

ІСТОРІЯ

<i>Ніна Бічуя</i>	3	Коротке життє мандрованого актора (<i>В. К. Плошевський. 1853–1892</i>)
<i>Ада Сап'юлькіна</i>	19	Петро Рупін, перший директор Українського театального музею. Місія і доля
<i>Ірина Чужина</i>	22	Кость Буревій і політичне рев'ю “Чотири Чемберлени”
<i>Юліана Полякова</i>	30	Від задуму драматурга до режисерського втілення (Вистава “Розплата” за п'єсою О. Корнійчука на сцені Харківського академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка)

АРХІВ

<i>Галина Павленко</i>	38	“Український вертеп”
------------------------	----	----------------------

КРИТИКА

<i>Марія Прево</i>	44	Природний дар художника Наталі Денисової
<i>Надія Терещук</i>	53	Акорди XII Міжнародного фестивалю оперного мистецтва імені С. Крушельницької.
<i>Юлія Коваленко</i>	58	“Мина Мазайло”: вистава, яку було заборонено понад півстоліття
<i>Майя Гарбузюк</i>	66	П'ять тернопільських вечорів: наодинці з молодією режисурою
<i>Марія Прево</i>	73	Ляльки над Німаном. Перший політ – успішний (<i>I Міжнародний фестиваль театрів ляльок “Ляльки над Німаном”. Гродно, Білорусь</i>)
<i>Тетяна Кіктьєва</i>	79	Молоде мистецтво Сургута (<i>Гастролі Сургутського музично-драматичного театру в Луганську</i>)
<i>Ольга Дорофєєва</i>	84	Фестиваль малих форм та великих ідей (“Театронік” – 2013)
<i>Віктор Гуменюк</i>	88	Про тиранію, любов і смерть (Вистава “Дім Бернарди Альби” Г. Лорки Російського державного академічного театру драми ім. Ф. Волкова)

ПРАКТИКА

<i>Ярослав Грушецький</i>	94	Фольклор у виставах театрів ляльок України останньої чверті ХХ ст. (<i>Закінчення</i>)
<i>Дмитро Богомазов</i>	99	“Людина у вертикальних вимірах...” (Інтерв'ю. Розмовляла С. Максименко)
	106	Театрознавець... – у Львові?!

ПЕДАГОГІКА

<i>Галина Бені</i>	112	Майстер-клас Річарда Берклі, або Рецепти науки співу від британського професора
<i>Ольга Довгань-Левицька</i>	118	“Комедія дель пАрТа”. Літературна освіта і театр. Проба співпраці та інтеракції

ПЕРШІ СТУДІЇ

<i>Анастасія Коржова</i>	122	Школа театрознавства Володимира Перетца
<i>Мар'яна Янкевич</i>	126	Музика Б.-Ю. Янівського до “Лиса Микити”: спроба мюзиклу
<i>Олесь Коваль</i>	134	“Катерина” Т. Шевченка: новий погляд на класику у заньківчан
<i>Олена Жатько</i>	138	“32 травня” на сцені Миколаївського театру
<i>Олексій Паляничка,</i> <i>Сашко Брама</i>	141	Фестиваль, що може стати біржею абітурієнтів (“Мрій-дім” – 2013)
<i>Леся Мазєпа,</i> <i>Мар'яна Янкевич,</i> <i>Тетяна Жолтанецька</i>	147	“Мельпомена Таврії-2013” очима студентів
<i>Вікторія Солов'юк</i>	157	Усі ми діти війни (<i>Моновистава “Кравець з Інвернесу” М. Заяца. Театр “DogstarTheatre”, Шотландія</i>)

СВІТ

- Аделіна Єфімєнко* 160 Мюнхенський ювілей Ріхарда Вагнера:
колективна розповідь про “Золото Рейну”

НЕКРОПОЛЬ

- Олена Баша* 167 Режисер Мирон Лукавецький. Сторінки біографії
Юлія Коваленко 182 Екзистенційний герой нашого часу (*Пам'яті Євгенія Русаброва*)
Олександр Клековкін 189 Юрій Богдашевський
Мирослава Оверчук 192 Незабутній Гринько: нотатки з пам'яті

ІНФОРМАЦІЯ

- Світлана Максименко* 196 В обороні тендітно-ніжного мистецтва (*Перший відкритий обласний театральний фестиваль ім. Павла Лупекаєва “Госпожа удача”, Міжнародний театральний фестиваль жіночих монодрам “Марія”*)
Тетяна Шпаковська 199 Роздуми про “Вечір” – та й не тільки (*Прем'єра вистави “Вечір” О. Дударєва у Дніпропетровському академічному музично-драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка*)
Ольга Руданець 202 “Розколяда” в Італії (*Гастрольне турне Коломийського академічного драматичного театру ім. І. Озаркевича*)
Ніна Бічуя 203 “Коломийські представлення”, рік 2013
 207 До Міжнародного дня театру
Людмила Колосович 208 Подорож до Вроцлава (*Щоденник викладача*)
Вікторія Солов'юк 211 Абетка мандрів (*Студентські нотатки з Вроцлава*)

ДРАМАТУРГІЯ

- Роман Лавренцій* 215 Драма “Тарас Шевченко” З. Тарнавського та її повернення
Зенон Тарнаський 224 Тарас Шевченко

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

Редакційна колегія:

Ігор Безгін (Київ), Юрій Богдашевський (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 Овсійчук (Львів),
 Ростислав Пилипчук (Київ),
 Доброхна Ратайчакова (Познань),
 Тарас Салига (Львів), Галина Тихобаєва (Львів),

Ніна БІЧУЯ

КОРОТКЕ ЖИТІЄ МАНДРОВАНОВОГО АКТОРА

(В. К. Плошевський. 1853–1892)



Володислав Казимир Плошевський.
Світлина з фондів Львівської
національної наукової
бібліотеки України імені
Василя Стефаника.

Цитата – це майже покази свідків.
Дбайте, щоб у вас були свідки захисту,
щоб ви знали, де їх знайти, і щоб вони не
викликали сумнівів.

Умберто Еко

І поки ви старанно з'ясовуєте, де знайти найвідповіднішу, найпотрібнішу цитату, раптом виявляється, що у справі, яку ви будь-що повинні розпочати й завершити, а може й виграти, нічого, окрім цитат, і не існує. Очевидно, так відбувається з тієї причини, що справа ця виникла достатньо давно, настільки давно, що свідки вже відійшли, заникалися десь документи й зітліли старі газети. Навіть ста літ іноді цілком достатньо для зникнення не тільки призвідців та учасників справи, але й для затемнення найважливіших фактів. Ви ж узялися за розгляд справи, за повернення й відновлення фактів не тільки з якогось дивного обов'язку, але ще також з цікавості й надії, що обов'язок сповните, цікавість вдовільните, а справу таки напевно завершите – й залишите в часі щось такого, що потім хтось інший також зможе використати як цитату, котра не викликатиме сумнівів.

Отже, ближче до справи.

Тринадцятого січня 1782 року на сцені Мангеймського театру (Вюртембурзьке герцогство) відбулася прাপрем'єра вистави “Розбійники”. Драматична трупа виступала під керівництвом барона Герберта Дальберга.

“... коли після четвертого акту опустилася завіса, ... охоплена ентузіазмом публіка підвелася зі своїх місць, кричала, тупотіла ногами; ... за розповідями очевидця навіть незнайомі люди цілувались, обіймались, плакали, жінки ледь не мліли...

... А в директорській ложі, ховаючись за перші ряди крісел, сидів блідий юнак з яскраво-рудим волоссям і гарячково пала-



Фрідріх Шіллер.

ючими очима, в яких відбивалося надзвичайне нервово збудження. Це був двадцятидвохлітній автор “Розбійників” – Фрідріх Шіллер, нікому не відомий полковий лікар...” [1].

“Розбійники” враз зруйнували лікарську кар’єру юного полкового медика; але йдеться у нашій справі не так про Фрідріха Шіллера, як про молодого галичанина, українського актора польського походження. (Факт про походження згадують, але документальних доказів поки що не виявлено. Зате відомо: на українській сцені в Галичині працювали знані польські актори – Лясоцький, Карпінський, П’ясецький, Клішевський, Ольшанський та інші). Для молодого галичанина шиллерівські “Розбійники” теж означали дуже багато, може, й не менше, ніж для автора п’єси, тож порадимо вам для детальнішого вивчення життя Шіллера вдатися до інших джерел, а самі спробуємо перекинути місток на століття вперед від найпершої в часі прем’єри “Розбійників” на батьківщині автора, щоб зазирнути в історію життя актора мандрівного театру, що існував у Галичині під берлом Товариства “Руська Бесіда”.

Його ім’я й прізвище писали й вимовляли по-різному. Володислав Казимир Плошевський. Владислав Плашевський. Казімір Владислав Плошовський... Були ще й інші варіанти, але для себе все ж виберемо той, що в цитатах зустрічається найчастіше: Володислав Казимир Плошевський.

Спробуйте, будь ласка, допилювати разом з нами збігів і розбіжностей у зафіксованих фактах.

“Плошевський Володислав (1853–1892), актор і театральний декоратор (нова інформація, котру далі уточнимо – Н. Б.), родом з Нижанковичів (Галичина). Дебютував на польській сцені у Львові, з 1874 р. в театрі “Руської Бесіди”. Кращі ролі: Франц Моор (“Розбійники” Й. Ф. Шіллера), кн. Вальянов (“Данишеви” О. Дюма-сина і П. Невського), Лука Лукич (“Ревізор” М. Гоголя). Виступав також у комедіях М. Балуцького (Дурницький “Гуси й гусоньки” і Фуяркевич “Відкритий дім”) та в опереті (Гаспар “Корневільські дзвони” Р. Планкетта)” [2].

“Плошевський, Плашевський, Владислав Казимир (1853, Нижанковичі – 29.I.1892, Львів), актор. Дебютував, ймовірно, бл. 1873 у Львівському театрі. 1874–80 належав до трупи українського Товариства “Руська бесіда” під керівництвом Теофілії Романович. 4.VII.1880 виступив у Краківському театрі в ролі Айртонна (“Діти капітана Гранта”), потім грав у Львівському театрі. 1882 належав до трупи “Руської Бесіди” під керівництвом І. Бібєровича та І. Гриневецького. 1884–85 виступав у польській трупі Г. Лясоцького у Тарнові і Жешові, від 1886 знову в українській трупі під керівництвом І. Бібєровича та І. Гриневецького. З великим успіхом грав ролі трагедійного плану, як, наприклад, Франца Моора (“Розбійники”), однак виступав і в комедіях, в таких ролях як: Фуяркевич (“Відкритий дім”), Хлопов (“Ревізор”), а також в оперетках, зокрема, в партії Гаспара (“Корневільські дзвони”) [3].

Не все в інформаціях збігається, але кардинальних розбіжностей тут поки що не бачимо.

У подальшому викладі факти, дати, назви будуть дещо змінюватися, розширюватися, іноді навіть заперечуватимуть одне одного, але чи не найприкріше, що майже всі вони виявляються оприлюднені тоді, коли Володислав Казимир Плошевський уже ніяк не зможе їх ані підтвердити, ані заперечити.

Життєпис В. Плошевського, немов у супереч реальності, різні свідки укладали по його смерті, й по його смерті ж переконували український загаль, зацікавлений національним театром, у тому, що був Плошевський чи не найталановитішим актором-трагіком української галицької сцени, що його не пошанували за життя й не віддали йому належної дяки – ані як достойному митцеві, ані як звичайному трудівникові, що за працю свою вартував звичайної винагороди – хліба насущного.

(Покази свідків).

“Отсе бувало по представленню остаю сам в кути сцени, і коли всьо винесеся і світла погаснуть, а крізь далекі вікна загляне місяць – виринають всі ті постаті в своїх ролях і грають переді мною так, як колись давно, перед літами...”

Сідоголовий граф, Максиміліян Моор (Гриневецький) дримає похилений в фотелі лівобіч сцени. Довга павза, врешті з-поза кровавих завіс головного входу вихилується голова опира з мефістофельськими кутами чола. На салью лягає грізна, важка тишина. Се Плошевський. Публіка знає його. Салія повна, ученики як шпакі усадовилися на гзимсах, вікнах. Він входить як дух, в оксамитнім одязі, чорні панчохи, лакерові мешти, сніжний коронковий ковнір, такі ж маншети, срібна пряжка на чорнім поясі і дві менші на мештах. Одно око підчеркнене, одна брова вища – класичний оказ аристократа-вирода. Обходить



Володислав Казимир
Плошевський – Франц Моор
у виставі “Розбійники”
Ф. Шиллера.
Фотоательє Д. Леопольда
у Стрию.
Світлина з архіву Львівського
національного літературно-
меморіального музею Івана
Франка.

батька, клякає, цілує в руку, той прокидається, Франц здригнув, встає, глядить хвилю в його лице, відступає на крок, нахилиється до него і починає дріжущим, гробовим голосом:

– Чи ти здоров, мій батьку? Виглядаєш так блідо.

Зломаний голос з глибини відповідає йому:

– Здоров, здоров, мій сину, що ж мав ти мені сказати?

І починається гра, якої не видав я на ніякій чужій сцені, розвивається серед напруженої уваги видців перша, молодеча драма Шиллера з революційним моттом Гіннократа: Quae medicamenta non sanant, ferrum sanat, quae ferrum non sanat, ignis sanat.

Шиллер мав тоді 22 літа.

Простодушна публіка входить в непохитну, пекельну льогіку молодця, понехаяного від сім'ї – перед обома падають спроквола чорні, тесані камені з глухим відгомоном будучої катастрофи й підіймаються чим раз вищою, грізною будівлею. Ту будівлю рух за рухом, слово за словом побільшує й держить на собі чуйно, вміло і сильно Плошевський. Найменша хвиля пережита до подробиць, віддана для самого себе, без огляду на публіку, так, що вона забуває Плошевського, а видить перед собою тільки Франца Моора.

Інтелігентний видець входить в глибину молодого духа, який неминучим розмахом кидає рукавицю старим пересудам і виповідає війну на смерть і життя всім звичаєвим кайданам неволі” [4].

Зацитований текст почав свою мандрівку зі сторінок часопису “Шляхи” ще 1916 року. Слово до слова повторений, з’являвся пізніше в різних контекстах і в різний час, і – це не одразу впадає в око, але насправді так воно є – одна й та ж цитата, потрапивши в інший контекст, має різне звучання, набуває нового значення, ви самі можете одну й ту саму цитату використати двічі і навіть тричі в різних випадках – і щоразу вона змінює свій настрій, свій характер, а що вже казати про відмінності тону, настрою й сенсу, коли нею користувалися різні особи – в різний час, з різними задумами; цитата може подивувати, викликати невдоволення, на неї можна спертися як на цілком надійний аргумент – і вона ж відкине вас на безмежну віддаль від думки, яку ви мали намір довести, вона підступна, це правда, слід бути неймовірно обережним, цитата-свідчення здатна, як сам свідок, підвести, одурити, зрадити, змінити всю суть справи.

Поданий вище уривок зі статті “Володислав Казимир Плошевський. 1853–29.I.1891”, опублікованої в часописі “Шляхи” у травні 1916 року, належить перу видатного українського письменника-модерніста Михайла Яцкова. Текст перетворювався на цитату, щоразу набуваючи іншого відтінку. Текстом як цитатою скористався багато років тому молодий ще натовді, а нині знаний історик українського театру, академік і професор Ростислав Пилипчук (“Владислав-Казимір Плошевський”, Наша культура, ч. 10, 1962)*; пізніше – театрознавець на еміграції, історик театру, автор театрознавчих монографій професор Валеріян Ревуцький (“Перший український Франц Моор. До 100-річчя народження Владислава Казіміра Плошевського”, Сучасність, ч. 12 (216), 1979). З текстом Михайла Яцкова про актора театру “Руської Бесіди” ознайомив свого читача й відомий літературознавець, літературний критик, член-кореспондент НАН України Микола Ільницький, досліджуючи життя і творчість уже самого Михайла Яцкова. Над цією темою дослідник почав працювати 1967 року, захистив кандидатську дисертацію про М. Яцкова 1973 року,

* Р. Я. Пилипчук виступив також як автор розділу з історії українського театру в Галичині у виданні “Український драматичний театр. Нариси історії в 2-х томах” (Т. 1. Дожовтневий період. – К.: Наукова думка, 1967), де ім’я В. К. Плошевського і згадки про нього бачимо на с. 289, 290, 293 та ін. – Н. Б.

широка розвідка про письменника опублікована у виданні: Микола Ільницький “На перехрестях віку”. У трьох томах. Книга III. К., Видавничий дім “Києво-Могилянська Академія”, 2009. С. 112–256...

У чому зваба юнацьких театральних вражень Михайла Яцкова? У ймовірній достовірності цих вражень? Прецінь М. Яцків не просто цікавився театром, знав його суть і сутність – він сам був актором – нехай короткий час, але таки був, він грав 1907 р. роль Миколи Задорожного в “Украденому щасті” І. Франка, і сам автор п’єси бачив виставу з участю Яцкова. То, отже, достовірність вражень? Брак текстів, що стосуються теми Володислава Плошевського? Не зовсім – брак. Парадоксально, та після смерті актора з’явилося враз декілька публікацій – усе це були, на жаль, некрологи, і саме з них неначе віднова починалося життя актора, життя, яке само в собі теж було трагедією. А може, зваба полягала у вербальному відтворенні вражень, у чорно-червоному забарвленні тексту, у поєднанні професійного погляду актора-Яцкова й новелістичної напруги опису сцени з вистави, що його подав письменник-Яцків?



*Володислав Казимир
Плошевський – Франц Моор
у виставі “Розбійники”
Ф. Шиллера.*

*Світлина з фондів Львівської
національної наукової
бібліотеки України імені
Василя Стефаника.*



Михайло Яцків.

Він не писав про жодного іншого актора з театру “Руської Бесіди” або й з якого іншого. Принаймні досі ніхто не вказував на такий факт. Ані захоплений його творчістю критик Микола Євшан, ані той же професор Микола Ільницький, ані Агнешка Матусяк, польська дослідниця, авторка книги “Химерний Яцків. Модерністський дискурс у прозі Михайла Яцкова” (ЛА “Піраміда”. Вроцлав – Львів, 2010).

Авжеж, модерністський дискурс! Модерністський текст. Модерністський театр. Якщо з усіх акторів театру “Руської Бесіди” прозаїка-модерніста привабив тільки Володислав Плошевський, то, може, саме в його творчості письменник заримітив початки модерного українського театру, припустімо, на мить – передбачив театр Леся Курбаса?

(Покази свідків).

Восьмого січня 1888 р. Олександр Курбас охрещений у Перемишлі. Хрещені батьки – Казимір-Володислав Плошевський, актор, і Іоанна Гриневецька, донька Миколая (Николая) Гриневецького, акторка, сестра Івана Гриневецького. Хрестили у катедральній церкві Різдва Святого Івана Хрестителя. Згідно з Є. Плесьняровичем (I. Pleśniarowicz. Kartki z dziejów Rzeszowskiego teatru. Rzeszów, 1985. – s. 242-249), Львівський руський народний театр під дирекцією Ів. Біберовича та Ів. Гриневецького у лютому 1888 р. гастролював у Жешові. Серед акторів, які грали на кону цього театру, був і Володислав Плошевський. Грали актори українською мовою. У репертуарі було оголошено: “Циганський барон” Й. Штрауса (4.02.) та “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського (11.02) [5].

Отже, як з’ясував завдяки не так давно знайденому документу проф. Б. Козак, актори театру “Руської Бесіди” Ванда і Степан Яновичі (Курбаси) просили свого колегу Володислава Плошевського стати хрещеним батьком їхнього сина Олександра-Зенона. Між іншим, серед ролей, які були в репертуарі Степана Яновича, знаходимо й Карла Моора з “Розбійників” Шиллера... Супротивники – брати Моори. Друзі – виконавці ролей Карла і Франца?

Не обминув цитування й сам Михайло Яцків. Творячи образ свого Плошевського, він при тому використовує статтю-некролог (в інтерпретації Яцкова – фейлетон), опубліковану в газеті “Галицкая Русь” 4 (16) лютого 1892 року, і підписану криптонімом п. Використовує не окремі уривки, а подає повний текст у власному перекладі з “характеристичного”, як він каже, мовного оригіналу. Ми ж скористаємося перекладом власним, бо й текст Яцкова дещо відрізняється від нинішнього написання українською. Щодо авторства, то криптонім п Яцків розшифровує як Іван Н. Пелех – редактор газети “Галицька Русь”.

“Володислав Плошевський уроджений в Нижанковичах 1853 р. Батько його, свояк єпископа Снігурського, був управителем дібр того ж таки владики. Батько мав на початках чималі статки, але коли вони вичерпались, синові довелося подбати про майбутнє, і він вирішив податись до театрального Товариства. Отримавши поради від режисера Кароля Круліковського, він завдяки старанням того ж Круліковського потрапив на пробний виступ у Львівський Скарбківський театр. На перший виступ йому довелося вийти з кількома словами у “Мільйоновому хлопі” [6].

Хвилюючись і знервувавшись через насмішки недоброзичливих колег – учасників вистави, як нині кажуть, “актор з роллю не впорався”. До трупи Плошевського не прийняли. Але від сценічної кар’єри він не відмовився й продовжив пошуки свого місця в театрі. Грав у п’єсі “Лобзов’яни” в Перемишлі, намагався співпрацювати зі Спілкою акторів польських сцен, упродовж місяця перебував

у Краківському театрі, де виступав, як уже згадано, у спектаклі “Діти капітана Гранта”.

“Галицька Русь” доволі скрупульозно перераховує ролі Плошевського та говорить про його “мандри” українськими й польськими сценами. Зокрема згадує, що 1880 р. актора запрошує на Краківську сцену Мілашевський, але Плошевський залишається в театрі “Руської Бесіди”, яким на той час керувала Теофілія Романович. Зазначає “Галицька Русь” і той факт, що між 1880 і 1882 роками Плошевський перебував у польській трупі Лясковського. Однак найцікавішим у статті І. Пелеха є, мабуть, те, що він виконує досить неординарний аналіз сценічної творчості Плошевського. Стаття, написана з приводу кончини актора, радше нагадує своєрідний творчий портрет, не дуже характерний для тодішніх критичних театральних публікацій про український театр в українській пресі.

(Покази свідків).

“Останнім часом нам не раз доводилося чути від глядачів, що вони прийшли на виставу передовсім задля того, щоб побачити гру Плошевського. І справді, гра його має значення мистецьке, це явище, яке не часто трапляється нашим театральним Товариством.

... Хто бачив Плошевського в ролі Франца Моора (Шиллера “Розбійники”), повинен визнати, що Плошевський міг би виступати на будь-якій великій сцені, під добрим керівництвом позбуваючись своїх сценічних вад, які в нього все ж виявлялись, незважаючи на його старанність.

... Великі, глибоко трагічні ролі – ось що було покликанням Плошевського. Він мав для того всі можливості: статура, хода, міміка, жести – все це вже творило частину трагедійного характеру. В порівнянні з іншими українськими акторами бачимо незаперечне: у Плошевського тут суперників не було, оскільки в чорних, інтриганських ролях ніхто не міг з ним зрівнятися. Можна було в нього запримітити лише два недоліки: вимова не завжди була повна, гладка, а крім того, він перебільшував при гримуванні обличчя й при вимові слів, однак це останнє лише в комічних ролях.

... Дивовижно ще й те, що його патос завжди був природний, а саме це і є однією з найперших сценічних вимог. ... Завдяки його грі, можна сказати, ілюзія завжди була цілковита. Він не вдавався до перебільшення в патетичних місцях і лише переймався глибоко своєю роллю, тож зображуваний персонаж завжди виглядав викінчено й типово”[7].

Можна б і далі цитувати Івана Пелеха – недарма-таки М. Яцків подав у своїй статті повний текст з “Галицької Руси”, однак, повернімось знову до самого Яцкова:

“Ту роль (Франца Моора. – Н. Б.) він головно любив, вистудіював її, пережив і грав без суфлера”[8].*

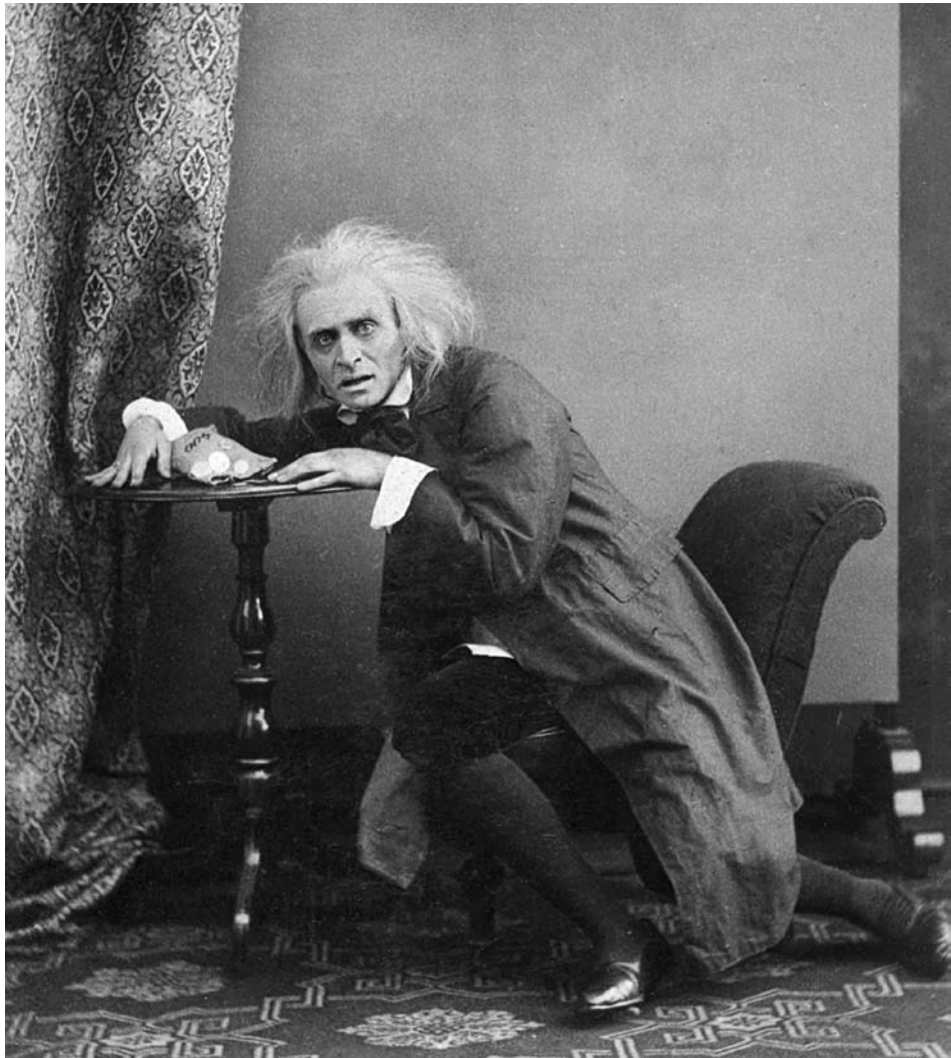
Отож – чи не був Плошевський у своєму творчому житті актором однієї ролі? Ні, цього мабуть, не було.

“Новинки

Руський театр народний виставить в Заліщиках дня 8 н. ст. вересня оперу Плянкетта в 4 актах “Дзвони з Корневіль” на дохід артиста п. В. Плошевського. Симпатія, якою п. Плошевський тішиться у

* До речі, грати без суфлера на той час мало хто зважувався; В. Плошевський так само без сторонньої допомоги добирав собі театральні костюми і гримувався. – Н. Б.

Володислав Казимир
Плошевський в опереті
“Корневільські
дзвони” Р. Планкетта.
Фотоательє С. Пйотрковського
у Тарнові. Світлина з архіву
Львівського національного
літературно-меморіяльного
музею Івана Франка.



загалу руської публіки, рівнож знаменита гра сего артиста в згаданій опері повинні причинитись до виповнення салі театральної по самі береги”[9].

(Покази свідків).

“В ролі Гаспара в опері “Дзвони з Корневіль” також характеризував руки й поражає видців у нічній сцені духів, коли старий скупар дрозжучими пальцями горне мішки своїх скарбів до груди і не знає, куди втікати з ними.

В ролі Петра Великого в трагедії “Павло Полуботок” держав перед собою під час характеризування портрет царя і в хвилі, коли стоїть він в горностаєвім плащі, мірить п’ядею темний гльоб та глибоким мужеським монологом снує смілі пляни – по театрі віяла гроза деспота.

Сей артист стане, бувало, одною ногою на сцену, і кожний забував Плошевського, а видів тільки ту живу постать, яку він представляв” [10].

Маємо запевнення різних свідків. В Івана Пелеха – “видець” цікавиться актором. У Михайла Яцкова – персонажами. Чи здатні ми пізнати істину? Чи треба її шукати? Може, краще дозволити існувати театральному мітові?

(Покази свідків)

“Старша пані в чорній шовковій сукні, повновида, мило всміхнена, гарна; молодша в бронзовій суконці, з косою на голові в вінок. Вона ще краща від тамтої, лиш художав, майже марна.

В обох на шиях оксамитки, обі мають коронкові коміри й манжети, в обох золоті ланцюжки та великі штудерно повикручені брошки. Молодий пан, білявий, синьоокий, старанно виголений. Він якийсь інший від усіх тих молодих типів, що їх я знаю. Високе чоло, рівний ніс, долішня щока трохи вперед.

ст. 575.

... тепер вже знаю, що це сестри, ті дві незнайомі пані. Старша – Теофіля, а молодшу [...] називають панною Марійкою. Старша є директоркою театру, а молодша грає в ньому. А того пана, що прийшов з ними, називають паном Плошевським. Він, мабуть, також грає у театрі... Виголений, як священик, а вбраний, як світський. Актор”.



Богдан Лепкий.

Спокуса продовжити цитування. Хто краще розповість про події давнього часу, аніж їхній очевидець? Поборюєте спокусу. Вирішуєте писати конкретно й тільки – про те, що стосується Володислава Плошевського. І саме так, щоб у писаному слові матеріялізувалось його ім'я. Не вдається: свідчення сучасників актора звучать доречніше.

ст. 578.

“Трагічним артистом, і то великої міри, був Володислав Плошевський. Поляк, що міг у своїм театрі дійти до куди більшого розголосу слави*, так щиро прив'язався до української сцени, що посвятив їй свої нерви, здоров'я, життя. Ролями своїми, як приміром Франца Моора в Шиллерових “Розбійниках” або Гаспара в “Корневільських дзвонах”, так переймався, що пані на салі мліли, а його треба було в гардеробі чути”.

ст. 583.

... То знов Осипа Барвінського “Гетьман Полуботок” [...] Полуботка грав Біберович, царя Петра – Плошевський. Зелений, червоним сукном підшитий каптан, лосеві панталони, тригранний капелюх. А яка маска! Які страшні очі! І як вони грали. Це був концерт. Усі костюми нові, декорації свіжі, незапорошені. Не знаю, чи ще коли-небудь наш мандрівний галицький театр вивінував так блискучо яку другу штуку.

І не забуду “Корневільських дзвонів” з Клішевською, молодшою Радкевичівною, з Яновичем (батьком славного Курбаса) і з Плошевським. Самі молоді артисти, голоси свіжі, чисті. Скільки краси в їх співі, скільки душі в їх грі! Чи міг хто забути Плошевського як божевільного Гаспара, на дерев'янім конику і з безумною піснею на устах? Або Яновича, як він ховається в залізний лицарський лаштунк і співає, або це чудове: “дігі, дігі, дігі, дігі, дігі, дігі, ді”[11].

... Рік 1891-ий був останнім у житті українського актора Володислава Кази-

* Скидається на те, що Богдан Лепкий, якому належать ці свідчення, децю помиляється. В. Плошевський не раз опинявся на сценах польських театрів (Про це вище зрештою було сказано), однак зі славою на тих сценах розминувся. Повторюємо: як стверджують польські джерела, він дебютував, ймовірно, близько 1873 р. у Львівському театрі. 4 липня 1880 р. виступив у Краківському театрі в ролі Айртонна – “Діти капітана Гранта” за Жюль Верном; у 1884 – 85 рр. працював у польській трупі Лясоцького в Тарнові й Жешові. Доскільки Станіслав [Шнюр-]Пепловський у праці “Польський театр у Львові. 1780–1881; 1881–1890” (перша і друга частини вийшли відповідно 1889 та 1891 р.) про актора В. Плошевського не згадає взагалі. От хіба що принагідно ім'я це майнуло в статті С. [Шнюр-]Пепловського про театр “Руської Бесіди” (“Teatr ruski w Galicji. 1887”). Аналізуючи склад трупи українського театру “Руської Бесіди” за часів директорування Теофілії Романович, польський дослідник зазначає: “Комічні ролі ділять між собою Плошевський і Стефурак”. Тільки й того.



Степан Янович.

мира Плошевського. Актор переступив на мить у січень 1892-го, і та мить зненацька спалахнула незаперечним виявом визнання.

Газета “Діло” упродовж того року, як і в попередні часи, скрупульозно звітлювала своїх читачів про розмаїті події, амплітуда яких коливалася між політикою, виборами до сойму, економікою, культурою – і забавними чи трагічними пригодами світового та локального масштабів. Знаходилися на шпальтах цього популярного серед українців Галичини видання рядочки (часом навіть розлогі) й для театральних справ.

Руський (український) театр Товариства “Руська Бесіда”, натоді (1891) під директорською орудою Івана Біберовича (Іван Гриневецький помер 1889 року), згідно зі своїм статусом мандрівного, не маючи постійного осідку, як завше, не тримався одного місця, а тим паче – майже столичного Львова, й переміщався з місця на місце, від містечка до міста, від міста до села. Серед багатьох “опорних пунктів”, що їх того року навідувала трупа зі своїми виставами, були зокрема Городенка, Коломия, Заліщики, Тернопіль, Станіславів. Грали, як зазвичай, драми, комедії, оперети й опери, могло це виглядати парадоксально, але саме так і було: драми, трагедії, оперети й опери, тексти питома українські

й перекладні – хоча іноді, як звісно, на афішах не вказано було авторів перекладів, а переклади ті не були публіковані, зостаючись переписаними лише в архівах театру, а часом зникаючи назавше й безслідно.

...“Мартин Боруля”, “Пилип-музика”, “Не судилось”, “Севільський цирульник”, “Дай серцю волю...”, “Мікадо”, “Запорожець за Дунаєм”, “Різдвяна ніч”, “Павло Полуботок”, “Корневільські дзвони”, “Розбійники”, “Циганський барон” – був це не надто лихий репертуар для театру, актори якого не мали своєї держави, університетів, фахових театральних шкіл. Чи можна було дорікати бодай за щось галичанам – цим, здавалось, довічним мандрівникам?

Фахову школу заміняла конкретна практика. До праці запрошували відверто, але трохи наївно:

“Як відомо нашим читателям, дирекція оповістила відозву до молодого жіноцтва руского, щоби маючи условія (приятну зверхність і добрий голос), зголошувалися на кандидаток на артисток нашого театру. Можна сподіватися, що знайдуться такі русинки, бо бувають у нас дівчата сироти або убогі, що замість бути тягарем родині, мали би чесно заробити собі на удержання і якийсь гріш зложити. А справедливо замітив вчера наш Вп[високоповажаний] дописуватель з Городенки, що вже раз повинен уступити пересуд, мовбито звання “актора” чи “акторки” було якесь не поважне, – противно, воно дуже поважне” [12].

Ясна річ, не раз траплялися розчарування. Досить з цього приводу перечитати оповідання Яцкова “Ой, не ходи, Грицю...” або його ж повість “Огні горять”: Михайло Яцків писав про театр і художні твори.

Що ж до актора Володислава Казимира Плошевського, то і його колись ступити на театральну стезю частково подвигла необхідність “чесно заробити собі на удержання і якийсь гріш зложити”...

(Покази свідків)

“Казимир В. Плошевський, талановитий, много заслужений і вельми симпатичний артист руско-народного театру, упокоївся дня 28-го січня в тридцять дев’ятім році життя у Львові в заведенню в Кульпаркові.

Покійний служив через 18 літ рускій сцені щиро і належав до найліпших її сил. Він був справдішній артист, що любувався своєю штукою, віддавався їй з

замилуванням, багато працював над собою і завжди споглядав на ню з чисто ідеального становиська. Вість про його смерть і ще до того в заведенню в Кульпаркові цілком нас переразила; лиш деякі пояснення дає нам лист, писаний з Станіслава дня 4-го грудня 1891-го р. до д-ра Смаля-Стоцького*, котрий подаємо майже в цілості, бо видається, що він сю загальну загадку трохи пояснить.

“– **Дід мій** (тут і далі – підкреслення наші. – Н. Б.) **бл. п. владика Снігурський** давав тисячі на руські ціли, кохаючи свій нарід; я більше не міг понад те, що-м міг, т. є свій талант. І яка ж вдячність? – Я до живого тронутий поступком хвальної “Бесіди” (Товариство “Руська Бесіда”, що завідує і опікується руским народним театром. – Ред.). Подався я о допомогу, за вісімнадцять літ праці дістав я 15 зл. враз з хористами нашого театру, для того, що співаю в хорі і граю малі рольки для добра сцени. **Маю жаль для Н.** (ім’я пропускаємо), котрий два рази в “Ділі” упоминав, щоб мені відобрати ролю... Опускаю руску сцену, де тільки нужда була; по стайнях і клоаках граємо, жиди до нас кличуть “кік, кік, кімедіант” – а вдячності жодної. Зрештою кажуть, що ніхто в своїм краю не був пророком, найліпший приклад мій приятель **Флоріяньський****, котрого буду просити о протекцію і в руській мові буду виступати (в Празі. – Ред.) яко щирий Руси син. **Для мене переложено “Розбійників”, з Шекспіра пожалься Боже нічого, а шкода, побачив-бись “Ліра”, “Купця Венецького”, “Рихарда III”!** Опускаю з слезами в очах, бо стільки літ був з ними, але прищости жадної, нема власного театру. А як буде, то приїду, щоб виступити!

Мала бути емеритура***, але в русинів все буде лиш на устах, до діла далеко! Не писав я довго, бо дуже зайнятий, мушу вперед випочити, бо, через 18 літ працюючи без відпуску, чоловік денервується. Добре, що маю стільки, щоб в останнім разі жити спокійно і не волочитися по нужденних містечках.

Н. зробив се напевно з поручення блаженної пам’яті **Гриневецького**, котрий видячи в мене незвичайний талант, боявся о свою загрожену славу, збештав**** мене враз з Біберовичем, котрий незрівнянно ліпше від Г. грав Полуботка. **Л.** я не боюся, **Н.** міг написати, що зле, скоро говорю, але ж славний актор англійський **Іррвіг** (так в оригіналі – Н. Б.) зовсім не має вимови, а лише мімікою і рухами доповняє. Отже кажу, як **Мо[д]жеєвська**, славна польська артистка: шануйте руску штуку, не давайте їй упасти, маєте такі таланти, як Біберовичі, Стечинський, Ольшанський, Клішевські, Осиповичова, Янович в ролях людських, бо як то все розлізеться, то все загине. Складайте на емеритуру для тих бідаків, що все жертвують. Твій Влад.

Будь ласкав, напиши відозву до п. Савчака щодо емеритури. Лист можеш послати до “Діла”. Я сам перший жертвую на се”.

Отсей лист показує нам, як щиро покійний відносився до руської штуки, а старання на її піднесення, на які він вказує в листі, се найліпший пам’ятник для сего щирого сина Руси.

Пером Єму земля та вічная пам’ять! Дай Боже, щоб його гадки якнайскорше здійснилися!” [13]

[Без підпису]

Лист В. Плошевського – це вже не цитата. Свідчення захисту уриваються. Вступає голос головної дійової особи. Розбіжності у фактах виявляються

* Степан Смал-Стоцький (1859 – 1938) – український мовознавець і педагог; громадсько-політичний, культурний, економічний діяч; редагував газ. “Буковина” і “Руська Рада”.

** Очевидно, Владислав Флоріяньський (1854–1911) польський співак (тенор) та оперний режисер.

*** емеритура (полонізм) – пенсія.

**** збештав (полонізм) – висварив.



Єпископ Іван Снігурський.

серйознішими, ніж виглядало досі. Відмінності у свідченнях захисту поки що не руйнували загальної картини, так собі, невеличкі неточності: забули, скажімо, згадати про роль у мелодрамі “Капрал Тимко, або Що нас губить” (з музикою В. Матюка, лібрето С. Мидловського, прем’єра 1876 року):

“Ця народна мелодрама зі співами й танцями у виконанні провідних артистів мала успіх у глядачів. Головні ролі виконували: Танас – М. Душинський, Гафія – Т. Романович, Оля, їхня донька – М. Романович, Тимко – І. Гриневецький, Василь – К. Лясковський, Михайло Штудерний – І. Біберович, Бальтазар – В. Плошевський”. [8] До речі, з Ксаверієм Лясковським напевно виходили разом на сцену не тільки в цій мелодрамі: адже в репертуарі Лясковського був Карл Моор.

Справді, свідки захисту в справі В. Плошевського не одне обминули, надто мало сказали про те, що він був здібним художником-декоратором. Далі – лише кілька свідчень на доказ цього:

В 1889 р. святкував театр у Львові ювілей 25-літнього існування.

Було це 27 березня. Саля “Фрозін” (Frohsinn) у старому будинку готелю Жоржа годину перед святом була цілком виповнена. Повна оркестра 55 полку під управою капельника Бахо відіграла “Симфонію” С-moll М. Вербицького... [14, с. 99]

Була ще жива картина укладу В. К. Плошевського: всередині був малюнок, що зображав Юліана Лаврівського й коло нього алегоричні постаті “Просвіти” та “Слави”, трагедії, комедії, опери й оперети. [14, с. 103].

Декораторами для театру “Бесіди” були по черзі: крім згаданого Польмана, Кирило Устиянович, А. Яблоновський (автор мелодрами “Ольга”), Влодарський, Іван Діль (декоратор Львівського міського театру), Владислав Казимир Плошевський (драм. артист), Степан Томасевич, Лев Горбачевський, Жигмонт Бальк (декоратор польського театру), Іван Майхер (також актор театру “Руської Бесіди” – Н. Б.), Петро Дяків і нарешті Боровик [14, с. 151].

