



Сцена з вистави "Переможець і переможений" Л. Гюбнера. Семінар сучасної німецької драматургії. Інститут Гете у Києві, Національний театр ім. Лесі Українки, червень 2003 р.

Майя ГАРБУЗЮК

МОЛОДІ ФЛІБУСТЬЕРИ ТЕАТРУ

Ліричний пролог

Їм поталанило бути першими. Тоді, влітку 1999 року, ще мало хто знав навіть у Львові про новостворену з ініціативи ректора І. Вакарчука у франковому Університеті кафедру театрознавства та акторської майстерності. У серпні довелося оголошувати додатковий набір, аби укомплектувати групу. Щойно призначений завідувач кафедри і керівник першого акторського курсу, театральний педагог із чвертьвіковим стажем, народний артист України, професор Богдан Козак чи не вперше набирав курс за таких умов.

Зрештою, тоді все було вперше. Вперше в Україні засновано театральну кафедру в структурі університетської освіти. Вперше організовано навчально-виробничий комплекс на підставі угод про співпрацю поміж Університетом і Театром ім. М. Заньковецької. (Ця модель діє кожного навчального року щоразу з іншим львівським театром). Уперше майбутні актори

повинні були опановувати цикл гуманітарних наук за суворими університетськими вимогами, а фахові знання набувати у стінах академічного театру, під керівництвом майстрів-заньківчан.

Це саме завдяки їхній молодій красі, творчому азарту і навіть авантюризму вже першого року кафедру неофіційно прозвали в університеті "Голлівудом". У відповідь скептикам вони довели, що актори можуть успішно й відмінно вчитись на університетській лаві поруч із філологами й театрознавцями (трое з семи випускників закінчили університет із червоними дипломами!). Це їм випала честь випробувати перші в історії української театральної педагогіки навчальні програми молоді кафедри, укладачі яких прагнули поєднати набутий досвід із щасливо наданою можливістю експерименту.

Цим новачкам до снаги були тренінги (асистент Олександра Люта), хореографія (класи Тадея

Риф'яка, Олексія Бобківа) і вокал (викладачі Богдан Базилик, Володимир Ігнатенко, Марія Процев'ят, Наталія Свобода, Олексій Федина), сценічна мова (викладач Григорій Шумейко), музичний інструмент (класи Наталії Юзюк, Аріадни Пузик, Артура Микитки, Мар'яна Шуневича, Ярослава Мазура, Олега Довгала), сольфеджіо (викладач Ольга Коломиєць). Вони колядували на Різдво й були дипломантами всеукраїнського конкурсу авторської пісні. Опановуючи сценічний бій (викладач Андрій Бусол), брали участь у професійних спортивних змаганнях з фехтування, а заняття з бального танцю (викладач Галина Гарант) завершилися для кількох пар на конкурсному майданчику.

Це вони традиційно виносили штандарти університету на урочистостях посвячення у студенти, підносили хліб-сіль найповажнішим університетським гостям, були неодмінними учасниками університетських творчих вечорів: від особливо шанованого у цих стінах Шевченківського свята до експериментальної спроби зімпровізувати англійською мовою скетчі під керівництвом працівника Британської Ради Світлани Яворської. Вони зрозуміли ціну дисципліні й відповідальності, коли двоє з дев'яти студентів відійшло з курсу. Вони усвідомили усю складність майбутньої професії, працюючи в діючому репертуарі Національного театру ім. М. Заньковецької, поруч із відомими майстрами.

За ці чотири роки вони прожили життя, яке за спресованістю подій, відкриттів і розчарувань, набутків і втрат можна назвати своєрідним конспектом майбутнього дорослого життя. У кожного із семи випускників цей "конспект" – власний. Але в ньому є "золоті" сторінки й правила, що їх можна об'єднати спільною назвою: "школа Богдана Козака".

Від Чехова до Ібсена, або шляхом від складного до простого

У своїй педагогічній методиці професор Б. Козак використовує досвід сучасних наукових теорій – починати від найскладнішого. На його думку, поміркована поступовість не завжди корисна, а для майбутнього актора, можливо, шкідлива. Він – прихильник екстремальних ситуацій у вихованні. Адже професія актора, вважає викладач, – екстремальна. Тому в його навчальній програмі, апробованій кількома попередніми випусками у Львівському музичному інституті ім. М. Лисенка, незмінним "пунктом відправлення" є А. Чехов (перший курс), щоденні тренінги тіла, голосу, уяви і фантазії, асоціативного мислення і конкретної дії. "Пункт прибуття" – дипломна вистава (четвертий курс) змінюється залежно від індивідуальної конфігурації групи, цього разу це була драматургія Г. Ібсена.

