, символічного театру. Звичайно, можу зробити якийсь інтер’єр чи ще щось, оформити все “як треба”. Але через ті інтер’єри я з кіно утік, бо там усі ці стільці, столики – “щоб було як у житті” – мене вбивали. Я цей побут ненавиджу в житті, а в мистецтві тим більше. У театрі ж можна робити все, що завгодно.

Я проти визначення сценографії як “оформлення сценічного простору” — це організація, це проживання, це

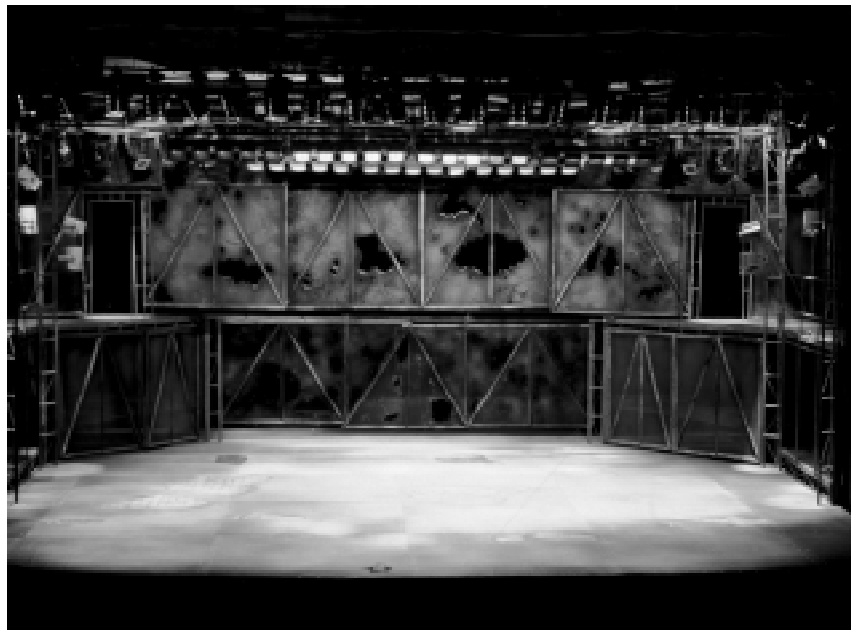
метаморфози простору. Вони не обов’язково мають бути функціональними, як, наприклад, це Френкель робив. Але вони не повинні бути й тлом. Сценічне середовище повинно змінюватися – під впливом світла, за допомогою кола чи інших технічних засобів. Світло для мене – найголовніший помічник. При “черговому” освітленні подивитися на деталі сценографії – це ж жах! Дощки, збиті як бог на душу поклав, вицвілі фарби, наклеєно все навкіс. Художнє світло вдихає життя в декорації. Хоча за виставу “Хто зрадить Брута” нас зі Станіславом Мойсеевим і досі незлим тихим словом згадують – через складну світлову партитуру.

К – Король. “Короля Ліра” ми робили з Данченком понад рік. Така тривала дистанція вперше в моєму житті. Напевно, драматургія зобов’язує. Протягом цього року народжувалися, вмирили, видозмінювалися ідеї. Влітку я був на морі, де можна нескінченно дивитися на гру піску, вітру, на рухливі, наче живі, дони. Медитувати. Коли ж я повернувся, у мене раптом виникло відчуття неба. Неба і піску. І я вирішив, що перший акт нашого “Ліра” мусить стати ігрово-театральним, у його просторі буде багато



А. Шекспіра, 1995 р.

Ескіз костюмів до вистави “Гамлет” В. Шекспіра., 1995 р.



“Король Лір” В. Шекспіра, декорація першої дії, Київський національний театр ім. Івана Франка, 1997 р..

металу, усе буде відбуватися в такому урбаністичному “Глобусі”. А потім, після бурі, коли відкриється завіса, все вже буде зруйноване – і бурею, і сум’яттям у душі Ліра; писана панорама неба і пустелі до обрію – тільки похилений кістяк залізної конструкції. А незабаром я побачив фільм “Англійський пацієнт”. Там теж – пустеля. За відчуттям — одне й те саме: людська драма, любов, якісь глобальні категорії душі, що загубилися в піску. Можливо, це образ часу. Пісок як символ часу. Раніше я не міг зрозуміти, чому Пітер Брук назвав “Ліра” трагедією духу. Коли відбулася вся ця історія з небом, я раптом усвідомив, що трагедія Ліра насправді не в тім, що він позбавляє себе з власної волі влади, прагнучи свободи й віднаходячи звичайні людські цінності. Трагічного в цьому я не відчуваю. Трагедія в іншому: коли Лір усе це зрозумів, коли він це прожив, – виявилось, що й це не є свободою, і тільки небо – вільне! Отут він і починає божеволіти. Бо ситуація нерозв’язна. До волі внутрішньої розумна людина прагне увесь час. Не до зовнішньої, а до внутрішньої. Але досягти її неможливо...