Утім з браком інформації можна дати раду, заповнити прогалини. Згадати. Суть, зрештою, не надто зміниться, коли назовемо ще якусь роль, наприклад Брігідіка у “Зеленому острові”, в якій виступав В. Плошевський. Зазначимо, що комічні ролі актора не вважали цікавими – він завше перегравав у них, це не було його амплуа. І тут нарешті згадаємо суворий присуд критика особливо авторитетного. Іван Франко, не сприймаючи самої літературної основи Федьковичевої п’єси “Довбуш”, писав і про її постанову в театрі з таким самим неприйняттям. В його рецензії натрапляємо на ім’я Плошевського:

“Гра артистів мала бути пристосованою до тексту, тобто повинна була бути наскрізь неприродною. Звичайні рухи тут підмінялися метушиною, крик підміняв мову. Натомість роль секретаря (колишнього єзуїта) була виконана паном Плошевським справді бридко. Людина зовсім зникла в цій ролі. Замість інтригана, чемного і пристойного, який приховує в серці брудні заміри, викликані злочинною любов’ю, ми бачимо якусь гутаперчеву карикатуру, якогось повзучого гада, вічно згорбленого і слинявого, у якого з першого вимовленого на сцені слова видно на чолі напис: я – злодій. Якщо шановна дирекція і режисура українського театру вважали, що таким трактуванням цієї ролі вони заімпонують львівській публіці, то дуже помилилися” [15].

Але повернімося до листа Плошевського, адресованого професорові Смаль-Стоцькому. Читаємо ще раз від початку: “Дід мій бл.п. владика Снігурський давав тисячі на рускі ціли, кохаючи свій нарід”. Отже – дід? Попередні свідки стверджували: свояк. Сваяк і дід – не одне й те саме, хіба не так? В одній із цитат сказано:

“Батько його (Плошевського – Н. Б.) був управителем маєтку римокатолицького єпископата (? – очевидно, друкарська помилка – Н. Б.) Снігурського”. Таку інформацію маємо в уже згадуваній статті Р. Пилипчука та в статті В. Ревуцького [16] – без вказівки на родинну чи яку іншу близькість. Снігурський вочевидь був не римо-, а греко-католицьким священиком, і на те нині є докази: не торкаючись усіх фактів непересічної біографії єпископа І. Снігурського, мецената, організатора української видавничої справи, ініціатора створення музичної школи в Перемишлі та ін., – подамо тільки таке:

“Будучи питомцем четвертого курсу богослов’я, в церкві святої Варвари був рукоположений в священничий сан і [...] назначений сотрудником при столичній (Віденській) греко-католицькій парохії”.[17]

Отже – дід? Чи свояк? Поки що запитання залишається без відповіді. У тоталітарні часи годі було щось з’ясовувати про греко-католицького священика.

А як щодо взаємин зі Смаль-Стоцьким? Такого відвертого, тривожного, схвилюваного, точніше – знервованого, листа навряд чи міг Володислав Плошевський написати комусь, хто не був йому принаймні близьким знайомим. В архіві Смаль-Стоцького серед адресантів імені актора Плошевського дотепер не знайдено.

Ви помічаєте, як глибока ураза, біль і смуток у цьому короткому посланні не тільки до Смаль-Стоцького, але й ніби до всіх своїх колег і друзів, ба навіть до нас – через сотню літ – як усе те поєднується з іронією, легким артистичним усміхом і – з тривогою? Лист, написаний за якийсь місяць до останнього виходу на сцену.

Хто такий **Н.**, справжнє ім’я якого редакція газети пропустила? Щодо чистоти мови, досконалого знання української: до Плошевського справді висловлювали певні претензії. Однак, за останній, 1891 рік, у “Ділі” таких завваг не було. Що ж, є ще інші річники “Діла” – шпальт неміряно. І не тільки “Діло” – поле для пошуків і відкриттів.

Ще – приятель **Флоріяньський** і невідомий **Л.**, і якась прикра інтрига з І. Гриневецьким (нагадаємо: він відійшов у засвіти ще 1889 року) та І. Біберовичем, і ця надія працювати в Празі, пристрасне бажання виступати там, але “в руській” мові, тобто, українською, і цитата з Моджеєвської, і – спрага високої творчості: “Для мене переложено “Розбійників”, а Шекспіра пожалься Боже нічого, бо і сил нема, а шкода, побачив-бись “Ліра”, “Купця Венецького”, “Рихарда III”!”.

Отже, переклад “Розбійників” українською зроблений саме для Володислава Казимира Плошевського? За свідченням Степана Чарнецького, першого літописця історії мандрівного театру “Руської Бесіди”, перекладачем “Розбійників” був Я. Цурковський*.

А хто міг би взятися за переклади з англійської? “Лір”, “Венеційський купець”, “Ричард III” – які ролі бачив у цих п’єсах для себе Володислав Плошевський? Без сумніву, лист писаний втомленою, тремтячою рукою (це не про графіку – про інтонацію); лист писала без сумніву хвора й ображена людина – але автор листа знав, чого прагне від долі, й не міг втямити, чому доля виявилася такою неласкавою для нього. Зрештою, не була вона ласкавою й до багатьох інших талановитих його колег, до самого театру, хоча всі вони намагались подолати оту неласку.

... демонічне начало зустрічається більше чи менше у всіх великих людей слова або чину. Кін аж ніяк не був багатогранним актором; правда, він міг грати багато ролей, однак в цих ролях він грав завше себе самого. Але завдяки цьому він досягав завжди несамовитої правди ...

* Ймовірно, йдеться про Євстахія Цурковського (1847–1925) – політичного і громадського діяча, співробітника газет “Діло” і “Нива”. Див.: Енциклопедія Українознавства. – Т. 10. – Львів. – 2000. – С. 3688.



Степан Смаль-Стоцький.

... Венеціанський єврей – це була перша героїчна роль, в якій я бачив його. Кажу: героїчна роль, бо він зобразив його не розбитим старцем..., а героєм. Таким я й зараз ще бачу його, вбраного в чорний шовковий напівплащ, напівсурдут, без рукавів, усього лише до колін задовгий, так що червоне, як кров, нижнє убрання, що спускалося до самісіньких стіп, виділялося ще різкіше, Чорний з широкими крисами капелюх [...] обв'язаний криваво-червоною стрічкою, покривав голову, а чорне волосся, так само як чорна борода, звисає довге, чорне, як смола, ніби слугуючи понурою рамою цьому рум'яному здоровому обличчю, з якого дивляться, наповнюючи страхом і тремтінням, два білих очних яблука. Правою рукою він тримає палицю, котра для нього не так опора, як зброя. Він спирається на неї тільки ліктем лівої руки, і лівою ж рукою підпирає підступно-задумливу чорну голову, сповнену думок ще чорніших [...] упродовж довгої павзи він ніби обмірковує те, що має намір сказати; бачиш, як розповідь поступово округлюється в його голові [...] здається, що слухаєш не роль, завчену напам'ять, а промову, придуману ним самим.

... Його голос стає приниженим, ледь тільки чути в ньому стриманий гнів, на привітних устах звиваються рухливі змійки, тільки очі не здатні вдавати, вони невпинно пускають свої отруйні стріли, і цей розлад між зовнішнім смиренням і внутрішньою люттю завершується при останньому слові “гроші” жаским сміхом, який обривається раптово, різко, і тим часом обличчя, судомно спотворене виразом покорі, якось мить зберігає нерухомість маски, і тільки око, лихе око, зблискує на ньому, загрозливе й смертоносне...” [18].

Так писав Г. Гайне про знаменитого актора Едмунда Кіна. Пригадайте для порівняння М. Яцкова: “Він входить як дух, в оксамитнім одязі...”. У І. Пелеха: “Плошевський був представником демонічного душевного болю, темних характеристик”. Може, він міг би справді зіграти роль Шейлока. А може, і Ричарда III?

(Покази зацікавленого)

Історія всесвітнього театру залишила імена великих акторів: Едмунд Кін в Англії. Антуан Фредерік-Леметр у Франції, Людовіг Деврієнт у Німеччині, Густаво Модена в Італії, Павло Мочалов у Росії, Едвін Форрест у США, – що були творцями світового романтичного репертуру. Плошевський з'явився після них, у 80-их роках 19 ст., коли світовий театр верстав уже шлях від натуралізму до неоромантизму, але його місце – великого актора в романтичному репертуарі світу [19].

“Вчора, як було заповіджено, відбувся похорон бл. п. К. В. Плошевського, артиста русько-народного театру. Похід похоронний провадили оо. Панасинський, капелан при заведенню на Кульпаркові А. Темницький і Д. Лопатинський. Товариші покійного виделегували артистів пп. Керницького і Ольшанського, і ті перед домовиною несли гарний вінець від товаришів. “Руська Бесіда”, під котрої зарядом стоїть русько-народний театр, зложила лавровий вінець з написю: “Заслуженому артистові руської сцени Товариство Руська Бесіда”. Крім того, “Руську Бесіду” репрезентували на похороні голова товариства д-р. Д. Савчак і референт справ театральних д-р Ярослав Кулачковський. Були також два вінці від родини. За домовиною ступала, а згідно їхала родина покійного і деякі артисти театру польського у Львові. В часі похорону чули ми з різних сторін жалі на о. ректора Бачинського, котрий не позволив питомцям-співакам піти на похорон, як собі того усильно бажав покійник і єго родина” [20].

[Без підпису]

“Щоб мати ясну картину гіркої долі українського актора та тої безсердечності, з якою в нас затирають сліди по найбільших театральних мистцях, я дозволю собі навести деякі дрібнички... Після смерті Плошевського, мати його Теофіля, за другим чоловіком Скирлінська, віднеслася 13. лютого до Товариства “Руська Бесіда” з таким письмом: “Казимир Володислав Плошевський, кол. актор руської сцени 18 років, що мав за свою працю 35 гульденів місячної платні, а щойно в останньому році 40 гульд., занедужав 6. січня 1892. р. і помер 29. того самого місяця. [Покійник] хорий мусів виступати на сцені в “Розбійниках” Шиллера, й це довело його до недуги, яка покінчилася смертю.

Пан директор руського театру Біберович мав обов’язок заплатити покійному за перший місяць недуги ціломісячну тажсу, а за два дальших половину, та він цього не зробив і досі, прислав усього 15 гульденів. А я мусіла покрити кошти похорону, які, крім лікарів і ліків, виносили 165 гульд.

Тимто підписана просить: Світлий виділ зволить у цю справу ласкаво вглянути й уділити їй відповідну запомогу, щоб поставити покійному – як довголітньому й заслуженому акторові руської сцени – пам’ятник”.

Дня 16. березня т. с. м. писала Скирлінська вдруге – безуспішно.

Дня 12. квітня т. с. р. знов;

“Нав’язуючи до мого листа з 16. березня, маю честь предложити нарис пам’ятника, який має стати на гробі актора руської сцени К. В. Плошевського.

Пам’ятник має виготовити різьбар Генрик Перієр, а кошти його перевищують 200 гульденів після закуплення місця на цвинтарі, вириття напису й т. п. коштів.

Тимто прошу причинитися бодай сумою 100 гульд. та подати напис, який має бути руською мовою виритий на пам’ятнику.

Вкінці прошу, щоб вільно мені було помістити нижче напис польською мовою”.

Вслід тих прохань був такий, що виділ “Руської Бесіди” постановив (лист із 5. травня) виплатити матері... 30 гульденів на пам’ятник, на якому мав бути поміщений напис: “Володиславови Плошевському, артистови руського народного театру – Руська Бесіда у Львові”.

Мати поставила на Стрийському кладовищі кам’яну плиту з написом, та воєнні роки не залишили по ній сліду...” [21].

“В його життю були трагедії. Батько посесор п’яти фільварків, податковий чоловік, згинув в лозах в Уйску над Вярм. Знайшли його трупа по кільканацяти днях, як лежав з рушницею. Чи згинув з власної руки, чи з чужої – невідомо.

Опісля мати Володислава вийшла вдруге заміж за вдовця, Людвіка Скирлінського, надінспектора уряду мір і ваг у Львові. Був се гідний чоловік, обоє жили 25 літ, він помер в 95. році життя. Старший брат Плошевського, Северин, купець у Львові, скінчив самовбійством в 36-ім році життя 1886 в наслідок нервового розстрою, сестра була нервово хора[...]

Найвища платня, яку здобув в останнім році життя, за двацять літ праці для нашої сцени, виносила сорок ринських. Жив скромно, видавав на себе мало і зложив ще з того около сто ринських. Дійсно, жив він лише драматичною штукою і віддавав ся їй цілою душею, як каже тодішня, посмертна згадка. Се й зломило його.

Писав спомини, вони помандрувати по знайомих і приятелях і я не міг відпитати їх.

В 1904 р. розбивався я за матеріалами про него. По довгих трудах віднайшов його стареньку матір і відшукав на стрийськім цвинтарі гріб, спільний з бра-



Будинок № 125 (1891 – № 79) на вулиці Городоцькій у Львові де мешкала мати В. К. Плошевського. Світлина з архіву автора статті.

том Северином. Була там бетонова плита і новий пам'ятник з теребовельського каменя в виді стятого обеліска.

Той пам'ятник і плита вже давно щезли, гріб загладився, певно перекопаний – сліду не остало ніякого*.

Так перейшов через нашу сцену оден з найбільших, драматичних артистів". [22]

Однак справу, яку було розпочато вище, ви досі ані не закінчили, ані не виграли. Спробуйте пошукати інших шляхів та інших цитат.

1. Шіллер Ф. Вибрані драматичні твори. Передм. О. Дейча. Переклад з нім. / Фрідріх Шіллер. – К.: Мистецтво, 1955. – С. 5.

2. Енциклопедія Українознавства. Перевидання в Україні. – Львів, Наукове товариство імені Т. Шевченка, 1996. – Т. 6. – С. 2110.

3. Słownik biograficzny teatru polskiego. 1765–1965. – Warszawa: PAN, 1973. – S. 552.

4. Яцків М. Володислав Казимир Плошевський. 1853–29. 1. 1892 / Михайло Яцків // Шляхи. – Львів, 1916. – трав. – С. 371–372.

5. Див.: Козак Б. Церковний запис про охрещення Леся Курбаса / Богдан Козак / Театральні відлуння. – Львів: Ліга-Прес, 2010. – С. 312–316.

6. Див.: Яцків М. Володислав Казимир – С. 369.

7. Там само. – С. 372.

8. Там само.

9. Новинки // Діло. – Львів, 1891. – 26 серп. – Ч. 191. – С. 3.

10. Див.: Яцків М. Володислав Казимир – С. 372.

11. Лепкий Б. Казка мого життя / Богдан Лепкий. – Тв. у дв. т. – Т. 2. Повість. Спогади. Виступи. – К.: Дніпро, 1991. – С. 573–583.

12. Новинки // Діло. – Львів, 1891. – жовт. – Ч. – С.

13. Казимир В. Плошовский // Буковина. – Чернівці, 1892. – 24 січн. – Річник VIII. – Ч. 4. – С. 1.

14. Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині / Степан Чарнецький. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2012. – С. 99–151.

15. Франко І. "Довбуш" Ю. Федьковича / Іван Франко // Kurjer Lwowski. – 1888. № 293. – 11 жовтн. (Переклад з польської – Уляна Рой).

16. Ревуцький В. ["Перший український Франц Моор (До 125-річчя народження Володислава Казіміра Плошевського)"] / Валеріян Ревуцький // Сучасність. – 1978. – Ч. 12 (216). – С. 103–106.

17. Сліпецький С. Єпископ Іван Снігурський / С. Сліпецький // Слово. – 2007. – № 3 (33). – С. 29–30.

18. Гейне Г. Собр. соч. в 6-ти т. / Генрих Гейне. – Т. 5. – М.: Художественная литература, 1983. – 153–154 (Переклад з російської – Ніна Бічуя).

19. Ревуцький В. ["Перший український..."] – С. 106.

20. Новинки // Діло. – Львів, – 1892. – 1 лют. – Ч. 15. – С. 3.

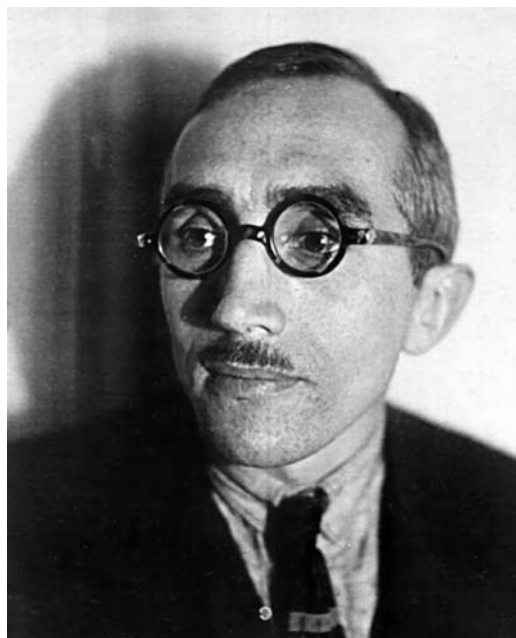
21. Чарнецький С. Історія українського театру... – С. 165–166.

22. Яцків М. Володислав Казимир Плошевський... – С. 372–373.

* Стрийський цвинтар скасований 1893 р., збереглося з нього кілька нагробків у стилі ампір, решта зруйновані й далі руйнуються. Див.: Ilustrowany przewodnik po Lwowie z wykazem ulic i planem orientacyjnym miasta. – 1934. – Nakładem gazety Mieszkaniowej. – Lwów. – с. 30

*Присвячується
120-річчю від народження Петра Руліна
і 90-річчю від заснування Музею театрального,
музичного та кіномистецтва України*

Ада САПЬОЛКІНА



Петро Рулін

ПЕТРО РУЛІН, ПЕРШИЙ ДИРЕКТОР УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МУЗЕЮ. МІСІЯ І ДОЛЯ

Історичні звершення здійснюють непересічні особи та особистості. Ця об'єктивна закономірність проявлялася протягом століть і в музейній справі. Визначну і вирішальну роль особистостей в реалізації великої музейної ідеї демонструє зокрема історія Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, що 2013 р. відзначає своє 90-річчя. Імена його засновників викарбувано в анналах історії національної культури – це геніальний режисер-новатор Лесь Курбас, його сподвижник, непересічний у музейній справі діяч – актор і режисер Василь Василько і перший директор музею, видатний театрознавець і унікальна особистість Петро Рулін.

Знаменною віхою в історії музею став 1926 р., коли “Березіль”, що переїхав до Харкова, передав колекцію Всеукраїнській академії наук. В академічному лоні процес музеєфікації зазнав кардинальних змін, серед яких вирішальним актом було призначення на посаду директора музею Петра Руліна. Саме діяльності цього непересічного ученого судилося стати визначальним чинником і рушійною силою у розбудові Українського театрального музею.

Представник фундаментальної науки з притаманним йому глобальним мисленням і системним баченням, першопроходець в царині наукового історичного театрознавства і музеєзнавства, автор хронологічної періодизації історії театру в Україні і відповідної програми дослідження, він поставив музейну роботу, насамперед збиральницьку, на наукову колію. Конкретно

і ґрунтовно було сформульовано надзавдання і мету музею: “Театральний музей мусить стати не тільки місцем, де переховуватимуться театральні експонати, він мусить стати досвідною лабораторією, де б режисер, актор, художник, хореограф, композитор, театральний машиніст, електротехнік, реквізитор, критик, історик і нарешті amator міг би на конкретних зразках ознайомитися з історією, розвитком і останніми досягненнями тої галузі театру, яка його цікавить” [1].

П. Рулін вибудував цілісну стратегічну наукову концепцію комплектування музейного фонду, істотною і вагомою характеристикою якої є найповніше охоплення не тільки всіх суто театральних мистецьких, але й інших компонентів, що є складовою життєдіяльності системи театру. До цієї категорії належали і так звані “допоміжні моменти театральної фактури”: музика й кіно.

Окремим напрямком роботи мало стати дослідження глядацької аудиторії як могутнього впливового чинника театральної еволюції, хоча відповідного матеріалу на той час бракувало.

До органічної складової театрального комплексу входило і театральне приміщення – історично-архітектурний аналіз еволюції театральних будівель. Як наслідок – низка моделей (макетів), що відтворювали б цей аспект історії театру.

Була створена ідеальна програма музейної розбудови, зокрема фундаментальна науково-практична система роботи з музейними колекціями.



Фрагмент музейної експозиції. Поч. 1930-х рр.

Відповідно були накреслені джерела надходжень і напрямки діяльності. З самого початку існування академічного музею організатори звернулися до театрів з листами, де виклали завдання і прохання надсилати всі матеріали, які так чи інакше висвітлюють усе театральне життя в Україні чи тільки українське за її кордонами. При цьому зазначалася класифікація предметів для збирання: а) речові пам'ятки – костюми, макети, ескізи декорацій, бутафорія тощо; б) іконографічний матеріал – фотографії, портрети, діапозитиви і т.ін.; в) архівні документи – листування, спогади, статуты, розрахункові книжки, інші статистичні матеріали; г) різноманітний друкований матеріал – афіші, п'єси, газети, книги.

Важливим чинником успіху музею П. Рулін вважав широку інформацію і звіти про роботу в загальній і спеціальній театральній пресі, а також у власних музейних виданнях, без яких не мислив доцільного існування музею і узгодження роботи з громадською думкою.

Інформаційним джерелом слугувала перша збірка "Український театральний музей: завдання і перспективи", автором якої був П. Рулін і яка вийшла друком 1927 р. Цією невеличкою брошурою автор привернув увагу громадськості до музею, що вже на той час був розміщений у Києво-Печерській лаврі – передмісті Києва. Науковець наголошував зокрема на глобальному завданні музею – не обмежуватися вивченням лише українського театру, а студіювати театральну культуру всіх етнічних груп населення України. За-

слугою Руліна є й видання першого музейно-театрознавчого друкованого органу – "Річника театального музею".

Чітка програма, наукова обґрунтованість і ділова активність П. Руліна вже в перший рік роботи дали відчутний результат: звітні дані засвідчували, що до колекції 1927 р. надійшло 4156 нових експонатів, серед яких Галаганівський (Сокиринський) вертеп 1770 р., що досі є одним з цінних раритетів музейної колекції; збірка речей М. Заньковецької та ін. [2].

Надходження експонатів за 1928 р. становило 13 169 од. (з них друковані 10 928, зокрема афіші – 8063, програми – 1144). Майже всі матеріали музею дістав безкоштовно: "Обмеженість коштів дозволила витратити за весь час дуже невеличку

суму на придбання цінних пам'яток..." [3].

У звіті за 1929 р. П. Рулін зазначає: "Найцінніші... матеріали надходили цього року не самопливом, як раніше, а внаслідок іноді досить довгої підготовчої праці"[4]. Систематично провадились й розшуки потрібних матеріалів для заповнення виявлених прогалин. Зокрема, бракувало не раз оригінального ілюстративного й меморіального матеріалу. Тоді в пригоді ставали спеціально зроблені світлини. Так, саме завдяки світлинам можна було дати хоча б деяке уявлення про шкільний театр в Україні.

Хоча ще з перших років піонерам театального музею доводилося долати значні, серйозні проблеми (байдужість і нерозуміння з боку театрів, брак коштів і матеріальних засобів тощо), завдяки їх наполегливості, завзяттю, відданості справі у 1923–1934 рр. музейні колекції поповнилися історично неоціненними предметами, зокрема вертепами, рідкісними афішами першої половини XIX ст., документами корифеїв, "Березоля", ранніми ескізами й макетами В. Меллера, А. Петрицького, навіть збіркою фотографій та афіш аматорських вистав української колонії в Канаді, отриманою від товариства "Український робітничий дім" у Вінніпегу, та багатьма іншими.

Феномен Петра Руліна – інтелектуала та фахівця, який досконало й однаково продуктивно реалізувався у всіх напрямках науково-театрознавчої діяльності – безпрецедентний у вітчизняному театрознавстві та музейній справі. Довгий час він сам плідно виконував увесь комплекс музейних робіт, займаючись водночас педагогічною діяльністю на посаді професора в театальному інституті, лекторською роботою в різних закладах, науково-теоретичними театрознавчими

дослідженнями і театральною критикою. Лише за два десятиріччя науково-творчої діяльності (1916–1936) учений опублікував понад 150 праць, перелік яких поданий в його книзі “На шляхах революційного театру”. Окрім друкованих видань музею, Петро Рулін активно й плідно працював у галузі історії театрального мистецтва та біографій діячів, опублікував наукові статті про М. Садовського, М. Старицького, П. Куліша, М. Заньковецьку, О. Островського, І. Котляревського та інших провідних майстрів сценічного мистецтва, а також як рецензент висвітлював поточне театральне життя України статтями в газетах, журналах та інших виданнях. “Прискіпливий учений і запальний глядач-горячун, закоханий в театр”, як назвав його Юрій Смолич.

Відоображенню досягнень театральних сезонів 1920-х рр. були присвячені й перші виставки, які П. Рулін створив у музеї, хоча на те й бракувало приміщень. На початку 1930-х рр., діставши більше приміщення, керівник музею на основі зібраної колекції (від 1926 р. вона збільшилася в десятки разів) створив першу експозицію з історії театру в Україні від шкільної драми до сезонів 1930–1932 рр.

Однак його подальшим науковим і творчим планам не судилося здійснитися. Попри колосальні звершення в галузі театрознавчої науки та музейної справи і П. Руліна не обійшла доля багатьох представників української інтелігенції, які потрапили в жорна тоталітарної репресивної машини. Все відбувалося за універсальним сценарієм. Спочатку згадана музейна експозиція була піддана критиці як така, що не відповідає рівню марксистської науки. Далі почалося відверте публічне цькування з абсурдними звинуваченнями в шкідництві і, звичайно, націоналізмі. В одній з газетних статей читаємо: “Експозиція Театрального музею являє виразно ворожу націоналістичну (театр дореволюційний) і формалістичну (“Березіль”) контрабанду через яскраво “об’єктивістський” показ експонатів, переважно меморіальних, без будь-якого етикетажу.Керівник Театрального музею ВУАН проф. Рулін визнає ворожу функцію такої експозиції, але мотивуючи відсутність перебудови її “браком коштів і людей”, він приховує шкідництво” [5].

Згідно постанови президії ВУАН 1934 р. Театральний музей серед інших музейних закладів Академії було передано у підпорядкування Народного комісаріату освіти УРСР. У серпні того ж року П. Руліна було звільнено з Театрального інституту як винного у пропаганді концепцій українського націоналізму, а потому заарештовано та засуджено до 6 років таборів за звинуваченням у контрреволюційній націоналістичній діяльності.

Та навіть перебуваючи на засланні в таборі, учений не втрачав оптимізму, плекав надію на майбутнє



Довідка Верховного суду УРСР про реабілітацію П. Руліна, видана його дружині 1958 р.

повернення до нормального життя й праці, що яскраво виражено в його листах до дружини. В одному з листів ще з попереднього ув’язнення в Лук’янівській тюрмі він писав: “Надто велика у мене воля до життя повного і плідного”. Однак доля розпорядилася інакше. П. Рулін помер 1940 р. у Магаданському таборі.

І все ж його духовна настанова на плідне життя здійснилася, хоч було воно коротким. Рулінський план розбудови музею і початок реалізації цього плану стали потужним стартовим імпульсом, який протягом пів століття наснажував наступні покоління музейників, залишаючись у своїй царині науково-концептуальним і методичним орієнтиром. І сьогодні ім’я видатного ученого на вустах українських науковців, які звертаються до його праць у своїх дослідженнях. На основі періодизації історії українського театру, укладеної П. Руліним, і зібраної ним колекції побудована унікальна експозиція Музею театрального, музичного і кіномистецтва України. Науково-практична стратегія розбудови музею, випрацьована його першим директором, залишається актуальною до сьогодні і буде такою й надалі, оскільки спрямована на ідеальний музей ідеального суспільства майбутнього.

1. Рулін П. Український театральний музей. Завдання і перспективи. – К.: ВУАН, 1927. – С. 5.

2. Фонди МТМК України. Ф. “Р”, Архів музею, інв. № 10335, 1927 р. – С. 2.

3. Там само. – С. 4.

4. Там само. – С. 2.

5. Кравченко К. Очистити роботу музеїв від буржуазно-націоналістичних концепцій // Радянська академія. – 1933–1934 рр. (за припущенням).

Ірина ЧУЖИНОВА

КОСТЬ БУРЕВІЙ І ПОЛІТИЧНЕ РЕВ'Ю “ЧОТИРИ ЧЕМБЕРЛЕНИ”

(Закінчення: поч. див.: “Просценіум”. – Ч. 1–3 (32–34) / 2012)

2. Ревю “Чотири Чемберлени”: пошуки тривають

У жанровому розмаїтті репертуарної афіші “Березоля” театральні ревю посідають особливе місце. Передовсім тому, що цей жанр для українського кону (і до сьогодні) є екзотичним імпортом “продуктом”, виробництво якого намагалися поставити на конвеєр у 1920-х рр. “Алло, на хвилі 477!” – перше українське ревю західного зразка залишило на сторінках історії українського театру ХХ століття помітний слід [1]. Друге – і останнє – березільське ревю “Чотири Чемберлени” й досі лишається практично незаниманим спектаклем. Відчутний брак емпіричних матеріалів про нього, передовсім свідчень очевидців, якнайкраще характеризує історичний час його народження – похмурий початок 1930-х років. Поступово сатира, ба навіть іронія і сарказм, підпадають у комедіях під суворе табу, їх сурогатним замінником стає квазі-гумор ліричної комедії (1933 р. з’явилося останнє театральне ревю у “Березолі” і перша лірична комедія “Дівчата нашої країни” І. Микитенка). Ревю невідворотно зазнає ідеологічних та естетичних змін.

Відмовляючись від тих елементів, що зближували його з європейськими та американськими зразками, українське радянське ревю впритул наближається до політизованого агітаційного мистецтва початку 1920-х років. За рекордно короткий історичний проміжок жанр ревю народжується, зазнає формальних трансформацій і, зрештою, зникає з репертуарних афіш.

Особливо помітний контраст в існуванні жанру на початку 1930-х, якщо згадати, з чого усе починалося. В другій половині 1920-х років ревю стрімко набирає популярності, проникаючи на кін одразу у кількох своїх різновидах. Становлення і культивування цього жанру на українському кону відбувалося поступово, у кілька етапів, і головне було пов’язане із творчою практикою “Березоля” та його режисерською генерацією. У середині 1920-х років широко дискутуються проблеми створення українського театру малих форм, театру сатири, української оперети (музичної комедії) та естради. Ревю все частіше згадується як стратегічний напрямок, який, існуючи на перетині різних видів мистецтва, а передовсім, естради, цирку, оперети, драматичного театру, має випрацювати необхідні сценічні форми для цих мистецтв. Окрім того, саме ревю мусило б дати матеріал для виховання універсального актора, що володіє арсеналом прийомів і циркового акробата, і вокаліста оперети, і естрадного ексцентрика.

Наголосимо, що розмаїття завдань збігалось і з різноманітністю форм ревю, які культивував український театр. Харківський театр малих форм “Веселий Пролетар” (1927–1930) продовжував традиції дореволюційних кабаре, пропонуючи програму скетчів, реприз, етюдів, об’єднаних у межах однієї вистави спільною темою. Практиці театру “Веселий Пролетар” при-



Сцена з вистави “Чотири Чемберлени”.
Режисери – Борис Балабан, Володимир Склярєнко.
Театр “Березіль”. Харків, 1931 (?), 1933(?)

свячені кілька ґрунтовних розвідок Г. Ботунової, Г. Веселовської, О. Галонської [2].

У театрі “Березіль” у двох ревю “Алло, на хвилі 477!” (1929) та “Чотири Чемберлени” (1931; 1933) спробували відтворити ревю як щорічні гранд-шоу, традицію яких розвивав, для прикладу, Берлінський театр “Метрополь”. У цьому випадку можемо говорити про наслідування канонів, що передбачали естетичні та композиційні правила. Зокрема, такі популярні у Берліні ревю випускали на початку календарного року. Спектакль базувався на новинах та подіях попереднього року. За формою – це своєрідний “триптих”, де перша частина обов’язково була присвячена огляду життя Берліна, друга частина описувала норови і звички зарубіжних (як правило, “екзотичних”) країн, третя частина незмінно була мистецькою пародією на знакові художні явища і постаті. Якщо “Алло, на хвилі 477!” повністю відповідало цій берлінській традиції, то у “Чотирьох Чемберленах” була здійснена спроба адаптувати таку форму ревю до запитів і смаків радянських глядачів. Адже основна претензія до “Алло, на хвилі 477!” (навіть від найпрогресивніших критиків П. Руліна та Й. Шевченка) стосувалася саме його “безсюжетности”, себто відкритої форми композиційної будови.

Ще один важливий напрямок – ревю-оперета. До цього жанру були наближені такі вистави як комедія-переробка “Вій” (1925) на сцені Театру імені І. Франка, оперети-переробки “Мікадо” (1927) на сцені “Березоля” та “Орфей у пеклі” (1929) на сцені новоствореної Державної української музичної комедії (ДУМК).

Окрім множення видових форм театру, від ревю очікували і розширення діпазону комедії, як наголошує критик В. Хмурий: “Найкраща форма для політичної й суспільної сатири, шаржу, для картання буржуазного <...> порядку й наших власних болячок” [3]. Сатиру і пародію як два нагальних для української комедії напрямки, що цілком можуть бути реалізовані у ревю, виокремлює й дописувач “Нового мистецтва” С. Ліberman: “В прийдешнє *revue* мусять увійти елементи сатири й пародії, що їх зовсім нема в сучаснім, і європейським і американським. Формальна ідея *revue* сама з себе цілком здорова й може виправдовує себе яко реакцію на де-які явища сучасного “серйозного” театру. Можливо, що старий досвід *revue* послужить на користь майбутньому...” [4].

Потрібно також врахувати, що на українській сцені ревю було плоттю від плоти театру, який існував в активному пошуку нових форм, тем, героїв, який намагався витримати карколомний інформаційний темп доби; театру, який, якщо йдеться про ревю, прагнув бути, насамперед, актуальним, навіть за умови, що репетиційний процес невідворотно анулював

своєчасність новин, а кількарічний прокат вистав знецінював актуальність тем.

У естетично демократичній, еkleктичній формі ревю вбачали дієвий метод оновлення театральної мови – одна із принципових настанов авангардного мистецтва як такого. Адже “рев’ю пориває зі всіма театральними традиціями, кожне з них дає десятки найдотепніших і нових постановочних прийомів. Рев’ю не боїться впустити в свої двері сучасність, навіть злободенність, і в своїй примітивності часто знаходить могутні засоби впливу на глядача...” [5]. Цей жанр в самій своїй природі реалізовував засадничі принципи нового мистецтва – колаж, монтаж атракціонів, циркізацію. Квінтесенцією цих настанов стала вистава “Алло, на хвилі 477!”, успіх якої намагалися повторити кілька років потому у “Чотирьох Чемберленах”.

Прем’єра ревю “Чотири Чемберлени” на сцені “Березолю” відбувалася двічі – 19 квітня 1931 р. [6] та зі змінним сценарієм 11 квітня 1933 р. [7]. Режисерами обох версій були Борис Балабан та Володимир Скляренко. Оскільки ревю – жанр, ініційований театром, в його основі був закладений передовсім режисерський сценарій. Літератор від початку працював у окресленому режисером просторі сюжету. Цей метод був використаний у створенні і “Алло, на хвилі 477!” і “Чотири Чемберлени”. На превеликий жаль, тексти цих ревю збереглися лише фрагментарно. Однак, чудову нагоду зазирнути у лабораторію ревю дають архівні джерела Харківського державного обласного архіву (ХДОВА). У його фондах зберігається єдине віцілле ревю (без назви), створене Б. Балабаном та групою авторів для ДУМК [8]. Цінність цих документів передовсім у тому, що вони відображають різні етапи створення літературної основи ревю: коротка пояснювальна записка режисера, потім його сценарний план і, зрештою, сама п’єса-ревю. При цьому над остаточною варіантом п’єси мала б працювати група авторів. Із службової записки директора ДУМК Л. Предславича дізнаємося таке: “Працювати над підготовкою сценарію <...> дали згоду автори Ю. Кулик, Ю. Смолич, Л. Чернов та ведуться переговори з М. Кулішем та “Новою генерацією”. Днями справу здачі роботи авторам буде закінчено” [9]. Однак, на фінальному примірнику готового тексту зазначене лише прізвище Б. Балабана, жоден із літераторів не згаданий.

Оскільки алгоритм створення ревю “Чотири Чемберлени” був ідентичним описаному вище, у всіх джерелах авторами вистави називають її режисерів Б. Балабана та В. Скляренка. Ані в рецензії (зауважмо, єдиній) 1931 р. [10], ані в короткому відгуку 1933 р. [11] – жодної згадки про письменників – авторів тексту вистави. Щоправда, у рецензії С. Геца вельми

показово протиставляється задум режисерського сценарію і результат роботи автора – готове ревю. М. Романовський показово пише “автори ревю” у лапках, звертаючись саме до режисерів. У журналі “Мистецька трибуна” коротко інформували: “Провадиться робота над політичним рев’ю “Чотири Ч” – автори сценарію режисери Скляренко, Балабан” [12].

Сьогодні відновити повністю сценарій спектаклю “Чотири Чемберлені”, а також встановити імена його авторів-письменників не видається можливим за браком відповідних матеріалів. З найбільшою вірогідністю можемо говорити про участь двох літераторів, які працювали над різними редакціями вистави. Йдеться про Л. Петрова-Соколовського та про К. Буревія. Ім’я першого міститься на недатованих машинописних чернетках і робочих варіантах сцен до ревю, що зберігаються у музеї Харківського академічного театру імені Т. Шевченка. Коротка реприза із включеним акробатично-цирковим номером за участю трьох “Чемберленів” підписана – Л. Петров-Соколовський. Можемо припустити, що ця сценка (за формою – клоунське антре) була написана для другої редакції вистави 1933 р. Адже на початку цього року режисер В. Скляренко саме працював над музичним водевілем Л. Петрова-Соколовського “Три чверті лю-

дини” (прем’єра відбулася на сцені ДУМК у березні 1933 р.), себто за місяць до прем’єри оновлених “Чотирьох Чемберленів”. До того ж, у згаданому уривку з ревю з’являються лише троє з обіцяних у назві спектаклю чотирьох Чемберленів. Пошуки загубленого “чемберлена” (себто ворожого елемента, шкідника, опортуніста) і стають лейтмотивом вистави. Аналогічний сюжетний хід спектаклю описує рецензент вистави 1933 р. [11].

Наразі єдиним свідченням про роботу К. Буревія над цим березільським ревю є спогади його доньки О. Буревій [13], які разом із окремими сценами з “Чотирьох Чемберленів” та коментарем автора були опубліковані у двох різних виданнях. Однак, одразу впадає в око дивна невідповідність: ці тексти мають різні назви: “Спогади про виставу “Опортунія”” [14] і “Спогади про виставу “Чотири Чемберлені”” [15]. Другий варіант заголовка у передрукованому варіанті статті, очевидно, зазнав редакторської коректури, наголосимо, відповідно до змісту самого тексту. Адже у перших кількох рядках О. Буревій згадує про поставу у 1930 р. ревю “Опортунія” за текстом К. Буревія у харківському театрі “Веселий Пролетар” (реж. Я. Бортник). А далі без будь-яких додаткових уточнень йде опис спектаклю “Чотири Чемберлені”: “Домовилися



Сцена з вистави “Алло, на хвилі 477!”. Режисери – Володимир Скляренко та ін. Театр “Березіль”. Харків, 1929 р.



Сцена з вистави “Алло, на хвилі 477!”. Режисери – Володимир Скляренко та ін. Театр “Березіль”. Харків, 1929 р.

про загальну структуру вистави: Лящ і Свинка, герої “Алло, на хвилі” повертаються до Харкова і привозять нове рев’ю. Доки публіка <...> вітає їх, <...> валізи, в яких рев’ю заховане, крадуть Чемберлени. Наші герої починають розшукувати злодіїв... Таким чином вони потрапляють в різні місця, зустрічають багатьох людей, натрапляють на шкідників: летунів, прогульників, бюрократів. За спинами цих злочинців завжди ховається один з Чемберленів. Ці зустрічі є вставні сценки, які виповнюють виставу” [16]. Далі О. Буревій згадує авторську групу спектаклю: режисерів В. Скляренка і Б. Балабана, композитора Ю. Мейтуса, художника В. Меллера, окремо зауважує, що “Коломийки” ставив Г. Хоткевич [17]. Дослідниця історії театру “Веселий Пролетар” Г. Ботунова зазначає, що в тогочасній пресі нема жодних згадок про “Опортунію” [18].

Таким очевидним абераціям у спогадах О. Буревій щодо “Опортунії” і “Чотирьох Чемберленів”, як на нас, можна відшукати логічне пояснення, висунувши версію художньої правонаступності другої вистави на сцені “Березолу” щодо першої – “Веселого Пролетаря”. На підтримку цієї версії кілька умовиводів та (непрямих) фактів. Почати з того, що в

архіві Харківського театру імені Т. Шевченка у папці “Алло, на хвилі 477!” зберігається машинопис, який за численними характеристиками (дійові особи, тема) аж ніяк не стосується цієї вистави. В об’ємному і завершеному за формою фрагменті серед дійових осіб є Опортуніст, Куркуль, Шкідник, критик Свирина [19]. Останній герой виникає й на сторінках спогадів О. Буревій. Вона зауважує що цей персонаж – ніхто інший як пародійований критик Д. Грудина, який у 1930–1934 рр. був одним із найактивніших нападників на театр Л. Курбаса [20]. Згадуючи про цю заборонену сценку за участю Д. Грудина, О. Буревій відносить її ще до “попередньої ревії”, себто до “Опортунії”. У цих же машинописних уривках згадується театр “Веселий Пролетар” – традиційна практика прив’язки дії ревію до конкретного театру. На окрему увагу заслуговує і конференс цього неповного, можливо, навіть чернеткового сценарію. Замість Ляща і Свинки (студентів, що вперше з’явилися в “Алло, на хвилі 477!”, а потім повернулися у “Чотирьох Чемберленах”), з’являються неможливі Копистка, герой п’єси М. Куліша “97”, і Неписаний, збірний образ героя-робітника із ненаписаної (звідси ім’я) української п’єси на виробничу тему.

Саме завдяки уривкам текстів конференсьє, які оголошували наступні номери, можемо зробити висновок, що пародія на сучасний балет “Ференджі” (інша назва “Вогні над Гангом”, муз. Б. Яновського, лібрето М. Борисова, реж. М. Фореггер, 1930 р.), яка у виставі “Чотири Чемберлени” отримала назву “Чемберлени над Гангом”, могла бути і в “Опортунії”. Тоді легко пояснити плутанину в роках, якої припускається К. Буревій, датуючи власну пародію на балет “Ференджі” і схвальний відгук неї 1930 р. Насправді рецензія із описом цього мистецького жарту в “Чотирьох Чемберленах” з’явилася лише 1931 р. [10]. Однак сама сценка цілком могла бути частиною ревію “Опортунія” [21].