Погодьтеся, такий маршрут чи не з найважчих, але має свою неспростовну педагогічну логіку, вивірену

досвідом. "Чехов – Ібсен" наче ті дві опори велетенського моста над безмежним річищем світового театрального досвіду, що його під керівництвом майстра студенти вибудовували копіткою щоденною працею упродовж чотирьох років. З цього "моста" усе своє майбутнє творче життя вони зможуть сміливо пірнати з головою у найкруговертніші театральні стихії. Тричі вони це зробили під час навчання, занурюючись то в комедійні нурти В. Шекспіра, то в психологічну драму Винниченка (другий курс), то в легкі водевільні хвилі Е. Лабіша (третій курс).

У колі оповідань Чехова першокурсники "шукали" себе у запропонованих обставинах. Але, враховуючи складність чеховських обставин, вони мусили вийти далеко за межі власного досвіду. Завданням "від Чехова" були "другий план", іронічна парадоксальність ситуацій, любов до персонажа, "від Козака" – точна партитура дії, правда сценічного існування при умовності середовища, відчуття стилю автора й епохи, особлива сценічна й загальна культура, що виявлялись у манері поведінки, спілкуванні, деталях костюму, реквізиту.

Світ Шекспіра запропонував їм нові правила театральної гри. В уривках з шекспірових комедій студенти учились насиченості виразних фарб, динаміки, земних і театральних водночас характерів. Навчалися відчувати власне тіло, його енергетичні імпульси, що передують творенню сильної, виразної мови.

Драматургія Винниченка розвинула далі набуті в роботі над Чеховим знання й уміння. Від власних інсценівок чеховської прози студенти прийшли до текстів автора національної модерної експресивно-психологічної драми. Дисонанси, а не симетрія – в мізансцені, тілі, голосі – таким було прочитання Винниченка.

Принциповими для роботи на кожному курсі залишалась єдність стилю автора, епохи, які студенти повинні були творити колективно і наскрізно – у шерезі уривків, сцен, епізодів. Це давало можливість об'єднати, звести до спільного знаменника індивідуальні завдання, а об'єднавши – витворювати щоразу іспит-показ як певну завершену цілість, як імпровізовану виставу. Її обов'язковими складовими ставали пролог і фінал, зв'язки між сценами, придумані студентами. В цьому полягала наука мислення не окремою сценою, а усією виставою-цілістю. Ці "забіги на довгі дистанції" привчали студентів тримати дію і стиль від початку до кінця вистави, колективно відчувати динаміку й темпоритм, працювати в ансамблі, взаємодіяти із глядачем. Так готувався фундамент майбутніх "повнометражних" дипломних вистав.

І обов'язково ці "вистави-імпровізації" говорили нам, глядачам, про особисте ставлення студентів до обраного сценічного матеріалу, про безпосередність їхнього досвіду "професійного спілкування" із Чеховим, Шекспіром, Винниченком, Лабішем,

Богдан Ревкевич – Машавуан



Андрій Сніцарчук – Машавуан

Мар'яна Кучма – Прюнетта,
Юрій Хвостенко – Шіфоне



Ібсеном. Адже, поруч із послідовним накопиченням арсеналу технічних засобів студента, наріжним каменем театральної педагогіки Б. Козака було і залишається найважливіше: *органічність самовияву особистості через конкретний драматургічний матеріал*. Чотири роки він провадить кожного студента у складній мандрівці крізь індивідуальне акторське “Я” – у глибини сценічного образу, теми, авторської індивідуальності. Ця дорога також має свій маршрут: від жорсткого ламання стереотипів сприйняття себе й світу – через вивільнення власної індивідуальності – до уміння відкривати неповторність кожного нового сценічного образу ключем усвідомленої власної духовно-фізичної сутності. Така педагогіка формує митця, відкритого світові, готового до пошуку й співпраці у найрізноманітніших проєктах. Це довела вже подипломна участь студентів у роботі семінару сучасної німецької драматургії, який на базі Національного театру ім. Лесі Українки проводив Інститут Гете у Києві. Випускники були поставлені в екстремальні умови: стислий термін (п’ять днів), незнайомий драматургічний матеріал (“Переможець і переможений” Л. Гюбнера), суворий глядач в особі акторів київських театрів та критиків, незвична естетика.