Л – Лідер. Данило Данилович був моїм учителем в інституті. Лідер – це дивовижний художник, дивовижна людина – з методом винятковим і досить жорстким, за яким навіть з барана можна зробити сценографа. Як людина Лідер теж доволі жорсткий – те, що він робив у театрі, я називаю тотальною сценографією: його вистави самодостатні, вони чимось нагадують інсталяції, можуть існувати без актора.

Коли я готувався до вступу на театральне відділення художнього інституту, дуже хвилювався і не міг собі уявити, як виглядає мій майбутній учитель. Уявляв Лідера схожим на Марка Шагала, Де Кіріко, Михайла Шемякіна. З часом найкраще допасувалася зовнішність Сальвадора Далі – його фотокартку я тоді носив у гаманці. Але образ цей розбився вщент, коли я почув, що хтось бачив Лідера на Бесарабському ринку, де він купував собі овочі. Я ж уперше побачив Лідера на вступних іспитах і запам’ятав худорлявим, з великим породистим носом, високим чолом, одягнутого в усе чорне: шкіру і вельвет. Навіть не художник – філософ!

М – Майстер. Слово “мистецтво” походить від слова “мистецьки” — майстерно зроблена справа. Це, як на мене, визначальна мета сценографа, і не тільки сценографа, а й кожної нормальної людини. Майстер, ремісник — ось що таке сценограф. Абсолютним прикладом цього для мене завжди був Лідер, який заради свого задуму одного разу навіть сонце поховав.

Це була вистава “В ніч місячного затемнення”. У фіналі — кризь розірвану шкіру, що нависає на ар’єрсцені, кризь її діри Лідер пропускав промені світла — то було наче сонце, і воно грало в повітрі. Але за вимогами часу потрібне було таке сонце, як на всіх плакатах про Хо Ши Міна — тотальне! Зробили це сонце — таку собі пігулку, насаджену прожекторами з бляшанкою посередині, що аж палала і, піднімаючись на тлі чорного задника, вбивала декорації. Ось і генеральна репетиція. Задоволений режи-



З Данилом Лідером

сер власноручно перевіряє, чи висить ця пігулка, сонце піднімають у фіналі з належною патетикою, а опісля заспокоєно розходяться готуватися до прем’єри. Що ж робить у цей час Лідер? Залишившись у театрі, він самотужки знімає сонце, викочує його на вулицю – а діаметром воно метрів зо три – викопує яму і – чинить злочин – закопує це сонце назавжди, щоб ніхто й ніколи його не знайшов! Увечері – прем’єра. Всі чекають появи у фіналі сонця, аж раптом – ба-бах! Сонця ж – немає! Режисер риде: де ж воно, тільки ж учора було?! А Володимир Йосипович Лящинський – на той час художник зі світла в театрі імені Франка – подивився на Лідера, пирснув і промовчав. Він здогадався, що це Лідер оте сонце укокошив.

М – Метод. Чи є в мене власний метод, відпрацьований підхід до матеріалу? Я не можу сказати, що це метод. Це просто якісь відправні точки. Колись Ануров, Олександр Герасимович, сидів біля театру на лавочці. Він був уже в похилому віці, мало грав і з ціпком сидів. А я поспішав на роботу. Він мені каже: “Йди сюди! Я тобі щось покажу”. Підходжу. Він говорить: “Сядь поруч.” Сідаю. “Дивись!” Я дивлюся: ну, йдуть люди собі в театр, і що з того?! “Нічого не бачиш?” – “Ну, йдуть люди на роботу”. Він каже: “Правильно! Блазні на роботу пруть!” Завжди, коли блазень хотів щось людям розповісти, він обов’язково собі створював якийсь простір. Завжди був поміст. Підвищення або орхестра. Загалом, щось таке, що трохи над чи поза життям. І в цьому якась велика мудрість театру і його крихкість одночасно. Це, може, трошки романтичний погляд, але я думаю, що він має глибинний сенс.

П – П’ятдесят вистав. Це мій доробок. Раніше захоплювався самим процесом виробництва – тепер дивлюся на це спокійніше, театр перестав бути для мене точкою відліку. Данченко висловлювався категорично: театр – це мистецтво порочне, бо воно колективне: або ти комусь,

або сам собі повинен наступити на горло. Сергій Володимирович Данченко був унікальною людиною, це справжній айсберг: очікуєш на одне, а потім – раз, він перевернеться – і там виявиться ще глибша безодня. Невідома й несподівана.