Ймовірно, саме цей машинопис із папки “Алло, на хвилі 477!” [19] і є фрагментом з ревію “Опортунія”, яке поставив Я. Бортник за тиждень до від’їзду на літні гастролі Донбасом (зауважимо, що подібна практика у театрі “Веселий Пролетар” була й раніше – нашвидкуруч готувати нові злободенні ревію спеціально для гастрольного туру). Пізніше ревію “Опортунія” шляхом змін та доповнень було перероблено у ревію “Чотири Чемберлени”, тим паче що тема у них була спільна.

Як це могло відбутися? Цьому також є пояснення. “На початку сезону (у листопаді 1930 р. – І.Ч.) під керівництво “Березоля” став театр “Веселий Пролетар”, що його мистецький керівник є тепер Лесь Курбас. Поставивши собі за завдання протягом 2-3 років створити в Харкові зразковий театр малого

кону, режлябораторія “Березоля” провела в театрі “В. П.” підготовчу учбову роботу. Силами режлябу виготовлено дві прем’єри: “Комуна в степах” М. Куліша (ставлення Болобана) та “Колюча таратура” (ставлення кількох режисерів)... Тепер театр готує нові дві постанови “Кадри” й “Політичне рев’ю”...” [22]. Реорганізація, яка передусім мала на меті підвищити професійний рівень акторів “Веселого Пролетаря”, відтепер зобов’язаних до участі у лабораторіях, зокрема естрадній та “художнього проголошування слова” [23], була наслідком тої критики, яку театр отримав на Мистецькій олімпіяді у Москві: відзначаючи чесноти театру малих форм, журі нарікало здебільшого на фахову підготовку акторів [24]. Тож після анонсування репертуару “Веселого Пролетаря” у цій же статті на сторінках “Радянського театру” йшлося про майбутню прем’єру “Чотирьох Чемберленів” на сцені “Березолю” [22].

І “Опортунія”, і “Чотири Чемберлени” були мистецькою відповіддю на один вельми злободенний лозунг про боротьбу зі шкідниками, опортуністами і

дворушниками. Вперше цей курс був проголошений Й. Сталінін у квітні 1929 р. у його промові на пленумі ЦК і ЦКК ВПБ(б), в якій йшлося передусім про жорстку критику діяльності М. Бухаріна, О. Рикова і М. Томського. Пізніше, у статті з афористичною назвою “Запаморочення від успіхів: до питання колгоспного руху” (“Правда”, 1930 р., 2 березня) Й. Сталін ще раз наголосив на небезпеці опортунізму – зради комуністичної ідеї заради односторонньої вигоди, швидкого прибутку. Слівце “опортунізм” миттєво стало одним із найпопулярніших і найнебезпечніших ярликів початку 1930-х років – власне, саме над цим і знущається К. Буревій у назві “Опортунія”. Зрозуміло, що така назва не могла зберегтися на афіші театру “Березіль”, який у 1931 р. бере курс на ідеологічно виважені “документальні” вистави (“Товариш жінчина”, “Народження велетня”). О. Буревій з цього приводу, йдучи за спогадами батька, зазначає: “Вирішили писати найбільш примітивно, на “ура радвладі”...” [25].

Шляхом зіставлення різних джерел можемо говорити про такі епізоди вистави “Чотири Чемберлени”: “Заколисаний завком”, “Пуанкаре”, “Ванька Рутютю” (“Петрушка”), “Дирижабль”, “Динамо” [26], “Вело” (“Велогонки”), “Чемберлени над Гангом”, “Лист до Чемберлена”, балет “Вишівці”, епізод “Гвинтик”. В редакції 1933 р. з’явилися такі епізоди як “показ інтернаціональної групи червоноармійців на відпочинку” (“Червоноармійці в таборі”), “гостро подана карикатура на парк культури та відпочинку” (“Сад”) [27] та сценка “Гілка Миру” [11]. Порівнюючи зміст “Чотирьох Чемберленів” із “Алло, на хвилі 477!”, можемо зауважити, що центральне місце мають теми суспільні, політичні, мистецькі. Критика окремих дрібних недоліків життя (хоча б у споживацькому сегменті), себто увага до потреб кожного громадянина, зведена нанівець. Так ревю фіксує остаточну перемогу колективного над індивідуальним.

Вельми показові ідейний пафос та масштаб змалювання проблеми цього ревю, що їх автор рецензії відчитує так: “Завдання режисерів створити широку соціально-політичну панораму, а в ній показати безпосередній зв’язок поміж міжнародною “чемберленівщиною” та її агентурою в радянській країні, що пролізла до різноманітних ділянок нашого апарату і пробує шкідницькими діями зірвати його зсередини” [10]. Однак, попри політичну кон’юнктуру, і для цього ревю залишаються напрочуд важливою художня якість і технологічна вигадливість його



В. Чистякова, Н. Пилипенко (сидить), Ю. Фоміна в образах з ревю “Чотири Чемберлени”, режисери – Б. Балабан, В. Складенко. Театр “Березіль”. Харків, 1931(?), 1933(?).

фактури: “Плюс спектаклю в тім, що в ньому продемонстровано багато свіжих прийомів естрадного й циркового видовища. Блискуча політична клоунада Пуанкаре (арт. Радчук) – прекрасний взірєць для нашого цирку... За такий же номер для цирку правлять і вельогонки. <...> Нові коломийки, полтавські коротенькі пісні <...> і, нарешті, гуцульські танці – все це естрадні номери великої якості, особливо цінні в тому розумінні, що до деякої міри розв’язують проблему національної форми для “малоформатних” жанрів. Великий плюс спектаклю – це його технічна винахідливість” [10]. Додамо, що цирковий родовід мали і самі “чемберлени”, одягнуті у яскраво-сині смокінги та жовто-гарячі перуки [28], вони демонстрували акробатичний, пантомімічний та танцювальний хист [29].

В умовах фінансової скрути радянському театру було неможливо сягнути розкоші (ба навіть марнотратства) західного ревію, але саме видаткові обмеження кидали виклик фантазії сценографів та режисерів, змушуючи їх виявляти неабияку винахідливість (як це вже продемонстрував В. Меллер в “Алло, на хвили 477!”). В українському радянському ревію майстерність авторів спектаклю була більшою цінністю, ніж витратні матеріали.

Ідеологія і технологія у “Чотирьох Чемберленах”, були обопільно підпорядкованими. Так ревію (мабуть, вперше в історії жанру!) відмовилося від джазу – чарльстон і фокстрот звучали лише в епізоді “Чемберлени над Гангом”, але виключно як пародія. Саме у цьому епізоді з’являвся і балет “гьорлз” – незмінний атрибут західного ревію, кордебалет звабливих дівчат, у цьому спектаклі “в корсетах, покритих блискітками, в чорних панчохах, у золотих черевиках на високих каблуках, і страусові пера на голові” [30].

У тих кількох епізодах, які описує О. Буревій (ніхто із рецензентів не залишив для нас жодних деталей візуального ряду цього ревію), домінує агітаційна стилістика масових вуличних дійств часів перших пореволюційних років. Одним із яскравих номерів спектаклю авторства К. Буревія був “Ванька Рутютю” [31] (“Петрушка”): “Висока розмальована ширма. Над нею з’являються ляльки: Прогульник, Перекупка, Шептуха й Бюрократ (Мазенін [32]). Всі вони стоять в черзі за продуктами й обмінюються дум-

ками про театр, малярство <...>, про українізацію. Ляльки дуже обурені, мріють про повернення добрих старих часів, співають з надією на інтервенцію, яка поверне їм рідну російську мову. Тут вбігають Лящ і Свинка, обертають ширму і глядач бачить Чемберленів, які оперують ляльками, Пуанкаре, що накручує шарманку, а ляльки нерухомо висять на паравані, лише ноги видно”. Зауважмо, що літературознавець А. Біла запропонувала пояснення появи цього епізоду у спектаклі. Вона помітила схожість в образах Петрушки та Едварда Стріхи через їх здатність створювати навколо себе “атмосферу драматичного дійства, в якому невід’ємно співіснують усі рівні комічного: гумор, іронія, самоіронія, сатира, літературна пародія, пасквіль тощо”, а особливості театру К. Буревія, у свою чергу, підпорядковуються саме поетиці образу Стріхи [33]. Як на нас, ця логіка вельми переконлива, проте можемо припустити й інше джерело появи “Петрушки” на кону “Березоля”. Адже традиція російського балагану, як явища з більшим потягом до фарсу та гіньоллю, ніж український театр вертепу, вже була у певний момент використана “Березолем”. Йдеться про виставу МОБ 1922 р. “Жовтень”, показану спеціально для 45-ої Волинської дивізії з нагоди жовтневих свят, після “Жовтня” показували саме “Петрушку”, вочевидь, розробленого спеціально для дивізійного перегляду. На жаль, Гр. Косинка, який згадає у своєму газетному дописі про цей факт, обмежився лиш зауваженням, що “Петрушка”, хоча й був веселим, але видався йому занадто примітивним [34]. Проте необхідно зауважити, що сам різновид цього балаганного мистецтва вимагає примітивності, з якої народжується поетика цього театру, тож закид рецензента навряд чи є правомірним. До того ж, у поперед-



Сцена з вистави “Дівчата нашої країни” І. Микитенка. Режисер – Гнат Юра. Київський театр ім. І. Франка, 1932 р.

ньому ревію “Алло, на хвилі 477!” також з’являлися елементи лялькового театру (“Романс коня”, літературне кабаре у “Пекельному дійстві” [35]). Власне, “Петрушка” у “Чотирьох Чемберленах”, як на нас, є продовженням цієї традиції використання лялькового театру для урізноманітнення ревію передусім як захопливого видовища, що передбачає поєднання різних видів театру.

Передусім на театральнотехнічний ефект був розрахований і епізод “Дирижабль” (автор К. Буревій), що за змістом був подвійною пропагандою: тверезого способу життя та підтримки радянського авіабудування. “Свідома жінка-активістка свариться зі своїм чоловіком, п’яницею й прогульником (актори Доценко й Мілютенко). Вона вимагає, щоб він покинув пити, а гроші, що пропиває, віддав би державі на будівництво авіації”. Зауважимо, що ця сварка п’яного чоловіка і його жінки Одарки, поза сумнівом, списані зі сцени сварки Карася з Одаркою із “Запорожця за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського. Після сварки в ревію починався танок і спів пляшок, які супроводжують п’яницю. “Пляшки були в зелено-блакитних трико, співали вони дуже нетверезо: то басом, то дискантом, танцювали так само п’яно”, – згадує О. Буревій. Впоратися із п’яним чоловіком Одарці допомагають жінки-пілоти у металево-срібних костюмах, на їх виклик з’являється дирижабль. “На початку вистави дирижабль висів під самою стелею, на гальорці, і глядач не звертав на нього уваги. Коли ж настав момент продемонструвати силу радянської авіації, ... дирижабль поволі спустився вниз, поволі проплив через усю залю до авансцени. Музика, прожектори поглибили ефект. Дирижабль був срібно-блакитний, з червоними вогниками, а величиною дещо переважав двоповерховий автобус” [36]. Очевидно, що цей епізод не міг бути втіленим на сцені театру “Веселий Пролетар” – виключно у “Березолі”. До того ж О. Буревій стверджує, що “Дирижабль” був надрукований в одному з чисел журналу “Декада”, однак ані 1930, ні 1931, ні 1932 р. цей текст на сторінках журналу не з’являвся [37].

Симптоматично, але й ревію “Чотири Чемберлени” на сцені “Березолі” зіштовхнулося з проблемою нерозуміння критикою особливості жанру, від якого продовжували очікувати цілісності, незважаючи на те, що саме ця вимога суперечить його засадничим художнім принципам. Придуманий наскрізний сюжетний хід із пошуком вкраденого тексту ревію, видався рецензентові недостатнім: “Найдецентралізованіше” ревію все ж повинно мати свій центр, якусь єдину “нитку”, що зв’яже його частини в одне ціле. Цієї нитки в “Чотирьох Чемберленах немає. <...> “Чотири Чемберлени” – не ревію. “Чотири Чемберлени” – ряд мініатюр, мюзик-хольний [38] спектакль, на який

можна дивитися з середини чи з кінця – від цього нічого не зміниться” [11].

Якщо припустити, що “Алло, на хвилі 477!” та два варіанти “Чотирьох Чемберленів” на сцені “Березолі” мали за взірць щорічні берлінські ревію, традицію яких започаткував і протягом трьох десятиріч провадив театр “Метрополь” (керівник Р. Шульц) [39], то українські вистави цілком відповідали західному канону. Для ревію, яким воно сформувалося у Німеччині, була характерна форма триптиху, тож обидва ревію “Березолі” цілком вписуються у цю стандартну для жанру композиційну схему. І хоча свідчень залишається обмаль, можемо говорити, що “Чотири Чемберлени” стали вдалою спробою звернення до жанру політичного ревію, тією мірою, якою це можливо було у радянській Україні на початку 1930-х рр.

Але попри те, що українське радянське ревію передусім займалося пошуком національної форми цього жанру, з кожним роком все гучніше лунали закиди на адресу його західного “двійника”. Вельми репрезентативною є репліка М. Хвильового, який, як і більшість його сучасників, як, зрештою і самі автори вистав, досить скептично ставився до західного ревію: “Сьогоднішнє західне, так зване, “ревію” <...> з його справжніми, не пародійними джазбандами і фокстротами, будучи новим жанром в театральному мистецтві, не тільки не здібне вивести західний театр з тупика, але й, як заявляє та ж західна критика, потроху перетворюється в затишні закутки для паталогічних героїв Гросса. Ідейний маразм не здібний з цієї нової форми зробити епоху в театральному мистецтві...” [40]. На початку 1930-х рр. особливо ревно прибічники “марксо-ленінської критики у мистецтві” почали вельми огульно і схоластично переконувати: разом із формою радянське ревію імпортує й “ідейний маразм” ворожого політичного устрою; жодні ідеологічні, естетичні, національні зміни не зможуть виправити вади самої форми. Занадто розкутої, занадто свавільної. Зрештою, звинувачення у “згубному наслідуванні” західного мистецтва і стануть головною причиною для повного вилучення ревію із жанрової системи українського театру. Станеться це вже у середині 1930-х рр.

1. Зокрема див.: Черкашин Р. Ми – березильці: Театральні спогади-роздуми / Роман Черкашин, Юлія Фоміна. – [Х.]: “Акта”, 2008. – С. – 55-58; Єрмакова Н. “Алло, на хвилі 477!” – перше українське ревію / Наталія Єрмакова // Просценіум. – Л., 2007. – № 1(17). – С. 7-13.

2. Ботунова Г. Харківський театр “Веселий Пролетар” (192–1931 рр.): Уроки історії / Галина Ботунова // Науковий вісник Київського національного університету

театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка – Карого : збірник наукових праць. – К., 2010. – Вип. 6. – С. 65–90.; Веселовська Г. Український театральний авангард / Ганна Веселовська. – К. : “Фенікс”, 2010. – С. 161–189.; Галонська О. Театри малих форм у культурному контексті Харкова першої третини ХХ століття / Галонська Оксана Ігорівна – Харків, ХДАК, 2010. – С. 95–141.

3. Хмурий В. [В. Бутенко] Про українську оперетту / В. Хмурий // Нове мистецтво. – Х., 1926. – № 7. – С. 3.

4. Ліберман С. “Обличчя” сучасного Revue [Текст] / С. Ліберман // Нове мистецтво. – Х., 1926. – № 11. – С. 5.

5. Бесехес А. Рев'ю / А. Бесехес // Нове мистецтво. – Х., 1926. – № 5. – С. 5.

6. У “Матеріалах до хронології життя і творчості Леся Курбаса”, вміщених у збірнику “Леся Курбас. Спогади сучасників” (К., 1969) дата прем'єри подається 14 квітня (с. 346), можливо, йшлося про закритий громадський перегляд чи здачу вистави. Проте за повідомленнями газет – глядацька прем'єра відбулася саме 19 квітня 1931 р.

7. Там само вказана дата 16 квітня – за газетними повідомленнями прем'єра відбулася 11 і 12 квітня 1933 р.

8. Мюзик-гол [Машинопис] – Зберігається у фондах ХДОА, Ф. Р-2755, од. зб. 52. – Арк. 104 – 137. – [Без підпису].

9. Предславич [Л.] Службова записка директора ДУМК – до ХОУВК [Машинопис] / Предславич. – Зберігається у фондах ХДОА, Ф. Р-2755, од. зб. 52 – Арк. 92.

10. Гец С. “Чотири Чемберлени” в “Березолі” / С. Гец // Харківський пролетар. – Х., 1931. – 23 квітня.

11. М. Р. [М. Романовський] Чому чотири? Чому Чемберлени? / М. Р. // Харківський пролетар – Х., 1933. – 12 травня.

12. М. Ж. Мистецько-творче життя “Березолі” / М. Ж. // Мистецька трибуна. – Х., 1931. – № 4. – С. 22.

13. В еміграцію О. Буревій і її матері вдалося майже неймовірно: вивезти архів К. Буревія. Тож спогади О. Буревій базуються не стільки на її враженнях (вона народилася 1920 р.), скільки на документах з архіву батька.

14. Буревій-Яценко О. Спогади про виставу “Опортунія” / Оксана Буревій-Яценко // Слово і час. – К., 1992. – № 8. – С. 8–12.

15. Буревій О. Про виставу “Чотири Чемберлени”: (спогад) / Оксана Буревій // Український засів. – Х., 1993 – № 2 (6). – С. 61–65.

16. Там само. – С. 61–62.

17. Там само. – С. 61.

18. Ботунова Г. Харківський театр “Веселий Пролетар” (1927–1931 рр.)... – С. 82.

19. [Опортунія? Уривки] [Машинопис] – Зберігається в архіві Харківського державного академічного драматичного театру ім. Т. Шевченка. – Тека № 29 (“Алло, на хвилі 477!”).

20. Буревій О. Про виставу “Чотири Чемберлени”: (спогад)... – С. 65.

21. Буревій К. Як було поставлено “Чемберлени над Гангом” / К. Буревій // Український засів. – Х., 1993. – № 2 (6). – С. 72–73.

22. В. Т. “Березіль” сьогодні / В. Т. // Радянський театр. – Х., 1931. – № 1/2. – С. 93.

23. Тож цілком можливо, О. Буревій не помиляється, згадуючи Д. Мілютенка і Н. Ужвій серед виконавців “Опортунії” у “Веселому Пролетарі”.

24. “Журі констатує відставання в умінні конструювати образи і володіти словом”. Цит. за: Гец С. Українські театри на Всесоюзній олімпіаді мистецтв // Радянський театр. – Х., 1930. – № 3/5. – С. 97.

25. Буревій О. Про виставу “Чотири Чемберлени”: (спогад)... – С. 62.

26. Динамо [Машинопис] – Зберігається в архіві Харківського державного академічного драматичного театру ім. Т. Шевченка. – Тека № 29 (“Алло, на хвилі 477!”). – Арк. 1–2. – [Без підпису].

27. Токарь Х. Десять лет “Березіля” / Х. Токарь // Театр и драматургия. – М., 1933 – № 4. – С. 59–61.

28. Свідомо чи ні у такій кольоровій гамі закодований колір українського прапора – можливо, це наслідок настійливих пошуків театром форми національної клоунової маски.

29. Буревій О. Про виставу “Чотири Чемберлени”: (спогад)... – С. 63.

30. Там само. – С. 72.

31. Зауважимо, що ця назва специфічна українська – спотворена з російської назви “Ванька Рататуй”.

32. Герой п'єси “Мина Мазайло” М. Куліша після зміни прізвища.

33. Біла А. Український літературний авангард: Пошуки, стильові напрямки / Анна Біла. – К.: “Смолоскип”, 2006. – С. 208.

34. Гр. Кос-ка. [Г. Косинка] Боротьба і перемога: (Свято 45 Волинської дивізії 7 жовтня) / Гр. Кос-ка // Більшовик – К., 1922. – 9 листопада.

35. Фото з вистави “Алло, на хвилі 477!” – Зберігається в архіві Харківського державного академічного драматичного театру ім. Т. Шевченка. – Тека № 29 (“Алло, на хвилі 477!”).

36. Буревій О. Про виставу “Чотири Чемберлени”: (спогад)... – С. 65.

37. Можемо припустити, що він був надрукований в одному із трьох чисел 1933 р., які поки що не вдалося розшукати.

38. У 1920-х рр. мюзик-холами називали програми цирку, ревію вживали як суто театральний термін.

39. Про це детальніше див.: Jelavich P. Berlin cabaret / Peter Jelavich – Cambridge – London: Harvard University Press, 1996. – 322 p.

40. Хвильовий М. “Золоте черево”, як вихід із репертуарного тупика: (стенограма однієї розмови) / Микола Хвильовий // Нове мистецтво. – Х., 1926. – № 28. – С. 4.

Людмила Попова – Марія у виставі “Розплата”
О. Корнійчука. Режисер – Володимир Оглоблін.
Харківський академічний державний драматичний
театр ім. Т. Г. Шевченка, 1966 р.

Юліана ПОЛЯКОВА

ВІД ЗАДУМУ ДРАМАТУРГА ДО РЕЖИСЕРСЬКОГО ВТІЛЕННЯ

(Вистава “Розплата” за п’єсою О. Корнійчука на сцені Харківського академічного державного
драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка)

Як відомо, чимало драматичних шедеврів досі не знайшли адекватного втілення (наприклад, “Борис Годунов” О. С. Пушкіна), – але можна згадати видатні вистави, здійснені за творами, що аж ніяк не входять до скарбниці світової літератури. Одним з прикладів вирішального особистісного внеску режисера у твір драматурга стала вистава Володимира Оглобіна за п’єсою Олександра Корнійчука “Розплата”, здійснена на кону Харківського академічного державного драматичного театру імені Т. Г. Шевченка наприкінці 1966 р. Вистави Володимира Оглобіна (1914–2005) – яскрава сторінка театрального мистецтва України другої половини XX сторіччя. Оскільки цілісного аналізу творчого методу режисера дотепер не маємо, детальний розгляд однієї з вистав В. Оглобіна може стати важливим кроком до вивчення його творчого доробку. Ми зробили спробу, здійснивши текстологічний аналіз різних редакцій п’єси О. Корнійчука, виявити трансформацію задуму драматурга, а далі на основі рецензій, спогадів та архівних матеріалів, що стосуються вистави “Розплата”, дослідити процес зміщення змістових акцентів твору у процесі перетворення п’єси на її сценічну інтерпретацію.

Драматургія Олександра Корнійчука привертає увагу сучасних літературознавців лише як об’єкт протиставлення її творам інших, здебільшого репресованих драматургів 20–30-х рр. (М. Куліша, І. Дніпровського, І. Микитенка). Так, наприклад, у працях Л. Скорини драматург позиціонується як один з найвидатніших “кітчмейкерів” сталінської доби, а його твори – як взірці гарно виконаного політичного замовлення [1]. Подібної думки дотримується й Т. Свербілова, яка у своїй статті “П’єси Олександра Корнійчука 30-х рр. з погляду масової культури (“Загибель ескадри”, “Платон Кречет” та “В степах України”)” пише: “Актуальність звернення до одіозної постаті радянського драматурга-висування пояснюється ще й тим, що саме українському авторові з його бездоганним відчуттям театру вдалося створити еталонний тип драматургії соцреалізму. Не треба забувати, що п’єси О. Корнійчука йшли не тільки на головних сценах колишнього Радянського Союзу, а й майже в усіх театрах країни. Кожен його опус став загальнорадянським “хітом” [2]. Зауважимо, що негативне ставлення сучасної критики до творчого доробку Олександра Корнійчука не може викреслити

з історії українського та російського театру вельми вдалим вистав за його п'єсами – таких, як “Платон Кречет” у постанові А. Ефроса (1968) або згадана вище “Розплата” у постанові В. Оглобліна (1966). Але оскільки сучасні дослідники зосереджуються на доробку Корнійчука 30–40-х рр. XX ст., у пошуках матеріалів щодо цієї драми доведеться звернутися до монографій Ю. Кобилицького [3] та Д. Вакуленко [4], написаних ще за радянських часів.

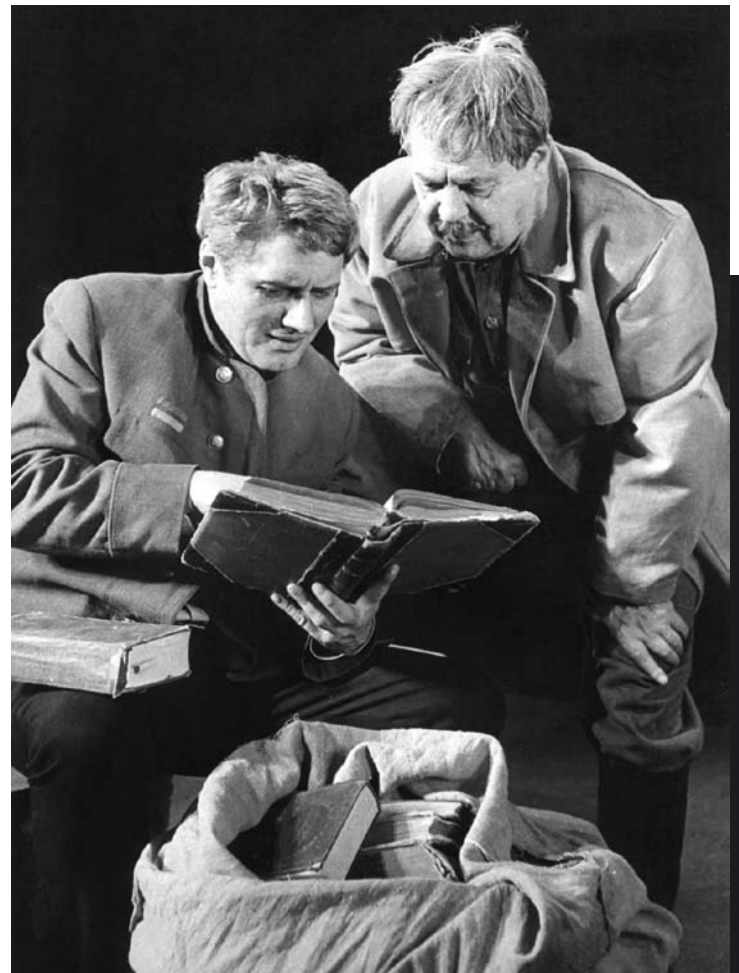
Драма О. Корнійчука “Розплата” має не надто довгу (й не надто визначну) сценічну історію. В літературі, присвяченій творчості драматурга, взагалі прийнято відносити цю п'єсу до “прохідних”. Так Д. Вакуленко в своїй монографії пише, характеризуючи твори письменника 40-70-х років: “Не всі вони рівнозначні за змістом, художнім рівнем та суспільною вагою. Є серед них і прохідні, короточасні твори (“Розплата”, “Мої друзі”), які не затрималися довго в репертуарі театрів” [5]. Дійсно, характеристика п'єси не дозволяла віднести її до таких “соціально значимих” творів, як “Калиновий Гай” або “Чому посміхалися зорі”. Перша редакція драми, написана 1946 р., одразу після закінчення війни, мала назву “Мрія”. Хоча її взяли до постанови театри Ворошиловограда, Києва, Львова, Ужгорода, Черкас, Чернівців, вона практично не побачила світла рампи, бо невдовзі після написання зазнала нищівної критики з боку партійного керівництва. Про це пише Д. Вакуленко, посилаючись на лист Є. Д. Суркова до О. Корнійчука (від 1967 р.), в якому Сурков згадує розгромний виступ А. Жданова 1946 р. з приводу “Мрії” [6].

П'єса так і не вийшла друком. Відомо тільки, що влітку 1946 р. відбулася прем'єра “Мрії” на сцені Тернопільського обласного музично-драматичного театру імені Т. Шевченка у режисурі М. Яновського [7].

Дозволимо собі нагадати сюжет цієї не дуже відомої п'єси Корнійчука, жанр якої може бути означений радше як мелодрама [8]. Дія відбувається одразу після війни. Подружнє життя Марії та Миколи Майових – у стані кризи: Микола весь свій час і всі гроші витрачає на якісь наукові дослідження, а його дружина, в минулому піяністка, прагне іншого, цікавішого та заможного життя. Тому вона не відхиляє залицянь молодого пройдисвіта Григорія Бекаса. Конфлікт поглиблюється, коли стає відомо, яку велику цінність має трофейна картина невідомого європейського художника, що її подарував Марії брат. Аполлон Бекас, дядько Григорія, вмовляє Марію емігрувати разом з ним із Союзу, прихопивши картину. Але Марія, “як справжня радянська людина”, відмовляється від пропозиції. В розпалі бійки за картину вона вбиває старого Бекаса та відносить полотно до музею. Після тривалої психічної кризи вона повертається до чоловіка (вбивство бере на себе його колишня ко-

ханка). Драма виглядає досить сентиментальною та штучною, але слід зауважити, що мрії головної героїні про інше життя, її втома, її небажання змиритися з важким повоєнним побутом та неможливість подолати обставини мимоволі викликали співчуття, а сентенції її чоловіка про вірність науці здавалися абстрактними та занадто патосними (так, як у відомій п'єсі Г. Ібсена “Гедда Габлер” глядацькі симпатії – на боці невірної Гедди, а не її безбарвного чоловіка-вченого Тесмана).

Через двадцять років, у другій половині 60-х, О. Корнійчук знову повернувся до “Мрії”, докорінно переробивши її. Аналізуючи творчість драматурга, літературознавці не торкалися тих змін у світогляді О. Корнійчука, які мали б відбутися у зв'язку з так званою “відлигою”. У ті часи письменники-шістдесятники (Василь Симоненко, Ліна Костенко, Євген Сверстюк, Іван Дзюба, Іван Драч, Микола Вінграновський, Дмитро Павличко) не тільки виступали проти втручання партії в справи літератури й мистецтва, за



Г. Козаченко – Яким, Л. Тарабаринів – Михайло у виставі “Розплата” О. Корнійчука.
Режисер – Володимир Оглоблін.
Харківський академічний державний драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1966 р.



В. Івченко – Григорій, Є. Бондаренко – Бекас у виставі “Розплата” О. Корнійчука. Режисер – Володимир Оглоблін. Харківський академічний державний драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1966 р.

право письменника на експеримент у галузі форми, за центральну роль української мови в освіті й культурі республіки, але й відверто викривали лицемірність, опортунізм і надмірну обережність своїх старших колег, до яких належав і “придворний драматург” О. Корнійчук. Хоча й він, безперечно, надіявся, що після подолання жорстоких випробувань минулих десятиліть настане час утвердження людської гідності, творчої самореалізації особистості, розквіту індивідуальності.

Двадцять років, що минули від часу перемоги над фашистами, мабуть, дали змогу письменникові по-новому подивитись на наслідки війни, глибше осмислити їх. Це істотно відбилося на змісті п’єси, яка у новій редакції дістала назву “Розплата” [9]. Зміни торкалися, насамперед, образу головної героїні Марії Майової. Автор робить її молодшою (в першій редакції їй 38 років, у другій – 30). Цим Корнійчук одразу знімає неприємний акцент у стосунках між Марією та Григорієм Бекасом: тепер це не залицяння молодого пройдисвіта до старшої за віком жінки, яка користується чи не останніми миттями своєї краси, а

роман двох молодих людей. Хижий цинізм старого Бекаса досить вдало маскується зовнішньою інтелігентністю: саме це приваблює Марію, яка прагне до іншого життя й іншої манери спілкування. Михайло з науковця-біолога перетворюється на звичайного шкільного вчителя, який весь час приділяє учням і не бачить, що дружина, в минулому – обдарована піаністка, поступово втрачає сенс буття, займаючись просто зароблянням на хліб. Замість безбарвної помічниці вченого Надії (дуже схожої на Теа з ібсенівської “Гедди Габлер”) з’являється юна Фрося, задержувате дівчисько, яке боляче переживає своє перше кохання до Михайла. З’являються й інші другорядні персонажі – три сусідки-вдови (Кваша, Тиха й Довга) та Фросин дядько Яким Майовий, які надають драмі теплого трагікомічного колориту. Виразнішою стає й постать Варвари, колишньої коханки, а зараз хатньої робітниці старшого Бекаса. Саме розмова, в якій Варвара передрікає Марії таку само долю, спонукає Марію зробити свій остаточний вибір – передати картину до музею й піти від Бекаса. При цьому Марія переживає велике нервово потрясіння, й фінал п’єси залишається відкритим: невідомо, чи вбила Марія старшого Бекаса, чи повернеться вона до Михайла, чи стане іншою людиною... Розплата за помилку виявилася надмірно важкою. Тим більше, що в “Розплаті” вилучено останню картину “Мрії”, коли Марія поступово одужує.

Деякі критики стримано поставилися й до оновленого варіанту п’єси. Літературознавець Й. Кисельов згадує, як у розмові з ним на зауваження, що “окремі мотиви п’єси втратили свою актуальність, злободенність і з громадського погляду, і з психологічного”, Корнійчук відповів: “Люди, яких ви там бачите, і зараз живуть серед нас, і проблеми, зачеплені в драмі, теж злободенні. <...> Ви вважаєте, що “Розплата” запізнилася своєю появою, що це вже анахронізм? <...> Та якби це й так, то ви ж знаєте – автор тут не винен. Кожному драматургу хочеться, щоб створені ним образи зажили на сцені, навіть якщо з тих чи інших міркувань вони були штучно “законсервовані” [10]. Але, з іншого боку, у вищезгаданому листі Є. Сурков пише О. Корнійчукові, що “захопився вражаючою драматургічною ліпкою, потужністю зіткнень, в яких даються характери, їх нагнаний гострою театральністю і глибиною” [11]. Ю. Кобилицький у своїй монографії також віддає належне другій редакції твору: “П’єса стала сюжетно сконденсованішою. Її персонажі – психологічно поглибленими і викінченими. Ця психологічна, сказати б, чеховського стилю, драма, в якій письменник ставить глибокі проблеми складності людської психіки і поведінки в перші повоєнні роки...” [12].

Вперше “Розплату” було поставлено на сцені Київського академічного українського драматичного

театру ім. І. Я. Франка (прем'єра – 30 грудня 1966 р., режисер В. Лизогуб, художник Д. Лідер). Днем пізніше, 31 грудня 1966 р., відбулася прем'єра драми на сцені Харківського академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка (режисер В. Оглоблін, художники Є. Коваленко, В. Кривошеїна). У примітках до 4-го тому зібрання творів автора п'єси В. Коломієць зазначає: “Вона виявилася найбільш вдалою. В. Оглоблін у співпраці з О. Корнійчуком зумів поглибити ідейно-образний зміст п'єси, надати більшій психологічній переконливості почуттям і вчинкам героїв. Вистава приваблювала злагодженим акторським ансамблем, публіцистичним пафосом” [13]. Згадуючи харківську виставу, автор приміток посилається на книгу театрознавця А. Горбенка, присвячену історії Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка, в якій колишній завліт театру писав: “У драмі “Розплата” драматург повертає нас до першого повоєнного року, коли у важких побутових умовах точилася боротьба двох поглядів на життя. Виразником першого був учитель математики Михайло, фронтовик, який жив для майбутнього, байдужий до матеріального благополуччя. Інший погляд на життя у його дружини Марії, також вчительки, яка втомилася від випробувань у роки війни та від нестатків повоєнного часу. Виконавці головних ролей Л. Тарабарінов та Людмила Попова намагалися виявити в цьому конфлікті не тільки два різних характери, а й дві різні життєві позиції, два різні погляди на те, що є метою життя, до чого мусить прагнути людина. Суворе алегоричне оформлення художників Є. Коваленка та В. Кривошеїної сприймалося не тільки як виявлення ознак часу, а і як певний конкретний символ” [14]. В цьому дещо схематичному зображенні конфлікту драми, здається, не випадково відсутній творчий компонент – прагнення Марії до музики, її нездійснені мрії стати піяністкою.

В. Оглоблін, навпаки, у виставі зумисне підкреслив, що Марія – талановита людина з невикористаним потенціалом. На початку другої дії звучала музика Ф. Шопена – етюд “Краплі дощу”. Тільки пізніше, коли були опубліковані спогади В. Оглобліна, стало відомо, що це – своєрідна згадка режисера про кохану жінку, яка була заарештована та трагічно загинула у тюрмі в 30-ті роки [15]. Режисер подарував головній героїні власне інтимне переживання, що зробило цей епізод глибшим, навіть вражаючим. Залишилося фото, на якому Марія припадає до розкритого сліпучо-чорного роялю, ніби шукаючи порятунку. Як згадувала у розмові з автором статті виконавиця ролі Марії заслужена артистка України Людмила Попова (1931–2008): “Ні, я там сама не грала, але цей ноктюрн Шопена знала напам'ять. Грала дама з консерваторії. Оглоблін мені кричав: “Шукай неврастенію в



Т. Булава – Тиха, О. Шабельник – Кваша у виставі “Розплата” О. Корнійчука. Режисер – Володимир Оглоблін. Харківський академічний державний драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1966 р.

ногах!” І я шукала. В мені цього не було, але я змогла якось це з себе видобути” [16]*. Актриса підкреслювала, що режисер вимагав від неї фізичного та емоційного обґрунтування збудженого, нервового стану, притаманного її героїні від самого початку вистави. Роль Марії грали дві актриси – Людмила Попова та Рея Колосова. Її постать героїні в їхньому виконанні була зовсім різною. Народна артистка України Агнеса Дзвонарчук, яка в тій виставі грала роль Фросі, згадує: “Пам'ятаю, Оглоблін кричав Колосовій, коли репетирували “Розплату” Корнійчука: “Рея, хто тобі сказав, що ти “героїня”? Ти – характерна актриса”. Вони з Людмилою Поповою грали одну й ту ж роль. Але Марія Колосової була душевно абсолютно здоровою, а в героїні Люсі Попової відчувався якийсь хворобливий надлом” [17]. Те, що малюнок ролі народжувався у суперечках актриси й режисера щодо бачення образу, Оглоблін пізніше виразно підкреслив під час обговорення вистави на засіданні художньої

* Тут і далі переклад з російської автора статті.



С. Чибісова – Варвара, Л. Попова – Марія у виставі “Розплата” О. Корнійчука. Режисер – Володимир Оглоблін. Харківський академічний державний драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1966 р.

ради театру: “Я хочу, щоб спектакль був сучасним, щоб актори мислили на сцені, застерігав від любових вирішень. Театрові Шевченка потрібна велика психологічна праця – Горький, Чехов, Ібсен. Цю спробу ми здійснили... Я вдячний акторам і особливо т. Поповій. У цій ролі вона посперечалася із собою” [18]. Нам здається, що ім’я Ібсена виникає у Оглобліна поруч з “Розплатою” зовсім не випадково. Але про це – пізніше.

Виходячи із зафіксованих у протоколі інших виступів (завіта театру А. Г. Горбенка, директора театру В. П. Педченка, драматургів А. С. Школьника та І. І. Барабаша, акторів І. П. Костюченка, В. М. Мізіненка, заступника начальника обласного управління культури В. А. Нагорного), можна зробити висновок, що виставу сприйняли загалом схвально. Тому годі пояснити, чому нам не вдалося знайти відгуків на прем’єру у провідних харківських газетах. Зате вже в січні 1967 р. у київській газеті “Культура і життя” з’явилася стаття М. Соломонова, який порівнює дві вистави за п’єсою Корнійчука [19]. Одмінність режисерських рішень критик підкреслює через зіставлення сценічного оформлення вистав. У киян (В. Лизогуб) розмова Марії з хатньою робітницею на початку спектаклю на тлі скаліченого війною Хрещатика йде неквапливо й звично, а “схильний до чарівної усмішки, до світлого, оптимістичного, талант О. Кусенко (Марія), як і П. Куманченко (Тетяна Пилипівна), ще більше підкреслює безхмарність сцени” [20]. У виставі В. Оглобліна з самого початку панує атмосфера нервового напруження: обгорілі

стіни багатоповерхового будинку з покрученою арматурою, відлуння вибуху, вдови-сусідки, що визирають з під’їздів. І Марія, яка після вибуху кричить у нестямі: “І коли це скінчиться!”. На думку критика, суворе оформлення художників Є. Коваленка та В. Кривошеїної глядач сприймає “не тільки як визначення часу подій, а й як певний символ труднощів”, що переслідують головну героїню, якій набридло викручуватись, заробляючи копійку, яка хоче просто жити. Критик одразу відзначає, що “Л. Попова відчула Марію людиною, велика пристрасть якої і невдоволення буденним життям позбавлені, так би мовити, позитивної програми” [21]. Критик відзначає, що поруч із нею навіть старий Бекас, який мріє збагатіти та втекти до Парижа, виглядає цілеспрямованим. І тим більше здається таким Михайло з його скромною мрією удосконалити викладання арифметики в школі. Далі, вибудовуючи свою власну схему, свідомо уникаючи мотивів творчої нереалізованості Марії, критик бачить у ній істеричну обмежену міщанку, але оскільки вона все ж пройшла “школу радянського життя”, великі гроші не приваблюють її так, як Бекаса. В образі Михайла, на думку критика, Л. Тарабаринов показує людину, захоплену романтикою здолання труднощів: повернувшись з фронту, зголоднілий за працею, Михайло поринає в шкільні справи. Київський виконавець цієї ролі (В. Дашенко) виглядає спокійнішим, сухішим, глядачеві навіть здається, що герой втрачає взаєморозуміння з дружиною через вади власного характеру. Щодо епізодичних характерів (три сусідки-вдови), то М. Соломонов зазначає: “режисерська думка винахідливіша і гостріша в харківській виставі” [22]. Отже, критик, підкреслюючи право кожного з режисерів на власне тлумачення п’єси, вважає, що київська вистава подає нам зрозуміліший та вартіший співчуття образ героїні, яка помилилась, але ще зможе виправити свою помилку, так би мовити, посісти гідне місце в лавах радянських трудівників.