Від водевілю до драми, або від великої до камерної сцени

Настав час познайомитися із героями нашої оповіді. Найкраще це зробити на великій сцені Національного театру ім. М. Заньковецької, де студенти почувають себе доволі впевнено. Їхній дебют відбувся ще на першому курсі, у масових сценах “Тайдамаків”, “Ісус, Син Бога Живого”, згодом – у “Гуцулці Ксені”, “Шаріці”, “Польоті над гніздом зозулі”, “Івоні, принцесі Бургундській”, “Державній зраді”, “Микиті Кожум’яці”. Виходячи із студійних традицій Театру ім. М. Заньковецької, наприкінці другого курсу Мирослава Солук вже зіграла роль у виставі “Картка любови” на Камерній сцені. На третьому курсі Андрій Сніцарчук виконав головну роль у виставі “Гарольд і Мод”. Про студентів почали говорити і запрошувати на ролі до інших театрів. Мар’яна Кучма грала на сцені Першого українського театру для дітей та юнацтва, Богдан Ревкевич – у театрі “Воскресіння”, а Назар Московець на четвертому курсі вийшов на національну сцену у головній ролі в казці “Микита Кожум’яка”. До діючого репертуару заньківчан взяли курсову роботу третього року навчання – водевіль Е. Лабіша “Мізантроп”, яку студенти з успіхом грали упродовж двох сезонів.

Водевіль – незамінна школа театральної умовности, легкості, динаміки, швидкого діалогу, ансамблевості. Тут найкраща можливість для виявлення усіх своїх талантів – не лише драматичного, а й танцювального, вокального. Переклад п’єси з французької здійснила аспірантка ЛНУ ім. Івана Франка Ярина Салига. Головний художник театру Мирон Кипріян створив для вистави естетичну, легку умовну декорацію: півколом розташовані стилізовані вікна, функціонально необхідні меблі та великий відкритий ігровий простір у центрі. Композитор Олександр Козаренко написав яскраво театральну, легку, в сучасних ритмах музику. Тож як і належить у класичному водевілі, дія тут стрімко летіла, зупиняючись на мить лише для того, щоб актори майстерно заакцентували ситуацію ще й співом чи танцем. Граючи виставу “на пальчиках”, студенти демонстрували бездоганне

“Мізантроп” Е. Лабіша. Режисер – Богдан Козак, сценографія Мирона Кипріяна. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 2002 р.

уміння працювати з мікрофоном, стильно танцювати й співати, а невагомості їхньої ходи, легкості рухів, блискавичності апартів могли б позаздрити деякі професійні актори. Динамічний темпоритм, заявлений активним прологом-піснею, тримався упродовж усієї дії аж до фіналу. Тексти пісень, написані самими виконавцями, були нічим не согірші від водевільних куплетів, хіба що – ліричніші і, звичайно, сучасніші.

Підгрунтям бездоганного ансамблевого виконання стала точно знайдена єдина природа комічного для кожного з героїв й чітка партитура взаємодії. Так, усі персонажі тут засліплені власними пристрастями, за що врешті-решт і покарані. Але, без сумніву, це милі й дуже симпатичні люди, безмежно закохані в життя – такий собі своєрідний “автопортрет курсу” крізь призму образів Лабіша.

Ось прибирає, танцюючи, служниця Прюнетта – Мар’яна Кучма. Широкий поділ спідниці вихором крутиться по сцені – таким вихором актриса пронесе свою героїню через усю виставу, згідно з законами жанру й акторського амплу обдаровуючи її енергійністю, рішучістю, подекуди навіть надміру. Головний герой вистави – людиноненависник Шіфоне. У виконанні Юрія Хвостенка – це манірний аристократ, ображений на “рід людський” за його недосконалість. Ю. Хвостенко доводить “бзіки” свого героя до майже гротескових крайнощів, водночас з іронічної дистанції лукаво споглядаючи цього “хворого” на мізантропію. Його комізм елегантний і витончений. А ось Шіфоне у тлумаченні Назара Московця – радше дотепний паливода, який збирається усіх провчити, доводячи власну бездоганність, вказуючи на гріхи інших. Його герой виявляє життєву силу, фізичну спритність, вибуховість емоцій.