П – Приборкання. Я був у Польщі, робив зовсім іншу виставу, коли Данченко повідомив, що ми маємо робити “Приборкання норовливої” Шекспіра. Я сидів на вокзалі і думав: ну хіба можна придумати щось краще за фільм Дзефіреллі – з Тейлор і Бартоном? Йшов дощ – вокзал початку сторіччя нагадував чимось Львів, якое несподівано дощ і вокзал поєдналися у свідомості, і я почув своєрідний джаз. У мені народилася тема мандрів, я уявив собі трупу акторів, які приїждять у маленьке містечко. Це було мені близьке на той час – я мало не весь рік провів у роз’їздах – виникла ідея театру в театрі, гри. Коли сів у потяг, одразу почав щось придумувати – у мене було дві пачки цигарок, і я почав ними бавитися, потім розрізав третю – і вийшла така собі конструкція. Коли розповів про все це Данченкові, йому сподобалося, якое у нього це зв’язалося з темою переодягань, що лунає в пролозі. І ми почали, наче діти, бавитися цими пачками цигарок. Коли знаходили якоесь пластичне рішення – фіксували малюнками. Мені, правда, хотілося, щоб актори більше обігрували цю конструкцію, каталися на ній. Але для цього треба було декорації робити з алюмінію (а театр це “зарубав” – і зробили з заліза). Наскільки вона може їздити, вона їздить, хоча там постійно щось ламається. Будуючи цей модерновий вокзал, я не збирався осучаснювати Шекспіра, створювати якоесь екзерсизи. Має бути певна пропорція, адже є твори, які не витримують такого форсування.

П – Перший. Перша виставка, у якій я брав участь, називалася “Художники театру” і відбувалася у 1978 році. Це була республіканська виставка, і я поніс на неї ескіз до “Ревізора” – це була моя курсова робота на другому курсі. На виставці ж було таке жорстке правило – боронь Боже виставляти роботи студентів. Я ж, зрозуміло, про те, що студент, – нікому... Робота проходить перший і другий відбіркові тури, а на третьому, заключному, усі переглядала комісія з Міністерства культури, яка мала вишукувати якоесь антирадянські настрої в наших картинах. І Нірод дуже зворушливо ходив і закривав мою картину спиною, про всяк випадок, щоб не запитали – “А хто це? А звідки?” Таким чином, завдяки йому відбулась моя перша виставка. У нас завжди були винятково зворушливі стосунки. Пам’ятаю, коли в мене мала от-от народитися дитина – я побіг до Нірода, і звідти ми весь час телефонували в лікарню. Син народився в той момент, коли закінчувалася програма “Час”. Нірод почав стрибати по кімнаті, плескати в долоні і вигукувати: “Хлопчик! Хлопчик!” Звичайно ж, сина я назвав Федір!

П – Правила. Часом кажуть, що в усьому мусять бути правила. Мені здається, якщо у творчості дотримуватися правил (не виняток і правила професійні), то це не життя, а імітація життя. Наша остання робота з Сергієм Володи-

мировичем Данченком, яка, на жаль, залишилася, незавершеною, – “Пер Гюнт” Ібсена. Я жив тоді у Паланзі і все думав, як сьогодні повинен звучати Пер Гюнт. Ніяких ідей не було. Спілкувався з литовцями, гуляв, переймався їхнім епосом. Начебто враження накопичувалися, а результату – нуль. Коли раптом: до чого тут литовці? У кожного народу свій ритм, з якого й складається його поезія, а з поезії – філософія. Зненацька все стало на свої місця: Пер Гюнт – це історія Фауста, але типу нашого Вія. Згадаємо “Печеру гірського короля” Гріга. А де в нас живуть чорти? На млині. Так і виник основний образ спектаклю – млинове колесо, в якому закладено чимало різного – і цілісність світу, і сонце, і рух, і колесування, і дитяча карусель. Світ дитинства, що жив у Пер Гюнті. Колесо розпалося на різні функціональні елементи, а в результаті залишалися уламки згорілого життя. І Олень – як спогад про нього.