Про це ж ідеться і в рецензії доцента Харківського університету Марії Кенігсберг: “На відміну від багатьох інших п’єс О. Корнійчука в “Розплаті” основна сценічна дія зосереджена на двох центральних персонажах – подружжі Майових; між Михайлом і його дружиною Марією розгортається основний конфлікт п’єси. В цьому конфлікті виявляються не тільки два різних характери, а й дві різні життєві позиції, два погляди на життя. Марія-Попова весь час тримає глядача в напруженні. Її героїня стомлена труднощами, матеріальними нестатками. Талановитий музикант, вона змушена “грати” на друкарській машинці, аби заробити гроші. Все це зламало Марію морально, вона втратила життєвий орієнтир, зневірилася у колись коханому чоловікові, не може зрозуміти його

фанатичного захоплення працею вчителя. Розгублена, самотня, Марія легко потрапила під вплив чужих їй людей, сприйнявши видиме благополуччя, мішуру за справжню порядність, демонстрацію почуттів – за справжні почуття. Дві дії п'єси – це історія падіння і прозріння Марії. І весь цей процес Л. Попова провадить з внутрішнім напруженням, непідробно правдою. Гідним партнером Л. Попової є Л. Тарабаринів. Фанатично захоплений Михайло, для якого матеріальні блага, здається, не існують, а найвище щастя – його праця, не зразу помічає відчуженість дружини. Часом ми навіть співчуваємо Марії: з таким чоловіком нелегко. Але і драматург, і артист виправдовують свого героя, і з ними врешті-решт погоджуєшся”[23]. Авторка рецензії відзначає декларативність і непереконливість деяких висловів Михайла (про те, наприклад, що прийдешні покоління складатимуть про нього пісні!), пише про деяку прямолінійність героя, його нездатність зрозуміти слабкість іншого. Окремо М. Кенігсберг пише про виконання ролі негідника Григорія Бекаса (В. Івченко), вважаючи, що це – нелегке завдання [24] (хоча, як відомо, насправді складніше грати ролі позитивних героїв). Критик детально описує мімікрію Аполлона Бекаса: “Талановитий актор Є. Бондаренко не зразу показує хижацькі пазурі Бекаса. Перед глядачем стара, по-старомодному зодягнена людина, закохана в мистецтво, далека від життєвої метушні, уважна і чуйна. Немов павутинням обплутує він Марію, співчуває, підтакує, насправді простягає руки до картини, до грошей, щоб потім втекти за кордон”[25]. На думку М. Кенігсберг, основна хиба самої п'єси – відсутність масштабних проблем: “І все ж у “Розплаті” двигуном сценічної дії є особиста невлаштованість героїв. Тим часом, ми звикли бачити у творах Корнійчука важливі громадські проблеми, поставлені, так би мовити, крупним планом, масштабно. <...> Ми хочемо бачити у нових п'єсах Олександра Корнійчука Платона Кречета наших днів. Не повторення старого, а нашого сучасника, який би став зразком, гідним наслідування”[26].

Втім, критики взагалі бачили у виставі те, що хотіли бачити. У газетній публікації, що з'явилася під час гастролей театру у Краснодарі (липень 1969 р.), рецензент С. Пегасова відзначає: “Актриса Попова надає характеру Марії нервозності, властивій тонким і ламким натурам, що зазнали глибокої психічної травми...”[27]. С. Пегасова вірить, що Марія повернеться додому, життя її набуде нової мрії та мети (мабуть, із задоволенням вчитиме дітей грати на фортепіано?). Про це ж пише 1968 р. викладач Чернівецького університету А. Добрянський, який вважає, що “історія блукань і сумнівів Марії переростає у хвилюючу повість про воскресіння і утвердження тих найсвітліших ідеалів, які породив у її характері



А. Дзвонарчук – Фрося, Р. Колосова – Марія у виставі “Розплата” О. Корнійчука. Режисер – Володимир Оглоблін. Харківський академічний державний драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1966 р.

наш лад”, але при цьому вважає: “Л. Поповій-Марії шкодить надмірна нервозність у рисунку образу. При першій же появі на сцені вона така збуджена і злобна, що слова Тетяни Пилипівни про тепло у серці, про оченята, які нагадали їй Марію-дівчинку, звучать зовсім непереконливо”[28].

Але були й дослідники, які глибоко відчували неоднозначність оглоблінської вистави. Театрознавець Ірина Давидова поверталася до “Розплати” в декількох своїх статтях [29]. В роботі “Шукання митця. Нотатки про театр Корнійчука” вона пише: “Манерою психологічного письма “Розплата” відрізняється і від “Сторінок щоденника”. <...> Реалізм у змалюванні внутрішнього світу людини, осягання її психології межує то з прямою, відверто проголошеною, як у “Сторінці щоденника”, публіцистичною настроєністю, то з прихованою, як у “Розплаті”. Саме в останній п'єсі зони мовчання стають мислячими”[30]. Тобто особливого значення набуває те, що відбувається, коли герої мовчать (як кажуть актори – “між літерами”). І. Давидова вважає, що в “Розплаті” “характери,

як і в попередніх п'єсах Корнійчука, позначені жанровою соковитістю, дія в них розвивається через драматичні зіткнення, але вона замінена при зовнішній статичності внутрішнім драматизмом, який приводить у стрімкий рух сюжет п'єси»[31]. Цілісному аналізу вистави шевченківців присвячена інша стаття І. Давидової, опублікована в російському журналі «Театр»: «В. Оглоблін висуває на перший план питання далеко не особистого характеру – про мир та війну, про життя і смерть, він захищає людське в людині. Насправді відбувається розмова не про минуле (події відбуваються в перші повоєнні роки), а про сьогодення. «Розплата» у шевченківців – не історія сумного падіння людини і відплати за втрачені мрії та ідеали (хоча і таке трактування можливе). Навпаки, це історія поступового прозріння і відродження людської особистості... Особливість харківської вистави в органічному поєднанні метафоричного узагальненого образу з побутовою натуралістичною деталлю»[32]. Критик реконструює виставу, зупиняючись на її ключових моментах: «марнотратники життя, спритники, пристосованці – «чубчики» (так їх пізніше охрестить автор) веселяться. Їх не хвилює Шопен, ні тим більше доля піаністки за роялем. Режисер нагнітає в цій сцені всю міщанську безмістовність існування, виявляючи її у маленьких миттєвих п'яних веселощах. Цим він наче звертається до Марії із запитанням: ти цього прагнула? Ми відчуваємо, що режисера не полишає почуття нестерпного сорому і болю за неї. Ця картина нестримних веселощів виявляється чи не найдраматичнішою у виставі»[33]. Детально розглядаючи образ головної героїні, І. Давидова стверджує: «Драматург дає можливість актрисі не лише досліджувати причини морального падіння Марії, але й шляхи порятунку. Цим скористалась актриса. Марія–Попова шукає виходу. Тому актриса виявляє в Марії силу, а не безсилля, протест, а не сумніви. <...> Нелегко Марії. І чим ласкавіший та наполегливіший Григорій, чим суворіший Михайло, чим більше осуду в Якіма і Фросі, гіркоти і материнської ласки у Тетяні, тим важче Марії. Звідси і підвищена нервозність, котру деякі критики сприйняли як патологічність. <...> На сцені трагічно виразна фігура Марії–Попової – заламані руки, надірваний голос, цілковите сум'яття. Чи вбила вона Бекаса? На це питання вистава не дає відповіді. Для театру важливо, що в крихкій, ламкій істоті народилось відчуття власної провини за нездійснені мрії, нова міра вимогливості, готовність віддати себе на суд справжньої людяності. Попереду – шлях до самовизначення особистості»[34]. Критик згадує й про те, що фінальне запитання Марії «Хто я?», якого не було у Корнійчука, виникло в процесі роботи над виставою: «В цьому питанні весь сенс вистави. Він примушує героїв п'єси, та й тих, хто сидить у залі,

замислитись над прожитим життям, над своїм майбутнім. Добру і розумну думку про турботливу увагу до людини несе харківська вистава, поставлена за п'єсою О. Корнійчука «Розплата»»[35]. Дійсно, Людмила Попова згадувала: «Я сказала Корнійчуку, що в такой момент людину цікавить насамперед вона сама. Тому я запитувала в кінці п'єси: «Хто я?». Корнійчуку сподобалось, і він це в п'єсі залишив»[36].

Що ж до «патологічності», яку згадувала в своїй статті І. Давидова, то, мабуть, йшлося про цікаве зіставлення роботи двох актрис – виконавиць ролі Марії в Харківському театрі імені Т. Г. Шевченка, яке дав Анатолій Горбенко: «Роль Марії грають Р. Колосова і Л. Попова. І це дві різні вистави. Виконавиці обрали шляхи вирішення образу, що майже взаємно виключають один одного. Те, що грає Колосова, зрозуміле й життєве. Її Марія розумна, чарівна, скромна, правдива. Недарма про неї в цьому дусі висловлюється один з позитивних персонажів п'єси. Її втеча від чоловіка – не банальна зрада, а перехід в інший світ, сповнений чарівних звуків музики (вона музикант) і позбавлений побутових незгод. Не те в Попової. В її виконанні утверджується безвихідь цієї жінки, яка втратила ґрунт під ногами. Передбачити вчинки такої людини не може ніхто. Вони народжуються несподівано навіть для неї самої, бо вони алогічні. <...> І якщо в Марії–Колосової бажання подарувати цю картину музею сприймається як вияв чесності і патріотичних почуттів, то у Марії–Попової цей же намір випадковий, він міг з'явитися і не міг. <...> Поява на нашій сцені такого незвичайного прийому гри не повинна пройти повз увагу критики»[37]. Рецензент вважає, що у грі Л. Попової був той напружений нерв, та «неврастенія», яка не тільки робила постать Марії неоднозначною, а її божевілля – цілком можливим. Говорячи про манеру гри Л. Попової у цій виставі, можна згадати амплу «неврастеніка», хоча цей термін зазвичай застосовується щодо чоловічих ролей, щодо персонажів нервових, невірноважених, безвільних, які легко піддаються чийсь впливам та настроям, які потрапили у стан гострої душевної кризи, таких, як Освальд («Привиди» Ібсена), Раскольников («Злочин і кара» за Ф. Достоєвським) та ін. А стосовно жіночих ролей це, насамперед – Настасья Філіповна («Ідіот» за Ф. Достоєвським) та вже згадувана Гедда Габлер. І знов виникають алюзії: знову ібсенівська драматургія, яку згадував Оглоблін в часі обговорення вистави. Інтертекст драми «Гедда Габлер» чітко прочитується в п'єсі О. Корнійчука, і на це, безумовно, не міг не звернути уваги режисер. Тому наважимося на припущення: Оглоблін свідомо поглибив твір О. Корнійчука, зіставляючи його з «Геддою Габлер» Г. Ібсена, надавши цілком «радянському» розвитку сюжету незвичного «нервово-патологічного» ухилу.

Бо ж Корнійчук, звичайно, створив п'єсу про те, що розплата за гріхи обов'язково настане, й що справжня радянська людина обов'язково подолає свою слабкість і дійде правильного рішення – повернеться до виконання своїх обов'язків. А у виставі В. Оглобліна Марія змушена була розплачуватися напівбожевіллям та остаточним крахом мрій за власну слабкість, за прагнення до іншого життя, за кохання. Відкритість фіналу була не тільки в невідомості, вбила Марія Аполлона Бекаса чи ні, але й у тому, що запитання “хто я?” не мало відповіді. Крамольне припущення, що людині найчастіше доводиться боляче розплачуватись за втілення своїх мрій, стало провідною думкою вистави, в якій режисер докорінно переробив задум автора, надавши творові О. Корнійчука глибшого, гіркого сенсу.

1. Скорина Л. Олександр Корнійчук: кітчмейкер у добу сталінського тоталітаризму (інтерпретація драми “Богдан Хмельницький”) / Л. Скорина // Вісник Черкаського університету. – 2009. – Вип. 168. Сер.: Філологічні науки. – С. 98.

2. Свербілова Т. П'єси Олександра Корнійчука 30-х рр. з погляду масової культури (“Загибель ескадри”, “Платон Кречет” та “В степах України”) / Тетяна Свербілова // Слово і час. – 2007. – № 12. – С. 35.

3. Кобилецький Ю. С. Крила Кречета : Життя і творчість Олександра Корнійчука / Юрій Кобилецький. – К. : Дніпро, 1975. – 328 с.

4. Вакуленко Д. Т. Олександр Корнійчук : Життя і творчість / Д. Т. Вакуленко. – Перевид., перероб. і доп. – К. : Дніпро, 1985. – 168 с.

5. Там само. – С. 139.

6. Там само. – С. 150.

7. Заозерний І. “Мрія” [О. Корнійчука] / І. Заозерний // Вільне життя. – Тернопіль, 1946. – 23 серп.

8. Корнійчук О. Мрія : п'єса на 3 дії, 5 картин / О. Корнійчук // Зібрання творів : у 5 т. / Олександр Корнійчук. – К., 1987. – Т. 4. – С. 330–378.

9. Корнійчук О. Розплата : драма на 2 дії, 4 картини / О. Корнійчук // Зібрання творів : у 5 т. / Олександр Корнійчук. – К., 1987. – Т. 4. – С. 114–153.

10. Кисельов Й. Драматург і його герої / Йосип Кисельов // Пам'ять серця : спогади про Олександра Корнійчука. – К., 1978. – С. 324–325.

11. Цит. за: Вакуленко Д. Т. Олександр Корнійчук : Життя і творчість / Д. Т. Вакуленко. – Перевид., перероб. і доп. – К. : Дніпро, 1985. – С. 150.

12. Кобилецький Ю. С. Крила Кречета : Життя і творчість Олександра Корнійчука / Юрій Кобилецький. – К. : Дніпро, 1975. – С. 268.

13. Коломієць В. Примітки / [В. Коломієць] // Зібрання творів : у 5 т. / О. Корнійчук. – К., 1987. – Т. 4. – С. 436.

14. Горбенко А. Г. Харківський театр імені Т. Г. Шевченка / А. Г. Горбенко. – К. : Мистецтво, 1979. – С. 175.

15. Оглоблін В. Из рассказов о скверном мальчишке / Владимир Оглоблін. – К. : [б. в.], 2001. – С. 356.

16. Запис бесіди з Л. Поповою від 6 вересня 2001 р. – Архів Ю. Полякової. – Арк. 2.

17. Запис бесіди з А. Дзвонарчук від 27 листопада 2006 р. – Архів Ю. Полякової. – Арк. 3.

18. Протокол засідання художньої ради Харківського укрעדраммтеатру ім. Т. Г. Шевченка разом з громадськістю міста Харкова після перегляду вистави “Розплата” О. Корнійчука, 29.12.1966 р. – Музей Харківського державного академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка. – Папка № 211: “Розплата”. – Арк. 3.

19. Соломонов М. Плата за ілюзії : нотатки театрал / М. Соломонов // Культура і життя. – 1967. – 26 січ.

20. Там само.

21. Там само.

22. Там само.

23. Кенігсберг М. Нова зустріч з давнім другом : “Розплата” О. Корнійчука в театрі імені Т. Г. Шевченка / М. Кенігсберг // Соц. Харківщина. – 1967. – 14 берез.

24. Там само.

25. Там само.

26. Там само.

27. Пегасова С. Трудная судьба Мариш Маевой : Пьеса Корнейчука “Расплата” в постановке Харьковского государственного ордена Ленина академического украинского драматического театра имени Т. Г. Шевченко // Советская Кубань. – 1969. – 15 июля.

28. Добрянський А. Обрії нашого сучасника / А. Добрянський // Радянська Буковина. – 1968. – 24 лип.

29. Давидова І. Поиск режиссера / И. Давыдова // Правда Украины. – 1967. – 8 сент.; Давыдова И. Судьба человека / И. Давыдова // Театр. – 1967. – № 9. – С. 29–31; Давыдова И. Шукання митця : Нотатки про театр Корнійчука / І. Давидова // Вітчизна. – 1968. – № 11. – С. 158–165.

30. Давидова І. Шукання митця : Нотатки про театр Корнійчука / І. Давидова // Вітчизна. – 1968. – № 11. – С. 162–163.

31. Там само. – С. 163.

32. Давидова І. Судьба человека / И. Давыдова // Театр. – 1967. – № 9. – С. 30.

33. Там само.

34. Там само. – С. 30–31.

35. Там само. – С. 29.

36. Архів Ю. Полякової. – Запис бесіди з Л. Поповою від 6 вересня 2001 р. – Арк. 2.

37. Горбенко А. Заінтересованість прихильника / А. Горбенко // Робітничка газета. – 1967. – 15 лип.

Галина ПАВЛЕНКО

“УКРАЇНСЬКИЙ ВЕРТЕП”

Мова йтиме про дві вистави, що мають однакову назву “Український вертеп”. Постави їхні здійснено в різні роки у Харківському державному академічному театрі ляльок ім. В. А. Афанасьєва (1974–1975) та Київському муніципальному академічному театрі ляльок (1992). Спектаклі стали видатними подіями в театральному житті, не лише України, але й Росії та країн Східної й Західної Європи.

Обидві вистави, нині вже “легендарні”, дали поштовх для масштабного повернення вертепної традиції в Україну – і не тільки. Завдячуючи їм, цей традиційний театр завоював професійну сцену і посів там почесне місце. Вони довели, що виплекана народом естетика та глибинна філософія вертепу продовжує наснажувати і наших сучасників. Що вертеп і сьогодні є живим і непересічним явищем. І що наявність певних канонів не обмежує можливості для його подальшого розвитку і новаторського втілення, для повноцінної творчості.

Обидві вистави залишили по собі прекрасні спомини. Та не лише. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України має змогу продовжити їхнє життя, хоч і не на кону.

Музей пильнує та досліджує передані йому на довічне зберігання скрині, макети, ляльки та інструменти двох однойменних вертепів. Постійно представляє їх на виставках, доповнюючи розповіддю екскурсоводів і демонстрацією записів.

Закономірно, що і ця розвідка теж подана під певним “музейним кутом”. Наш основний інтерес зосереджений на моментах, пов’язаних з появою та побутуванням скринь і ляльок, тієї матеріальної основи, що нині зберігається у фондах чи експонується на виставках.

Але для початку трохи історії.

Музей театрального, музичного та кіномистецтва України є власником виняткової колекції скринь, ля-

льок, інструментів, нот, записів текстів, макетів та живописних робіт, пов’язаних із самобутнім мистецьким явищем – ляльковим вертепним театром на Україні.

Від часу заснування музею 1923 р., науковці невідступно піклувалися про примноження і збереження усього, дотичного до вертепного дійства. Першим надбанням музею (1927) стали скриня та ляльки Сокиринського вертепу, найстарішого з усіх, що збереглися. У тому ж таки році скриня цього вертепу з’явилася на першій експозиції нещодавно утвореного музею. Поруч був виставлений комплект його ляльок, поданих у тій послідовності, в якій вони з’являлися під час вистави.

Згодом збірку музею поповнили скрині та ляльки Куп’янського, Славутського вертепів та “Револьюційного вертепу” Межигірського керамічного технікуму. Є й унікальні рукописні матеріали з приводу цих вертепів. Історія їхнього виникнення та сценічного буття, тексти, ноти, ляльки та будова скрині досить повно висвітлені в наукових дослідженнях та книжкових виданнях.

На Східній Україні від 1930-х років вертеп опинився під негласною заборонаю. Влада не сприймала його духовної складової. Та й його патріотичне спрямування сприймали неоднозначно. Тож не дивуючись, що ця традиція на Східній Україні поступово зникла.

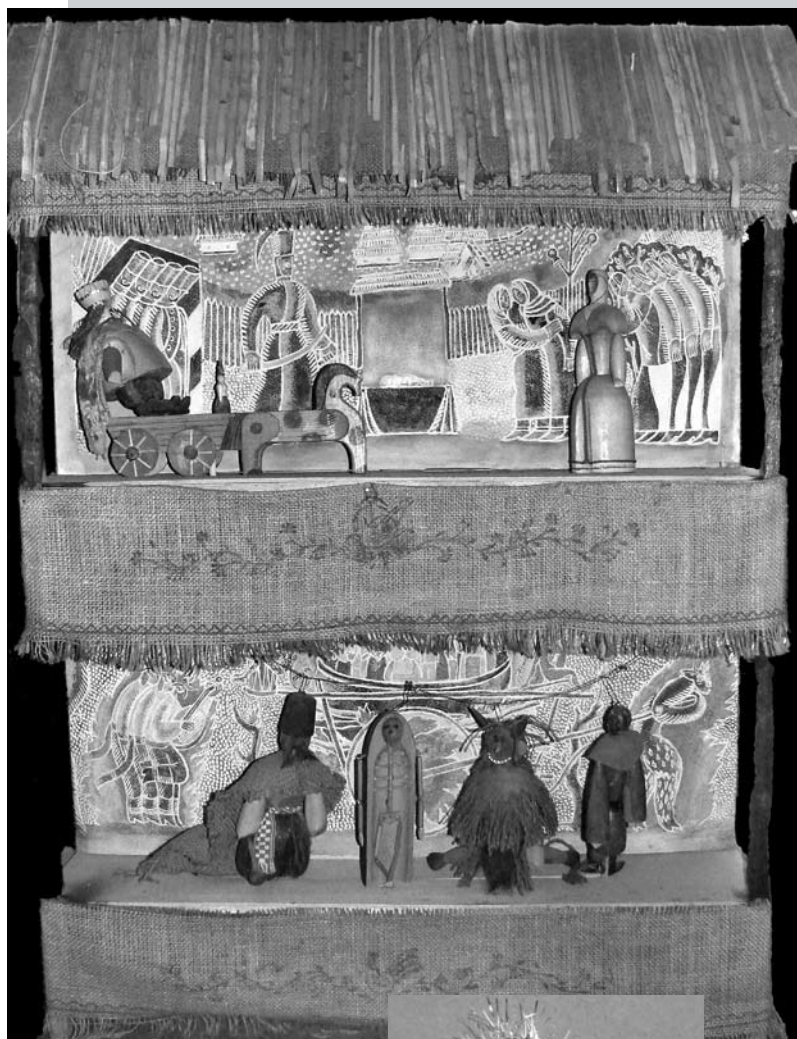
Зміна поглядів, “відлига” 1960-х сприяли поверненню вертепу до повноцінного існування. У професійному лялькарському театрі, що бурхливо відрегував на нові можливості, розпочалися революційні процеси. На початку 1970-х він нестримно рухався в бік більшої свободи у виборі матеріалу і його інтерпретації. У час оновлення й збагачення мови театру ляльок виникло і зацікавлення до традиційних форм. Закономірним стало звернення до вертепу у тодішньому центрі театрально-лялькарського жит-

тя – Харкові. І насамперед це стало можливим завдяки ініціативі Олексія Щеглова, на той час головного художника театру.

Олексій Михайлович Щеглов був унікально обдарованим. Сценограф, графік, монументаліст, ілюстратор, карикатурист – йому скорявся будь-який матеріал – полотно і дерево, метал і пластика. Він був скульптором і різьбярем, карбувальником і живописцем. Його професійне навчання та початок творчого життя припали на 20-ті роки – пору пошуків і проривів мистецтва до нових форм і барв. Та надалі, у часи ідеологічного тиску, він мусив знаходити шляхи виживання. Часом не зрозумілий для стороннього погляду (що було формою його схованки, відсторонення від усього, з чим не погоджувався), він зміг зберегти в собі себе.

Він звернувся до театру ляльок, бо той був не так жорстко унормованим. Від 1955 р. О. Щеглов – головний художник Харківського театру ляльок – до кінця (митець пішов з життя 1980 р.) залишався ним.

Звичайно, пильний нагляд чиновників від культури не обминав лялькових персонажів. І цей театр був узятий на озброєння радянською владою і мав чимало ознак дидактичності та ідеологічної зашореності. І все ж, невблаганне око цензора споглядало на нього часом поблажливо і ніби не помічало вольностей. Тут можна було собі дозволити натяки та алюзії, вільну гру, буянню кольорів, формотворчість, легку іронію і навіть дозовану сатиру.



Вертепна скринька та ляльки до вистави "Український вертеп". Художник – Олексій Щеглов. Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва, 1974–1975 рр.



*Вертепна скринька до вистави “Український вертеп”. Художник – Ірина Уварова.
Київський муніципальний академічний театр ляльок, 1992 р.*

Щеглова з юности не полишало зацікавлення старовинним ляльковим театром. Маємо цілу серію його художніх робіт, в яких він звертався до теми райка та ярмаркових лялькових вистав за участі Панча чи ж бо Петрушки. Він апелював до цього не як до суто етнографічного матеріалу, а як до світу дуже яскравого, живого, святкового, дитинного, дивного і кодового, що протистояв офіціозу та спрощеності. Його цікавила глибина цього театру, його філософська складова, духовна сутність та гармонійне поєднання вічного і злочинного. До того ж він був художником такого типу, у якого в крові присутній ген балагана. Не можу не згадати тут міркування відомого мистецтвознавця Ірини Уварової, висловлені в одному з інтерв'ю: “передвижник” малює балаганный майдан, а виходить просто картина “передвижника” – і все. А є художники, які цим балаганом починають відчувати.

Таким був і Олексій Щеглов, який перетворював світ, балансував на грані, у дивний спосіб поєднував

у своїх творах наївну дитинність, ніжний ліризм з викликом, гротесковістю, фантасмагорією.

Тож до вертепної дії прийшов майстер озброєний, талановитий, готовий творити. Саме тому вистава “Український вертеп” Харківського театру ляльок стала не тільки надбанням театру, але й поклала початок поверненню вертепу на Україні до повнокровного життя. І не тільки (і навіть не стільки) як аматорського, а переважно у формі повноцінної вистави професійного театру.

Мрію Щеглова про втілення вертепної вистави силами сучасного театру підтримали не одразу. Художник вніс у свої ескізи та живописні роботи на тему вертепу, що стали основою для створення скрині, ляльок та інструментів, елементи українського бароко, парсунного живопису, фантазійного гротеску, лірику українського фольклору і лінії конструктивізму. Та в час, коли він звернувся до керівника театру Віктора Афанасьєва з пропозицією поставити вертеп-

ну дію у театрі, “відлига” шістдесятих уже відступала, а влада поверталася до ідеологічного тиску та цензури, знову ставлячи мистецтво під свій невсипущий контроль та диктат. Тож В. Афанасьєв завагався. Тоді Олексій Михайлович самостійно, власним коштом, зробив ляльок, макет вертепної скрині та інструменти – козобас, бугай і бубон. Особливу увагу О. Щеглов приділив лялькам. Стрижневі за традицією, вони були майстерно виточеними із дерева і дуже фантазійними. Лірична мадонна Рахіль, чорт зі струнами на череві, Смерть, що стоїть у труні, свиня з пипками по всьому тілу – поезія, іронія і гротеск, що досконало уживалися поруч, вражали абсолютною свободою творця. Крім того, він розписав інструменти і скриню зображеннями легендарного Мамає, повернувши давню традицію народного лубочного розпису. З огляду на те, що вертеп мав бути виставлений на великій сцені, розміри скрині та ляльок збільшили.

Врешті-решт В. Афанасьєв таки знайшов вихід із становища. Вертеп реалізували студенти, але на базі театру – ніби навчальна робота, одночасно підкріплена ще другою частиною – виставою про Петрушку. Під керівництвом В. Афанасьєва молодий режисер О. Інютчкін на основі класичних текстових зразків уклав власний варіант тексту. Всі ролі у виставі виконував один актор. Його помічники були одночасно й хором.

На XXII конгресі УНІМА і Міжнародному фестивалі ляльок у Москві (1976) виставу було відзначено Почесним дипломом.

Харківський вертеп отримав другу коротку назву – Щегловський, що ввело його в контекст старовинних вертепів (Сокиринсько-Галаганівського, Куп’янського, Славутського, Хорольського). Цей вертеп не міг не вплинути на митців, зачарованих театром ляльок.

Уже по відході Олексія Щеглова 1980 р., Музей отримав його надзвичайну, дорогу спадщину. І серед іншого були макет та ляльки вистави “Український вертеп”, авторські інструменти, цикл мистецьких робіт із серії “Ляльковий театр світу”.

Невдовзі потому частину із цього зібрання (макет скрині та ляльки Щегловського вертепу) було представлено численним гостям II фестивалю “Різдвяного вертепу” у Луцьку для ознайомлення з цим видатним явищем національного мистецтва. Вражені гості ходили біля макету та ляльок колами, як зачаровані. Особливо зацікавили ці мистецькі твори своєю самобутністю видатного московського мистецтвознавця і художника Ірину Уварову, одну із найшанованіших гостей, члена журі, доповідача за темою фестивалю на конференції. А ще до всього – захопленого глядача показаних у Луцьку вертепних вистав з різних куточків християнського світу.

Ірина Уварова, одна з майбутніх натхненниць і творців київського “Українського вертепу” – особистість, зустріч з якою може перевернути життя. Відомий російський діяч культури, мистецтвознавець, кандидат філософських наук, старший науковий співробітник Державного інституту мистецтвознавства (Росія), журналіст, видавець славетного журналу “Кукарт” (ляльки в культурі), художник, Ірина Павлівна неодноразово приходила до нашого музею. Найбільше цікавилася старовинним вертепом, роздивлялася, розпитувала, робила замальовки. Так починалося життя ще одного вертепу – знаменитого російського фольклорного ансамблю Покровського, який запросив до співробітництва І. Уварову.

А слідом за ним і “Українського вертепу” Київського міського театру ляльок. Постановником тоді став видатний режисер, народний



“Смерть” та “Козак” – ляльки до вистави “Український вертеп”.
Художник – Ірина Уварова.
Київський муніципальний академічний театр ляльок, 1992 р.

артист України, багаторічний голова українського відділення УНІМА, професор Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого Сергій Іванович Єфремов. Художником – І. Уварова.

Про цей вертеп, його матеріальну частину відомо менше, ніж про харківський, тож і розмова про нього буде детальнішою.

Вистава мала надзвичайний успіх, була неодноразово відзначена різноманітними нагородами.

Музей театрального, музичного та кіномистецтва України отримав скриньку і ляльок київської вистави на постійне зберігання влітку 2008 р., за що особливо вдячний С. Єфремову. Невзабарі по тому музей підготував і видав щедро ілюстрований прекрасними фотографіями буклет “Український вертеп”, репрезентуючи колекцію вертепів та ляльок, що зберігаються у фондах Музею та представлені в залі “Джерела українського театру” на експозиції “Театральне мистецтво України”. І серед них наше найновіше надбання – щойно отриманий “Український вертеп” київського театру.

З “Вертепом” ознайомилася і широка публіка в грудні 2010 р. під час виставки “Різдвяна лялька” в Державному музеї Тараса Григоровича Шевченка, до участі в якій був запрошений наш музей. В експозиційній залі можна було побачити і повний запис вистави “Український вертеп”, який люб’язно надав нам її постановник Сергій Єфремов.

Скриня цього вертепу – дерев’яний каркас, обшитий фанерою. Її розмір 136 × 79 × 358 см. Згідно з традицією вона має дві сцени, як і вистава – дві частини: біблійну та народну.

Сцени містяться за дверцятами. Якщо їх відкрити – побачимо дві завіси помаранчевого та синього кольорів. На верхній сцені, на драпіруванні, закріплено килимок; під нижньою розташоване “пекло”, де палає “пекельне полум’я”.

Я звернулася до І. Уварової з проханням розповісти про роботу над виставою. Ірина Павлівна, як це звично для неї, розпочала розмову не з технічних питань, а зі структур філософських, творчих, метафоричних.

Найперше звернулася до “закритості” свого вертепу, у якого обидві сцени сховані за стулками: адже це скриня, що має глибину і висоту. З неї можна щось діставати, в неї можна покласти, сховати. Адже в цій скрині скарб, закладений ще пращурами. Адже для найменших глядачів відкрити дверцята – увійти в казку. Згадаймо золотий ключик тата Карло... Та найголовніше, мабуть, інше: довгі роки вертеп був у “схованці”, і стулки з’явилися як певний відповідник “закритості” вертепу, до якого змусили ті, хто не визнавав його послань ще з часу закриття агітаційного

“Революційного вертепу” Межигірського керамічного технікуму (створений 1923 р.). Його учасники сподівалися продовжити роботу в рамках театру професійного, державного. Та ті, хто міг вирішити долю подальшого існування гурту, поставилися до вертепу прохолодно, як до надто примітивного явища. Він не здобув ані офіційного статусу, ані матеріальної допомоги. І через деякий час припинив своє існування.

Закриті віконні стулки вертепу Київського міського театру розчинялися. І до глядачів поверталось прадавнє явище, зі своїми мітами, знаками, метафорами, яким хто знає скільки століть.

Художницю надихали інтенсивні кольори картин Марії Приймаченко та деталізація живопису Катерини Білокур. Звідси синій колір скрині, шафи з дверцятами, сільського мисничка. І мерхлий розпис кольору золотавого лушпиння цибулі. Живопис на двох його поверхах, ляльки і задники творять єдину народну картинку при філонівській дрібності мазка.

Коли Ірина Павлівна загорілася мрією про вертеп, київські лялькарі мали інші плани. Там працювали над іншою виставою. Здавалося, для цього вертепу час ще не настав. Та щось стукало ізсередини, зерно було вже у землі і мусило прорости.

Доти Ірина Павлівна на Різдво традиційно малювала фігурки чудових невеличких ангелів, такі собі різдвяні листівки. Дарувала їх друзям. Щороку вона розігрувала свій, домашній вертеп. А оце її рука намалювала і скриньку і ляльок для київського вертепу. Художниця попросила цехи зробити їх поза планом. Першим з’явився малесенький будиночок із свічкою посередині – оселя Різдвяної зірки. Вона стала на даху вертепу. Уварова каже: “Для мене вона сповнена ритуального, сакрального змісту”.

Вартівня пофарбована ззовні у глибокий синій колір – небо. Всыпана-обклеєна срібними зірками-витинанками, згідно з традицією – із фольги. Такою ж фольгою прикрашена вартівня зсередини, вона віддзеркалює світло і робить сам будиночок святково-урочистим, а світло глибоким і мінливим.

Потім інструментальник та різьбар у театрі почали чарувати з деревом, майструвати великий будинок із двома сценами, де мали діяти янголи та люди.

У традиційних вертепах для ляльок у підлозі є стежки-прорізи, уздовж яких вони рухаються завдяки довгій дерев’яній ручці, за яку їх тримає і веде лялькар крізь отвір з-під сцени. Ті ходи – їхня доля, їхній шлях. Він вивірений, незмінний. Як і місце виходу з бічних чи задніх дверцят, зліва чи справа – для кожного свої.

А в цьому вертепі інший принцип – чарунки, в які лялька має стати і залишатися там, поки актор працює з іншою. Тож ляльки не зовсім такі, як зазвичай. Вони на стержні і круглії дерев’яній підставці, часто

подвійний і пофарбований наполовину у чорний колір. Ніби сама лялька – це два світи – денний і нічний. У дверцятках відчинялися віконечка з намальованими на них янголами, утворюючи підставки для сцен з ляльками.

Ляльки янголів невеличкі, світлі, просвітчасті. Їх плела вночі нічна сторожа театру із світлої бавовняної нитки гачком. А потім вимочували у цукровому сиропі – для цупкості. Нічними, солодкими гостями прийшли вони до вертепу. І ще одну “солодку річ” сплела сторожа – білу скатертину на підставку під скриню. Так утверджувався білий світ вертепу.

Для митців було принциповим, що верхній поверх у вертепі – не печера. Їхні герої в домі. Вдома. Тому висить там маленький і затишний килимок з крихтним виплетеним ягнятком – об’ємним, живим. Таке ж ягнятко і на одязі пастухів, виплетене руками майстринь цеху. Може, його під час вистави і не всім далеко видно. Але воно було. І від того вертеп ставав ще теплішим і світлішим.

У єфремовсько-уваровському вертепі основа ляльок м’яка, одяг багатошаровий, часто фантазійний. Голівки ляльок – пап’є-маше; очі, ніс та рот намальовані фарбою. Волосся ж зроблено ретельно із різних матеріалів – натуральної вовни, повсті, ниток чорних, сірих та сизуватих, синтетичних ниток. Дуже гарне волосся і борода у третього волхва – ажурні, плетені гачком із білих бавовняних ниток.

Ляльки різного розміру. Найнижчий – Дід. Найвищий, згідно з традицією, Козак. Але до нього дорівняли Смерть, яка такого самого “зросту”. Вона відмінна від звичної в старовинному вертепі, різьбленої з дерева в дусі народних уявлень – худий скелет з косою. Ця – естетська, трохи манірна, модернова, вабить погляд, заворює. В ній є таємнича загаковість. Дуже цікава і виразна її голова із пап’є-маше, біла, із заломами, без рис обличчя. Що в цій частині відповідає старовинним народним традиціям виконання, – лялькові голівки без підмальовки. Шия цього персонажа довга і звивиста, наче змія. І вся вона худа та довга, як жердина. Убрана мудровано і дуже мальовничо. Плащ розкішний, з атласу вишневого кольору, з гарним високим гофрованим коміром. Сукня довга, строката, оздоблена білими нитками, що імітує скелет. В руках – довга коса.

Козак у Київському вертепі повністю відповідає традиційним уявленням. Голова – біла тканина, що обтягує поролон. Оселедець та чорні вуса. Сорочка біла, шаровари – атлас червоний. Пояси синій та блакитний. В правій руці булава. Чоботи червоні.

Ляльку чорта виконано дуже дотепно і з теплою (в прямому сенсі) та іронією. Основа – поролон. Голова – сатин чорний, на якому вишиті різнокольоровими нитками рот, зуби, язик. Очі – штучні перлини.

Ріжки – нитки чорні на металевих дротиках. Тулуб, поєднаний з цією головою, – чорна, ручного плетіння рукавичка. Два пальці рукавички – то руки чорта, на два інші пальці нашито фігурні крила із сірої тканини. Хвіст – коричневий шнурок.

Відповідно до традицій голова Ірода рухається за допомогою стержня, знімається, тримається на нитці. Обличчя виразне, довге, витягнуте, довгий ніс та чорні очі з пронизливим поглядом. На голові корона. Одяг багатий, багатошаровий. У правій руці берло. Він виглядає самовпевненим і гордовитим.

Є у цьому вертепі і новий персонаж, введений у другу частину, яка саме й розрахована на імпровізацію та залучення нових тем і персонажів. Режисер Сергій Єфремов ввів у виставу ляльку депутата. В одній руці він тримає національний прапор України, а в другій – червоний. І залежно від обставин піднімає вгору то один, то другий.

Ще перше, як скриню та ляльки київського вертепу передали до музею, вони були представлені на персональній виставці І.П. Уварової в Києві в Музеї книги і книгодрукування (1996). Виставка мала назву “Це мої ляльки”, і одним із її організаторів був саме Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. Виставка відбувалася в місті, де творчий тандем І. Уварова – С. Єфремов у Миському театрі ляльок створив прекрасні спектаклі “Російська сіль” Ю. Сидорова, “Мати Олениха” Л. Улицької за Ч. Айтматовим, “Все буде гаразд” за щоденниками Я. Корчака. Цю моновиставу було здійснено спеціально для талановитого актора Шарля Фосербєрга, вона стала переосмисленням, введеним у новий контекст принципом вертепу. З абсолютно новаторським його вирішенням, що у поєднанні з пронизливою темою загиблих у концтаборі дітей вражає неймовірно і залишає незабутнє враження...

Не все, з незалежних від нас причин, вдалося на тій виставці, насправді дуже багатій за експонатурою. Та І. Уварова пишалася тим, що вона, московський художник і мистецтвознавець, уперше була представлена виставкою в Україні, в Києві. І що її творчість нерозривно пов’язана з діяльністю українських митців у Києві, Хмельницькому, Луцьку.

Вертеп – прадавній вид театральної творчості. Спочатку він існував лише у формах самобутнього народного мистецтва. Починаючи з 70-х рр. минулого століття в Україні до нього долучилися і професійні митці. Інтерес до вертепу не згасає. І Музей театального, музичного та кіномистецтва України гордий тим, що зберігає традицію в експонатах, поширює знання про них та залучає все нових прихильників до цього надзвичайного, цікавого і глибокого явища української національної культури.



Марія ПРЕВО



ПРИРОДНИЙ ДАР ХУДОЖНИКА НАТАЛІ ДЕНИСОВОЇ

Наталія Миколаївна Денисова – самобутній сценограф, майстер з костюму та виготовлення ляльок, головний художник Харківського академічного театру ляльок імені В. Афанасьєва, авторка численних колекцій для модельних агентств, оригінальний фотохудожник та художник авторських кінофільмів і музичних кліпів. Справді – не надто часто можна зустріти таку багатогранно обдаровану людину, такого унікального митця.

Завдяки своєму універсальному дарові природно відчувати “подих сцени”, розуміти негласні її закони та вимоги, Н. Денисова готова творити тандем режисер – художник, де б режисер мав особливе, вільне за думкою, прозоре бачення матеріалу, був мистецьки та культурно багатим. Відчувши ймовірність відвертого діалогу, маючи відповідний діапазон творчості, простір для імпровізації, Наталія довіриться режисерові. Тільки за цієї умови вона стане відданим художником співтворцем авторського театру.

Наталю Денисову як сценографа характеризує нестереотипне просторове мислення. Створений сценічний простір образно працює на концептуальне рішення вистави, а багата фантазія дозволяє

створювати унікальні костюми, які візуально збагачують постанови [1]. Досить згадати сміливо стилізовані традиційно-народні костюми з вистави “Лівша” (реж. В. Вольховський), насичено-фантазійні вбрання з “Чарівної каблучки” (баби-птиці – народні обереги) та “Майської ночі” (використання етнічно-східних костюмів-масок). Режисер обох вистав – О. Дмитрієва. Вишуканий смак і багата фантазія Наталі Денисової присутні в усьому, що вона робить – чи то оформлення фойє театру, чи то тематичні експозиції (Різдвяна виставка листівок та старовинних іграшок у фойє театру 2011 р.), розробка афіш до вистав або створення галереї фотографій акторів. З-під її руки народжуються самобутні ляльки-мотанки, різдвяні іграшки з солоного тіста й штудерні янголи, що оберігатимуть і прикрашатимуть театр на Різдвяні свята. Але, володіючи своїм авторським стилем, Наталія Денисова вважає, що в театрі художник йде не від власного стилю, а від режисерської концепції.

Сучасний театр ляльок (в ширшому розумінні – за визначенням Є. Русаброва – театр анімації), зараз тяжіє до поєднання в собі багатьох візуально-художніх можливостей: “живого плану”, силуетно-тіньо-

вого, предметного театру та ін., але для Денисової лялька стає уособленням узагальненого філософського образу.

В одному з інтерв'ю відомий польський теоретик театру Г. Юрковський пише, що в театрі ляльок його понад усе полонить можливість через матеріальні, пластичні форми і просторові образи висловити драму людського життя [2]. Ця думка близька Наталі Денисовій. Її ляльки вирізняються відповідним до обраного матеріалу драматургічним стрижнем, особливою гострою формою. Лялька у виконанні художниці не мусить мати за класичним поняттям “незвичайну вроду”. Для Денисової вона – це узагальнений символ, художній образ, що промовляє зі сцени, і необов'язково, щоб лялька містила у собі всі засоби художньої виразності, головною суттю ляльки стають її індивідуальні ознаки, і талановитий актор, працюючи з лялькою у заданому просторі вистави, може це ще наочніше продемонструвати зі сцени.