Продавець води Машавуан (це йому Шіфоне згоден платити величезні гроші, щоб той завжди викривав брехню) у виконанні Андрія Снічарчука – грубуватий за манерами, простакуватий герой-красень, який до пари Прюнетті своїм максималізмом та енергійністю. А в Машавуані Богдана Ревкевича – більше ніжності, ліричності, м’якості.

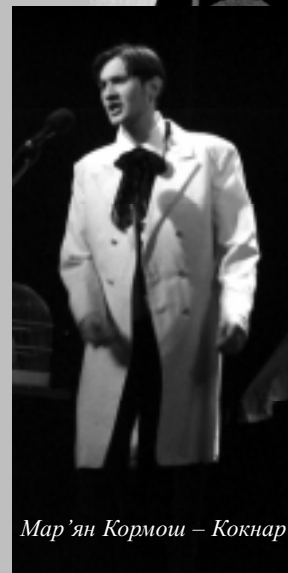
Як годиться у водевілі, кожен з його героїв на чомусь перечулений. У Кокнара-Мар’яна Кормоша це пристрасна любов до коней та ревності до дружини. М. Кормош граційно й легко веде роль “на повному серйозі”, уживаючи класичних барв зображення ревнивців: відсутність почуття гумору, недовіра до всього світу. Його комічна прямолінійність і темперамент сягають “драматичного” апогею у сцені “викриття” мадам Кокнар.

Ах, ця легковажна мадам Кокнар – Мирослава Солук! Чарівна красуня під капелюшком з вуаллю, ангел, якому неможливо догодити! Своїм таємним візитом до холостяка Шіфоне вона порушує усі моральні табу і наражає на небезпеку не лише себе, але чого не зробиш, коли так кортить мати нову

“Мізантроп” Е. Лабіша. Режисер – Богдан Козак, сценографія Мирона Кипріяна. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 2002 р.



Мирослава Солук – мадам Кокнар, Назар Московець – Шіфоне



Мар’ян Кормош – Кокнар



сукню! М. Солук у рівних пропорціях змішує барви аристократично вишукані й легковажно-кокетливі, додаючи до них то дитинно-вередливих інтонацій, то тонів благородного обурення.

Вистава упродовж року пережила еволюцію. Чарівна водевільна легкість на прем'єрних показах живилась наївністю та азартом. Під час дипломних іспитів ця ж грайливість спиралась уже на впевненість й розкутість набутого за рік сценічного досвіду. Так відчують невагомість водевілю тільки після роботи над глибоким і складним матеріалом.

Таким матеріалом стала друга дипломна вистава – “Нора” Г. Ібсена, яку готували упродовж четвертого курсу (прем'єра відбулась у травні 2003 р.).

Зайве нагадувати, театральна педагогіка – незбагненна річ. Тут мистецтво особливо гостро перетинається з етикою, а інколи й поступається їй, тут педагогічні завдання часто-густо є важливішими за кінцевий художній результат. Тут мусять урівноважуватися доброта і терплячість, відчайдушний ризик, вимогливість і жорсткий раціоналізм педагога. Проте вихід на глядача й експлуатація вистав на професійній сцені змушують зводити усе до професійних критеріїв, позбавлених емоцій та поблажливості. Адже виставу приймає до репертуару Художня рада театру.