Р – Реальність. Після інституту всі ми, учні Лідера, зіштовхнулися з реальністю театру, в якому не було нічого спільного зі святим навчанням, а були проблеми, бруд... Пропозицію Лідера поновити виставу “Обочина” в театрі імени Франка я сприйняв дуже радісно. Я запитав дозволу у Слави Коштелянчука – сценографа вистави і почав працювати. Але прийшов Лідер, подивився і перекреслив усе, що я вже понавигадував, сказав, що це все непотрібно. А треба зберегти низ – бо актори до нього звикли – і написати задник – який зображав би місце дії. І це мені каже Лідер?! Для мене це було абсолютною несподіванкою. А потім я зрозумів, що Лідер рятував виставу. Іноді і йому доводилося йти на компроміси, і я зараз розумію, що інститут для нього був порятунком – він віддавав нам усе і сявав у цьому процесі навчання. Він постійно щось видумував і вимагав цього ж від нас. Як я розумію, його метод навчання полягав у тому, що він вкладав у тебе якомога більше ідей і засобів їх виявлення, а коли тебе аж розпирало від них – переставав тебе помічати і починав розмову з твоїм сусідом про життя, про батьків. Тобі аж кортить переповісти свою ідею, а він тебе немов і не помічає, а пояснень і чути не хоче. Так і піде, а ти потім розумієш – це ж треба було ось так і так зробити – він же спеціально про це з твоїм сусідом розмовляв! Обнімаєш його, хапаєшся за голову і летиш переробляти. Лідер для нас був усім. І наш факультет відрізнявся від інших якимось братерством, неписаним законом єдності – ми всі себе “лідерчатами” називали. На живописному факультеті виставки нагадували парад кошмарів, присвячених п’ятдесятиріччю Великого Жовтня – усі малювали іконописних червоноармійців, сталеварів, доярок. А ми робили те, що вважали за потрібне, бо знали: якщо виникне якоесь проблема – Лідер нас відстоїть!

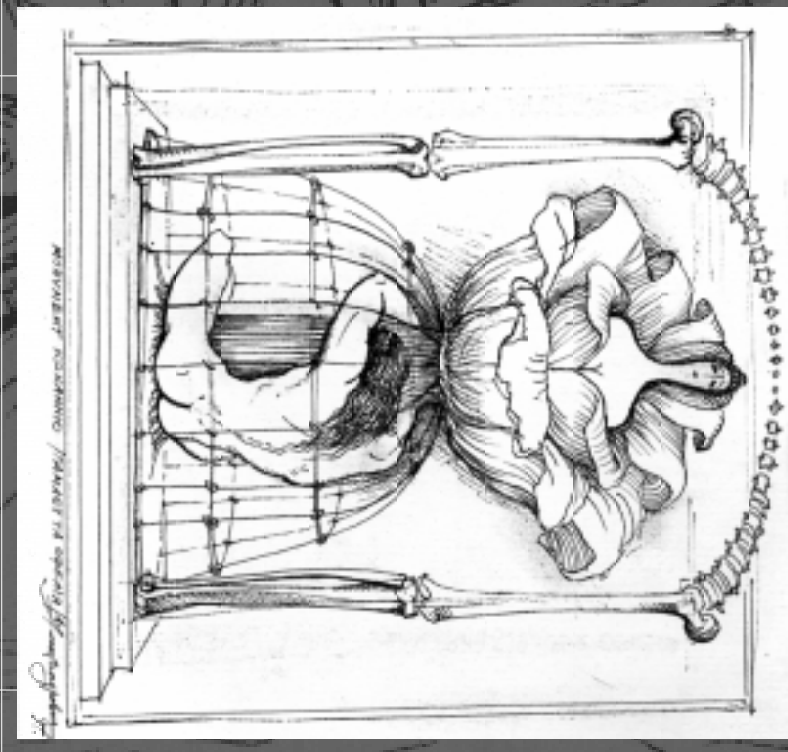
Р – Роман. Віктюк дав мені дуже багато. Завдяки йому я, власне, й опинився в театрі. Хоча зустрілися ми вперше набагато раніше – у 1983 році, в Таллінні, у фойє російського театру, де мала відбутися моя виставка. Я домовлявся про якоесь деталі з головним режисером театру – Миколою Шейком, коли увійшов чоловік у сірому

Фор-ескіз до вистави "Вишневий сад" А. Чехова, 1983 р.





Ескіз до "Мойсея" І. Франка



"Монумент коханню" (Гамлет і Офелія), "Гамлет" В. Шекспіра, 1995 р.

"ГАМЛЕТ ЩО РОЗХИТУЄ МАЯТНИК ЧАСУ".