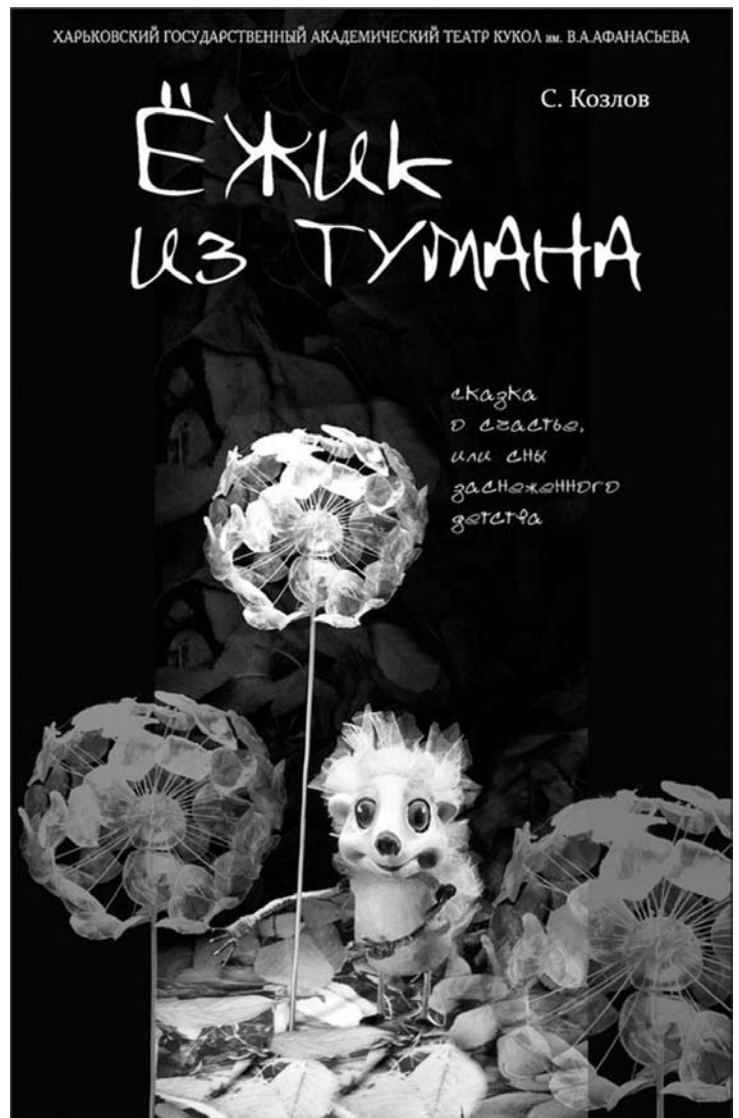
Потрапивши до майстерні Наталі Денисової, опиняєшся у насиченому (як і простір її вистав) інформаційно-візуальному просторі, де погляд тішать барви унікальних ілюстрованих книжок, її власних замальовок, макетів ляльок й безлічі красномовних предметів і дрібниць – як-от, приміром, засушеного гербарію, що розмістився у розмаїтих фарбованих скляночках, висушеному мініатюрному гарбузі, що виконує роль старовинного музичного інструмента, й безлічі різних за фактурою паперів і тканин..., і все це сповнене тьмяного запаху меленої кави, чи, як там, в улюбленій казці про “Їжачка з туману”: “...чаю з ялівцевими гілочками...”, яким Наталя обов'язково пригостить кожного, хто завітає до неї в майстерню.

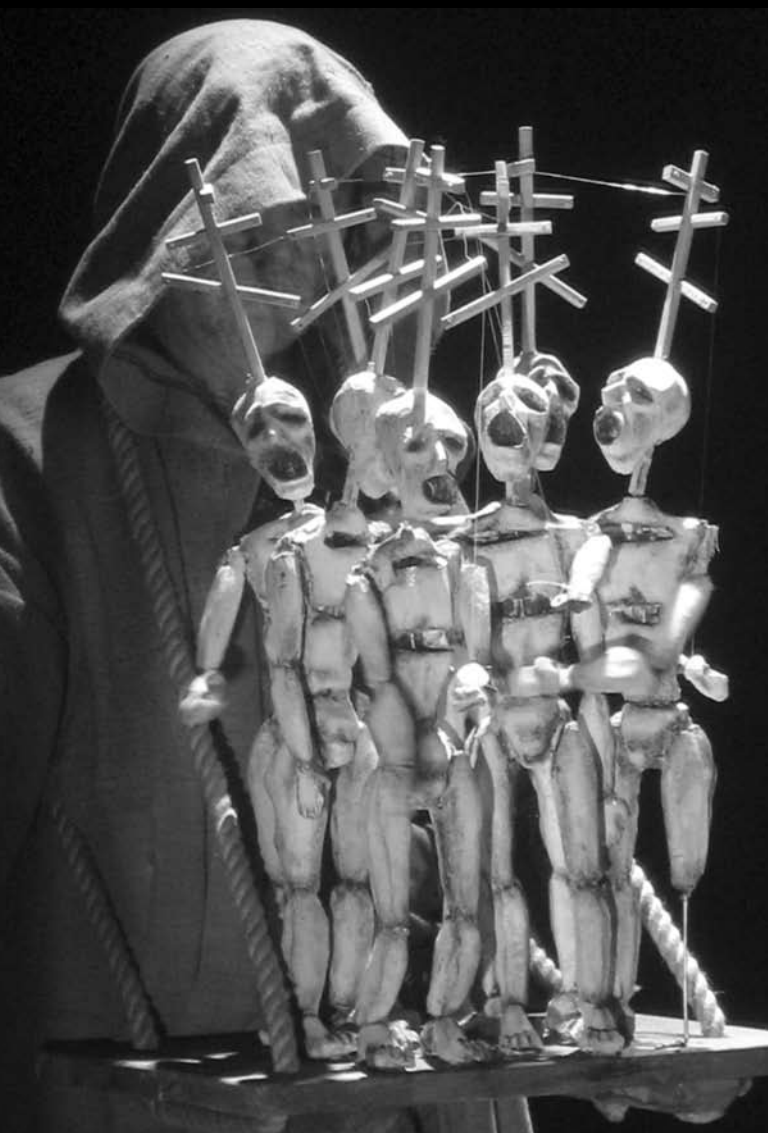
Ще 1995 р. на посаду художника Харківського академічного театру ляльок ім. В. Афанасьєва Наталю Денисову було запрошено для роботи над складною виставою “Майстер та Маргарита” (реж. Євген Гімelfарб). Як пише у своїй рецензії “Нестроевой” художник” Ю. Коваленко: “...під впливом творчості нідерландського художника-графіка Ешера була закінчена копітка робота над сценографією до епохальної вистави “Майстер та Маргарита”[3]. Розпочавши свій шлях митця саме з цієї складної постави, Наталя, як сама згадує, ще не володіла професійними театральними навичками художника-лялькаря, але допомогли їй винахідливість і фантазія. У вже існуючий простір сцени художниця вписала надломлену колонаду: відбиваючись у дзеркалах, вона надавала сценічному простору фантазмагоричного виміру. “Завдяки цьому зв'язалися два світи: прадавнє місто часів прокуратора Юдеї та Москва часів сталінського ампіру”[4].

За своїм художнім уподобанням Наталя Денисова сповідує епоху Модерну. Захоплення естетикою Мо-

дерну та використання її “культурних цитат” помітне в кожній роботі Денисової. Виразним прикладом цього стають її вистави “Моя чарівна леді” (реж. Є. Гімelfарб) та “Портрет з літаючим годинником” (реж. Оксана Дмитрієва) в Полтавському театрі ляльок. Ці вистави, часова віддаль між якими – майже десять років, мають усі ознаки улюбленої епохи. І якщо у художньому вирішенні “Моєї чарівної леді” відчувається стилізація – існування тростинних ляльок в умовно-графічному просторі Лондона й вечірній бонд у “живому плані”, що вражає глядача своїм шармом й витонченими костюмами, то втілення вистави “Портрет з літаючим годинником” – це художній експеримент, авторський погляд на долю видатного художника-модерніста Марка Шагала, звернення до мистецьких можливостей театру художника.

Їй поталанило працювати в одному колективі з трьома самотніми режисерами театру ляльок – Євгеном Гімelfарбом, Валерієм Вольховським та Оксаною Дмитрієвою; творчість кожного з них є етапом





Сцена з вистави "Король Лір" В. Шекспіра. Режисер – Оксана Дмитрієва, художник – Наталя Денисова. Харківський державний академічний театр ляльок імені В. А. Афанасьєва.

в історії Харківського театру ляльок. Художній почерк Денисової набував динаміки, вона ніби проходила власні "університети", працюючи із цими режисерами.

Є. Гімelfарб дарував можливість відкриття, занурюючись разом з художницею в обраний матеріал. "Кохання Дона Перлімпліна" – пошукова вистава в естетиці іспанського гротесково-ліричного майданного театру. У цій виставі кожна деталь оформлення створювала ігровий простір для ляльок. Червоний плащ Дона Перлімпліна ставав символічною ознакою смерті головних героїв і стилізованими кулісами для ляльок; біла шовкова накидка Беліси позначала загальний ігровий простір вистави.

Подібною за тематикою та деякими елементами ігрового сценічного простору є вистава "Декамерон". Цей спектакль художник вирішує у стилі народно-

майданного венеційського карнавалу. Художник разом з режисером звернулися до маски, ляльки та тканини. Простір цієї вистави художник умовно ділить на два світи: зображення гротесково-фарсового балагану, що його розігрували актори у карнавальних костюмах та масках на авансцені, – й піднесено-поетичний вимір, відділений від першого напівпрозорою завісою, де за допомогою тростинних ляльок, які діяли на альтавці, розігрувалися романтично-піднесені почуття.

Творча співпраця з яскравим представником Уральської зони, режисером великого стилю В. Вольховським, відбувалася в театрі при створенні вистави "Лівша". Н. Денисова здобула із В. Вольховським досвід сценографа, що спочатку стає виконавцем поставленої режисером задачі, а потім, у запропонованому сценічному просторі, має можливість художньо імпровізувати. У виставі "Лівша" була відтворена стихія російського фольклору. Архітектоніка конструкції вистави відбивала віками творений устрій світобудови. Посередині сцени стояв балаган, який за своєю формою нагадував пересувний будиночок мандрівних лялькарів. Він був зроблений з усілякого мотлоху: старі завіси, клаптики тканини та старої одяжі, безліч гудзиків. Усе це, як не дивно, зберігало в собі народну пам'ять та традиції, як і ті скоморохи, що розігрували перед глядачем цікаві історії з народного життя.

Мистецька співзвучність цієї постави буде відчутна у "Чарівній каблучці" Н. Денисової – О. Дмитрієвої, хоча цього разу більше уваги приділено фантазії та стилізації народного строю.

Від середини 2000-х Н. Денисова почала відчувати кризу нереалізованості. Виникла гостра необхідність оновлення художньої мови театру ляльок. Їй пощастило вийти зі складної ситуації завдяки появі в театрі нового режисера, заслуженої артистки АР Крим – Оксани Дмитрієвої, запрошеної 2007 р. до Харківського академічного театру ляльок.

У тандемі з Оксаною Дмитрієвою художниця відкрила для себе нові можливості й синтезувала всі знання, здобуті від попередніх режисерів. Неординарна особистість Оксани Дмитрієвої, її віддане служіння театру, професійні іпостасі художниці, філософське розуміння театру допомогли Денисовій відчутти свій дар у новому ключі. Режисер і художник нібито зішлись на одному мистецькому полюсі. Так буває, каже з посмішкою Оксана Дмитрієва: "Ми відчуваємо одна одну. Інколи навіть не потрібні слова".

Створені цим тандемом роботи не вкладаються в рамки традиційних уявлень про театр, це авторський театр – "тотальний театр", "театр художника". В своїх виставах вони намагаються не ілюструвати обраний твір, а прагнуть вибудувати свою вертикаль змісту. На сцені – ілюзія, магія театрального мистецтва.

Мені цікаво працювати з Оксаною, – свідчить Наталя, – бо вона як режисер приходить з чітко сформованою режисерською концепцією, і ми починаємо нарощувати м’язи.

Так у театрі з’явилися зовсім нові за художньо-естетичним рівнем постанови: “Чарівна каблучка”, “Дюймовочка”, “Майська ніч”, “Про принців та принцес”, “Прості історії Антона Чехова”, “Король Лір”, “Чевенгур”.

Саме Дмитрієва, яка відчула в художниці прагнення до професійного спілкування, ввела її в коло учасників лабораторії художників і режисерів театрів ляльок, яка щорічно проводиться у Москві під керівництвом відомого російського мистецтвознавця, художника Ірини Уварової. Участь у лабораторії дала Наталі можливість опинитися у творчо-пульсуючому середовищі однодумців. Так відбулося знайомство з видатним режисером Уральської зони – Віктором Шрайманом, а Марк Бронштейн став добрим приятелем, щедро “фонтануючим” своїми ідеями, думками та спогадами. Наталя Денисова органічно увійшла до кола однодумців, презентуючи разом з Оксаною Дмитрієвою свої авторські тематичні проекти – фотороботи “Віддзеркалення”, художньо-графічну роботу з паперу “Прогулянки з Паулем Клеє”. Цей досвід, безперечно, став безцінним для художниці.

Ще з юних літ Наталю вражало те, що навіть малознайомі люди завжди розпізнавали в ній талант художника. Вона з посмішкою говорить про це: “Ніби на лобі у мене написано”! Та, мабуть, талант “проглядає” через руки та погляд художниці. Наталя не цурається важкої роботи, творча працьовитість і вправність рук допомагають опановувати і природний матеріал, і складні конструкції з різних металів. Руки художниці завжди зайняті якимось матеріалом, що “нашіптує” Наталі відчуття форми. Тонкі лінії на її долонях, краса пальців без натяку на сучасний манікюр (не це головне для художника!) – ці руки відчувають матеріал, з якого буде створено майбутню ляльку. У театрі необхідною для Наталі стає творча команда однодумців. В майстернях театру вона працює з унікальним технологом у створенні ляльки – Олегом Заблоцьким. Погляд Наталі загоряється, наче в дитини, коли йде копіткий процес створення ляльки, точаться розмови про її майбутні технічні можливості. (До речі, коли театр отримав запрошення на Міжнародний фестиваль театрів ляльок “Білгородська забава”, 2012, саме завдяки наполяганню Н. Денисової до творчої групи увійшов О. Заблоцький. Харківські майстри з професійним задоволенням вивчали можливості планшетних ляльок визнаного художника Росії – Олександра Счеїна).

Мистецька винахідливість, творче самовираження проявилися у Наталі ще з дитинства, коли вона,

переїхавши з матір’ю до Єсентуків, змушена була вчитися у школі-інтернаті, де для своїх однокласників створювала сповнені фантазії карнавальні костюми. Виховуючи в собі наполегливий характер, вона здобула вищу освіту, пройшовши різними стежками життя – від захоплення екзотичною професією гутського складува у Володимирському училищі, де отримала спеціальність художника-оформлювача, до навчання у Харківській академії дизайну і мистецтв за спеціальністю “Графічний дизайн”. Майбутня художниця у мріях створила модель свого мікрокосмосу, яку відобразила у дипломному проекті – біле театральне місто з картону.

До своїх захоплень і уподобань Денисова відносить кіномистецтво, особливо їй співзвучні постаті режисерів авторського кіно, насиченість кінопростору фільмів С. Параджанова, А. Тарковського,



Сцена з вистави “Король Лір” В. Шекспіра.
Режисер – Оксана Дмитрієва, художник – Наталя Денисова. Харківський державний академічний театр ляльок імені В. А. Афанасьєва.

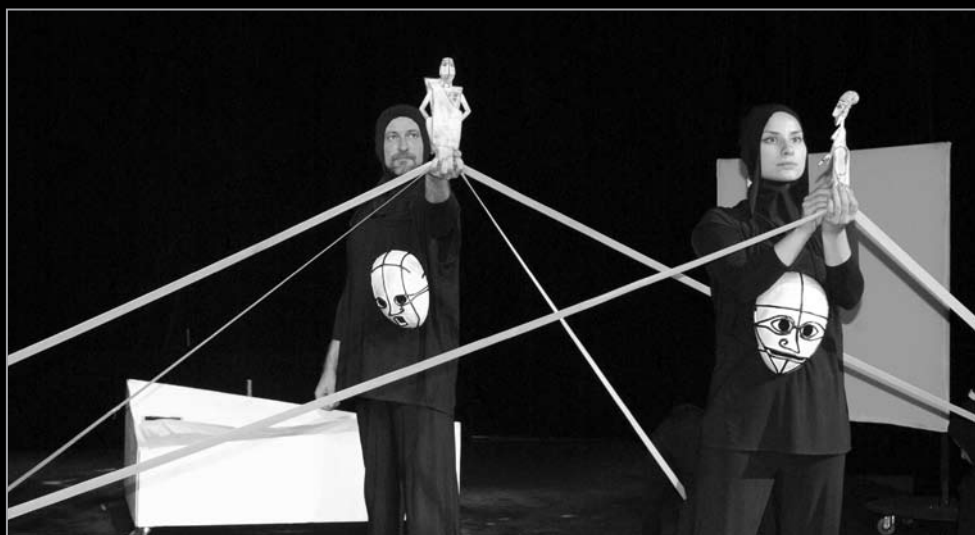


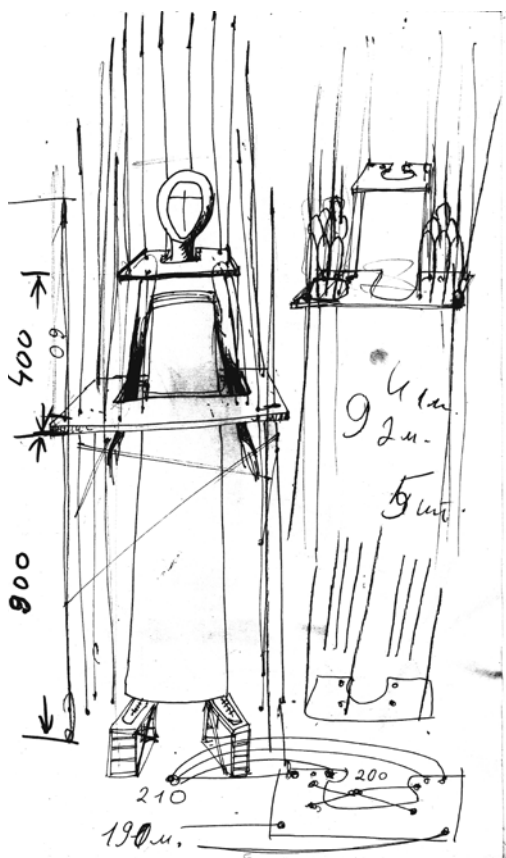
Сцена з вистави "Прості історії Антона Чехова" за А. Чеховим. Режисер – Оксана Дмитрієва, художник – Наталя Денисова. Харківський державний академічний театр ляльок імені В. А. Афанасьєва.



Сцени з вистави "Чевенгур" за А. Платоновим. Режисер – Оксана Дмитрієва, художник – Наталя Денисова. Харківський державний академічний театр ляльок імені В. А. Афанасьєва.

Сцени з вистави "Антігона" Софокла.
Режисер – Оксана Дмитрієва,
художник – Наталя Денисова.
Полтавський академічний обласний
театр ляльок.

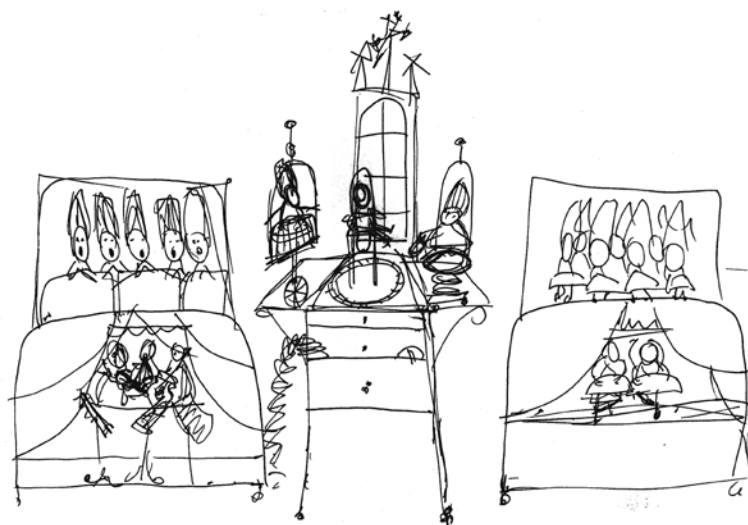




сценаріїв Т. Гуери, фантазійний світ кінострічок Ф. Фелліні. Вона з захопленням переглядає мультфільми С. Норштейна, О. Петрова та компанії “Гора самоцвітів”, бо в них, на думку художниці, якщо уважно дивитися, завжди можна відкрити щось нове, несподіване. Саме на таких прикладах Наталя виховує свою доньку. Вона вважає, що вистави для дітей (особливо в наш час мультимедійних можливостей і насиченої інформації) повинні бути ще кращими, ніж для дорослих. Створюючи виставу для дітей, треба бути щирим у своїх почуттях, бо дитина відразу відчуває фальш, не треба підкреслювати її вік, але й не треба працювати на догоду сучасному кліповому мисленню. Для дітей Наталя Денисова створила цілу низку вистав – “Хлопчик-мізинчик”, “Кицин дім”, “Казки Андерсена” (реж. Є. Гімельфарб); у тандемі з головним режисером театру Оксаною Дмитрієвою створено вистави “Чарівна каблучка”, “Дюймовочка”, “Про принців та принцес”, “Їжачок у тумані”. В кожній виставі бачимо особливий дивосвіт: у “Казках Андерсена” (реж. Є. Гімельфарб) на сцені був відображений світ мандрівних лялькарів, які розігрували перед глядачем за допомогою своєї чарівної скрині три казки (“Свинопас”, “Принцеса на горошині” та “Стийкий олов’яний солдатик”). У першій виставі, виконаній з О. Дмитрієвою (“Чарівна каблучка”), на сцені спалахнув яскравий світ балаганної фантазії. Старовинний сказ Щергіна постав на сцені театру сонячною каруселлю як символом оновлення життя. Барвисті костюми ваблять глядача – півник-ярмарок, пташки-обереги (ростові ляльки). А багатофункціональні костюми й капелюхи-трансформери (улюблена модель одягу у художниці) героїв поєднують в собі полотняні сорочки, селянські штанці й капелюхи – “кораблі зі щоглами”.

У виставі “Дюймовочка” (реж. О. Дмитрієва) художниця створила на сцені унікальний казковий світ в акварельних барвах. Казка про маленьку дівчинку (Дюймовочка-лялька нагадує перші примітивні дитячі малюнки) насичена найулюбленішими розвагами малечі – велика плюшева гусениця-сороканіжка, зелений батут – як озеро для Дюймовочки, багато повітряних бульбашок і літаюча риба, у повітрі снують карапузи-ельфи.

Північна казка А. Шмідт “Про принців та принцес” – суцільне “біле королівство”. Відповідно до кольорової партитури у виставі ляльки переважно залишились білими. Дитина, яка прийшла до театру подивитися цю казку, вчиться осягати різноманітні найтонші відтінки



У двох інших поставах художника велику увагу приділяє природним стихіям (воді, дереву), а також використовує знаки фауни – риби як символ вічного відродження. Це вистави “Чевенгур” та “Білий пароплав. Після казки”. Обидві роботи об’єднує закладена в них релігійна філософія. Вистава “Чевенгур”, основні події якої пов’язані з революцією (тут вона – узагальнене поняття будь-якої насильницької влади), метафорично обрамлена водою. На початку вистави юродивий гине у



воді, а наприкінці, пройшовши всі випробування долі, Олександр Дванов теж “підє” до свого юродивого батька. У “Білому пароплаві. Після казки”, хлопчик мріє стати рибою, а наприкінці вистави знову символічно поринає у воду. Насичена “культурними цитатами” вистава “Чевенгур” у своєму мистецькому вирішенні синтезує різні форми театру анімації. Так, у художньому та смисловому просторі використано вертепний прийом: селянський віз – неначе кит, на якому в уявленнях предків тримався Всесвіт. Маленькі будиночки слугують контрастом до революції, яка вривається у сюжет вистави, мовби катастрофа на “залізному паровозі” – це соціальна нижня частина вертепу. Сакральна вертепна частина простежується в символі риби (християнський символ іпостасі Ісуса Христа), в хиткому храмі, куди приходить помолитися матір за свою померлу дитину. Вертепна семантика простежується також і в використанні вивідних, штокових ляльок.

Свою педагогічну роботу зі студентами на кафедрі майстерности актора та режисури театру анімації у Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського Н. Денисова розпочала 1995 р. Вона навчає студентів дисциплін “Робота режисера з художником” і “Технологія виготовлення театральної ляльки”. Педагогічний методі Денисової притаманні відкритий діалог зі студентами, яких вона терпляче посвячує в таїнство створення театральної ляльки, допомагає заглибитися у складні процеси побудови театального простору. Денисова-педагог проводить свої заняття в театрі, на її переконання, саме наочний принцип особливо вагомий при навчанні.

Н. Денисова разом з О. Дмитрієвою випустила 2013 року свій перший режисерський набір, поставила зі студентами оригінальні за формою спектакль “Шаг-шаг-шагал” про життя відомого художника

XX ст. Марка Шагала, “Білий сон про біле Різдво”, “Білий пароплав. Після казки”.

За шість років спільної творчості режисер Оксана Дмитрієва та художниця Наталя Денисова здобули високе визнання: їхня робота “Про принців та принцес” отримала звання лавреата премії Кабінету Міністрів України ім. Лесі Українки (2012) за найкращу театральну виставу для дітей та юнацтва. На престижних форумах лялькарів харків’яни здобули ще чимало вагомих нагород: вистава “Дюймовочка” – лавреат V Міжнародного фестивалю театрів ляльок ім. С. Образцова (2008 р., Москва); диплом I ступеня вручено за виставу “Прості історії Антона Чехова” на Міжнародному фестивалі “КукART IX” (2009 р., Санкт-Петербург); Гран-прі здобуто за виставу “Майська ніч” на VI Міжнародному фестивалі театрів ляльок “Білгородська забава” (2012); диплом (за оригінальне режисерське втілення вистави “Майська ніч”) I Міжнародного театального фестивалю “Зоряний шлях” (Полтава, 2013 р.); вистава “Білий пароплав. Після казки” – лавреат Міжнародного фестивалю недержавних театрів “Курбалесія” у номінації “За найкраще режисерське вирішення й художнє втілення вистави”. Вистави були також продемонстровані вибагливим поціновувачам театального мистецтва з усього світу на XIII Міжнародному фестивалі “Рязанские смотрины” (2011), на III Міжнародному фестивалі ім. А. Платонова (2013 р., Воронеж). Сценографія з вистави “Король Лір” була представлена на Всеукраїнському огляді-конкурсі вистав театру ляльок України (засновник – Український центр UNIMA). Від березня 2012 р. Наталя Денисова є персональним членом Українського центру Міжнародної спілки театрів ляльок (UNIMA).

Наталя Денисова безсумнівно сьогодні є одним з провідних художників-сценографів. Говорячи про художників-лялькарів України, найчастіше згадують імена Михайла Ніколаєва, Віктора Нікітіна, Людмили Рстенко, Світлани Сафронової. Безперечно, Наталя Денисова – з цього ж кола творчих особистостей театру.



1. Стогний А. Музей театральных кукол: путеводитель /А. Стогний. – Харьков: Золотые страницы, 2009. – 104 с.

2. Зайцева Н., Кузовчикова Т. “Хенрик Юрковский: “Больше иллюзии, пожалуйста”” Империя драмы № 41-42 – декабрь 2010 – январь 2011 года [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.alexandrinsky.ru/magazine/rubrics/rubrics_384.html

3. Коваленко Ю. “Нестроевой” художник Наталья Денисова [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://puppet.kharkov.ua/add_info.php?cat=people&item=8

4. Там само.

Надія ТЕРЕЩУК

АКОРДИ XII МІЖНАРОДНОГО ФЕСТИВАЛЮ ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА ІМЕНІ С. КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ

Відлунали останні акорди XII Міжнародного фестивалю оперного мистецтва імені С. Крушельницької. У театрі, що носить ім'я видатної української співачки, у місті, яке формувало основи її вокальної та акторської майстерності, серед людей, що шанують і пишуться своєю землячкою, з 14 по 18 листопада 2012 р. панував дух краси і мистецтва. Особливо урочистості атмосфері додавало те, що цього року в Україні святкували 140-у річницю від дня народження С. Крушельницької.

На відкритті фестивалю заслужений діяч мистецтв України, директор Львівського національного академічного театру опери та балету імені С. Крушельницької Тадей Едер наголосив, що сьогодні пам'ять про видатну українку живе у серцях любителів оперного мистецтва усього світу. Підтвердженням цього стало не лише урочисте встановлення скульптурного портрету С. Крушельницької в залі Музею театру “Ла Скала” (8 жовтня 2008 р.), а й сам факт, що у цьому музеї пам'ятних імен та подій, де шанобливо зберігають скульптурні портрети лише видатних італійських майстрів оперного мистецтва, стоїть скульптура нашої славної землячки – неперевершеної Соломії. Особлива роль у цій події директора Музею театру “Ла Скала” – Ренато Гараваллі, який був почесним гостем, XII міжнародного фестивалю оперного мистецтва імені С. Крушельницької. Саме лише ім'я української “оперної Дузе” на афішах прем'єрної вистави могло сотворити чудо у творчій кар'єрі не одного зарубіжного композитора кін-

ця XIX – початку XX ст., як зазначила на відкритті фестивалю директор Музично-меморіального музею С. Крушельницької у Львові Галина Тихобаєва. Назавжди залишиться в історії світового оперного мистецтва незаперечним доказом унікального таланту, безстрашного характеру і артистичного шарму Соломії той випадок, коли вона врятувала “барвистого метелика” Дж. Пуччіні, освистаного в “Ла Скала”. А її блискуче вокальне й акторське виконання трагічної ролі маленької японочки Чо-Чо-Сан не має собі рівних і до сьогодні. Недарма саме оперу “Мадам Баттерфляй” Дж. Пуччіні організатори свята обрали для першого дня фестивалю.

14 листопада на сцені Львівської опери неначе злилися в одне ціле дві японки: і роль, і її виконавиця – відома оперна дівка Манамі Хама (Японія-Італія) – одна з найкращих нинішніх виконавиць партії Чо-Чо-Сан. З виконання цієї ролі й розпочалась світова кар'єра артистки. Невисока, тендітна жінка зуміла перетворити оповідь про життя однієї із сотень її подібних на особисту трагедію, перелиту у чистий



Світлана Мамчур на сцені XII Міжнародного фестивалю оперного мистецтва ім. С. Крушельницької.

музичний спів. Кімоно прекрасної мадам Баттерфляй набуло раптом абсолютно живого автентичного образу жінки з країни сонця, що сходить.

Пластичні дані виконавиці відкривали глядачеві цілу палітру символічного світу жесту східного театру, якого ми – європейці – такі спрагли. Усмішка людини Сходу, манера привітання, глибокий уклін і навіть поведінка в момент самогубства – нам усе це, як і сто років тому, складно зрозуміти досі. Однак, коли на сцені у ролі Чо-Чо-Сан панує японка – усі ці деталі формують одне: абсолютно правдивий світ філософії життя японців, які швидше помруть, аніж житимуть зганьблені.

“Хочу впіймати метелика я, хоч би зламав його і згубив” – це слова із арії Пінкертон, що найкраще виражають його натуру й ставлення до прекрасної Чо-Чо-Сан. Микола Шуляк чудово виконав вокальну частину свого завдання, однак акторське втілення ролі Пінкертон було невиразним, незважаючи на високий драматизм сценічного матеріалу. Манамі Хама не знайшла спільної мови на сцені із виконавцем ролі Пінкертон. Активнішим, виразнішим був дует із виконавицею ролі Сузукі (Яна Войтюк), котра виявляла

свій внутрішній стан за допомогою голосу і глибокого емоційного переживання за долю господині.

“Барвистий метелик Пуччіні” – це складний, часто не приступний для оперних виконавців сценічний твір. Але завдяки новому вокальному ансамблю, створеному львівськими виконавцями спільно із запрошеними гостями, він набув нової форми, нового, такого природного змісту, що й давно знайома львів’янам сценографія Тадея Риндзака, і навіть атмосфера постанови змінилися, залишаючи після перегляду змішані почуття подиву та радості від причетності до чогось нового.

Другий день фестивалю був присвячений возвеличенню таланту С. Крушельницької мовою танцювального театру. Балет “Повернення мадам Баттерфляй” Д. Пуччіні – М. Скорика переніс глядача у бурхливі події особистих взаємин Соломії Крушельницької (Христина Трач) з сестрою Анною (Вікторія Трач) під час її перебування в Італії. У лібрето вплетено історію поразки та великого тріумфу опери “Мадам Баттерфляй” італійського композитора Д. Пуччіні (дипломант Міжнародного конкурсу Євгеній Светліца). Тріумфу, який став можливим завдяки виконанню Соломією Крушельницькою головної партії у славнозвісній опері. Балет “Повернення мадам Баттерфляй” був представлений на фестивальній сцені лише силами балетної трупі Львівського національного академічного театру опери і балету ім. С. Крушельницької (диригент – Микола Дутчак): сьогодні цей твір мистецтва

Співає Іванна Таратула-Філіпенко (Сан-Франциско, США). XII Міжнародний фестиваль оперного мистецтва ім. С. Крушельницької.



є унікальним – побачити його можна лише завітавши до Львівської опери.

Третього дня фестивалю, 16 листопада, глядачі львівської опери мали змогу помилуватися на сцені плеядою запрошених зірок оперного мистецтва. Показ однієї із найвідоміших опер із репертуару Соломії Крушельницької – “Аїди” Д. Верді – відзначався високою культурою вокальної майстерності головних героїв. Роль етиопської полонянки Аїди виконувала запрошена із Німеччини співачка Георгіна фон Бенза (м. Мюнхен), роль її коханого – єгипетського полководця Радамеса належала Едуарду Сребницькому (Дніпропетровський академічний театр опери та балету), роль верховного жерця Рамфіса виконував лавреат міжнародних конкурсів Андрій Валентій (Національний академічний Великий театр опери та балету Республіки Білорусь, м. Мінськ). Гідними конкурентами запрошеним гостям були і львівські виконавці. Особливо виконавиця партії Амнеріс – Наталія Дацко. Всі провідні виконавці опери творили чудовий вокальний тандем, однак, деякі сцени більш нагадували концерт, ніж оперу. Часто бракувало вмотивованого руху й зовнішньої дії, які стали радше наслідком не зовсім вдалого художнього задуму постанови, аніж відсутністю сценічного таланту у виконавців.

Ганебним для нашого міста явищем у перші три дні фестивалю стали цілі острови порожніх місць у залі. Насправді це є лише вершиною айсберга, в основі якого лежить чимало складних соціальних

та культурних хвороб нашого життя, в регіоні зокрема. Невже львів’яни, що здавна славилися своєю високою культурою і повагою до історичної спадщини, насправді не бажають збагачувати свій духовний світ через посередництво оперного мистецтва? Адже навіть та публіка, яка виявила бажання прийти на фестиваль з середи по п’ятницю, була переважно чужоземною. Сьогодні багато хто може оправдовувати це тим, що опера вважається у Львові святом “вихідного дня”, або ж, можливо, мешканці міста не були достатньо поінформовані про фестиваль, однак, найкращим методом боротьби із порожніми місцями в залі, – вперто стояти на своєму – популяризувати оперне мистецтво та ім’я Соломії Крушельницької як на її батьківщині, так і у світі.

Четвертого дня фестивалю, у суботу, 15 вересня, у Львівській опері звучав “Бал-маскарад” Д. Верді. Запрошеними гостями-учасниками для цієї вистави стали диригент Андрій Юркевич (Молдова-Швейцарія) та виконавиця ролі Ульріки – Тетяна Бусуйок (Молдова). У головній ролі графа Ричарда виступив лавреат міжнародного конкурсу Роман Трохимук, який нещодавно здобув гран-прі на міжнародному

Костянтин Ріттель-Кобилянський (Німеччина) і Василь Василенко (Донбас-Опера) – учасники гала-концерту XII Міжнародного фестивалю оперного мистецтва ім. С. Крушельницької.



конкурсі оперних співаків ім. С. Крушельницької. Романтична роль графа з природною легкістю вдавалась виконавцеві. Кульмінацією вистави стала сцена другої картини третьої дії: обов'язок поборов почуття кохання. Із глибоким болем Ричард підписує призначення Ренато, навіки прощаючись зі своїм єдиним коханням – Амелією. Роман Трохимук зумів об'єднати у своїй нелегкій ролі потужного вокаліста і переконливого актора, що сьогодні вважаємо найціннішим у світі оперного театру. Яскравим та пристрасним у своїй ролі був Орест Сидір (Ренато). Його біль від зради двох найближчих людей – дружини та друга – переливався у голос, а з голосом – поширювався у зал. І всі глядачі вірили йому. Виконавиця ролі Амелії – Людмила Савчук, володіючи незабутнім сопрано, презентувала своє прочитання ролі Амелії – дещо боязкої, невпевненої в собі жінки. Вона боїться осуду людей, боїться рани Ренато, але зустрівшись із графом на цвинтарі, все ж зізнається йому у глибоких почуттях. Артистичним та вокальним тріумфом виконавиці стала сцена прощання Амелії із сином; вона щиро намагалась передати біль матері, що може



Любов Качала на сцені XII Міжнародного фестивалю оперного мистецтва ім. С. Крушельницької.

більше ніколи не побачити рідного сина. Світлим і невинним характером у виставі стала роль Оскара (Наталія Курильців) – помічника графа Ричарда. Співачка ні на мить не виходила зі свого чарівного образу паж. Більшість виконавців опери активно взаємодіяли між собою, намагалися наповнювати свої ролі яскравими емоціями і захоплювали глядача чудовими вокальними тандемами під пильним оком диригента Андрія Юркевича.

Закриття XII міжнародного фестивалю оперного мистецтва відбувалося за програмою гала-концерту, в якому брали участь провідні оперні артисти з України, Польщі, Білорусі, Німеччини, Узбекистану та США.

Магією свята наповнила атмосферу сама патронеса фестивалю, унікальний голос якої звучав на початку вечора. Арія “Un bel di, vedremo” (“У ясний день ми побачимо”) із опери “Мадам Баттерфляй” уміть перенесла глядачів на сто років назад – до “золотого віку” опери, окрасою якого стала Соломія Крушельницька. Мелодію із запису підхоплює живий оркестр і ми – глядачі, поринаємо у вир безсмертної музики і незабутніх голосів гостей фестивалю: Андрія Валентія (Мінськ, Білорусь), Георгіні фон Бенза (Мюнхен, Німеччина), Раміза Усманова (Таш-



Співають Наталія Романюк та Орест Сидір. XII Міжнародний фестиваль оперного мистецтва ім. С. Крушельницької.

кент, Узбекистан), Костянтина Ріттеля-Кобилянського (Дюссельдорф, Німеччина), Іванни Таратули (Сан-Франциско, США), Світлани Катернози (Торонто, Канада), Йованни Вося (Польща). Спільно з провідними солістами, хором та оркестром Львівської опери вони презентували найвідоміші арії із золотого фонду світового оперного мистецтва.

За диригентським пультом упродовж двох відділень концертної програми стояли відомі львівські диригенти Микола Дутчак, Мирон Осипович, Ірина Стасишин і запрошені митці – Андрій Юркевич (Молдова-Швейцарія), Володимир Гаркуша (Дніпропетровськ) та Василь Василенко (Донецьк).

Усіма жіночими серцями у залі заволодів харизматичний баритон, вихованець Одеської консерваторії, Костянтин Ріттель-Кобилянський, відомий сьогодні у світі як найкращий виконавець ролі Ескамільйо з опери “Кармен” Ж. Бізе. Незважаючи на концертну форму свого виступу, артист показав надзвичайну глибину і могутність акторської майстерності, ще раз переконавши публіку в тому, наскільки живою та захоплюючою може стати давно знайома арія у виконанні артиста, який, окрім сильного голосу, володіє ще й експресивним сценічним шармом. Хабанерою із опери “Кармен” Ж. Бізе публіку потішила також Іванна Таратула – випускниця Львівської консерваторії, яка сьогодні живе і працює у США.

Глибоко театральними і правдивими були соліст Білоруського національного театру опери та балету

Андрій Валентій в арії Базиліо (“Севільський цирульник”) і в пісні Галицького (“Князь Ігор” О. Бородіна) і солістка Канадійської опери – Світлана Катерноза у каватині Норми з однойменної опери В. Белліні та в арії леді Макбет з однойменної опери Д. Верді.

Знайомі вже фестивалю публіці Георгіна фон Бенза – виконавиця партії Аїди на закритті виконувала арії Тоски (“Флорія Тоска” Д. Пуччіні) та Леонори (“Трубадур” Д. Верді), вкладаючи в них багато ніжності та ліричності.

На завершення концертної програми тріо тенорів – Роман Вітошинський, Олег Лихач та лавреат Міжнародного конкурсу Василь Садовський – схвилювали публіку проникливим виконанням відомих неаполітанських пісень “О, моє сонце” (Ф. Капуа) та “Закоханий солдат” (Е. Канніо). Останньою нотою в акорді усієї концертної програми стала українська пісня на слова Івана Франка “Ой ти, дівчино, з горіха зерня” (музика А. Кос-Анатольського), виконанням якої тріо тенорів змусило зал і плакати, і радіти.

Кожен присутній у залі ще раз зумів переконатися, якими дивовижними талантами багата наша земля. Адже чимало серед запрошених на фестиваль гостей із різних куточків світу є випускниками українських музичних шкіл і консерваторій. Як і патронеса львівського фестивалю, вони несуть своє унікальне мистецтво у світ – на найкращі сцени майбутнього, у легендарні театри і масштабні проекти сучасності.

Закриття XII Міжнародного фестивалю оперного мистецтва ім. С. Крушельницької.