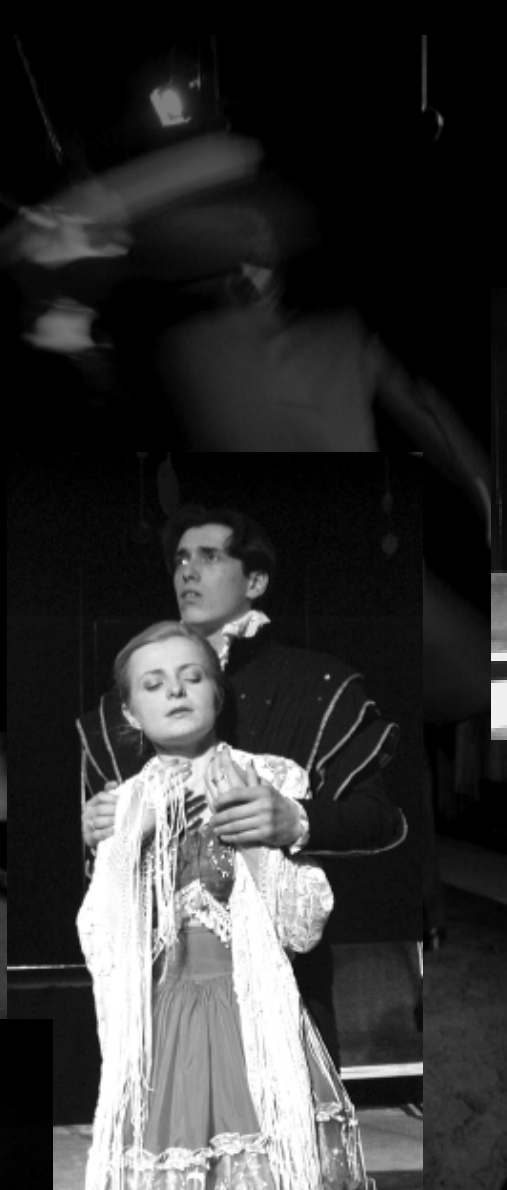
“Нора” стала подвійним випробуванням для студентів насамперед тому, що готувалась на Камерній сцені. Умови цього сценічного простору жорсткі й невблаганні. Тут неможливо заховатись за декорації, партнера, тут обов'язковим є внутрішній процес – не показний, а прожитий на відстані двох кроків від глядача. Екстремальна педагогіка Б. Козака наразила вихованців на цей складний іспит, який вони – і Майстер, і учні – були приречені успішно скласти.

За педагогічним методом Б. Козака, в роботі над драматургічним матеріалом і тепер найголовнішим було знайти “золотий перетин” класичного твору й індивідуальностей молодих виконавців. Ця дорога від сучасних життєвих ритмів до ускладненого, “подвійного” – прямого й прихованого – діалогу Ібсена, насиченого елементами символізму, була нелегкою. Тут безцінним виявився досвід попередньої роботи над Чеховим, Винниченком. Студенти по-різному і з перемінним успіхом долали цей шлях. Двоє із призначених на роль “зійшли з дистанції”, не знайшовши для себе точок перетину з Ібсеном, дехто з виконавців почав по-справжньому розуміти автора лише на прем'єрних показах. Тим не менш цей перетин сучасності та класичної драматургії відбувся і виявився цікавим, повним несподіванок. Ми побачили спробу відчитати Ібсена очима нового покоління початку XXI сторіччя. Що змогли вони сприйняти з досвіду понад столітньої давности?

Якщо розпочинати з мистецької вартісності вистави, то слід говорити про цікаві знахідки режисера-

постановника Богдана Козака та асистента, молодого режисера театру Галини Воловецької. У прагненні знайти власне бачення класичного твору вони інтуїтивно збагнули те, що складає осердя сучасних інтерпретацій творчості Ібсена в Європі. Йдеться про подолання багатолітньої традиції соціально-реалістичного тлумачення драматургії цього автора, про відчитання в його п'єсах глибших – символічних, образних, навіть містичних – пластів. Для Богдана Козака відправною точкою став час подій, що відбуваються в “Норі”: Святвечір, той особливий час, коли світ перебуває в очікуванні Божого дива, народження нового життя. Звідси – загальна атмосфера вистави, яку формують елементи сценографічного оформлення (художник Мирон Кипріян): вітражі із розписаними різдвяними мотивами, що висвітлювались у павзах між діями, дивні золоті кружальця, підвішені до ще більш дивної трапецієвидної конструкції – різдвяні іграшки? величезні монети?; колядка “Тиха ніч” у виконанні спершу англійською, потім – польською, німецькою, а відтак – українською мовами; маленький іграшковий ангел у руках “жінки-дитини” Нори, два яблука як дві долі, новорічні маски... Усе це “звучить” в унісон з лейтмотивом, який тихо проходить крізь усю п'єсу і виставу: “повинно статися диво!”. Ця тема така благодатна для “тихого простору” Камерної сцени. Тільки з відстані у півруки можна говорити про це. Вчитайтесь в Ібсена! В цьому наївному очікуванні дива – вся Нора, якою б конкретно-діловою не робила її Мар'яна Кучма. І драматичний фінал у цій виставі кидає відблиск надії на майбутнє: “Ми повинні змінитись так, щоб стати справжнім подружжям”, – переконливо говорить Нора-Кучма Торвальду-Сніцарчукові, і її інтонація залишає шанс для чуда, яке має статися. Така несподівано “позитивна” настроєвість вистави органічно походить не стільки із зовнішнього, як із “внутрішнього віку” молодих виконавців. Він – цей складний вік на межі юности – явище об'єктивне, самою природою скероване в майбутнє, тому й не піддається жодному примусовому, хай і задля дипломної вистави, “одоросленню”, жодній, “принесеній ззовні” посиленій драматизації, форсуванню. Тож прочитання надскладного твору Ібсена у версії, що логічно випливає з органіки віку й психології виконавців – педагогічно, творчо, етично коректне і щодо автора, і щодо акторів.