Григор'єв



З Романом Віктюком

твідовому піджаку. Стрункий. Темні очі, наче два маленькі свердлики, і одночасно – гудзики. Роздивляємося один одного і за ініціативою Миколи Шейка знайомимося – “Роман Віктюк, з України. Точніше, вже з Москви”, – говорить про чоловіка Микола. Розсипаюся в компліментах. Тиснемо руки один одному, і одразу ж цікавість до мене щезає – Роман прийшов вирішити деякі організаційні питання, які стосуються його вистави “Дрібний біс” за Сологубом, яку він репетирує в театрі. По театру ходять різні чутки – про самого Віктюка і про метод його роботи з актором. Кажуть, що не п’є, не палить, займається йогою, щоранку п’є апельсиновий сік. А над акторами знущається – вимагає по сто разів повторювати кожний рух, кожную репліку. Щоб перевірити, пішов на репетицію. Вхожу тихо, як тінь. Роман метушиться. Бігає по залу. Хапається за стільці. Кричить – смішно – не зло. Несподівано вигукує – “Форте!”, а потім українською, лагідно, ніжно – “Таню, ви зворушлива!” Ні хвилини паузи – любить їх усіх – своїх акторів – “Діти мої!” – інакше і не звертається. Підбігає, витирає піт із чола актора, наче в дитини.

Після армії я змушений був працювати у будинку культури художником-оформлювачем. І коли я від цього вже вили почав – я поїхав до Москви, до Віктюка. Відвів у нього душу, а до Києва не захотів повертатися, і він мені запропонував поїхати до Львова. Я, було, перелякався, але він мене заспокоїв, зателефонував – і я почав працювати у Львівському ТЮГу. Взяла мене туди Ада Куниця. Відчуття ж було таке, наче в човні мене вивезли на середину річки, кинули у воду і сказали – пливи! Поплив.

Це було у Львові, у 1986 році. До цього були ще зустрічі, але якось запам’яталася саме ця. Я працюю у Львівському ТЮГу. Живу на третьому поверсі акторського гуртожитку. Зустрічаємося з Романом у дворі – він хапає мене за руку, тримає довго – називає цей ритуал “слухати

енергію”. Несподівано пропонує показати Львів. Я погоджуюсь, і ми виходимо на маленьку вуличку, де він починає розповідати про єврейський театр, який працював у приміщенні ТЮГу до війни. Про довоєнний Львів. Потім про війну. Величезна кількість подробиць, смаковитих деталей.

– А коли ж Ви народилися, що так добре пам’ятаєте той час?

– Як коли? - До війни. І в буржуазній родині.

– А потім що?

– Як що! Потім прийшли ви!

Пам’ятає, як увійшли німці до Львова. Привабливі військові в чорній формі на нікельованих мотоциклах. А він – на дитячому велосипеді. Йому тоді дуже сподобалися німецькі офіцери – вони пригощали його шоколадом. А потім розстріляли єврейський симфонічний оркестр. Зібрали на площі біля оперного театру і наказали грати без перерви весь час. Хто не витримував, того розстрілювали. Але в розповідь чомусь важко було повірити – надто схоже на кіно. Мабуть, відчувши, що я не повірив – посміхається і розповідає іншу історію. Коли Романові було вісім років, у Львові німці вбивали євреїв. Він потрапив в облаву. Опинився біля Вірменської церкви, сховався у під’їзді, страшно, аж боляче. Бачить через чавунні ґрати білі руки рудої єврейської жінки. Білі-білі. А від жаху – ані він, ані вона сказати нічого не можуть. Щось шепечуть. Роман хапає її і тягне до своєї схованки – у кожного вона, мабуть, була в цьому віці – він обіймає її, ховає. Так вони й просиділи якийсь час мовчки. Потім жінка пішла. А Роман на все життя запам’ятав її очі, руки, волосся.

Львівський ТЮГ, де я пропрацював кілька років, – була точка міцна, відома, з традиціями – ним цікавилися, їздили на прем’єри – і якось звернули увагу на мої роботи, почали запрошувати до Луцька, Запоріжжя, Чернівців, потім до Київського ТЮГу запросив мене Володимир Бугайов – я там працював чотири роки, а тепер – в Театрі Франка. Професійно зустрічався з Романом Віктюком двічі – я робив грим і афішу до “Священних чудовиськ” і костюми до “Дами без камелій” – це була дуже костюмна вистава. Коли ми вперше зустрілися, він, замість якихось вимог, просто накреслив схему, як будуть змінюватися персонажі у виставі – це була своєрідна структура внутрішнього проживання, яку він характеризував кольорами, які брав з живопису, з музики, просто асоціації переказував – ну, наприклад, – у цій ситуації з героїнею відбувається кривава осінь – так він міг сказати. Це був символ, від якого я потім відштовхувався під час роботи. Найбільше мене вразило, як Роман будує емоційну партитуру вистави. Він нагромаджує почуття, а коли має статися вибух, форсує їх музикою. Це близьке до індійського кіно, до українського театру корифеїв. Як це не дивно.