*Світлини до статті –
Олена Храмова.*



*До 120-річчя від дня народження М. Куліша
і 90-річчя від заснування театру “Березіль”*

Юлія КОВАЛЕНКО

“МИНА МАЗАЙЛО”: ВИСТАВА, ЯКУ БУЛО ЗАБОРОНЕНО ПОНАД ПІВСТОЛІТТЯ

В історії Харківського театру “Березіль” постави за шедевром М. Куліша-комедіографа “Мина Мазайло” щоразу знаменували собою радикальні зміни політичної, культурної і національної політики країни. П’єса, створена драматургом на “родимому” матеріалі і саме для театру Леся Курбаса, дала життя першій постанові, прем’єра якої відбулася 18 квітня 1929 р. Вистава Курбаса успадкувала генетику запеклої театральної дискусії того року. Крім того, у виставі опосередковано явлений був відгомін ще однієї конфронтації – лютневої зустрічі українських письменників з групою митців, що працювали над реалізацією п’єси “Дні Турбіних” за М. Булгаковим у МХАТі. Там виникла інша (санкціонована згори) полеміка. Дезорієнтовані, почасти не вільні від комплексу меншовартості, діячі української культури – серед яких були і Л. Курбас, і М. Куліш – затаврували п’єсу як шовіністичну. Їхнє обурення стало одним з приводів до розв’язання нищівної кампанії проти московського драматурга. Тож, з притаманною Л. Курбасу геніяльною передбачливістю, у виставі “Мина Мазайло” відбилася пересторога проти фанатизму прапорів будь-яких кольорів.

Головна дилема п’єси – вибір службовця “Дон-уугілля” Мина Мазайла – бути йому українізованим “другорядним службовцем” чи русифікованим службовцем першого ґатунку – мала під собою ґрунт політики “українізації”. Відомий дослідник спадщини Курбаса Н. Корнієнко так прокоментувала її мету: “Через системи культури йшла інтенсивна акумуляція нових державотворчих матриць” [1]. Буквальним контекстом описаних у комедії подій виступило затвердження п’ятирічного плану культурного будівництва на XI Всеукраїнському з’їзді Рад.

Але Л. Курбас і М. Куліш, які усвідомлювали фальшивість гасла утворення “великої родини братніх народів”, з погляду тогочасної ідеології “бачили не той раднарком”, бо вивели на кін людину, яка сумнівається, цілковито заплутується і, зрештою, терпить

життєве фіаско. Як наслідок, виставу під тиском згори було знято з репертуару.

Силами акторського курсу головного режисера театру О. Біляцького, на сцені щойно відкритої ним малої сцени “Березіль” було здійснено другу постанову “Мина Мазайла”. І знову виставі акомпанували помітні зсуви у суспільному житті: кінець “перебудови”, переддень Незалежності, суцільний бум українізації як прояв довгоочікуваної демократизації суспільства. “Комедія, яку було заборонено понад півсторіччя” – таким жанровим визначенням задав публіцистичний тон прочитанню твору О. Біляцький. Використовуючи ту ж саму редакцію п’єси, яка була колись в роботі у Л. Курбаса, асистент режисера А. Стародуб взяв власне сюжет п’єси у “рямці” публіцистично поданої акторами преамбули і післямови. Документи – свідоцтва доби та їхню офіційну оцінку було використано з монографії Н. Кузякіної “П’єси Миколи Куліша” та Української радянської енциклопедії. Зокрема, з книги Н. Кузякіної було зацитовано промовисте і дуже “театральне” гасло Власа Чубаря: “забути про Україну, де сало їдять, салом укриваються і на салі сплять” [2].

Історія театру “Березіль” зберігає такий курйоз. Роман Черкашин, який був серед персонажів-комсомольців з курбасівської вистави 1929 р., на прем’єрі О. Біляцького чимало подивувався тим, що вона не є буквальною реконструкцією постанови Л. Курбаса. Вистави і дійсно були різночоті несхожі. Замість сценографії В. Меллера, що абстрактно змальовувала простір диспуту і математичних формул – сценографічне рішення О. Біляцького запропонувало мінімалізм декількох станків і позначення предметів безпредметними етюдами. Саме так обігруються у нинішній виставі телеграма, газета, склянка, а замість кулемета в “бійниці” пандуса з’являється нахабна рука Дядька Тараса з вульгарною дулею! Крім того, геть щезла з вистави 1989 р. сцена сну Мина, де тра-



Мар'ян Крушельницький – Дядько Тарас у виставі “Мина Мазайло” М. Куліша. Режисер – Лесь Курбас, художник – Вадим Меллер. МОБ “Березіль”, 1929 р.

чуються як популярні танцювальні ритми 1980-х, так і глузлива нота якоїсь міщанської кадрили. Сумна і водночас відчайдушна трагікомічна кадрили героїв радянського вертепу! Своєрідний режисерський рефрен вистави утворює ланцюжок комсомольців, які хоч і несуть інформацію одверто гаслового порядку (“розмовляйте тільки українською мовою!”), але й задають неприховано-цирковий стиль. Стилізовані під гімнастичні піраміди 20-х рр. мізансцени комсомольців-буфонів споріднюють виставу з циркізацією вистав курбасівців.

Виставу-маніфест знов відродженого “Березолу” в 1989 р. зрозуміли і відчули серцем по всій Україні. Спочатку був фестиваль театральних шкіл “Начало” у Києві, де харків’яни здобули усі можливі дипломи журі та захоплені відгуки. Потім вистава фактично

гічний герой, дід-запорожець полемізував з онуком під українську пісню.

Звісно, емоційно можна зрозуміти прагнення корифея “Березолу” і його дружини Ю. Фоміної відновити стару виставу. Але від часу прапрем’єри сплигло шістдесят років. У вистави на зорі нової для країни ери була інша місія! Не тільки прочитати п’єсу, але й зробити ходом, сюжетом її прочитання долю першої постанови “Мина Мазайла”. Цим ходом саме і стали публіцистичні “береги” вистави 1989 р. та один з найдорожчих у ній моментів – миттєвість істини, епічне відчуження посеред вистави, коли всі її персонажі вишиковуються в шеренгу і відверто беземоційно висловлюють своє кредо щодо “українізації”, а Дядько Тарас промовляє пророчу фразу: “українізація” – це спосіб виявити всіх нас, українців, а тоді знищити”. Так само наче “берегами” вистави є два танки на початку та у фіналі. В музиці І. Гайдєнка



Наталія Ужвій – Тьоття Мотя у виставі “Мина Мазайло” М. Куліша. Режисер – Лесь Курбас, художник – Вадим Меллер. МОБ “Березіль”, 1929 р.



На першому плані (зліва направо): Тетяна Турка – Уля, Валерій Брильов – Дядько Тарас, Олена Приступ – Рина. Стоять: Тетяна Грінік – Баронова-Козіно, Світлана Соловійова – Тьотя Мотя, Ігор Арнаутов – Мина Мазайло, Олена Бабенко – Ліна Мазайло. Олег Стефан – Мокій. “Мина Мазайло” М. Куліша. Режисер – О. Біляцький, художник – Тетяна Медвідь. Харківський Державний академічний драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1989 р.

перекреслила всю репертуарну афішу харківського театру ім. Т. Шевченка на гастролях у Львові та Тернополі. На замовлення глядачів саме цю виставу повторювали щодня, зігравши її понад тридцять разів. Феномен повернення “Мини Мазайла” відбувався з гучним ажіотажем. За згадкою актора Олега Стефана, на гастролях у Західній Україні харківська вистава “Мина Мазайло” блискуче дорівняла настрою юридично ще радянського, але фактично вже “незалежного” Львова під синьо-жовтими прапорами. Тому на виставу не можна було дістати квитка. Національно орієнтованого Дядька Тараса публіка носила на руках в буквальному сенсі слова[3]. Актриса Тетяна Грінік пригадує, що кожен його появу зустрічали в залі захопленим ревом [4].

Вистава Курбаса була антиміщанською, спрямованою проти фанатизму, тому всі її герої були характерними і їх висміювали. У виставі О. Біляцького в недвозначні герої вийшов Дядько Тарас у жовто-блакитному строї. Він наче перейняв на себе додатково функцію відсутнього у новій редакції легендарного запорожця, діда Мазайло-Квача. Оскільки відмінність, розбіжність у трактуванні цього образу у двох виставах є наріжною, докладно порівняємо Дядька Тараса в поставах Л. Курбаса та О. Біляцького. Мар’ян Крушельницький грав Тараса обмеженим

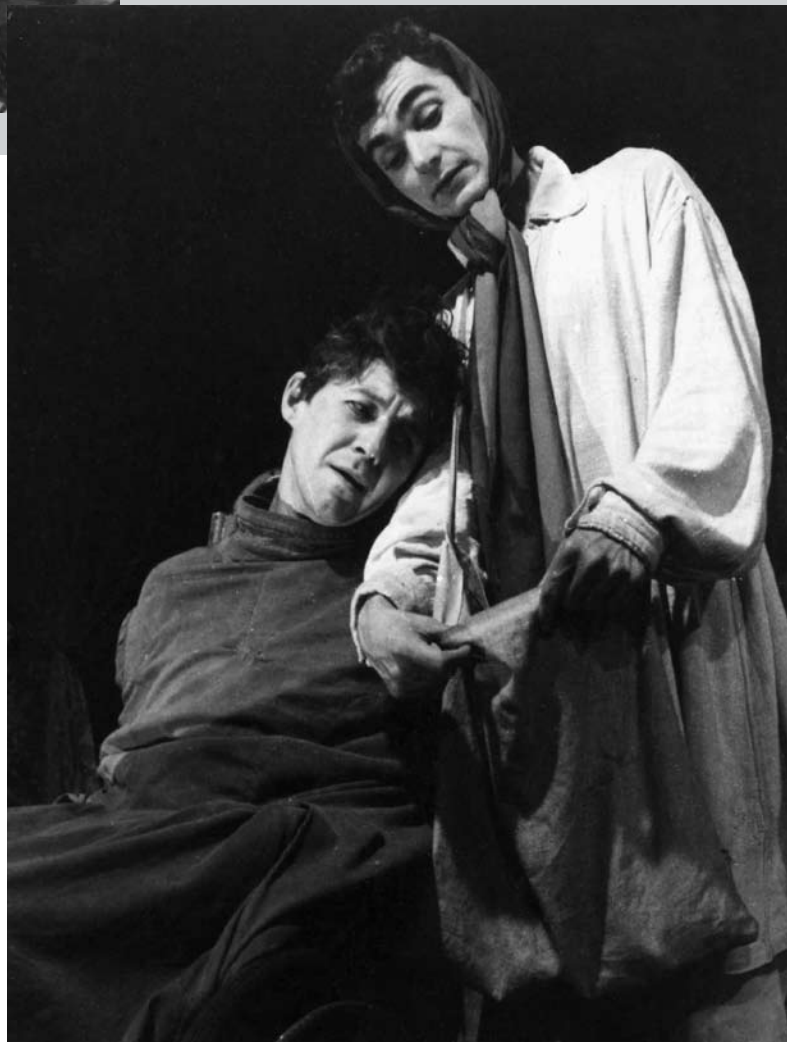
своїм кредо “панукраїнізму” буржуа, міщанином, квасним патріотом у вишиванці. У О. Біляцького Тарас – козак-герой, на кшталт легендарного козака-Мамая або Запорожця з Вертепу. Адже неодноразово наголошувалося на необарокових рисах творчості Л. Курбаса і М. Куліша, що природно привело їх до постмодерної актуалізації вертепу. Тепер, 1989 р., Тараса зіграв А. Любченко. Неприховано молодий, довговолосий, з писаним українським лицем, А. Любченко, разом з тим, зробив свого Тараса далеко не ідеальним, скоріше уїдлигим штукарем (це він видав трюки з кулеметом, дулею, білим прапором, піднятим після переконливих “доводів” Тьоті Моті). За влучним спостереженням І. Кобзар, його Тарасові були притаманні риси “хитрого хохла”[5]. Проте, саме тенденцію романтизації “вертепного” Запорожця послідовніше розвинув Валерій Брильов. Він виміряв цю роль, побачивши її ще в студентському виконанні; він одразу вирішив для себе, як має “повернути” образ Дядька Тараса. Ще А. Любченко спародіював у сцені появи перев’язаного бинтами, але непереможеного Тараса стрічку “Рембо”, яка щойно вийшла на екрани. Проте, мабуть, на повний голос пролунала ця пародійна цитата саме у виконанні В. Брильова, з його ростом, статуєю, героїчним голосом та одверто блюзнірським ставленням його Тараса до опозицій-



Євген Романенко – Губа,
Вікторія Шарапова – Ареська,
Степан Пасічник – Тертика,
Олег Стефан – Мокій у виставі
“Мина Мазайло” М. Куліша.
Режисер – Олексій Біляцький,
художник – Тетяна Медвідь.
Харківський державний академічний
драматичний театр
ім. Т. Г. Шевченка, 1989 р.

Валерій Брильов – Дядько Тарас,
Олег Стефан – Мокій
у виставі “Мина Мазайло” М. Куліша.
Режисер – Олексій Біляцький,
художник – Тетяна Медвідь.
Харківський державний академічний драматичний
театр ім. Т. Г. Шевченка, 1989 р.

нерів. Коли поранений кулями, що рикошетом відскочили від його кулемета, Тарас рвучко з'являється у дверях і навмисне застигає на мить, щоб ефектніше спопелити презирливим поглядом своїх ворогів, він саме таким і викарбовується в уяві глядача і не може не викликати захоплення театральністю широкого іронічно-романтичного “жесту”. Тарасові-Брильову, при його даних Енея, властива дитяча відкритість. Йому дійсно болять ідея, реалізована в кольорі одягу. Коли святу козацьку свитку перетворюють на гамівну сорочку, і Тараса, мов символ України, везуть в інвалідному візку, мимоволі замислюєшся над уже далеко не смішною, а страшною символікою цієї сцени. У В. Брильова навіть анекдот про зміну дореволюційним чиновником свого “трагічного” прізвища Гівненко звучить гранично експресивно, так, що аж подих спирає – і не тільки від сміху... А від того самого катастрофізму, який є таким характерним для всієї творчості М. Куліша. “.. я вас питаю: я вам ще не потрібний?!” – не без надії, проте приховуючи її під машкарою сарказму, заглядає глядачам в очі Тарас у гамівній сорочці. – “То я ще після прийду!” – відповідає він сам собі з ледь помітним гуркотом погрози в голосі. Створений 1989 р. як образ-провокація громадянського почуття, Дядько Тарас і досі залишається таким. Траплялося, що після цієї фрази персонажа





Валерій Брильов – Дядько Тарас, Оксана Стеценко – Тьотя Мотя у виставі “Мина Мазайло” М. Куліша.
Режисер – Олексій Біляцький,
художник – Тетяна Медвідь.
Харківський державний академічний драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 2013 р.

хтось вигукував з зали: “Потрібен!” або навіть вибігав на сцену, щоб символічно “присягнути” Тарасові на вірність!

Л. Курбас обстоював позицію, що комедія М. Куліша зазнала в нього переакцентування на романтичну комедію. Завдання, яке висунув перед акторами режисер, полягало в тому, щоб, “дотримуючись цього наміру, перенести тонку літературно-драматургічну майстерність на мову сценічно-театральної символіки” [6].

У п’єсі Куліша є три вузлові моменти, позначені прийомом “театру в театрі”. Розпочинає інтригу Рина, дочка Мина Мазайло, якій страшенно кортить змінити мужицьке прізвище на “людське” (у Л. Курбаса її роль грала героїня Надія Титаренко). Рина, мов вправний режисер, організує всіх “виконавців” і “статистів”, видаючи їм “ролі”. У парі з нею поставала Уля (у виконанні Ольги (Лесі) Даценко). Критик вбачав у грі обох синтетичних акторок “мольєрівський стиль” [7]. У постанові О. Біляцького це розташування сил було збережено. Першою виконавицею Рини була Олена Приступ. За спогадом партнерки за виставою Т. Грінюк, при створенні образів йшли від акторської природи. Дійсно, Рина – О. Приступ зі сталевим блиском очей з поволокою, фігуриста (“базу ж має відмінну”!), жінка-вамп у сценах-діалогах з Улею танцювала граційно і чуттєво і загалом легко брала гору над своєю недолугою подругою. Перша виконавиця Улі (1989) Тетяна Турка – великоока, з французькою гривкою, худорлява, мов дівчинка-підліток, разом з тим, розмовляла в низькому реєстрі,



Валерій Брильов – Дядько Тарас,
Сергій Гусєв – Мокій у виставі
“Мина Мазайло” М. Куліша.
Режисер – Олексій Біляцький,
художник – Тетяна Медвідь.
Харківський державний академічний драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 2013 р.

що не могло не викликати сміху, та ще й навмисне кострубато повторювала танцювальні па Рини. Тож конфлікт сфер було виявлено наочно! Наївність, аж до тупости, Улі контрастувала з активністю Рини (етюдно народилася в актриси логіка азартного вишукування, винюхування, мов у допитливого песика). З часом, коли у виставі відбулися вводи, на ролі Рини прийшли М. Струннікова, І. Волошина, О. Черкашина, а Улю зіграли І. Роженко й А. Колесник. При цьому традиційно зберігається провідна партія Рини як двигуна інтриги, що особливо помітно в інтелектуально-зверхньому відтінку потрактування образу Рини у М. Струннікової і в грубовато-саркастичному – О. Черкашиної.

Через наголошено театральний хід реалізовано образ Мيني Мазайла. Так було і у виставі Курбаса, де Й. Гірняк демонстрував квінтесенцію методу Л. Курбаса в сцені роздвоєння Мيني на “Мазайла” і “Мазеніна”. У постанові О. Біляцького першим виконавцем Мيني був схожий на велику дитину Ігор Арнаутов. Сьогодні цей образ втілюють Євген Романенко і Роман Жиров. І вже в першій сцені Мيني ми можемо бачити одвертий театр у театрі – розповідь господаря оселі про відвідини РАГСу. Психологічний гротеск особливо помітний у виконанні Є. Романенка, чий грим і ексцентрична скуйовджена а ля “Полунін” зачіска недвозначно відсилають до клоунади. У створеному Є. Романенком образі сумноокого Мيني брилить чаплінська нота. Хоча він, як і Р. Жиров, зберіг у партитурі ролі канонічні червоні шкарпетки (“вся кров мені кинулася в ноги!”), етюд з “роздвоєнням”

Мини на вчорашнього – в негліже – і завтрашнього – в поважному державному мундирі, і навіть мізансценічний парафраз на картину І. Рєпіна “Іван Грозний убиває свого сина” в апофеозі боротьби Мيني з Мокою: “Ой, синку-синку, навіщо ж ти на мене свого дзюбика одкривав?”. В інтонації, з якою грає Мину Є. Романенко, найорганічніше поєднуються гумор, парадокс і катастрофізм.

Третьою персоною, яка уособлює “театр у театрі”, виявилася в сюжеті “Мини Мазайла” Тьотя Мотя. Саме в її розповіді-показі комсомольцям переглянутої у МХАТі вистави “Дні Турбіних” відчутний відгомін лютневої “командировки” М. Куліша і Л. Курбаса. Л. Курбас акцентував в образі Тьоті Моті з Курінного ринку плотське, зоологічне начало. Саме з цим підтекстом звучала у Наталії Ужвій фраза: “А по мне приличнее быть изнасилованной, нежели украинизированной”. Разом з тим відомо, що у цьому вельми екстравагантному образі спробували себе ще А. Бучма та Л. Сердюк. Додатковим “сюжетом у сюжеті” постанови О. Біляцького стало повторення шістдесятилітньої давности призначення актора-чоловіка на цю жіночу роль. В Оксани Стеценко, яка грає роль Тьоті Моті від прем’єри, так само, як і в Н. Ужвій, героїня – гіпертрофовано плотська, чуттєва, що наголошено пікантною “мушкою” над губою та кокетливим капелюшком. Разом з тим, в її Моті відчувається неабияка владність. Цікавою додатковою обставиною народження образу Тьоті Моті 1980-х стало те, що суржик (такий характерний для харківської області!) україномовна актриса академічної сцени винаходила



*Сергій Гусєв – Мокій,
Валерій Брильов – Дядько Тарас
у виставі “Мина Мазайло”
М. Куліша.
Режисер – Олексій Біляцький,
художник – Тетяна Медвідь.
Харківський державний
академічний драматичний
театр ім. Т. Г. Шевченка,
2013 р.*

і застосовувала в процесі репетицій з надзвичайним опором. Аж раптом – після багатьох показів, актриса захворіла, і шанс повторити зухвалий подвиг А. Бучми й О. Сердюка з'явився в актора Олега Стефана. Його виконання надало образу ефект “відчуження”: чоловіча статура, грубуватий голос при жіночий машкарі одразу очуднили Тьотю Мотю, укрупнивши в ній риси шовіністичного перевертня. О. Стефан зробив виправдану, мотивовану просто-таки войовничу, “танкову” атаку Тьоті Моті, проти якої зрештою виявляється безсилим навіть кулемет. Так, в цій жінці було забагато чоловічих гормонів – даремно мріяла вона взяти собі революційне прізвище – Металово-Темброва! Сьогодні Тьотю Мотю з успіхом грає також Ірина Кобзар, актриса, чия національна та громадянська позиція є одверто протилежною до позиції її персонажа. Може тому в навмисно мелодраматичному пафосному воланні її Тьоті Моті: “Альошу, бідного, прекрасного Альошу вбили...” так зло звучить нота “фальшивого” театру, того ремісницького театру “переживання”, який зневажали в театрі Л. Курбаса? І. Кобзар грає в традиціях курбасівського театру – висловлюючи ставлення до свого персонажа, визираючи з-за маски із своїм, сьогоднішньої актриси, обличчям. Цим і цікава Тьотя Мотя. Адже цитування актрисою промови М. Куліша на диспуті, навпаки, обпікає болем за становище української культури в одвічних лещатах цензури.

Образ національно свідомого Моки, сина-опозиціонера батька-“п'ятої колони” у виставі Л. Курбаса

було розв'язано неоднозначно. Дуже можливо, що цієї концепції просто не прочитала радянська критика відповідно до задуму в умовах цькування “Березоля”. Лесь Сердюк виступав як обвинувач свого персонажа з позиції ставлення до нього тогочасного радянського актора. Л. Хвиля грав його романтиком, неврастеніком, який “збожеволів укрмовою”. В постанові О. Біляцького образ Моки, навпаки, прочитувався ідеально просто, відштовхуючись навіть тільки від психофізичної подібності актора Олега Стефана до “розумного арлекіна” Йосипа Гірняка. Та й суто “курбасівські” профіль і зачіска О. Стефана-Моки домальовували образ іронічного і водночас зворушливо ідеалістичного романтика пореволюційної України. Мрійливість Моки Стефан наголошував у пластичному малюнку ролі. Це актор вигадав, щоб у хвилину розпачу Мока “грав” на власному триколірному шалику, мов на бандурі: “Ой спусти, місяць, роги... засвіти по діброві...”, що радо підхопили його наступники Е. Безродний і С. Гусєв.

У постановці Л. Курбаса Лину Мазайло зіграла Н. Пилипенко. У виставі О. Біляцького кумедні акценти цього образу знайшли Людмила Захарчук (вона грає “годовану”, вічно усміхнену, самовдоволену пересічну міщанку) і Олена Бабенко. Її Лина після заяви Мокія, що нема нічого гіршого за коротконогу жінку, самозаглиблено вимірює нишком довжину власних ніг!

Першою виконавицею ролі “вчительки правильних проізношень” уїдливої та колючої Баронової-Козіно була Ганна Бабіївна. У виставі О. Біляцького



Сцени з вистави “Мина Мазайло” М. Куліша.
Режисер – Олексій Біляцький,
художник – Тетяна Медвідь.
Харківський державний академічний драматичний
театр ім. Т. Г. Шевченка, 2013 р.

від дня прем'єри грає цю роль Т. Грінік. Режисер видав для Баронової-Козіно строгу сукню: така тендітна і незаймана, що аж запнута вся до підборіддя, але ззаду – декольте на всю спину, і на ньому – хрест! Підвівшись на пуантах та отримавши в реквізит лорнет, актриса створює образ прискіпливої, манірної та “рафінадної” “клясної вчительки”, яка одним “т” тепер тільки і живе! У іншій виконавиці цієї ролі Олені Приступ особливо кумедним є пристрасне іспанське сапатеадо у стосунках з Миною.

Сягнувши поза своє двадцятип'ятиріччя, вистава вберегла трьох прем'єрних виконавиць: О. Стеценко, Т. Грінік і О. Приступ. Варто дослухатися до думки О. Стефана про те, що зараз, граючи в “Мині Мазайлі”, вже друге (і навіть третє!) покоління акторів привласнює створених раніше персонажів. Тим часом метод створення ролей у О. Біляцького полягав у тому, щоб герої “проростали” з акторів, з їх власних крайнощів [8].

Першій поставі “Мини Мазайла” фатально не пощастило. Йшла вона зовсім недовго, і, крім Й. Гірянки, нікому з виконавців за дороговказ не стала. Методом, напрацьованим у курбасівській виставі, в добу розвиненого соцреалізму довелося знехтувати. А ось вистава О. Біляцького, навпаки, згуртувала, виховала ансамбль однодумців, актори винесли з неї на все життя інтелектуально-ігровий стиль, театральний запал та громадянський патос. Аж ніяк не будучи, за спостереженням І. Кобзар [9], адептом України, О. Біляцький здійснив гаряче-публіцистичне, громадсько-патріотичне прочитання “Мини Мазайло”. Виставу,

глибоко національну за змістом, але інтернаціональну за прийомами – споріднену зі стилем Є. Вахтангова та Ю. Любимова.

На думку Н. Кузякіної, у виставі “Мина Мазайло” Лесеви Курбасу було дуже важливо обернути глядачів у власну громадянську віру. Попри трагічну долю курбасівського шедевра, загибель або переслідування самих його авторів і багатьох учасників тієї першої постанови “Мини Мазайла”, втішає, що однойменна вистава О. Біляцького в колишньому театрі Леся Курбаса невтомно виконує цю місію вже понад чверть сторіччя.

1. Корниенко Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887–1937) / Н. Корниенко. – К.: Государственный центр театрального искусства им. Леся Курбаса. – 2005. – 408 с.

2. Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша. – К.: Радянський письменник. – 1970. – С. 252.

3. Стефан О. Інтерв'ю. – 14 травня 2012, Львів. – Авдіозапис. – Власність автора статті.

4. Грінік Т. Інтерв'ю. – 06 листопада 2012, Харків. – Авдіозапис. – Власність автора статті.

5. Кобзар І. Інтерв'ю. – 15 вересня 2012, Харків. – Авдіозапис. – Власність автора статті.

6. Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша. – К.: Радянський письменник. – 1970. – С. 272.

7. Там само. – С. 282.

8. Стефан О. Інтерв'ю. – 14 травня 2012, Львів. – Авдіозапис. – Власність автора статті.

9. Кобзар І. Інтерв'ю. – 15 вересня 2012, Харків. – Авдіозапис. – Власність автора статті.



Сцена з вистави
“Мина Мазайло” М. Куліша.
Режисер – Олексій Біляцький,
художник – Тетяна Медвідь.
Харківський державний
академічний драматичний
театр ім. Т. Г. Шевченка,
2013 р.



Майя ГАРБУЗЮК

П'ЯТЬ ТЕРНОПІЛЬСЬКИХ ВЕЧОРІВ: НАОДИНЦІ З МОЛОДОЮ РЕЖИСУРОЮ

Тернопільський академічний український музично-драматичний ім. Т. Шевченка (за допомогою Міністерства культури України, управління культури обласної держадміністрації, мерії міста та спонсорів) у ювілейний рік Леся Курбаса організував та провів десятий Всеукраїнський театральний фестиваль “Тернопільські театральні вечори. Дебют”. Від 4 до 8 грудня вдячний тернопільський глядач та вимогливе журі на чолі із головою – н. а. України, членом-кореспондентом НАМ України, лавреатом Національної премії України ім. Т. Шевченка Ф. Стригуном переглянули дев'ять вистав театрів з Рівного, Івано-Франківська, Вінниці, Хмельницького, Львова, Коломиї, Києва. Драматургія фестивальної програми виявилась напрочуд промовистою: кожний день мав своє обличчя, свою тему.

День пам'яті

Першою фестивальною подією стало відкриття меморіальної дошки у с. Новосілки Підволочиського району на Тернопільщині. На стіні місцевої школи було освячено пам'ятний знак на честь їхнього земляка, театрознавця, талановитого організатора театральної справи, художнього керівника Тернопільського академічного театру ім. Т. Шевченка у 1994–2007 рр. Михайла Якубовича Форгеля, якому цього року виповнилося б шістдесят. У церемонії посвячення взяли участь представники районної влади, директор та школярі Новосілівської школи, колеги, земляки. Емоційною кульмінацією урочистості ста-

Сцена з вистави “Отак загинув Гуска” М. Куліша. Коломийський академічний обласний український драматичний театр ім. І. Озаркевича, 2013 р.

ла пісня у виконанні молодих акторів-шевченківців, котрі своєю вдатною мистецькою долею завдячують педагогічному й людському талантові М. Форгеля. На завершення господарі провели усіх присутніх у сусідній корпус школи, у просторий і світлий клас, де навчався Михайло Якубович і де в майбутньому планують зробити музей його імені.

За півтора кілометри від Новосілок – наступна вага театральна точка на мапі Тернопільщини: село Старий Скалат, Обласний музей-садиба Леся Курбаса. Саме сюди попрямували усі учасники та гості свята, щоб разом відбути зустріч-спогад “Негаснуча пам'ять...” з нагоди 75-ої річниці трагічної загибелі Митця. В програмі заходу – виступи юних аматорів-вокалістів, фрагменти документальної кінострічки про останні дні життя Л. Курбаса, читання поезій, вручення студентських квитків першокурсникам Тернопільського педагогічного університету – майбутнім акторам, виступ директора Музею О. Василюшин. Спільна трапеза у музейних кімнатах якось по-особливому об'єднала усіх дивовижною атмосферою причетності до суто людського, буденного виміру життя давніх мешканців цього будинку: дідуся Пилипа Курбаса, батьків Степана та Ванди Яновичів, малого гімназиста Леся...

Фестиваль розпочали виставою Коломийського академічного українського драматичного театру ім. І. Озаркевича “Отак загинув Гуска” М. Куліша. Смілива спроба режисера Володимира Мартишука (диплом фестивалю III ступеня) підкреслила вагомість кулішевої драматургії у становленні творчої індивідуальності сучасного молодого митця. Частину “викликів” складного кулішевого твору В. Мартишуку вдалося успішно розв’язати. Зокрема, заграв яскравими індивідуалізованими барвами дівочий ансамбль дочок Гуски (Устонька – Надія Комарова, Пистонька – Катерина Юрковська, Христонька – Олена Сердюк, Хростонька – Марія Катеринчук, Настонька – Мар’яна Іванович, Онисонька – Олена Сердюк, Охтисонька – Мальвіна Галунка). Свіжо й доречно у музичне оформлення вистави (Іван Николайчук) уведено акапельний спів у дзвінкоголосому й злагоженому дівочому виконанні. Гуска у виконанні молодого актора Богдана Базилевича (диплом фестивалю “За найкращу головну чоловічу роль”) був справді рушійною та дієвою силою вистави, виповнюючи собою усю сцену та підтримуючи комедійний перивень драматургічного твору. Однак режисерському вирішенню бракувало точного відчуття історичного матеріалу, мистецької цілісності задуму. Хотілося б побажати молодому митцеві глибшого занурення у реалії доби, тоншого відчуття парадоксальної жанрової природи кулішевої драматургії.

День любови

Моновиставою “Момент кохання” (за оповіданням В. Винниченка “Момент”) режисер Тарас Жирко, автор та виконавець Євген Нищук (обидва – актори

Київського національного театру ім. І. Франка), прагнуть розповісти про таку нетривку й трагічну по суті пристрасть молодих чоловіка й жінки, що опинились на граничній межі поміж життям і смертю. Перед нами – розгорнутий спогад смертника напередодні страти. Розгорнутий – у дослівному сенсі, бо несподівано сіра стіна камери, перед якою розпочинається сповідь героя, розкривається вусібіч велетенськими екранами-вікнами: вгору, ліворуч, праворуч (автор сценографічної ідеї – Тарас Жирко)... До тексту-спогаду долучається відеоряд, множинно трансльований на екрани: красиве молоде обличчя (Інна Цимбалюк)... безкрає квітнуче поле... краєчок лісу, до якого конче треба добігти утікачам... далекі крони дерев ... знову дівоче обличчя... трава... До цього епічно-документального відеоряду контрапунктом допасовано пісні сучасних авторів: Святослава Ва-



*В Обласному музеї-садибі
Леся Курбаса,
с. Старий Скалат
Тернопільської обл.*



*Богдан Базилевич – Гуска у виставі
“Отак загинув Гуска” М. Куліша.
Режисер – Володимир Мартишук.
Коломийський академічний обласний
український драматичний театр
ім. І. Озаркевича, 2013 р.*

карчука, Андрія Середи, Тараса Чубая, що на свій спосіб “очуднюють” віддалену від нас у часі історію. А коли вже доста слів, музики і “кіна” – актор переповідає глядачеві почуття свого персонажа ...у танці (пластичне вирішення – Ольга Семьошкіна). Кульмінаційна сцена завдяки цьому прийому набуває особливої експресивності, виразності. Коли ж історія добігає кінця, у глядача стискається від болю серце в очікуванні “згортання” екранів пам’яті героя за мить перед його стратою. Проте постановники обирають несподіваний хід: Є. Тищук прориває всім тілом прозорий екран в глибині сцени, простуючи уперед – у небуття...

По завершенні вистави не полишає відчуття неповноти пережитого. Ймовірно, причина у кількох простих, але нез’ясованих у ході вистави питаннях: чому саме починає герой свою сповідь перед нами? чому заявлений жанр “слідчого експерименту” насправді – за мистецькою мовою – більше нагадує “love story”? що завадило постановникам точніше, ретельніше підійти до індивідуальних історій персонажів?

Зовсім іншу історію кохань розповів Львівський драматичний театр ім. Лесі Українки. Наголосимо, що на десятих “ТТВ” дебютувала не лише режисер Людмила Колосович, а й театр як такий: після довготривалої організаційно-творчої кризи колектив колишнього Театру Радянської Армії – Театру Прикарпатського військового округу – Театру Західного оперативного командування нарешті повертається до творчої та конструктивної праці, складовою якої є і активне фестивальне життя. Тож тернополяни уперше за останні щонайменше чверть віку мали змогу побачити цей (колись один із провідних) львівський колектив – в оновленому творчому складі. У пошуках

драматургії про свою патронесу (ім’я Лесі Українки театр самостійно обрав 2009 р.) художній керівник театру і його режисер Л. Колосович вирішила реанімувати одну з перших п’єс відомого українського драматурга Неди Нежданої. “І все-таки я тебе зраджу”. Історія чоловіків у житті Лесі Українки, розказана по-сучасному “нелінійно”, із великою мірою умовності (художник-постановник – Оксана Радкевич) та дивовижною ансамблевистію й щирою вірою зовсім юних акторів у те, що вони роблять на сцені (Леся Українка – Валерія Новак, Душа – Марія Дзвонік, Драматург – він же Нестор Ґамбарашвілі, Сергій Мержинський та Климентій Квітка – Василь Баліцький, Білий Дух – Наталя Липко, Чорний Дух – Інна Лиховид). Роботу, де всі – початківці (і режисер, і сценограф, і актори, і в час написання п’єси – драматург, і, врешті, театр), звичайно, важко оцінювати поруч із виставами досвідченіших митців та стабільніших колективів. Тож найперше, чого хочеться побажати – і не лише учасникам цієї вистави! – набувати високої сценічної культури та принципово глибокого занурення у матеріал: до найтонших деталей “біографії персонажа”, до історичної правди часу, до сутності людських стосунків – навіть за найумовнішого просторового вирішення та постмодерних драматургічних конструкцій. Тільки це порятує акторів від штампів, і Нестор Ґамбарашвілі не буде впізнаваним комедійним “грузином”, і Сергій Мержинський не триматиме руки в кишенях під час розмови з коханою, і “Кльоня” не виглядатиме таким собі “ботаніком”... Рівно ж як і молода Леся не наступатиме грудьми (навіть жартівливо) на юнака, не лягатиме перед ним на стіл тощо...

Попри певні “недоречності”, очевидними є якнайамбітніші плани творчого колективу, його сміливі

Євген Нищук у моновиставі “Момент кохання”

Т. Жирка за В. Винниченком.

Режисер – Тарас Жирко.

Київський національний академічний
драматичний театр ім. Івана Франка.



пошуки власного творчого обличчя, прагнення бути в руслі сучасної театральної мови, експериментувати і з темами, і з авторами, і з виконавцями.

День міщанських буднів

І от прийшов день особливих героїв. Здається, їх уже списали і забули, а вони нагадали про себе несподівано виразно й переконливо. “Моральність пані Дульської” як міщанський трагіфарс запропонували глядачам магістранти кафедри театрального мистецтва Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Молодий режисер і керівник курсу Ігор Кусяк разом із ще молодшими виконавцями створили цілісну, завершену виставу в рамках навчальної програми. Мотивації вчинків, контакт із партнером, пластична та інтонаційна індивідуальна характеристика образу – ці та інші завдання гідно виконували Оксана Верхола (Дульська), Тарас Чуловський (Збишко), Сергій Дем’яненко (Феліціян), Ірина Ветлянська (Хеся), Тетяна Яремусь (Меля), Леся Наконечна (Ганка), Ольга Атаманчук (Тадрахова), Соломія Крушельницька (Юліясевичова), Надія Іванина (Квартирантка). Та заявленої особливої жанрової барви у сценічній роботі не було досягнуто: перед нами постала драма, без жодних трагіфарсових ключів чи модуляцій.

Натомість надзвичайно симпатичне міщанство як безмежне тотальне середовище з’явилося у роботі шевченківців з Івано-Франківська. Молодий режисер Орест Пастух, чий яскравий дебют на минулорічному фестивалі запам’ятався глядачам, нині

у статусі чергового режисера Івано-Франківського академічного українського музично-драматичного театру ім. І. Франка представив на суд тернопільських глядачів і журі нещодавню прем’єру: фантазії міщанських буднів на 2 дії “Фатальні жінки Бальзамінова” за О. Островським. Уже сама участь у роботі акторів кількох поколінь театру – прикмета конструктивно-об’єднуючої, консолідууючої колектив праці цього молодого режисера. Але ж якими діамантами виблискують у виставі ролі і досвідчених митців (Оксана Іваницька – Бальзамінова, Ганна Бабинська – Ничкіна, Валентина Шиманська-Мартінова – Красавіна, Олександр Шиманський – Неусьднов, Галина Талалай – Матрьона, Любов Ніколаєнко – Білотілова), і молодих виконавців (Євгеній Холодняк – Бальзамінов, Валентина Лопушанська – Капочка, Мирослава Гусак – Устинька, Світлана Дутка – Анфіса, Вікторія Юрців – Раїса і т.д.). Акторський ансамбль у виставі нагадував ідеально налаштований годинниковий механізм, стрілки якого – головні персонажі – разом із усією годинниковою братією обертаються у щонайменше двічі пришвидшеному темпі. У цьому майже водевільному “стакато” міщанські будні (у автора – “картини московського життя”) перетворились на барвистий калейдоскоп характерів та ситуацій, що пролетіли перед нами “на одному подиху”, залишивши більше відчуття театрального свята, ніж рутини “буднів”. Власне, своєрідні “пунти”, на які підняв режисер побутово-комедійних за своєю природою персонажів, створили особливу атмосферу авантюризму і відчайдушності, що нею пронизана вся вистава. А вдало стилізовані костюми (художник Олена Андрійчук) підкреслили особливу



Євгеній Холодняк – Василь Дмитрич Бальзамінов, Наталія Романова – Акуліна Гаврилівна Красавіна, Оксана Іваницька – Павла Петрівна Бальзамінова у виставі “Фатальні жінки Бальзамінова” за О. Островським. Режисер – Орест Пастух. Івано-Франківський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. Івана Франка.



Максим Какар'якін – Гнат, Оксана Бандура – Варка у виставі “Я б тобі небо прихилив” за І. Карпенко-Карим. Режисер – Оксана Бандура, художники – Лілія Задоянчук, Олена Опольська. Вінницький академічний музично-драматичний театр ім. М. К. Садовського.

міру умовности, заявлену і в просторі, і в діялогах, і в темпоритмі в цілому.

Оповідь про звичайнісіньку, “маленьку” людину з її пристрасним бажанням “просто розбагатіти” наблизилась до нас завдяки наївності, доброті й щирості інтонації, з якими явлено зі сцени усіх цих далеко не симпатичних свях, інфантильних наречених та безвольних женихів, їхніх “маменьок”, попечителів і т. д. Режисер О. Пастух без сумніву володіє даром “запалювати” акторів до співтворчості.

Але... У стрімкому леті сценічної дії так бракувало зупинок. Так хотілось уважніше придивитись до того чи іншого персонажа, точніше почути кинуту притьмом фразу, насолодитися яскраво виліпленим характером! Бракувало тиші. Бракувало цікавого ритму: зміни акцентів, вибудованої послідовності довгих та коротших тривалостей. Темп переміг ритм – зовнішня моторика заступила до певної міри внутрішні, складніші процеси психічного життя персонажів, а їх-бо ніхто не відмінював навіть у такому “полегшеному жанрі”. Ритмічно одноманітна бадьорість призвела до певної втомлюваності у сприйнятті спектаклю.

День експериментів

Несподіване вирішення “Безталанної” запропонував Вінницький академічний український драматичний театр ім. М. Садовського. Молодий режисер Оксана Бандура (диплом фестивалю III ступеня) витворила власну скорочену версію класичного твору і на камерній сцені вирішила розповісти історію фатальних кохань мовою вербально-хореографічною.