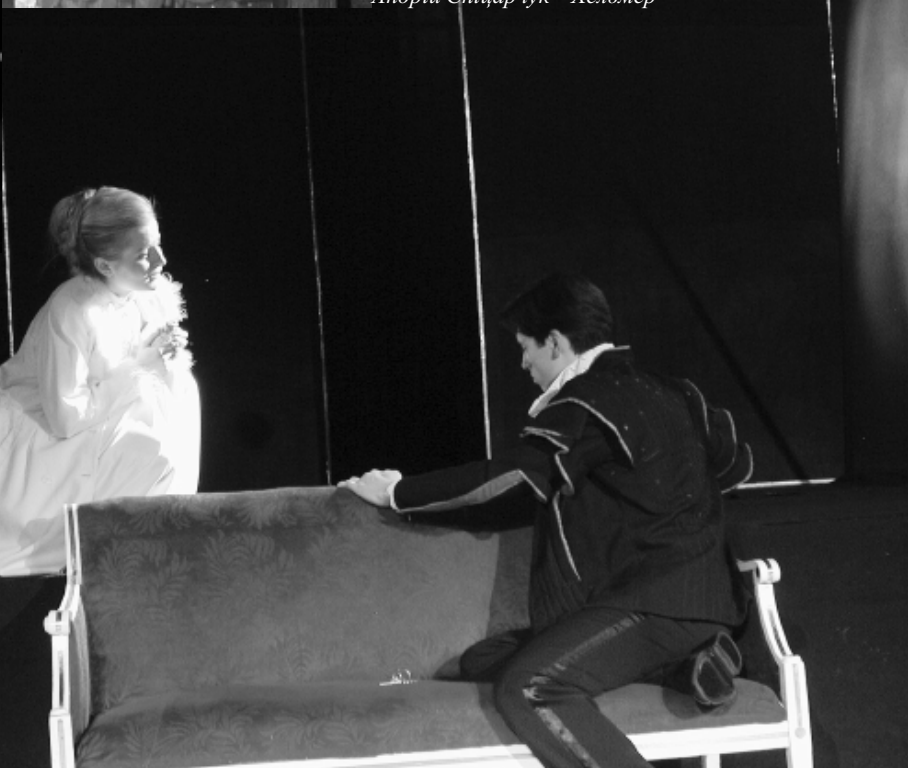
Ось чому педагоги-постановники вибрали дуже точну позицію, не нав'язуючи акторам вікові ролі, а дозволяючи їм бути собою. Усе, що відбувається під Різдво у домі Хельмера – давній спогад самотнього зрілого, втомленого життям чоловіка. Цей персонаж – Хельмер на схилку життя у виконанні Богдана Козака – вигаданий. Рік у рік, на Святвечір, Хельмер приходить до свого колишнього дому, щоб побути на



Юрій Хвостенко – Ранк



*Мар'яна Кучма – Нора,
Андрій Сніцарчук – Хельмер*



*Мирослава Солук – фру Лінде,
Богдан Ревкевич – Кротстад*

“Нора” Г. Ібсена. Режисер – Богдан Козак, сценографія Мирона Кипріяна. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 2003 р.