С – Спілкування. Пішов із життя Данченко, загинув Слава Стельмах. Неначе відпали великі уламки культури, і вмить не стало того, про що Екзюпері казав як про

найдорогоцінніший дарунок життя – спілкування з ними. Адже не можна вважати спілкуванням усякі тусовки, де життя нібито й рухається, але як у відеокліпі. Ти бачиш любі, рідні або просто знайомі обличчя, але вони вже десь знаходяться у підсвідомості – неначе в камері обскура: плівка запам'ятала, і вони всі на ній – тільки невиявлені. Тому й “проявлення” – з миготінням кадрів у тусовках – не приносить радості. Виникає якась психологічна втома від цього. Тому я купив собі гірський велосипед і на самоті подорожую Кримом. Уявляю собі, що всі улюблені мої люди поруч, що я з ними ніби розмовляю. Мене оточують море, тварини, комахи. Це мені приносить радість.

С – Сценографія. Сценографи відрізняються від інших художників – скульпторів, графіків, живописців. Чим саме? Хоча б тим, що, поєднуючи в собі архітектуру, живопис, графіку і скульптуру, сценографія володіє ще одною властивістю, якої немає в інших видах пластичного мистецтва. Це – час. За дві години на сцені проживається ціле життя, і пластика спектаклю також зазнає змін. Сценографія зв'язана з людиною, а людину оточує окреслений фізичний, естетичний світ. Данило Лідер учив нас “принципові приплюсування”: результат ніколи не народжується відразу, тільки поступово. От цей стан збільшування своєї праці і змісту свого буття він нам намагався роз'яснити. Але у 20 років це важко зрозуміти. А сьогодні схожа прірва виникає між мною і молодими – хочеш, наприклад, передати щось важливе, вистраждане, а у відповідь чуєш: “Досвід у кожного свій, індивідуальний”. Я абсолютно цього не заперечую. Але це два різних досвіди, й один одного не виключає. Згодом починаєш розуміти, що таке художній добір, смак і що таке недовершеність художнього образу.

Федір Нірод



С – Сума вчинків. Нас учили колись оцінювати інших за вчинками. Але вчинок сам по собі нічого не значить – поза контекстом прожитого уламку часу, поза сумою вчинків. От у Ліра це – усе життя. Так улаштована людина: вона росте і неминуче виростає зі своїх речей. У душі відбуваються якісь зміни. Це як у Данте: пройшовши свій шлях земний до половини, я опинився у похмурім лісі... раптом щось стає зовсім маленьким, дріб'язковим, а іншого ти просто не знаєш. Раніш я вважав цю зміну оптики лише красивим поетичним вимислом. А зараз я й сам опинився в цьому лісі.

Коли людина народжується, довкола неї створюється кокон любові, оберігання, а потім поступово цей кокон руйнується, розпадається на шматки. Якщо почуваєш себе Самотнім Гостем у цьому світі, тоді все нормально, трагедії в цьому нема. Саме тому людина мусить почуватися вільно в цьому світі. Але саме тому вона й залишатиметься завжди самотньою.

С – Сьогодні. Сьогодні в житті відбувається щось таке, про що раніше суспільство начебто й не могло подумати. Ну от, наприклад, як відразу стати багатим? Усі хочуть миттєво і зараз, і просто видають одне в одного, як примітивні біологічні істоти, як акули, шматки м'яса. Причому впевнені, що так і повинно бути, що це “первинне накопичення капіталу”. Утім, можна під будь-яку формулу Карла Маркса підвести все, що завгодно. У мене складається враження, що християнський досвід чомусь нас обминув, залишилося поганство, зафарбоване християнством.

Ф – Фе. Фе. У дев'ятнадцятому сторіччі було так прийнято – в листуванні писали якісь ініціали – К.С. чи щось на зразок цього. А Федір Федорович настільки був з цього сторіччя, що ми вважали природним називати його саме так. “Фе. Фе”. був на виставці і сказав з цього приводу своє “фе!”