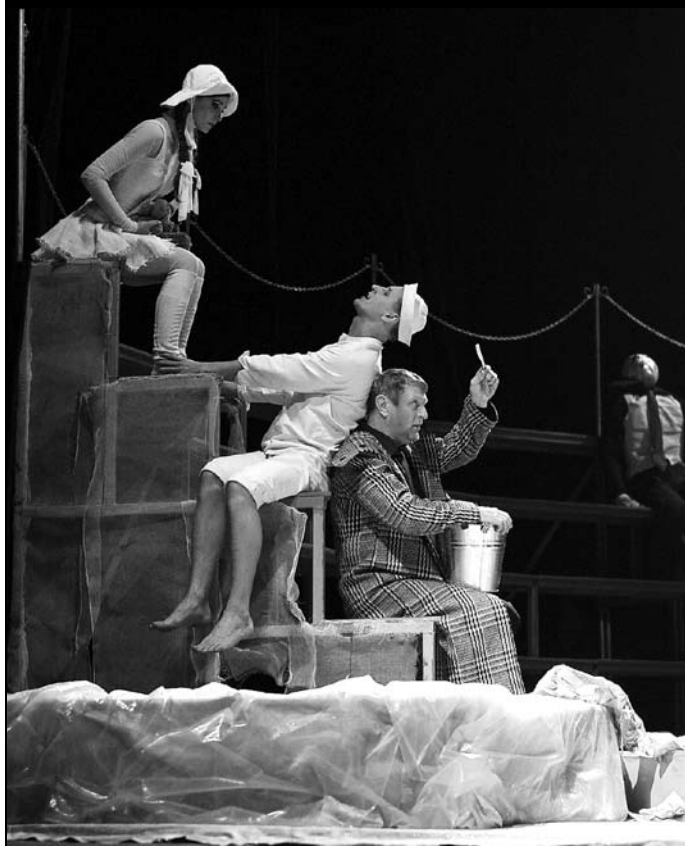
Основний подієвий ряд п'єси збережено, але сама зміна назви – “Я б тобі небо прихилив” – свідчить про концентрацію постановочного вирішення на любовній лінії. Структура дії полягає у почерговому, послідовному поєднанні драматичного діалогу й пластики. При цьому мова тіла (пластичне рішення – Діана Калакай) подекуди сягає рівня професійного сучасного танцю і за хореографічною “лексикою” і за виконанням. Танець у цій виставі – не вставні інтермедійні номери, а спосіб висловити “невимовне”, своєрідний підвищений градус драматичної напруги. Не в усьому, на жаль, співмірні “пластична” й “драматична” складові, зокрема остання хвилює на певні неточності у психологічних стосунках персонажів, у проживанні подій, у рівності акторського ансамблю. Але в цілому можна з певністю сказати, що таке прочитання класичного твору, здійснене, очевидно, насамперед з думкою про молодіжну аудиторію, дозволяє “наблизити” хрестоматійну класику до сучасного глядача, не заграючи із ним, а пропонуючи оригінальне – на всіх рівнях стильне – мистецьке прочитання. Адже і просторове вирішення (художник – Лілія Задоянчук),

і стилізовані костюми (Олена Опольська) разом із музичним оформленням (Олег Фільварков) були вдало дібраними однорідними складовими загального вирішення вистави.

З'ява на афіші будь-якого театру назви одного з найвідоміших творів А. Камю "Калігула" – вже само по собі викликає зацікавленість. Коли ж поруч ще й виникає ім'я режисера Сергія Павлюка – слід очікувати справді чогось несподіваного. Так і сталося: вистава Рівненського академічного українського музично-драматичного театру як мінімум поділила глядну залу навпіл, як максимум – увела в естетичний шок чималу частину цієї зали.

У контексті тернопільського фестивалю ім'я С. Павлюка має свою історію: тут він дебютував як режисер із дипломною виставою "Дума про братів Неазовських" Л. Костенко далекого вже 2005 року. Сьогодні С. Павлюк – головний режисер Херсонського академічного українського музично-драматичного театру ім. М. Куліша, відомий в Україні митець, за плечима якого – чимала шерега вистав у різних театрах. Тому й оцінювати його працю за критеріями молодшої режисури для журі було б не зовсім коректно. Показана вистава належала радше до гостей, запрошених, а не конкурсних.

Рівненський "Калігула" – робота зрілого митця, професійно впевненого у собі на кожному з етапів режисерської праці: від задуму і експлікації до окремих постановочних акцентів. Вистава актуалізувала найгостріші сучасні українські теми: цинічні механізми впливу на юрбу, цинічні методи здобування влади, цинізм політики як такої. Жанр "абсурдної трагедії" режисер вибудовував з акцентом на першу його складову: парадоксальність, карколомність персонажів, буфонада, доведена десь до гротеску, а десь – до естрадного шоу, яскрава



Сцени з вистави "Калігула" А. Камю. Режисер – Степан Павлюк, художник – Алла Лактіонова. Рівненський академічний український музично-драматичний театр.



видовищність та відверто ігрова манера існування акторів на сцені були бездоганно “виправдані” у просторі ацени, вписані в куб сцени (художник-постановник – Алла Лактіонова), пластикою (режисер із пластики – Владислава Белозоренко, диплом фестивалю), музичним оформленням (С. Павлюк). У задумі “тотальної” гри, де відсутні будь-які межі правди, честі, справедливості, головний герой вистави у виконанні Андрія Куделі (диплом фестивалю за найкращу головну чоловічу роль) справді був правителем, якому підвладні всі і вся – він домінував на сцені і візуально, і темпоритмічно, і енергетично. Поруч із ним не менш вагомими та помітними були всюдисущий Гелікон (Станіслав Лозовський, диплом фестивалю за найкращу чоловічу роль другого плану), стоїчно незворушний і мужній Сципіон (Ігор Ніколаєв), та й зрештою, весь численний ансамбль вистави жив як одне ціле у складній – чи не симфонічній – партитурі дії.

Проте за вражаючою видовищністю, міцним темпоритмом, складним мізансценуванням втратилася здатність досягнути глибину внутрішньої, екзистенційної трагедії Калігули. Ні катарсису, ні істинного, глибокого потрясіння вистава не принесла – тим не менш, виразно й переконливо донісши своє послання, примусила нас вкотре замислитись над зрадливістю й безпорадністю людини у лещатах влади...

День простих істин

Просвітленим, прозорим у своїх інтенціях виявився заключний день фестивалю, подарувавши глядачам та журі певну смислову “розв’язку” після напружених й неоднозначних попередніх робіт.

До драматургії засновника киргизького кінематографа, сценариста, письменника й журналіста, нашого сучасника Мара Байджієва звернувся молодий київський режисер Сергій Корнієнко у своїй дипломній роботі на сцені Хмельницького академічного українського музично-драматичного театру ім. М. Старицького. Мелодрама “Дуель” справді добрий матеріал для роботи на Камерній сцені. Але однозначність характерів, надмірна простота стосунків, передбачуваність розвитку конфлікту видають відсутність виразного постановочного вирішення та сучасної мистецької лексики у творчому арсеналі молодого режисера.

Вечірня, заключна вистава – заньківчанська “Поліанна” за Е. Портер – стала гідною мистецькою крапкою. На відміну від рідного міста, де ця робота молодого Богдана Ревкевича дещо губиться серед дорослого репертуару, на фестивалійній афіші вона прозвучала напрочуд дзвінко й радісно. Головна ідея твору: “радіти життю” отримала таке ж по своєму “наївне” й прозоре постановочне вирішення. Заввиграшки вела свою непосидючу й енергійну героїню Поліанну актриса Наталія Боймук, застосовуючи усю силу й приналежність молодості, стрункості, дзвінкості (диплом фестивалю за найкращу головну жіночу роль). У ансамблі із такими метрами сцени як Дарія Зелізна (диплом фестивалю за найкращу жіночу роль другого плану), Олена Бонковська, Ярослав Мука та за підтримки заньківчанської молоді актрисі вдалося передати у зал святковий настрій, потужний заряд дієвого добра й милосердя. Простота й невибагливість режисерської мови тут виявилась адекватною простоті й виразності провідної

думки вистави, а майстерність акторів різних поколінь, об’єднаних в нерозривну ансамблеву сув’язь, забезпечили виставі такий очікуваний успіх.

Фестиваль “Тернопільські театральні вечори” набирає все більшої вітальної сили, реанімуючись на театральній мапі України як місце старту та перших проб молоді режисури. Нехай же його наступна – одинадцята – едіція відкриє нові цікаві горизонти нашого спільного театального майбутнього.

*Сцена з вистави “Поліанна” за Е. Портер.
Режисер – Богдан Ревкевич,
художник – Наталія Тарасенко.
Львівський національний академічний
драматичний театр ім. М. Заньковецької.*



Сцена з вистави “Місяць Сальєрі”.
Режисер – Р. Кудашов,
художники – А. Запорозький, А. Торік.
Брестський театр ляльок (Білорусь).



Марія ПРЕВО

ЛЯЛЬКИ НАД НІМАНОМ. ПЕРШИЙ ПОЛІТ – УСПІШНИЙ

(І Міжнародний фестиваль театрів ляльок “Ляльки над Німаном”. Гродно, Білорусь)

Цієї весни з 10 по 13 травня в одному з найстаріших міст Білорусі – Гродні – відбувся І Міжнародний фестиваль театрів ляльок “Ляльки над Німаном”. Гродненський театр ляльок, з його визнаним майстром режисури Олегом Жюгждаю і професійним колективом, має всі можливості для проведення міжнародного форуму лялькарів.

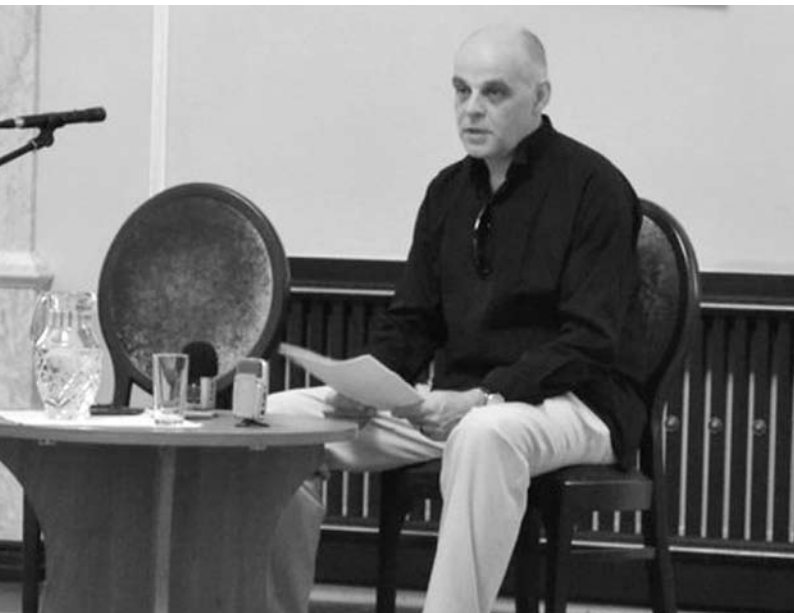
Перший фестиваль – свято друзів (таку назву фест отримав у кулуарах театру) зібрав 12 театрів учасників, представивши жанрове і стилістичне розмаїття художніх засобів виразності сучасного театру анімації (як естетично-філософського поняття “оживлення, одухотворення неживої матерії”).

На запрошення одного з найавторитетніших режисерів з’їхалися мистецькі колективи з 5-ти країн: Білорусі, Литви, Польщі, Росії та України.

Свою професійну майстерність і винахідливість колектив театру продемонстрував уже на відкритті – театралізованим дійством й виступом екстравагантних ведучих “Девок Гродзенських” (творче об’єднання актрис та музичних майстерень театру: Н. Доценко, О. Літвіненко, А. Аргеткіна), які своєю імпровізацією, потішними частівками створили гарний настрій для всього фестивалю, а перед кожним виступом вигадливо представляли гостей. На жаль, у репертуарі фесту не була показана робота господарів.

Провідна частина колективу з виставою “Пікова дама” (режисер – О. Жюгжда, художник – М. Сташуленок) на той час поверталася з польського містечка Жешува, де білоруси брали участь у Міжнародному фестивалі театрів ляльок, а майже через декілька днів театр отримав нові запрошення на престижні театральні форуми – до Литви та Сербії.

За круглим столом Олег Жюгжда зазначив, що у планах на майбутнє – проводити щорічний форум, який буде складатися з тематично-конкурсної та поза-конкурсної програм. Високі вимоги до учасників були заявлені одразу, адже конкурсну програму запросили оцінювати професійне журі, що складалося з провідних діячів культури та мистецтв Білорусі. О. Жюгжда, зацікавлений у фаховому діалозі, запросив для обговорення вистав також і молодих критиків з Польщі, Білорусі, Росії, України. Сподіваємось, що це стане постійною практикою. Адже таке професійне спілкування надає фестивалю інтелектуально-емоційної напруги, високого тону. На першому обговоренні відбувся діалог між теоретиками та практиками, вони розглядали теми, пов’язані з репертуарною політикою фестивалів, йшла мова про режисерські концепції та акторську майстерність у виставах. Найголовніша тема, що захопила всіх, була присвячена творчим можливостям сучасного театру ляльок.



Олег Жюгжда відкриває круглий стіл театральних критиків і практиків сцени.

Безперечно, головним адресатом театру ляльок переважно є діти. На фестивалі були показані вистави з традиційною формою виразності, де головною художньою прикметою була лялька. До цієї групи можна віднести постанови: “Лисиця та Ведмідь” (режисер – В. Шадський, художник – З. Давидов) Рязанського державного театру ляльок, “Будиночок-пряничок” (режисер – А. Маркуцкіс, художник – О. Береснева) Паневезького театру ляльок (Литва), “Про тигрів та слонів” (режисер – О. Іванова, художник – Г. Солоніна) театру “ТРИлика” (Москва). На жаль, не обійшлося без певних клопотів. Мовні проблеми завадили колективу Паневезького театру ляльок. Ві-



дому казкову історію братів Грімм про маленьких Гензеля та Гретель актори розігрували у старовинній музичній шкатулці (яка за своєю конструкцією нагадувала таємничий німецький театр ляльок-автоматів XVIII ст.) двома мовами – литовською та російською. Ця історія нічого б не втратила, якби її грали однією мовою, адже сюжет казки не був змінений. А напруженість у спілкуванні акторів “садила” темпоритм вистави. Чарівну камерну атмосферу вистави порушив і великий простір “малої” сцени Гродненського драматичного театру (подібні ситуації з майданчиками є закономірним випробовуванням для учасників фестивалю). Чарівник-професор та його помічниця намагалися обіграти цей простір, тому не завжди відчували “подих” зали.

Виставу “Про тигрів та слонів” теж спіткало просторове випробування. Актори театру “ТРИлика” (В. Драгун та О. Мартинова) є “пташенятами” Гродненського театру ляльок: переїхавши до російської столиці, вони не загубилися в ній, створили свій домашній театр. Актори розповіли повчально-веселі історії Дональда Біссета про життя кумедних тварин і комах, використовуючи “живий план”, вивідних ляльок, художні форми силуетного театру. Маленькі глядачі спостерігали за Тигреням, яке втратило свої смужечки, та ласунчиком Мурахою, що не міг потрапити додому через свою жадібність. Практика показу вистав на різних майданчиках (театр у Москві не має свого постійного приміщення, часто працює на виїзних показах) та випрацюване з роками відчуття різних просторів допомогло акторам не розгубитися, а ось візуально сценічний простір вистави “розпався” на фрагменти. Ще хотілося б зауважити, що граючи виставу для найменших глядачів, актори не мали б допускати у грі штампів й поверховости. Умовну гру “театру у театрі” розбивали натуралістичні сцени – прибирання кімнати, приготування тіста для святкового торта із упізнаваного навіть на відстані жовтого рушника. Оживлюючи ляльку Тигреня, актор (В. Драгун) залишав її на авансцені, нібито тому, що вона спостерігає за днем народження своїх друзів. Але саме ігрова лялька без руху, без уваги актора швидко втрачає свої сценічні якості. А неприпустимі штампи у відображенні поведінки звірів в такій камерній виставі порушували її ігрову цілісність. Крім цього, здивувала присутність саме цієї вистави на фестивалі: в репертуарі театру є цікавіші прем'єри, аніж постава 2006 р.

*Сцена з вистави “Лисиця та Ведмідь”.
Режисер – В. Шадський, художник – З. Давидов.
Рязанський державний театр ляльок (Росія).*

Казка Рязанського театру ляльок “Лисиця та Ведмідь” завдяки своїй об’ємній сценографії повністю вписалася в простір сценічного майданчика малої сцени драматичного театру. Розіграна історія невимушено повчала маленьких глядачів, як можуть уникнути сварки батьки. У звичайній комунальній квартирі назрівав сімейний конфлікт; щоб урятуватися від нього, молодята захопилися грою в ляльковий театр. Зрозуміле дитині художнє оформлення (у дусі лялькових пластилінових мультфільмів Олександра Татарського), акторський інтерактив налаштовував маленького глядача на довіру до вистави. Органічна акторська гра, нюансування характерів за допомогою голосу, вправне ляльководіння дозволили виконавцям створити кумедні образи м’якого Ведмеда (В. Уточкін) й хитроверткої Лисиці (С. Борисова). Особливим персонажем вистави став Домовичок (актор В. Рижков у ростовому костюмі-ляльці), завдяки чарам якого головні герої помирилися. Увага до малят, акторська майстерність та відчуття аудиторії – запорука успіху вистави. (У номінації “За найкращу чоловічу роль” був нагороджений актор рязанського театру ляльок Василь Уточкін).

У виставах “Попелюшка” (режисер – Я. Антонюк, художник – Є. Фаркашова) театру ляльок з Ломжі й “Невідомих пригод Аладіна” (режисер – Є. Ібрагімов, художник – Мішале́м) театру ляльок “Гулівер” (Варшава) постановники прагнули нелінійно прочитати матеріал відомих казок. Правда, обидві польські вистави були насичені довгими мовними діалогами, що ускладнювало їхнє сприйняття (особливо для дитячої аудиторії). Додамо, що історію про Попелюшку перенесли у наш час.

Дія вистави розгорталась так, що ставав зрозумілим поділ на два світи, відображені в сценічному просторі: по центру сцени стилізований під кришталь й дзеркала палац відбивав у своїх інтер’єрах високий придворний світ, куди мріяла потрапити Попелюшка (акторка у вишуканому вечірньому вбранні зі своїм прототипом – вивідною лялькою) – й вульгарно-прозаїчний світ повсякденної реальності, де старіють від своєї злоти сестри й мачуха Попелюшки. Виставі трохи бракувало витриманості в єдиному стилі – якщо у світ Попелюшки та її “родичів” дії були узгоджені, то з’ява хрещеної матері (велика голова ляльки, що опускалася мов оберіг на житло Попелюшки) “випадала” з художнього простору вистави. Варто ще сказати про принцип ляльководіння, який у польських акторів вирізнявся незрозумілою поведінкою й метушливістю. Складалося таке враження, що актор не володіє технікою ляльководіння, а



Сцена з вистави “Чарівний пензель”.
Режисер – І. Казаков,
художник – Т. Нерсісян.
Могилівський театр
ляльок (Білорусь).



Сцена з вистави “Мікрокосмос”.
Постановники – Р. Дробнюх, К. Гарбатик,
сценограф – А. Вальни.
Білостоцький театр ляльок (Польща).

лялька стає для нього лише зображальним знаком. Можна припустити, що такий принцип йде від режисерського прочитання матеріалу або від традиції у роботі з лялькою, де на перше місце виходить саме актор. Вистава “Попелюшка” була побудована на музичних шлягерах (композитор – Б. Щепанський) та хореографічних номерах (Я. Гембура), що відсилали до мотивів бродвейських мюзиклів. У номінації “Найкраще музичне оформлення” вистава здобула визнання журі фестивалю.

Головними персонажами “Невідомих пригод Аладіна” стали ляльки-маріонетки. Актори в керуванні лялькою виявляли належну уважність і технічність. Однак виставу переобтяжували різноманітні форми художньої виразовості: казковий світ створювався на очах у глядача з яскравих етнічних танцювальних номерів, на тлі яких відбувалася гра з маріонетками й тростинними ляльками, масками й театром тіней, – усі ці форми виразовості, особливо при появі Джина (великі гумові ростові ляльки), не завжди були узгоджені в єдиному просторі вистави, тому розбивали її цілісність.

Про дві наступні роботи, показані на фестивалі, варто поговорити як про приклади, коли завдяки пильному ставленню до традицій, до ілюзії оживлення ляльки й збалансованому вкрапленню сучасних художніх можливостей самотній тандем режисер-художник створював виразні універсальні світи.

“Дорогою до сонця” (режисер – Б. Константинов, художник – В. Антонов) – вистава Каунаського театру ляльок (Литва). Метафорична історія про мандрівно-

го скрипаля сягала у виставі філософської глибини. Унікальна майстерність та віртуозність художника Віктора Антонова у створенні тростинних ляльок. За режисерською ідеєю вистава вибудована без слів, його тримає мелодія скрипаля, який самотньо живе в картонній коробці під залізничним мостом. Саме зустріч артистів цирку та їхні захоплюючі історії (сцени в чорному кабінеті з ляльками) й життя музики (знайомство з цирковою мавпою, спогади з минулого) наповнюють життя кожного персонажа глибоким змістом. Лялькові сцени показані акторами у філігранній техніці ляльководіння, завдяки якому у чорному кабінеті відбувалась повна ілюзія оживлення ляльки. (Вистава колективу Каунаського театру ляльок була відзначена у номінації “Найкращий ансамбль”).

Вистава “Золота яблунька, винний колодязь” (режисер – Р. Дрежис, сценографія та ляльки – М. Йонутіс, комп’ютерна графіка – А. Дрежис) Вільнюського театру ляльок “LELE” здійснена за мотивами литовської народної казки й позначена образним баченням народного литовського фольклору. Творча група немов дісталася історичних національних витоків, вибудовуючи ігровий простір як оригінальне узагальнено-філософське бачення Всесвіту. Сценографія побудована за традиціями райка, канонічних законів стародавнього іконопису, з елементами художньо-прикладного та образотворчого мистецтва. Тепла й тонка атмосфера моновистави (театр “LELE” є представником високої культури цього жанру) передавалася завдяки природній й невимушено щирій грі артистки Е. Пишкиняйте. (Вистава отримала нагороди в трьох номінаціях: “Найкращу роботу художника”, “Найкращу режисуру” та “Найкращу жіночу роль”).

Сучасні можливості візуальних форм театру анімації дедалі частіше приваблюють режисерів нової формації. З цього погляду варто проаналізувати вистави “Чарівний пензель” (режисер – І. Казаков, художник – Т. Нерсісян) Могильовського театру ляльок та “Мікрокосмос” (постановка група – Р. Дробнюх, К. Гарбатиц, сценограф – А. Вальні) Білостоцького театру ляльок.

“Чарівний пензель” – масштабний проєкт молодого білоруського режисера Ігоря Казакова. Учень О. Лелявського, перспективний режисер, учасник лабораторії режисерів театру ляльок при Спільці театральних діячів РФ,

*Сцена з вистави “Золота яблунька, винний колодязь”.
Режисер – Р. Дрежис, сценографія та ляльки –
М. Йонутіс, комп’ютерна графіка – А. Дрежис.
Вільнюський театр ляльок “LELE” (Литва).*



нещодавно отримав посаду головного режисера Могильовського театру ляльок. Для І. Казакова театр ляльок – це унікальний світ і виразові можливості. Режисер не боїться експерименту, але водночас з повагою ставиться до історії та традицій білоруського театру ляльок. Як на мене, надзавдання Казакова – привернути увагу білоруського глядача до театру ляльок, і він робить це, користуючись багатим спектром сучасних мистецьких форм. Для історії про Дівчинку, що відчайдушно бореться з Безбразом (актори в живому плані та зростові ляльки) створений цілий мультиплікаційний фільм. Поставка насичена несподіваними прийомами, оригінальними ляльками (пласкими, атракціонно-вивідними). Музичне оформлення для вистави створила С. Залеська-Бень, лідер самобутнього музичного гурту “Срібне весілля”, відомого далеко за межами Білорусі. Як на мій погляд, “Чарівний пензель” – значний режисерський проєкт-експеримент, хоча в ньому ще не повністю збалансовано театральне мистецтво й захоплення сучасними візуальними можливостями.

Пошуковий проєкт “Мікрокосмос. Композиція” – спільний задум і Білостоцького театру ляльок і Підляської асоціації хореографів. Вистава, про яку йтиме мова, створена за мотивами сюжету документального фільму “Мікрокосм”, що представляє один день з життя комах. Саме тут треба зазначити, що Білостоцький театр ляльок (артдиректор – М. Вашкель) є унікальним пошуковим майданчиком, де завдяки керівникам театру відбувається постійний експеримент з формою. У виставі “Мікрокосм” було цікаво спостерігати за акторськими знахідками та гутаперчевими можливостями, які проявлялися під час роботи з оригінальним металевим матеріалом. На жаль, виставі бракувало чітко вибудованої драматургії, тому дійство нагадувало майстерно-технічні художні номери, що їх опановують студенти у творчих вишах. Однак, незважаючи на недоліки, можна радіти з того, що молоді режисери експериментують з формою, з головою занурюючись у сучасні можливості театру ляльок, розуміють значення діалогу між поколіннями.

На фестивалі були представлені й класичні твори зі складною режисерською концепцією: “Записки божевільного” (режисер – В. Климчук, художники – О. Сидоров, Г. Сидорова) театру “Лялька” (м. Вітебськ), “Місяць Сальєрі” (режисер – Р. Кудашов, художники – А. Запорозький, А. Торік) Брестського театру ляльок, “Лісова пісня” (режисер – О. Жюгжда, художник – Л. Лучко) Закарпатського обласного театру ляльок “Бавка”.

Говорячи про “Записки божевільного” Вітебського театру ляльок, хотілося б згадати вислів самого Гоголя: “Театр – це кафедра, з якої можна багато сказати світу доброго”. На жаль, режисер вистави відмовився від основи цієї заповіді. “Записки божевільного” – складний твір в самому першоджерелі. Цей твір – безперечно цікавий матеріал для театру ляльок з його гротеском та метафоричністю. Юрій Лотман свого часу порівняв “Записки божевільного” з лубком. Поставу В. Климчука можна назвати “жорстоким лубком”, адже це режисерська рефлексія на сучасність. Щоб впоратися з цим матеріалом, потрібно мати чітку наскрізну режисерську концепцію й художнє бачення, яких, на жаль, у творців вистави не вистачило. Можна припустити, що були намагання створити лабораторну виставу, в якій режисер використовував безліч “культурних цитат”, психологічно-натуралістичних сцен необґрунтованої жорстокості, що межували з умовним театром ляльок, таким чином “вбиваючи” останній (сцени спалювання паперового Парламенту; ностальгія за дитинством – гра у матрьошки; фінальна і напрочуд сповідальна колискова “Котику сіренький”). Після переглянутої вистави виникало



Сцена з вистави “Лісова пісня”.
Режисер – О. Жюгжда,
художник – Л. Лучко.
Закарпатський обласний театр
ляльок “Бавка” (Україна).

бажання подякувати акторові Є. Гусеву, який грав роль Поприщина у “живому плані”, за його психологічну витримку та акторську майстерність.

Дві інші вистави – “Місяць Сальєрі” (за мотивами трагедії О. Пушкіна “Моцарт і Сальєрі”) Брестського театру ляльок (Білорусь) та “Лісова пісня” Закарпатського театру “Бавка” продемонстрували високий мистецький рівень і наочно представили режисерський театр.

Довга дружня й творча співпраця пов’язує білоруського режисера Олега Жюгжду й Закарпатський театр “Бавка”. Головна особливість режисера О. Жюгжди – його універсальність. “Лісова пісня” – авторський театр Жюгжди. Самобутність “Лісової пісні” завжди захоплювала режисера: спершу – дитячі враження, у 80-х – казкова кінострічка Юрія Іллєнка. З роками у режисера викристалізувалося своє філософське осмислення цього матеріалу. Отже, переосмисливши для себе як драматичну історію життя Лесі Українки, так і її драматургічний доробок, режисер відтворив на сцені абсолютно нове, без хрестоматійної театральщини, дійство у дусі символічного театру. На сцені відображається атмосфера театального декадансу початку ХХ ст. Навколо рояля збираються шанувальники поезії, щоб розіграти нову театральну п’єсу. Режисер вміло використовує прийом “театру в театрі”. Посередині сцени музичний інструмент – рояль – стає символом і виразним місцем дії для подальшої гри. Жюгжда сміливо з’єднує поетичну умовність і національний колорит традиційно укладеного жит-

тя. Вивідні ляльки Матері Лукаша (Є. Григор’єва) та Килини (С. Кобзиста) – вирішені як “промовисті” народні образи – два розписних глечика. Великого значення у виставі надано терновому вінцю-люстрі – символу постійних людських страждань та випробувань. У виставі все працює на ідею символічного театру: значущість кольору (насиченого червоного, білого, мерехтливо-синього та жахаючого, як бездонна прірва чорного); салонність сценічного простору й вишукані костюми акторів у живому плані; витончений акторський ансамбль, музичне (В. Джуган) й світлове оформлення (І. Осокіна).

“Місяць Сальєрі” Брестського театру ляльок – містеріяльно-релігійна вистава визнаного тандему режисера Руслана Кудашова та художників Андрія Запорозького й Алевтини Торік. Самоцінність вистави полягає в її універсальних художніх складових: поетиці драматургічного тексту “Моцарта і Сальєрі” О. Пушкіна, в класичній музиці та ляльках-маріонетках, що за своєю умовністю втілюють ідею зв’язку людини з Вищим світом. Постава, вирішена у прийомі “чорного кабінету”, дивувала віртуозністю акторського ляльководіння. На сцені відбувалась повна ілюзія одухотворення ляльки. Спілкування з глядачем передавалося мов через невидимі зв’язки й таємничо-магічний простір темряви й світла. Основні ж події вистави розгорталися на Місяці, останньому притулку Сальєрі (актор Д. Нуянзін), в його хворобливих спогадах про Моцарта (Р. Пархач). Саме завдяки сукупності потужної магічної атмосфери, що йшла від сценічної дії, глядач поринав у ритуальну атмосферу дійства. Тому так пророчо близько була до кожного лялька-Демон (І. Герасевич), що спокушала Сальєрі; і як каяття – фрагменти церковної мозаїки у зображенні Тайної вечері, як символ Божого суду. (Ця вистава отримала Гран-прі фестивалю).

Чотири напружені й вкрай цікаві дні мистецького форуму лялькарів проминули непомітно. Добре фінансування (обласний виконавчий комітет та управління культури Гродненської області) й улаштування фестивалю дали змогу професіоналам зібратися разом, побачити різноманітний спектр вистав й обмінятися досвідом. Для міста й країни фестиваль надав можливість знайомства зі своєю культурою європейським колективам. Зважаючи на те, що в Білорусі лялькові фестивалі проводяться лише в столиці, фестиваль “Ляльки над Німаном” стануть гідним приводом для розширення кордонів, й митці цього унікального виду мистецтва наступного року знову зустрінуться у весняно-квітучому Гродні.

Світлина – **Тетяна Кузовчикова,
Наталія Савєнкова**



Імпровізований виступ ведучих фестивалю “Девоч Городзенских” (творче об’єднання актрис та музичних майстерень театру у складі Н. Доценко, О. Літвіненко, А. Аржеткіної).

Тетяна КІКТЕВА

МОЛОДЕ МИСТЕЦТВО СУРГУТА

(Гастролі Сургутського музично-драматичного театру в Луганську)

У квітні 2012 р. українське місто Луганськ, де відбувався перший Міжнародний фестиваль імени великого артиста Павла Луспекаєва, познайомилось з творчістю Сургутського музично-драматичного театру. Артисти з далекого Ханти-Мансійського округу представили на суд глядачів та журі виставу “Украдене щастя” за п’єсою класика української літератури Івана Франка. Успіх був надзвичайний! Від Гран-прі театр “врятувало” лише те, що на сцені всі побачили режисерський повтор у прочитанні драми, а це не заохочується в умовах фестивалейних показів. І незалежно від того, що режисер Ірина Волицька вдало перенесла своє вирішення львівського постановочного варіанту на сургутський ґрунт – “самоповторення” режисерської концепції, на жаль, вплинуло на рішення журі... Однак журі настільки було зачароване виставою та її виконавцями, що придумало спеціальний приз (за умовами фестивалю всі номінації стосувались лише досягнень акторів-чоловіків) актрисі театру Юлії Уткіній за роль Анни. Очевидно, ця значуща подія в житті театру, а ще захоплений прийом луганського глядача наштовхнули директора театру Тамару Личкату, заслуженого працівника куль-

тури Росії, до ідеї проведення гастролей в Луганську. І треба підкреслити – чуття досвідченого керівника її не завело. Уміло заручившись підтримкою двох державних департаментів – Луганського та Ханти-Мансійського, керівництво Сургутського театру у листопаді того ж року організувало гастролі в Україні. Подолавши понад чотири тисячі кілометрів з повним складом трупи, з повним оформленням шістьох (!) вистав – а це (як на наші складні економічні часи) – справжній гастрольний репертуар, 16 листопада 2012 р. на сцені Луганського російського



Павел Касьян – Микола Задорожний, Сергій Дороженко – Михайло Гурман, Анна – Юлія Уткіна у виставі “Украдене щастя” І. Франка. Режисер – Ірина Волицька, художник – Дарія Зав’ялова. Сургутський музично-драматичний театр.



академічного театру (тепер уже – ім. П. Луспекаєва) театральний колектив з Сургуту відкрив свої гастролі. Шість вистав за творами Ремарка, Чехова, Пушкіна, Меріме, заявлені на афіші, одразу привернули до себе увагу добрим смаком та високою добірністю репертуару. І, незважаючи на технічну проблему на початку гастролей, пов'язану із затримкою оформлення на митниці і неможливістю показати прем'єру “Точки... неповернення” за творами Е.-М. Ремарка у постанові головного режисера театру Володимира Матійченка, вимушена заміна цієї вистави на незаплановану для гастрольного показу поетичну композицію “Срібна доба” не лише не послабила зацікавлення луганського глядача до творчості гостей з Росії, а навпаки, переконала у тому, що приїхав серйозний, вимогливий до своєї праці колектив. Слухаючи улюблені вірші, я одночасно вдивлялась в обличчя людей у глядній залі – хтось уперше (чого гріха таїти!) відкривав для себе ці славетні, сповнені чару поетичні рядки, хтось явно згадував колись почуте, а хтось пошепки промовляв разом з акторами добре знайомий текст... Так чи інакше, у повній тиші зала слухала, і це було найціннішим... Ефект просвітницької місії театру (котру,

до речі, ще ніхто не скасовував) був очевидним. І, незважаючи на деякі композиційні огріхи та нерівноцінну виконавську майстерність учасників вистави, коли (на жаль) не для кожного проголошуваний текст був власним, до решти зрозумілим та вистражданим, вважаю цю роботу театру справді вагомую.

Музично-драматичний театр із Сургуту ще дуже молодий – він налічує лише дванадцять років своєї історії... У порівнянні до майже столітніх традицій багатьох репертуарних театрів – це дитинство, але ні на мить не виникає бажання у спілкуванні з театром применшити професійні критерії в оцінці його творчості і нехай навіть (ласкаво, по-багьківськи) покартати і поплескати по плечу... Гадаю, головний режисер театру Володимир Матійченко має прямий стосунок до системної праці з трупю, він такий самий молодий, як і його актори, тому розмовляють вони однією мовою і разом крок за кроком досягають таємниці театального ремесла. У виставі “Молоді люди” це постає з особливою переконливістю – іронія щодо сучасних реалій близька не лише режисерові, а й виконавцям головних ролей, котрі настільки правдиві у точно вибудованих Матійченком запропонованих обставинах, що здається, наче й не грають, а просто живуть у зрозумілій та звичній системі координат. Вистава йде на сцені сім років, тому з огляду на молодий вік театру її цілком можна назвати “довгожителем”. Багато театрів намагаються утримати в репертуарі так звані “касові спектаклі”, свідомо вдаючись до певного мистецького компромісу. Але незважаючи на те, що виставу “Молоді люди” її творці називають “дрібничкою”, за ходом дії звична “комедія положень” плавно перетворюється на “комедію звичаїв”.



Тетяна Конєва – Катя, Федір Головін – Дімочка, Аркадій Корнієнко – Жєня, Нікіта Люшинєнко – Вася у виставі “Молоді люди” Р. Білецького. Режисура та сцєнографія – Володимир Матійченко. Сургутський музично-драматичний театр.



Актори, а їх у виставі четверо: Тетяна Конєва, Федір Головін, Аркадій Корнієнко та Нікіта Люшненко існують на сцені зіграно, азартно і тому дуже переконливо. Сюжет комедії доволі простий: трійко молодиків намагаються розважитись, але оскільки двоє з них одружені, то “згаяти вечір” зручніше в помешканні друга-холостяка. Під впливом спожитого спиртного виникає ідея запросити дівчину. Але, на жаль, в телефонному записнику друга – жодного жіночого імени. Єдиний номер якоїсь Каті ретельно закреслено. Це не зупиняє друзів і, з труднощами розшифрувавши запис, вони від імени господаря квартири запрошують дівчину в гості, вважаючи, що – “дівчинка на виклик”. Помилка скоро з’ясовується, Катя виявляється дочкою “впливового мента”, безтямно закоханою в господаря квартири Дімошку. Легковажні хлопці перетворюються на заручників несподіваної ситуації... Режисер, звертаючись цією роботою до молодіжної аудиторії, вихованої в світі масової культури, усі ознаки якої присутні у звукоряді вистави з дешевими попсовими пісеньками – та у відеоряді з телевизором-ящиком, що бомбує сучасну людину всілякою відеожуйкою, закладає у жанрово-комедійну основу спектаклю важливий іронічний акцент, такий необхідний в подібного характеру п’єсах-самограйках.

Молода команда з Сургута постала на гастролях в Україні прекрасно підготованою до виконання завдань будь-якої складності. Переконливим підтверджен-

ням цього став спектакль “Неймовірно зворушливі сценки про кохання” в режисурі Лінаса Зайкаускаса, де пластичність, музичність, ансамблевість, непересічний драматичний талант виконавців виявився понад усі похвали. В програмці жанр заявлений як комедія, мені ж здалося, що точніше було би його визначити як трагікомедію. Спектакль Зайкаускаса зачарував, розсмішив, збентежив і примусив розмірковувати. Інценівку за оповіданнями Антона Павловича Чехова зробив сам режисер і, скажу чесно, в перші хвилини таке вільне поводження з текстами класика, котрий (так уже склалось ментально) для багатьох є чи не духовною святинею, дещо шокувало. Однак, автор вистави настільки концептуально переконливий і так постановочно дотепний, що дуже



Сцени з вистави ““Ступай, куди манить тебе розкутий ум” за О. Пушкіним. Режисер – Юлія Уткіна, сценографія – Анна Єрофєєва, костюми – Наталія Добродєєва. Сургутський музично-драматичний театр.



скоро всі сумніви розвіялись. У процесі розвитку дії якимось дивно змінювалась жанрово-інтонаційна партитура. Очевидно, цьому сприяла “жива музика” інструментального ансамблю “BODY AND SOUL” (керівник – Олександр Кошелєв). Органічно вплетена у канву вистави, вона не лише створювала необхідну атмосферу, а й стала повноцінною дійовою особою... Режисер нанизує оповідання Чехова на ланцюг свого задуму, наче патологоанатом, препаруючи людські вади. Три дії вистави – три різні історії про кохання, цілковито відмінні за стилем та за змістом звучання. Романтичне ставлення до кохання в першій дії виявляється через музично-світлову та синхронно-виконавську чистоту, з мінімальним звучанням тексту, коли вияв закоханості – це суцільні крики та неартикульовані вигуки. Чим конкретнішим постає текст, тим приземленішими та гріховнішими виглядають стосунки чоловіка й жінки. І коли в останній, третій дії, що вирішена абсолютно натуралістично, твариноподібний чоловік б'є свою паралізовану страхом дружину, тексту проголошується дуже багато. В цей демагогічний потік вплетено багато впізнаваних чехівських фраз про високе, “висмикнутих” з ранніх творів, фраз, котрі на перший погляд не пасують до жалюгідної грішної істоти, яка їх промовляє. Але чим патосніше звучать прекрасні тексти з її вуст, тим відчутніше ти розумієш, наскільки здевальвованим є слово, не підкріплене вчинком, або наскільки страшно, потворно звучить прекрасне слово у супроводі жорстокої насильницької дії. Цей словесний потік хочеться обірвати, припинити, знищити... Такий парадоксальний режисерський хід мені видається цікавим та переконливим. У виставі багато дотепних

знахідок: хлопчики, що біжать з деревами в руках, створюючи ілюзію руху потяга; підстрелена в першій дії чайка, перетворена у другій дії на опудало. Всі, здавалося б розрізнені, самодостатні елементи витворюють у виставі атмосферу тонкої чехівської іронії. Творчий колектив Сургутського театру – це злагоджена команда однаково підготованих артистів. Але поступово, вистава за виставою, вимальовувались незаперечні лідери труп: Аркадій Корнієнко, Анна Махріна, Олексій Мойсєєв, Тетяна Балабанова, Тетяна Конєва...

Я постійно думаю про те, як мудро визначено жанрове скерування театру – музично-драматичний... Така назва особливо поширена в Україні і має історичне, ментальне і навіть політичне коріння... У Сургуті створення театру з таким напрямком є дуже перспективним, бо розширює можливості формування труп і беззаперечно дає величезні репертуарні дивіденди. В Луганську ми побачили різнопланові можливості такого напрямку – тут драматичне мистецтво



Сцена з вистави “Неймовірно зворушливі сценки про кохання” за А. Чеховим. Режисер – Лінас Зайкаускас, художник – Маргарита Місюкова. Сургутський музично-драматичний театр.



поєднане із балетом, пластична мова сцени – з музикою і вокалом. Відчуття універсальності молодих акторів не зникало упродовж усього гастрольного періоду. Вже згадувана Юлія Уткіна виявилась не тільки сильною драматичною актрисою і чудовою танцівницею, але постала ще і як режисер, познайомивши глядача зі своєю виставою “Ступай, куди манить тебе розкутий ум”, придуманою за поемою О. Пушкіна “Анджело”. Складний філософський твір перекладено мовою сцени. Щоправда, це смілива спроба не цілком вдалася режисерові-початківцю: бракує композиційної драматургічної та постановчої стрункості, впадає у вічі “багатослівність” виразових засобів, на яку часто “хворіють” молоді режисери, роблячи перші кроки в професії. Але Юлія Уткіна – талановита людина, багатогранно обдарована, тому напевно багато що здійснить.

Оригінально і тому несподівано прозвучала поема Меріме “Кармен” у постанові балетмейстера Ольги Нечаєвої, котра використала жанр бального танцю як хореографічний прийом. І, незважаючи на дещо нечітку композицію вистави, де роль героїні видалась одноплановою в контексті традиційного любовного трикутника, пошук нових форм у засобах виразовості здався мені дуже цікавим. Але якщо у двох згаданих вище пластично вирішених виставах звучало слово, то “Земля моя кружляє, і я кружляю...” в композиції і режисурі Л. Зайкаускаса та “Свобода назавжди” у хореографії постановника Олега Глушкова – спектаклі суто пластично-танцювального характеру.

Виставу Зайкаускаса “Земля моя...”, як і “Страшенно зворушливі сценки...” уповні можна назвати

авторськими. Це вистава про Сургут, північне місто Росії, що починалось з приїзду на цю сувору землю групи романтиків-ентузіастів, котрі тут поселились і пустили коріння. Однак, я відчула певну заданість, і, вочевидь, цей факт спрацював не на користь такого тонкого художника як Лінас Зайкаускас – на мою думку, тут він грішить певною ілюстративністю. Тим не менш, труп рухається настільки професійно, що якоїсь миті просто не віриш, що перед тобою не артисти балету, а актори драматичного театру, хай навіть і з пречудовими даними...