самоті із спогадами. Ось і сьогодні зграйкою вилітають із небуття герої його молодості – в карнавальному вбранні, вигукуючи окремі фрази, легко кружляють довкола Хельмера, розпочинаючи черговий “сеанс спогадів”. Цей герой тричі мовчазно проходить перед нами: на початку, в середині та у фіналі вистави, наче вписуючи всю дію в рамці “давньої історії”, надаючи їй особливого понадчасового виміру, повторюваності, а відтак вагомості. Ця своєрідна “часова віньєта” допомагає глядачеві утворити певну дистанцію, надати відносності усьому, що відбувається на сцені, сприймати виставу не “впритул”, а крізь призму часу. Цікаво, що у такій структурі вистави ніби перманентно присутня відповідь на лейтмотив “очікування дива”. Відповідь така: чудес не буває, Нора не повернеться до чоловіка, цього подружжя не існує, все – у минулому. В нечутному внутрішньому діялозі оптимістично-ліричного й реалістично-жорсткого начал “всередині” самої вистави ці дві стихії ніби взаємознищуються, гармонізуючи дисгармонійного Ібсена. Так само присутність зрілого Хельмера наче врівноважує “вікові шальки” терезів, “виправдовуючи” неспростовну молодість студентів-виконавців – адже пам’яті властиво “омолоджувати” героїв наших спогадів. Як і відсортовувати другорядне, залишаючи найістотніше.

Власне, ця вистава – про найсуттєвіше. Порівняно з текстом п’єси, цього разу тут багато вилучено і навіть спрощено: за відсутності дітей практично зникла тема материнства Нори, відсутні традиційні мотиви жіночої емансипації, боротьби за право жінки на самовиявлення, проблеми самопізнання. Відійшло у тінь усе, що виявилось “непроявленим”, неактуальним для нинішньої миті та віку виконавців. Що залишилось?

Перед нами – вистава про максималістів. Дивовижно чисто – як для нашого цинічного світу – зазвучали у спектаклі дві найважливіші, як на мене, ідеї. Перша: любов як абсолютна самопожертва і самовиявлення. Безмежне кохання Нори-Кучми до Торвальда-Сніцарчука стало рушієм усіх її вчинків. Тут максималізм почуттів був виявом цілісної енергійної натури, що не знає жодних докорів сумління, бо єдиним критерієм існування стає власне світобачення, а не юридичні закони чи моральні кодекси суспільства. Не слід шукати в цій Норі аристократизму чи півтонів, вона сильна своєю вітальністю, і ця життєва енергетика поруч із технічною вправністю дозволяє актрисі провадити складну роль у виставі без антракту на єдиному подиху (хоча, звичайно, очікуєш тонших нюансів, вишуканішого стилю).

Конфлікт у виставі полягає у тому, що сила нориного почуття могла бути врівноважена тільки такої самої потужності взаємністю з боку Торвальда Хельмера. А він – не такий. Молодий перспективний директор банку Хельмер-Андрій Сніцарчук має усі чесноти

справжнього банкіра: чесність, честолюбність, уміння рахувати гроші і дотримуватись букви закону. Він красивий зовні і помірковано-врівноважений внутрішньо. У перших сценах з Норою його “незворушно-крицевий” життєвий кодекс банківського працівника подається жартома, невсерйоз, ледь проступаючи крізь закохане муркотіння й подружні обійми. Він справді по-своєму кохає Нору. Однак у фіналі, коли Торвальд вимагає від Нори пояснень, перед нами – оголена душа чоловіка, для якого понад особисту честь не існує нічого. А Сніцарчук довго йшов до опанування цієї кульмінаційної сцени, і тільки на останніх показах зміг повністю розкрити приховані вулканічні пристрасті свого героя. Ця сцена у структурі вистави логічно завершила тему чоловіка, не здатного поступитись заради коханої честю й іменем. У фінальному діялозі з Норою виправдання його героя, його спроби зупинити кохану викликають співчуття й жалісливість хіба що зали. Нора – невблаганна.

У роботі М. Кучми фінальна сцена прощання з Торвальдом – особливо яскрава. За кілька секунд відсутності на сцені студентка не просто змінює костюм героїні на білосніжно чистий – вона внутрішньо трансформує свою героїню. В останньому виході Нори перед нами постає не щебетуха-пташечка, яка ущербт виповнювала собою невеличкий простір камерної сцени, а зріла жінка, котра позбулась ілюзій. Перед нами – нова, спокійно-крижана Нора, котра взяла на себе право оцінювати вчинки свого чоловіка і вирішувати власну долю.