Федір Нірод ніколи не претендував на роль судді. Йому було легше промовчати, ніж сказати щось і образити людину. Він дуже нервував, коли виникали якісь виробничі проблеми, він брав їх близько до серця і в таких випадках постійно згадував Анатолія Петрицького. Художника, який міг прийти в майстерню, коли там малювали задник за його ескізами, і якщо була якась помилка, він просив відро чорної фарби і виливав його на задник, примовляючи, що цю декорацію міг придумати хто завгодно, але не він! Звичайно, майстрам доводилося все це перемальовувати. А якось він навіть вийшов на сцену після увертюри – здається, це була вистава “Богдан Хмельницький” – вибачився і сказав – “Усі зауваження щодо костюмів, будь ласка, подавайте до дирекції театру – це вони вирішили робити виставу на підборі з запасників!” Нірод же дуже тактовно ставився до людей, які втілювали його задум на сцені: намагався знайти ключ до кожного, умовити і ніколи не вдавався до силових методів. Адже, вважав Нірод, це принижує найсвятіше – людську гідність.



Ескізи костюмів до вистави "Гамлет" В. Шекспіра, 1995 р.

Ф – Факультет. Нас було багато на факультеті – Сашко Семенюк, Боря Краснов, Славко Коштелянчук, Володя Карашевський, Леся Безпальча... І кожний намагався якось довести, що він найкращий, а це створювало таку своєрідну атмосферу – у чомусь, можливо, навіть жорстоку, але вона завжди тримала тебе у формі. Однак жили ми дружно – наш факультет узагалі чимось нагадував башту зі слонові кістки. Не було ніякого розподілу на курси – всі разом працювали – Лідер збирав весь факультет на лекції. Його мало цікавило, хто на п'ятому, хто на першому. Він вважав, що, коли людина мислить, то вона буде це робити і на першому курсі, а якщо ні – то й на п'ятому її цього не навчити. І він намагався передати нам усе, що він знає, все, що він уміє.

Ч – Чехов. Чехівський "Вишневий сад" у "Театрі Польському" у Бельсько-Бялій виношувався 17 років: спочатку це була моя курсова робота. У житті кожного так чи інакше, буває свій "Вишневий сад". Пам'ятаю дитинство – у старому, ветхому будинку були дивні стіни: облуплений старий тиньк можна було розглядати годинами, знаходячи в її малюнку цілі "світи". У "Театрі Польському" спектакль був придуманий із декількох шарів стін. Кожен шар висів на різних штанкетах, дуже близько один від одного, а коли далекий архітектурний план ішов нагору, те, що залишалося висіти, перетворювалося світлом на квітучий сад. І востаннє зависало в повітрі тинькове цвітіння, щоб потім, впавши, обернутися на будівельне сміття. Звідси виник "спектакль у спектаклі" – ремонт, який супроводжують незатишність і незручності. Мулярів і малярів грали робочі сцени, котрі періодично втручалися в життя персонажів: переносили будівельний інвентар, цебра, козли, меблі, речі. Це вносило певну драматич-

ність. У фіналі поверталися стіни – лише дощата основа з дранкою, уся в широких щілинах. Стіни створювали замкнений простір, у якому залишався Фірс. Завдяки контрольному світлу, що пробивається крізь щілини, дерев'яні стіни перетворювалися на своєрідну клітку. За нашим з режисером задумом у цій клітці і закінчувалося життя будинку. Зі звуком струни, що обривається, гасла свіча, перекинута рукою вмираючого Фірса. При всьому своєму внутрішньому академізмі Сергій Володимирович Данченко легко відгукнувся на моє рішення. Багато хто здивовано запитував мене: до чого тут ремонт, будівельне риштування? Це – моє життя. І життя чехівських героїв, які вже вигнані зі свого "вишневого саду". Це – і передбачення нинішньої ситуації. Одні виїхали, інші не хочуть їхати, а на місці їхнього "вишневого саду" розпочинається ремонт.

Ч – Читати. Читати в дитинстві я не любив, а по-справжньому став читати років у тринадцять і мріяв проілюструвати всі ті цікаві книжки. Тому вступати вирішив "на графіку", але випадково зустрів Лесю Безпальчу – вона вчилася в Лідера, а я знав її ще з художньої школи, і вона мене запитала – куди я хочу вступати? Я похвалився, що на графіку, але вона запропонувала мені піти на сценографічний. Я не знав, що там роблять, і, чесно кажучи, не горів бажанням дізнатися, але підійшов подивитися, побачив макети, нічого не зрозумів і, може, тому вирішив: тільки на сценографічний. Попався.