Друга наскрізна тема, якою живе ця вистава – на перший погляд стара як світ думка про те, що не можна будувати стосунки між людьми на брехні й обмані. Своім кришталевим звучанням у виставі ця ідея завдячує Мирославі Солук – виконавиці ролі фру Лінде, подруги Нори. Фру Лінде у виставі проходить шлях, зворотній шляху Нори: від самотності до утворення нової сім’ї. Зрештою, вона в усьому – протилежність своїй подрузі. М. Солук показує нам молоду, але з великим життєвим досвідом жінку, яка пройшла крізь біль нерівного шлюбу, свідомої розлуки з коханим, врешті-решт, виживання. Життя загартувало її, і найперше, що вона приносить у цей дім – це несприйняття “подвійного” життя Нори. Так само переконливо, як розповідає про своє минуле життя, фру Лінде підштовхує Нору відкрити чоловікові усі свої таємниці. І так само переконливо-широ провадить вона найліричнішу сцену освідчення Кругстаду. Ця сцена, в якій два самотніх і зболених серця знаходять силу відкинути давні образи, почути й пробачити одне одному, є своєрідним контрапунктом до майбутніх драматичних сцен Нори й Торвальда. Власне тут, у підкреслено різдвяній атмосфері, під звучання колядки й на тлі сяючих вітражів, народжується диво – повертається

теплота й довіра двох людей. І Кругстад Богдана Ревкевича, озлоблений, зболений чоловік, який жив наче “на уламку з розбитого корабля”, знаходить щасливий розв’язок своїм нескінченним стражданням.

Поміж цими двома парами – самотній доктор Ранк, найпронизливіша й щемна нота вистави. Юрій Хвостенко знаходить для свого героя “органічне тіло”, добираючи йому особливу ходу, поставу. Чорні рукавички – єдиний зовнішній акцент смертельної хвороби лікаря. Свій біль, як і своє кохання, він носить десь у собі, всередині, виявляючи його на рівні підтексту – поглядом, мікрорухом, ритмікою мовлення. Усе, що говорить доктор Ранк, покладено на відмінний від інших, сповільнений і просвітлений водночас внутрішній темпоритм існування. Трагічною вершиною ролі є сцена освідчення в коханні Норі. Герой Ю. Хвостенка робить це несподівано рішуче, але по-ранківськи делікатно і ненав’язливо. Сцена сягає кульмінації уже поза текстом: Нора сідає до піаніно і виливає своє хвилювання у пристрасній мелодії, доктор Ранк у цей час повільно піднімається сходами, виходячи з кімнати, поглядом прощаючись із коханою...

Вистава триває неповних дві години. У складних умовах камерної сцени чіткий темпоритм, ансамблевість, точно розроблена партитура мізансцен із “зонами імпровізації” стали обов’язковими складовими цілісної й динамічної дії. “Малий формат” простору крупним планом засвідчив професійну готовність випускників до вирішення складних творчих завдань. А “великий формат” піднятих етичних, моральних проблем довів їхню особисту зрілість й серйозність ставлення до життя.

Від студента до актора, або від театру до ... театру!

Традиційно останні дипломні вистави закінчуються сльозами за лаштунками: це прощання із студентською юністю, з педагогами, з ролями, на які у дорослому житті треба чекати до-о-о-во. Ось і “Нору”, і “Мізантропа” зіграно було востаннє – студентським виставам призначено короткий вік.

Але їм справді поталанило! І ми зможемо знову побачити в діючому репертуарі театру і ці вистави, і їх виконавців. Бо випускники акторського відділення Національного університету імені Івана Франка Мар’яна Кучма, Мирослава Солук, Андрій Сніцарчук, Назар Московець, Богдан Ревкевич, Юрій Хвостенко рішенням Художньої ради Національного театру імені Марії Заньковецької на пропозицію художнього керівника театру Федора Стригуна та генерального директора Андрія Мацяка зараховані до складу театру. На врученні дипломів декан філологічного факультету, професор Тарас Салига звернувся до випускників із напутнім словом: “Вас благословили Музи: Евтерпа, Мельпомена, Кліо ще тоді, коли ви обирали свій фах. Не відступіться від цього благословення. Долайте педагогічні вершини, здобуйте найвищі театральні сцени. Спираючись на наш величавий історичний досвід, творіть себе!”

Їх виховували жорсткими в роботі, вимогливими до себе й колеґ, самостійними й відповідальними. Їм дали до рук ремесло, а в душу засіяли безнастанне стремління до самовдосконалення й пошуку. Що проросте? Коли і якими будуть жнива? Відповіді не знає поки що ніхто. Але і в цьому вони мусять бути – першими.

Богдан Козак, Галина Воловецька (сидить у центрі) з випускниками після дипломної вистави “Нора” Г. Ібсена. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 2003 р.



Світлина Інни Шкльоди