Ш – Шекспір. Для мене він цінний тим, що має колосальний об'єм, містить стільки повітря, що кожен може побачити в ньому те, що зможе. Про що йдеться у виставі "Король Лір"? Про життя, смерть, любов, ненависть. А головною, мабуть, є тема руйнації світу. Коли розірвано зв'язок між людьми, між часами. Коли немає вже поганих і хороших. Як у Євангелії, та й то якщо його тривіально розуміти – не звертати уваги на ту можливість свободи, яку закладено в цю книгу. Цінність Христа для мене в колосальній свободі вибору, яку він подарував людству, коли залишив нас наодинці з собою – де кожен сам відповідає за себе і за своє життя. Декорації до "Ліра" я почав робити через своє сьогоденне сприйняття світу – і народився простір, який тримається на хребцях. Потім це поєднання починало грати – оберталося коло, і вся структура починала викручуватися, перетворюючись у схеми піскових годинників – багато-багато годинників, у яких сиплеться пісок чи рис, щоб було відчуття невизначеності – чи то дощ, чи то пісок.

Це був перший варіант. Данченкові ідея дуже сподобалася, але він сказав: "Ти вже все тут зіграв. А що мені робити? Що акторам робити?" Довелося від цього варіанта відмовитися.

Щ – Щастя – це вміння відгадати свій код. Адже, крім ніші соціальної, є код, який треба почути. Почути й відчути себе і все те, що з тобою відбувається. Для мене цим кодом є любов. Це такий стан концентрації всіх емоцій, сил, розуму. Хоча я не знаю, що там у біології з клітинами відбувається. Це така спрямованість, вектор, що

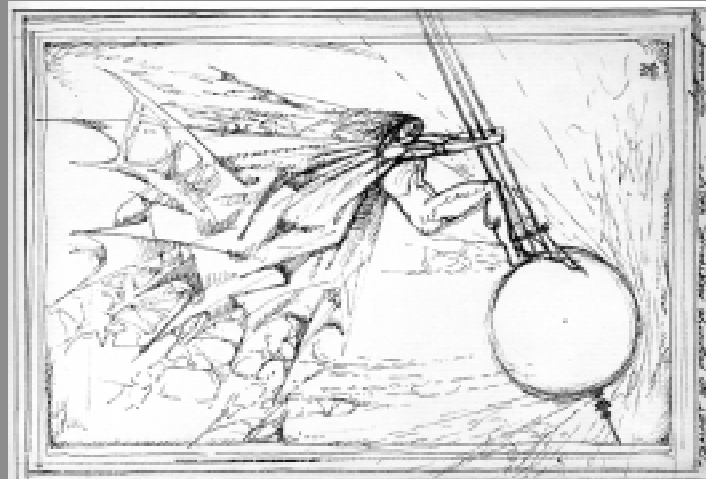
розцвітає квітами, спалахами і вибухами. Але для цього повинно збігтися дуже багато обставин, і твій внутрішній стан – у тому числі. Мій код – і в професії. Як тесля, до якого з усієї околиці йдуть замовляти столи, паркани, тому що він майстер. За цим стоїть і навчання, і бажання, і любов.

Я – Якось. Якось трапилася така ситуація: для участі у Празькій Квадріенале зібралися художники дитячих театрів зі Швеції, Данії, Німеччини, Франції. Я якраз працював тоді у Київському ТЮГу. Нам дали залу, ми повинні були її освоїти і повісити роботи. І це було якось незручно. Усі дуже непевно відкривали свої роботи і дуже уважно розглядали роботи один одного, а потім без знання мови стали спілкуватися – показуючи, домальовуючи, розпитуючи малюнками. Кожний у підсумку розумів, на якому він місці може опинитись. Подібна можливість співвіднести себе з іншими має велике значення. А які стосунки виникають! Це більше, ніж просто знайомство. І навіть не дружба. Це якась таємна довіра і єднання в одних поняттях про професію. Іншого способу пізнати себе – не існує. Гордіня ж – це найстрашніше. Зневіра, кажуть, найстрашніший гріх. Але ще й гордіня. І те й інше – це глухий кут. Коли людина вважає, що досягла всього в житті, її вже ніщо не врятує. Ми всі – лише учні й гості в цьому житті.

Я. – Я пам'ятаю, коли ще був маленьким, то Майдан Незалежності нагадував невеличкий садок із фонтаном посеред нього. Таких фонтанів у Києві було сім – сьогодні залишилось три. Потім площу поховали у граніті. Запечатали. Цвинтар. Мавзолей моторошний. Спочатку Ленін із чотирма монстрами поза спиною, потім – несмак цей.

А я мріяв підірвати цей граніт і залишити самі уламки – наче згадку про жах, що минув. Посеред площі посадити парк. З величезними деревами і маленькими чепурними лавками. Парк Волі, що розриває граніт. Адже живе обов'язково повинно піднятися над мертвим. Зів'ялим. Скам'янілим. Механічним. І я вірю, що коли-небудь це відбудеться.

Колись...



Ескізи до вистави "Гамлет" В. Шекспіра, 1995 р.