Усе, що показав на своїх гастролях в Луганську Сургутський театр, заслуговує на повагу і серйозні роздуми. Відчуття свіжості, щирості, закоханості у свою професію залишили по собі зустрічі з молодими колегами з далекого Сибіру. Як виявилось, не завжди театри народжуються, як мовлять, “завдяки”, інколи це відбувається і “всупереч”, не зважаючи на відсутність особливого культурного середовища, всупереч відсутності тривалої театральної традиції (в Ханті-Мансійському окрузі є лише один професійний театр – Сургутський музично-драматичний). Що ж тоді, якщо не об’єктивні умови, стоїть біля витоків народження таких театрів? Гадаю, величезне бажання і творча воля сильних, захоплених театром людей, котрі вірують у благородство започаткованої ними справи...

*Переклала з російської
Майя Ілюк*



*Сцена з вистави “Свобода назавжди”.
Режисер – Лінас Зайкаускас, балетмейстер –
Олег Глушко. Сургутський музично-драматич-
ний театр.*

Ольга ДОРОФЄЄВА

ФЕСТИВАЛЬ МАЛИХ ФОРМ ТА ВЕЛИКИХ ІДЕЙ

(“Театронік” – 2013)

Утретє Харків зібрав учасників Міжнародного Театрального фестивалю малих форм “Театронік”, засновниками якого є Харківська міська рада, Міжобласне відділення спілки театральних діячів України та Харківський театр “Ланжерон”. Ще досить молодий “Театронік”, що виник 2011 р., на хвилі інтенсивного зростання фестивального руху в мистецькому просторі як сучасної України, так і інших сусідніх країн, дає змогу виявити й особливості власного творчого розвитку, й певні загальні тенденції театральної ситуації в Європі. “Театронік” став для харківських театралів тим більше вагомим подією, що цього року не відбувся фестиваль “Курбалесія”.

Протягом п’яти днів (11–15 листопада) на двох сценах Харківського Будинку актора глядачам були представлені вистави з семи країн. Таким широким міжнародним представництвом у минулі роки фестивалю не міг похвалитися, коли, окрім харківських колективів, виступали тільки театри з Росії та декількох інших країн. Цього ж року в програмі – дві вистави з України та по одній з Росії, Сербії, Болгарії, Молдови, Німеччини, Ізраїлю, тобто географія фестивалю дійсно розширюється.



Сергій Барковський у моновиставі “Авдей Флюгарін”.
Режисер – Андрій Андрєєв. Санкт-Петербург (Росія).

“Театронік” збирає вистави малих форм – акторів-виконавців має бути не більше п’яти. Такі фестивалі тепер достатньо розповсюджені, і не лише тому, що фінансово вигідніше запросити невеликий колектив, а й через збільшення у глядача попиту на камерні спектаклі. До речі, самі організатори “Театроніка” – директор фестивалю Віталій Бондарев та виконавчий директор Галина Панібратець – добре знайомі з такою формою фестивалів, оскільки вже п’ять років співпрацюють як художній керівник і режисер харківського театру “Ланжерон”, що представляє свої моновистави на багатьох міжнародних фестивалях. Говорячи про організаторів “Театроніка”, не можна не згадати Ніну Мазур, театрознавця та драматурга з Німеччини: вона щороку присутня як почесний гість фестивалю та має безпосередню причетність до його створення.

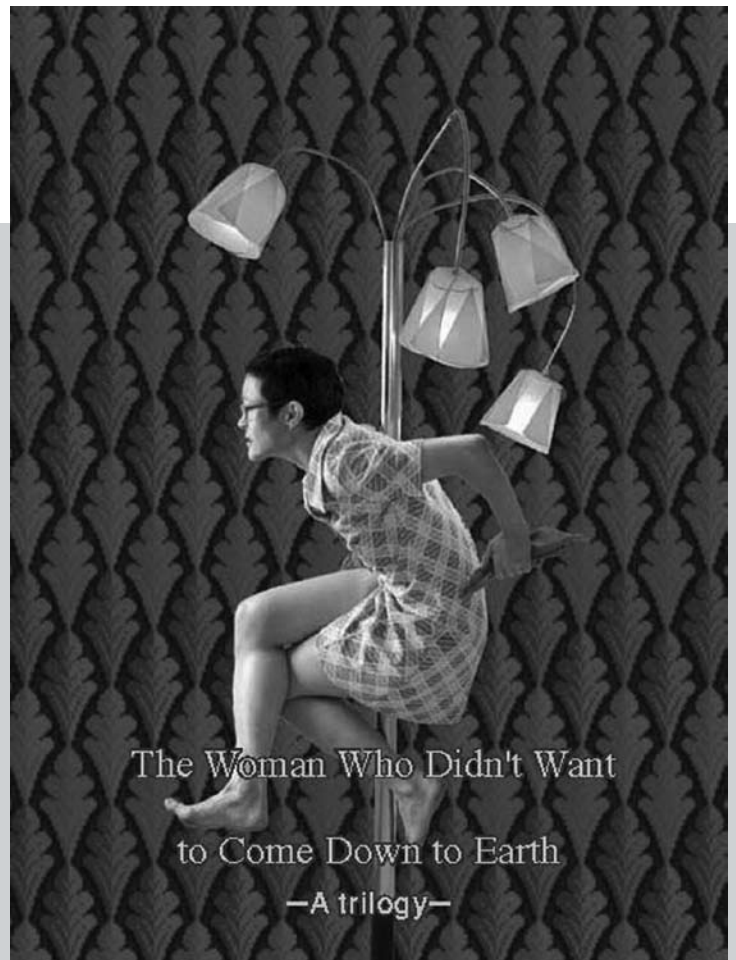
“Театр 19” – один з найвідоміших недержавних театрів Харкова. Цей популярний серед молоді колектив режисера Ігоря Ладенка Організатори “Театроніка” вважають своїм особливим талісманом та постійно розпочинають фестиваль його виставою. І цього разу “Театр 19” показав свою найновішу прем’єру “Шукаю роботу” за п’єсою сучасного іспанського драматурга Жорді Галсерана “Метод Грьонхольма”.

Більшість з представлених на фестивалі робіт були саме моновиставами, а тому в центрі уваги опинився актор. Саме він, його професійні та особистісні риси, стають найважливішим фактором, що формує враження глядачів. Організатори “Театроніка”, формулюючи свої головні завдання у прес-релізі, зазначають, що орієнтуються на вистави, які втілюють гуманістичні цінності. Здавалося б, хрестоматійне словосполучення, та за ним стоять певні творчі орієнтири, які годі не помітити. Насамперед, мова йде про якість людського спілкування, цінність порозуміння між людьми – такий тон відчувається і під час вистав, і за лаштунками впродовж усього фестивалю. Мабуть, саме ці риси – увага до людини, довірливий інтимний тон розмови зі сцени – чим далі, то більше приваблюють до камерної атмосфери моновистав сучасного глядача, що розгубився у механістичному світі, байдужому до маленьких особистих проблем. Безумовно,

такі тенденції є позитивними, проте іноді дається взнаки відсутність у “Театроніка” чітких художніх критеріїв відбору вистав, окрім самої кількості виконавців, що заявлено вже в назві фестивалю.

Першою з показаних моновистав була “Марія Лебядкіна” у виконанні Мір’яни Вукочіч з Белграда. Сербська акторка є не лише виконавицею, але й режисером і автором драматургічного тексту за творами Федора Достоевського. Вистава побудована як діалог двох героїнь, різних за віком, та, однак, схожих трагічною долею – Марії Лебядкіної та Сонечки Мармеладової. Сама Мір’яна виконує роль Лебядкіної, а присутність у виставі другої забезпечують чорно-білі відеопроєкції. Мір’яна Вукочіч належить до покоління акторів, що вже сприймається як частина історії – з високим рівнем професійності і водночас у чомусь несучасною манерою виконавства. Вистава приковує увагу насамперед атмосферою, сповненою підвищеної емоційної енергії та релігійного почуття. Вистава йде сербською мовою, тому нелегко повністю вникнути в її суть. Та немовби дивна магія лаконічних деталей акторської гри (Мір’яна майже весь час сидить за столом та ворожить на картах) і сценічного оформлення передають і певні змістові нюанси, і глибоку драматичну напругу дії.

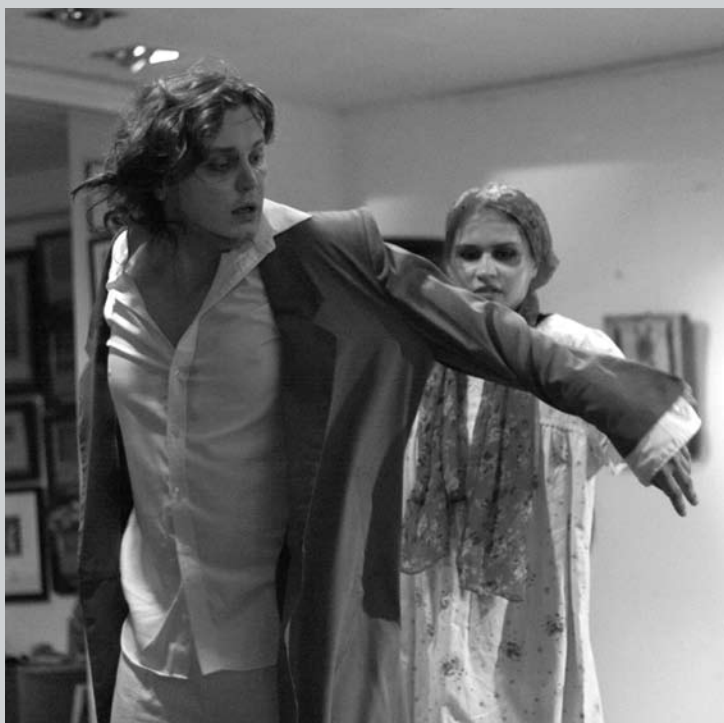
Прикладом високого рівня культури в усьому – від акторської гри до незвичного та, на перший погляд, невиваженного драматургічного матеріалу – став спектакль Сергія Барковського “Авдей Флюгарін”. Відомий актор із Санкт-Петербурга піднявся до рівня комедії високого класичного зразка з глибоко інтелектуальним, тонким гумором та силою бездоганної виконавської переконливості. Друга назва вистави (режисер Андрій Андрєєв) – “Commedia dell’arte з історії російської журналістики”, а Авдей Флюгарін – це іронічне прізвисько, що його у своїй епіграмі дав Олександр Пушкін Фаддєєві Булгаріну. Саме від імени цього письменника, критика, журналіста і видавця йде вистава, занурюючи глядача в славетну епоху розквіту російської поезії та бурхливих літературних дискусій. Величезну повагу викликає вміння режисера та актора перетворити текст, побудований на рецензіях,



Габрієла Нойхау у виставі “Жінка, яка не хотіла спуститися на землю”. Єрусалим (Ізраїль).



Марія Мадан у моновиставі “Актриса” І. Члакі. Режисер – Віталій Дручек. Молодіжний драматичний театр “З вулиці Троянд”, Кишинів (Молдова).



Олексій та Юлія Кубіні у виставі “Жорстокі тварини” за Ф. Кривіним. Київський єврейський музично-драматичний театр ім. Шолом-Алейхема.



епіграмах, дописах, статтях того часу (матеріал радше для літературознавчого дослідження, аніж для комедії) на захоплюючу сценічну дію. Вистава Сергія Барковського є, на мою думку, рідкісним зразком такого мистецтва, що здобуває прихильність глядача зовсім не через використання популярних і перевірено успішних прийомів. Захоплюючи публіку своєю енергією, вона пропонує власні критерії естетичного смаку та освітнього рівня і змушує підноситися до них. Професійна майстерність, людська щирість актора підкорили харківську публіку, й не дивно, що вистава “Авдей Флюгарін” була чи не найяскравішою подією цьогорічного “Театроніка”.

Не вперше гостем “Театроніка” став Молодіжний драматичний театр “З вулиці Троянд” (Кишинів). Цього року театр показав виставу “Актриса” за п’єсою Іллі Члакі у виконанні Марії Мадан (режисер-постановник – Віталій Дручек). Вистава побудована у формі життєвої історії-сповіді однієї актриси про своє життя крізь призму політичних обставин радянської доби, а згодом – перебудови, професійних та особистих проблем, що випали на долю жінки. Розповідний тон п’єси нав’язував виставі певні мелодраматичні риси. Завдяки чергуванню сцен відвертої жіночої розповіді та експресивних естрадних номерів, досвідчена виконавиця ролі змогла не лише зацікавити глядача, а й викликати співчуття до образу героїні, популярної в минулому актриси, котра, працюючи прибиральницею в театрі, згадує про свої колишні успіхи.

Виразно виділилася за типом художнього мовлення на тлі репертуарної афіші фестивалю “Жінка, що не хотіла спуститися на землю”, створена акторкою з Єрусалиму Габрієлою Нойхаус. Вистава за сюрреалістичним сюжетом побудована з низки пластичних номерів та трюків, перетворених на візуальні метафори. Вона більше за будь-яку іншу виставу “Театроніка” наочно демонструє принципи сучасного західноєвропейського театального мислення. І це дуже важливий досвід для харківського глядача та вагоме досягнення у розширенні меж фестивалю.

Варто відзначити певну особливість – у декількох представлених моновиставах актор був не тільки виконавцем, а також і драматургом, і режисером сценічного твору. Про це вже було сказано з приводу вистав “Марія Лебядкіна” та “Жінка, що не хотіла спуститися на землю”, це стосується і спектаклю “Шамандура”, яку показав Театр Вина “Стара Варна” з болгарського міста Варна. “Шамандура” ство-

Георгій Велчовський у моновиставі “Шамандура”. Театр Вина “Стара Варна”. Варна (Болгарія).

рили Георгій Велчовський (він виступив і актором) та директор Музею старої фотографії міста Ламбрін Сатіров. Герой вистави – рятівник на пляжі курортного болгарського містечка, його розповідь сповнена цікавими людськими спостереженнями, життєствердним гумором та щільно пов'язана з історією міста, ментальними особливостями його мешканців. Вистава, де головним художнім засобом є акторська виразність і де суттєве значення має текст, йде болгарською мовою. Отож враження від вистави формується насамперед з відчуття оптимістичного настрою творців “Шамандури” та довірливого тону розмови, а це вже багато важить.

Берлінський театр “Русская сцена” представив на фестивалі виставу “СаксофонIST” за відомою п'єсою Матея Вішнека. Колектив, орієнтований на російськомовних мешканців німецької столиці, загалом дотримується сценічної традиції російського театру. Однак при тому відчувається у поставах пріоритетність реалізації зовнішніх прийомів, а не докладні відтворення змістових нюансів режисерського задуму. Сценічна версія Інни Соколової-Гордон виглядала достатньо поверховим прочитанням непростих тем, що піднімаються у п'єсі. Більшість застосованих режисером прийомів не була виправдана в сценічній дії; так, скажімо, нереалістичність подій, містична аура історії кохання передавалася у виставі через недоречну афектовану манеру акторської гри. Багатоаспектна п'єса Матея Вішнека сприймалася в такому трактуванні як доволі дивна історія кохання з надто невмотивованим перебігом подій.

Закривала “Театронік-2013” вистава Київсько-го єврейського музично-драматичного театру імені Шолом-Алейхеми “Жорстокі тварини” за оповіданнями Фелікса Кривіна. Героями вистави за участю акторів Олексія та Юлії Кубіних по чергово ставали різні тварини, причому часто кількість учасників дії перевищувала число виконавців. У такій складній за структурою та хаотичній виставі непросто виявити єдність на підставі параметрів як естетичних, так ідейних. Філософсько-іронічний тон прози Фелікса Кривіна режисер переводить у площину насиченої пристрасними почуттями людської драми. Прагнення постановників передати через тексти про тварин суто людські проблеми не набувало образно-алегоричного характеру через буквальність сценічних рішень. Художнє вирішення вистави доповнював нав'язливий музичний супровід зі вставними пластичними номерами. Вистава справила тяжке, гнітюче враження, та причина цього не серйозність проблематики, а використання таких сценічних прийомів, що обтяжували дію.

Попри деякі зауваги, цьогорічний “Театронік” став справді яскравою подією в театральному житті



Сцена з вистави “СаксофонIST” М. Вішнека.
Режисер – Інна Соколова-Гордон.
Берлінський театр “Російська сцена”.

Харкова. Порівняно з двома попередніми фестивалями, він був таки найцікавішим завдяки інтернаціональному складу учасників та загальному рівню вистав. “Театронік”, безумовно, перебуває на етапі творчого зростання з уже вагомим позитивним результатом, і ця тенденція вселяє добрі надії. Організатори ставили собі за мету створити “свято театру”, і, безумовно, вони її досягли. Однак було це свято помітною культурною подією не для широкого кола глядачів, а тільки для професіоналів. Питання це належить до глобальніших проблем сучасного художнього процесу і не має простого розв'язання.



ПРО ТИРАНІЮ, ЛЮБОВ І СМЕРТЬ

*(Вистава “Дім Бернарди Альби” Г. Лорки
Російського державного академічного театру драми ім. Ф. Волкова)*

Федеріко Гарсія Лорка – поет вельми пристрасний, емоційний, чуттєвий і при тім лірично-проникливий, мрійний. Самобутня образність та інтонаційність його поезії не раз набуває мальовничо-музикального обарвлення й звучання, близького особливій експресивності та вишуканій граційності фламенко. Ці риси властиві й драматургії Лорки, де здебільшого побутовий колорит невимушено й вишукано поєднується з поетичною піднесеністю, причому це поєднання часто набуває навіть трагедійного характеру.

Вельми прикметна під цим кутом зору п'єса “Дім Бернарди Альби”, що її поставу здійснив на сцені Російського державного академічного театру драми імені Федора Волкова режисер Євгеній Марчеллі (прем'єра – 26 жовтня 2012 р.). Вистава викликала щирі прихильності глядачів під час гастролей волковців на сцені Кримського академічного російського драматичного театру ім. Максима Горького у травні 2013 р. Вона, як і низка інших гастрольних вистав (“Катерина Іванівна” Леоніда Андрєєва, “Ціаністий калій... з молоком чи без?” Хуана Хосе Алонсо Мільяна, “Двоє бідних румунів, що розмовляють польською” Дороти Масловської) переконливо засвідчила, що театр із Ярославля гостро відчуває новітні художні тенденції, принаймні його нинішні вистави виповнені живим життям, позначені вигадливим сценічним осягненням.

Насамперед вражає – навіть тих, кого, здається, неможливо чимось здивувати – нестандартна організація театрального простору. Всі входи до зали вияв-

ляються надійно зачиненими – охоронниці білетерки, чемно, але настійливо скеровують публіку до правого закутку фое, де на вузьких дверях суворий напис запевняє: “Стороннім вхід заборонено”. Відтак ми опиняємося не перед сценою, а на сцені, точніше, за сценою, де за допомогою дерев'яних пристосувань (усіляких банкеток) за принципом амфітеатру (аби всім було добре видно) вишикувалися стільці для глядачів. Дія (дійство) відбувається на основному просторі сцени, а також і в залі, порожньо-тривожній, навіть певною мірою моторошній.

Скажете, глядачів сьогодні подібними новаціями не здивуєш. Але річ у тому, яка насправді семантика цих нехай і не дуже нових новацій, яка їхня художня функціональність. Хочеться відразу сказати, що цього разу вона доволі глибока й вмотивована. Порожній зал тривожить ще й тим, що декому з персонажів (не глядачів!) туди вхід часом доступний. Це насамперед найстарший член сімейства, чиє буття опиняється в центрі уваги, – Марія Хосефа, матір титульної героїні Бернарди Альби. У виконанні Тетяни Познякової це така собі немічна й бліда “божа кульбачка”, яка все ж тонко відчуває й гостро переживає родинні негаразди і скільки сили стає, прагне (хоч і безуспішно) відвернути їх. Театр вочевидь не згоден з багатьма дослідниками творчості Ф. Г. Лорки, зокрема й цього твору, в тому, що вона буцімто божевільна. Мабуть, титульній героїні просто зручно оголосити її божевільною, аби сусіди не чули її правдивих слів, а домашні не звертали на них належної уваги. Вінцем душевного

сум'яття Марії Хосефи є її химерний танець, по-старечому незграбний, але по-своєму витончений вияв щирого уболівання за долю родини.

Було б несправедливо сказати з приводу саме цієї героїні, що вона лише інколи потрапляє до театральної зали. Навпаки, вона лише інколи, вкрай епізодично, з'являється на сцені, власне, у просторій вітальні дому. Щиросердо, а, може, й справді зі старечого розуму, Марія Хосефа проголошує такі речі, про які в домі не прийнято говорити, тож доводиться їй (завжди з наказу Бернарди) силоміць випроваджувати або й виносити. Відтак зала – то її стихія. Жінка спокійно і навіть доволі впевнено почувається в його тривожній тьмянній порожнечі. При тому раз у раз коментує основні події та діалоги ніби з порога того світу. Її коментарі лаконічні, іноді обмежуються лише зітханнями чи зойками, але й доволі гострі, активні й не раз пойняті відчайдушно-безнадійною інтонацією.

Постать цієї героїні набуває багатогранного символічного звучання. Спершу її можна сприймати як режисера, котрий силкується щось змінити в невблаганному плині подій (потім з'ясовується, що роль режисера в суголоссі з означеним плином тут виконує

насамперед Бернарда, яка примушує всіх дотримуватися її, Бернарди, правил гри). Відтак Марія Хосефа постає епічним коментатором подій (дещо подібним до грецького хору), згодом може бути трактованою як голос істини, до якого не дуже прагнуть прислухатися, і врешті – як безталанна провісниця неминучого лиха.

У залі, що поволи набуває ознак чогось на кшталт потойбіччя чи космічного безмежжя, під кінець вистави інколи з'являється й сама Бернарда Альба, яка з плином часу, очевидно, починає вже замислюватися про речі, які виходять за межі чіпкої буденності. Хоча

*Сцени з вистави "Дім Бернарди Альби" Ф. І. Лорки.
Режисер – Євгеній Марчеллі, художник – Ілля Кутянський.
Російський державний академічний театр драми імені
Федора Волкова, 2012 р.*





Сцена з вистави “Дім Бернарди Альби” Ф. Г. Лорки.
Режисер – Євгеній Марчеллі, художник – Ілля Кутянський.
Російський державний академічний театр драми
імені Федора Волкова, 2012 р.

загалом її постать цю гнітючу буденність виразно уособлює.

До певного часу бентежно затаєний зал владно нагадує про себе у фіналі вистави, коли з горішнього балкона (з “гальорки”) пристрасно, навіть надривно виголошує свої передсмертні й посмертні монологи Адела (актриса Марія Полумогіна), наймолодша з п’яти доньок Бернарди Альби. Вона накладає на себе руки, зневірившись у можливості досягнути омріяне щастя. Її крихка тендітна постать і весь простір перед нашими очима закриваються на той час широким полотнищем (чи то весільною фатою, чи то жалобним саваном), яке контрастно символізує те щастя, з яким розминулася героїня і якого справді досягти складно, а, може, й неможливо в умовах родинного і не лише родинного деспотизму, що його плаче Бернарда Альба і який осмислюється в п’єсі Ф. Г. Лорки.

Як бачимо, нестандартна організація видовищного простору тут аж ніяк не є псевдомодною заба-

ганкою режисера, а впливає з продуманої, доволі вишуканої концепції вистави.

Займаючи стільці якнайближче до сцени, глядач ніби справді потрапляє туди, куди “стороннім вхід заборонено” – в дім досить заможної господині Бернарди Альби. Помер господар, її чоловік, і в домі оголошується жалоба на вісім років. Тож про будь-яких гостей, про будь-які візити кудись, а відтак і про дівочі мрії не може бути й мови. Навіть на поминках та інших траурних церемоніях присутні лише жінки.

Бернарда у виконанні Тетяни Малькової справді випромінює ту нерозтрачену владну енергію, яку неможливо зіграти, вона просто мусить бути притаманна актрисі, що виконує подібну роль. Тож вона здебільшого, надто в перших сценах, не підвищує голосу, не надуживає жестами, лише одного її погляду чи кивка головою досить, аби підкорити своїй волі оточення, змусити домочадців ні на йоту не відхилятися від давно усталених норм та звичаїв. Злагоджений колективний танець на початку вистави (в центрі танцюючих – Бернарда, яка нібито й не виділяється з-поміж інших, але все ж таки привертає до себе увагу) – виразне означення цієї нормативності. Служниця, з огляду на своє становище (вона



*Сцени з вистави "Дім Бернарди Альби"
Ф. Г. Лорки. Режисер – Євгеній Марчеллі,
художник – Ілля Кутянський. Російський
державний академічний театр драми імені
Федора Волкова, 2012 р.*



справді стоїть віддалік не лише в переносному, а й у прямому сенсі), хоче спромогтися на власні рухи, але мимоволі підкоряється загальній стриманій пластиці й суворій ритміці. Бернарда не може стерпіти навіть натяку на можливість відхилення від усталеного буттєвого плину, від сповідуваних та плеканих нею традицій і норм. Тож їй все-таки, надто під кінець вистави, доводиться виразніше виявляти свою круту вдачу, докладати чимраз більших зусиль задля забезпечення в домі позірною спокою. Хоч самовладання вона за жодних умов не втрачає. Характерна з цього приводу реакція на смерть дочки. Якось віддалена тінь хвилювання з'являється на її обличчі. Але одразу ж вона змушує себе заспокоїтись і твердо проголошуючи – "Вона померла невинною" – віддає розпорядження, спрямовані на підтримку ілюзії благопристойності.

Актриса аж ніяк не педалює рис жорстокості, люті, безсердечності. Її героїня щиро переконана в своїй правоті і вважає, ніби чинить на благо дому та його мешканців. Інколи навіть закрадається думка, що Бернарда, усвідомлюючи безперспективність сподівань своїх дочок (у селі нібито й справді немає пристойних женихів), оголошує тривалий траур з

тією метою, аби дівчатам легше було зносити своє безталання. Так чи інакше, Бернарда у виконанні Т. Малькової теж викликає певне співчуття, принаймні розуміння. Це хоч і не знімає її трагічної вини, все ж певною мірою переносить акцент з обвинувачення окремої особи на оскарження чіпких стереотипів, несприятливих умов людського буття. Відтак виразнішою стає символіка заявленого в заголовку п'єси образу дому.

Основна інтрига драми обертається довкола постаті Пепа Романо (в українському перекладі Михайла Москаленка він значиться як Пепа Циган, а у використаному у виставі російському перекладі Н. Наумова як Пепа Римлянин). Хоча це дуже важливий персонаж, він не є дійовою особою, він такий самий примарний і недосяжний, як і дівочі мрії про щастя. Про Пепа багато, майже весь час говорять, але він жодного разу не з'являється на сцені. Для найстаршої доньки Бернарди – незугарної Ангустіас – зроблено виняток і дозволено бачитися з Пепо, котрий нібито стає її нареченим. Актриса Ірина Сидорова веде свою роль зовні доволі стримано, але з неабиякою внутрішньою напругою. Її героїня відчайдушно прагне захистити свої почуття, свої споді-



Сцена з вистави “Дім Бернарди Альби” Ф. Г. Лорки.
Режисер – Євгеній Марчеллі, художник – Ілля Кутянський.
Російський державний академічний театр драми
імені Федора Волкова, 2012 р.

вання на краще, захистити від злостивої заздрости сестер, від їхніх лихих язиків, але при тому в її крихкій блідій постаті відчувається якась приреченість, якийсь невилгойдний біль, що не може не викликати співчуття. Мотив сватання Пепа до Ангустіас цілком прозаїчний – вона, на відміну від чотирьох інших, донька Бернарди від першого шлюбу, і покійний батько заповів їй пристойну спадщину. Але не лише Ангустіас, усі п’ятеро дівчат закохані в цього чи не єдиного молодика, що постав на їхньому життєвому обрії. А наймолодша, Адела, обстоюючи своє право на повнокровне життя, навіть зважується таємно зустрітись з ним. Поширена, не раз використовувана в драматургії ситуація, лаконічно означена фразеологізмом “за двома зайцями”, набуває тут трагічного розв’язання.

Властиве виставі натуралістичне відтворення побутових реалій теж декого може здивувати. Щось подібне, але в дещо іншому ключі й меншою мірою, було застосоване у досить популярній свого часу виставі Московського театру імені К. С. Станіславського за п’єсою В. Славкіна “Доросла донька мо-

лодого чоловіка”, де на справжній газовій плитці на блакитному вогні зі шкварчанням смажилася яєшня і духмяно пахла заварена кава. У ярославльській виставі детально, розмірено, полощучи у відрах брудні ганчірки й ретельно викручуючи їх, цілком достовірно миють підлогу, аж бризки летять, ліплять равіолі (щось на кшталт пельменів), аж хмари борошняного пилу здіймаються в повітря, замінюючи димові ефекти; дбайливо й неквапливо вбираються в розкішні традиційні строї для прийому гостей і потім так само роздягаються, аж у вухах шурхотить і в очах рябіє... Печальна, часто трагічна неспівмірність похмурої буденності й світлих мрій загалом характерна для художнього світосприймання Ф. Г. Лорки, вельми симптоматична в цій п’єсі. І ця несумірність вельми ефектно увиразнюється у виставі. Тут доречно згадати постаті, що безпосередньо не є учасниками драматичного плину, але їх раз у раз згадують у п’єсі, – жінок із дальніх сіл, які прибули в тутешню округу на заробітки. Ці парубки, як подекують, вправні не лише на спекотній ниві, а й нічної пори, коли солодко втішаються де з ким із місцевого жіноцтва. Їхні постаті подаються у виставі далеко не в побутовому ключі. Їхні витончено-грайливі рухи й жести, одяг з вигадливими мереживами й комірцями та ошатні перуки в стилі рококо, їхня суцільна світла сріблястість, що нагадує однотонність “живих скульптур”, зрештою, їхня своєрідна фривольна манера співу – все це дуже



Сцени з вистави “Дім Бернарди Альби”
Ф. І. Лорки. Режисер – Євгеній Марчеллі,
художник – Ілля Кутянський. Російський
державний академічний театр драми імені
Федора Волкова, 2012 р.

суголосне з химерно-нетутешніми дівочими мріями. Компанія цих жінок у злагодженому невимушеному танку, мов невловима хмаринка, наче видиво, вислизає із закутня зали й пропливає, власне, по авансцені, на межі поміж моторошно-порожнім залом та основним сценічним простором, себто десь на грані поміж небуттям та реальною дійсністю.

Захопившись видовищним окресленням загальної концептуальної образності, режисер, здається, все ж недостатньо уваги приділив психологічній індивідуалізації сценічних характерів, не сповна використав закладені в п'єсі можливості. У стосунках між сестрами превалює загальна нетерпимість і недовірливість. Інтонаційно й пластично всі вони дуже схожі одна на одну, якісь нюанси, що дозволили б їх чіткіше розрізнити, втрачаються. Заданий вступним колективним танцем темпоритм майже не змінюється протягом усієї вистави. Для прикладу пошлюсь на цікаві спостереження дослідниці творчості Ф. Г. Лорки – В. Сілюнас. Розглядаючи окреслені автором стосунки сестер Адели й Мартірію, В. Сілюнас зазначає: “Адела й Мартірію – сестри, які стають непримиренними ворогами... Замість того, аби відкинути жорсткі заборони, Мартірію привчає себе вважати все недозволене ворожим та гидким. Природи витравити не вдається. Пепе хвилює її дедалі більше... Найстрашніше те, що, ревнуючи Пепе до сестри, вона сповнюється ненавистю до обурливої



для неї свободи Адели”[1]. На жаль, подібні нюанси у виставі часом дещо розмиті.

Насамкінець ще раз наголосимо, що вистава режисера Євгенія Марчеллі хвилює глибоким та сценічно ефектним розкриттям символічної образності драматургічного матеріалу, застережливо викриває деспотизм і тиранію, в усі часи притаманні людській природі та суспільній практиці.

1. Сілюнас В. *Федерико Гарсія Лорка. Драма поета* / В. Сілюнас. – Москва: Наука, 1989. – С. 280–281.



Ярослав ГРУШЕЦЬКИЙ

ФОЛЬКЛОР У ВИСТАВАХ ТЕАТРІВ ЛЯЛЬОК УКРАЇНИ ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТИ ХХ СТ.

(Закінчення, початок: "Просценіум". – Ч. 1-3 (32-34). 2012.)

III

Дев'яності роки з усіма суспільно-політичними змінами, в тому числі і в мистецько-культурному просторі, відкрили нові шляхи віднайденій і поверненій українській п'єсі, "незатертому" українському слову, українській тематиці в поетично-експериментальному просторі сцени. Як свого часу їхнім західним колегам, багатьом українським режисерам пощастило долучитися до створення нового, самобутнього театру ляльок, театру, який вертався до джерел.

"Здобувши волю, наші східноєвропейські сусіди – поляки, угорці, німці, які знову стали єдиним народом, чехи і словаки, які розділилися після "оксамитової революції" – саме в театрі, активніше, ніж будь-де, намагалися усвідомити свою нову ідентичність"[1].

На сцени театрів ляльок України масово вийшли і заговорили герої Марійки Підгірянки, Олександра Олеса, Івана Франка, Лесі Українки, Миколи Гоголя, Гната Хоткевича, Ганни Барвінок, Богдана Стельмаха, заспівали "оляльчені примадонни" Миколи Лисенка, залунав розлогий і пронизливий спів вертепу.

Важливим фактором змін стало несподіване зруйнування попередньої жорсткої схеми "забезпечення" державних театрів драматургічним матерія-

лом. Борис Голдовський, доктор мистецтвознавства, директор фонду ім. Сергія Образцова (м. Москва), так розглядає процеси, спільні для всього, тепер уже пострадянського, простору: "На межі ХХ–ХХІ ст. театри ляльок (...) частіше почали робити нові вистави, спираючись на режисерські сценарії за відомими літературними творами. Причин для того було кілька: змінювалась сама модель і структура організації театральної справи (...); як уже відзначалося, припинили існування Репертуарно-редакційна колегія, Лабораторія драматургії театру ляльок, централізована система закупівель п'єс і їхніх розсилок театрам країни; послабшала, а місцями зійшла нанівець фінансова підтримка драматургії з боку держави" [2].

У коло зацікавлень режисерів України потрапила й українська народна казка, яка стала тепер своєрідним провідником до сакральних глибин народної традиції в мистецтві. Режисери зосереджуються на експерименті з текстом, самі вправляються у створенні літературних колажів на основі казок, народних пісень, інших жанрів фольклору, доборі нових, ще не відкритих для професійної сцени автентичних ритуальних творів, насичують репертуар новим "мистецьким продуктом".

Сцени з вистави “Івасик-Телесик” С. Брижаня.
Режисер – Сергій Брижань,
художник – Михайло Ніколаєв.
Хмельницький академічний обласний
театр ляльок.



До 2001 р. вистав такого спрямування знайшлося в Україні на цілий фестиваль, і був це – Перший Міжнародний фестиваль національної класики та фольклору на сцені театру ляльок “Обереги” в Івано-Франківську 2001 р. Ось як тоді оцінив побачене Сергій Єфремов: “У мене таке враження, що сьогодні всі театри ляльок щиро бажають експериментувати в плані національної класики, яка ще пишеться, організовується для сцени. Бо великої професійної драматургії лялькові театри не мають. Режисери або беруть і самі пишуть інсценізації казок, як це робить Ярослав Грушецький в Івано-Франківську, або шукають для цього професійних драматургів, які нині мало займаються ляльковим театром, бо то далеко не прибуткова справа. На жаль, це велика проблема, перед якою ми стоїмо. І коли починався цей фестиваль, я думав: а чи набереться на нього якихось хай навіть не взірців національної класики, а просто творів, у які б театр міг зануритися? На щастя, набралось. Думаю, дуже цікаво з національною драматургією працюють два театри ляльок – Івано-Франківський і Хмельницький. І там, і тут склалися дуже добрі тандеми сценографа та режисера і йде справді великий пошук у плані культури сценографії, культури самого підходу до вистави” [3].

Звернувшись до праджерел через народну казку, режисери 90-х швидко усвідомили безмежний поетичний потенціал міту.

“Антропологи переконані, що уся культура просякнута мітом і що є вона нічим іншим як спадком

по часах мітичних, що розвинулася вона в результаті різноманітних адаптацій міту згідно з засадами раціонального мислення(...) Автор творить образ світу, а є то діянням космогонічним, в чім переконує нас Умберто Еко: виконавець дії той образ творить у власній уяві, відповідно до своєї культурної компетенції. Аналогія ця становить спокусу прийняти усяку мистецьку діяльність за діяльність мітотворчу” [4].

Найбільшим “мітотворцем” на теренах українського лялькового світу виявився Сергій Брижань. Саме з глибинних сакральних пластів свідомості добути і явлені світові герої його епічних казок, а світ, в якому вони діють, мерехтить образами і знаками генетичної пам’яті. У раніших роботах митця, що безпосередньо не пов’язані з мітом, теж відчувалася особлива аура поетичної притчі, узагальнення дійових осіб вистави до “першолюдей”, до найперших носіїв найглибших життєвих істин, створення для них особливо тендітного і чуйного мікрокосму всередині вистави, біло-чорного, монохромного, до- і понад-часового, возведення їхньої самотності у ранг все-світньої. “Режисер Сергій Брижань сказав, що йому завжди цікаво розшифровувати казки, він все життя мучиться тим, як ставити народну казку...” [5].

Однією з ключових вистав на довгому режисерському шляху “мітотворення” була казка “Івасик-Телесик” (Хмельницький театр ляльок, режисер – Сергій Брижань, художник – Михайло Ніколаєв, 1995). “Натомість прикладами стилістичної єдності можуть слугувати такі спектаклі, як “Івасик-Телесик”, інспірований варіаціями архаїчної культури” [6].

Народна казка не передбачає розлогих описів і конкретизації як характерних рис персонажів, так і місць дії, але в Брижаневому “Телесику” така спро-



Сцена з вистави “Різдвяна ніч” за Г. Хоткевичем. Режисер – Сергій Брижань, художник – Михайло Ніколаєв. Хмельницький академічний обласний театр ляльок, 2001 р.

щена драматургічна формула віддається не простою порожнечою, а возводиться до порожнечі космічної. Простір вистави сповнюється космосом символів-знаків навколо людини і відбиває через нього космос внутрішньо-людський. Чорне небо, окремі, лише вибрані зорі, подекуди холодні, подекуди привітні... Ниточки, на яких вони розвішані у дворі, мов білизна, по-домашньому... Ниточки – зв’язок долі, тяглість у часі... Білі контури вікна, дерев. Це, власне, й усе. Саме так виглядає матеріалізована ПАМ’ЯТЬ. Сам Телесик нарешті позбувся рис, які навіювало художникам читання радянської дитячої літератури протягом усього існування театру ляльок в Україні. Ні (о жах!), тепер це не пухенький хлопчик-відмінник у вишиванці з веслом і з перспективою колись прикрасити обкладинку “Плейбоя”, тепер це – оживлена деревинка. Звичайна, не відібрана з-поміж інших спеціально задля “проекту”, просто їй пощастило. Пощастило вхопити подих материнського тепла.

Просто на шлях крізь зорі її підштовхнула любляча батьківська рука. Просто безмежний світ розкрився золотому човнику, що вже поплив крізь час...

Звуки колискових, делікатні й ненав’язливі, супроводжують ніжний і таємничий перебіг вистави. Давно знайомі і, здавалось би, затерті слова та істини звучать дивними переливами, оповивають і колишуть – тепер стане тепло, так буде завжди...

Манера акторської гри, подачі драматично-епічного матеріалу скерована передусім на те, щоб не сполохати той медитативний стан, у який поринає глядач. Сергій Єфремов зазначає: “У виставі хмельничан “Івасик-Телесик” склався дуже добрий тандем сценографа і режисера. Режисер сягає аж прадавніх язичницьких часів, там беруть початок джерельні варіації культури обрядів, ритуалів. Показуючи на сцені їхні фрагменти, вони тим самим говорять, що там зародилася душа казкаря, що це ще тоді людина почала вигадувати, творити казку. За такого підходу і діти беруть з вистави більше, ніж просто сюжет. Вони беруть з неї ще й глибоку культуру. Вистава – сновидіння, зіткана із мрій і народних пісень” [7].

Особливим досягненням Хмельницького театру ляльок вважає “Івасика-Телесика” і Ростислав Коломієць: “Вищі досягнення цього театру – “Тарас”, “Хом’ячок і північний Вітер”, “Чумацький шлях”, “Чарівна зброя Кендзо”, “Івасик-Телесик”, “Відлуння” – нині справедливо вважаються класикою українського театру ляльок” [8].

Оповідна “тканина” вистав, драматургічна канва, відмінна від звичної реалістичної, покликала до сценічного життя нові способи існування актора, “перекроїла” знаковий простір сцени. Носіями символів-знаків стали не лише ляльки, як артефакти сценічного мікрокосму, кожний сантиметр сцени тепер не мав права на “побутову бездіяльність”. У того ж Ростислава Коломійця знаходимо: “Давно вже в ляльковому театрі актори не ховаються за ширмою, вони відкрито вийшли на авансцену і стали повноправними учасниками лялькового дійства. Так є скрізь. Але у Хмельницькому театрі актори одягнені в костюми від Ніколаєва! Ці речі мають самостійний естетичний зміст і, по суті, є своєрідними пластично-кольоровими об’єктами, майже скульптурами з тканини” [9].

“Золотий човник” режисера Ярослава Грушецького і художника Миколи Данька в Івано-Франківському театрі ляльок (2000) також “пришвартувався” до українського фольклору, що сягав дохристиянських часів, зокрема в його драматургічну структуру були послідовно вплетені прадавні і ще натовді не публіковані і не виконувані на професійній сцені шедрівки, як основа космогонічного епосу прадавніх українців, жартівливі пісні (був відтворений зворотно процес театралізації пісень, що без неї свого часу не мислили-

ся в обрядово-ігровому виконанні), народні ігри-забави – невід’ємна частина культурного простору слов’ян поганських часів, зрештою, народна казка про Івасика-Телесика, яка розігрувалася суто ляльками в “закритому прийомі” і мала в підоснові проппівську “ініціяційну” складову. Відмінність прочитання тієї ж казки, за якою здійснено виставу хмельничан, в іншому театрі була відчутно різною.

Розпочинало виставу урочисте відтворення колядників в масках, які приходили до господаря-глядача з країни смерті, з-поза ріки, або ж – межі світів (власне, таке історично-сміслові навантаження мають личини ряджених) мітичної картини початку світу. На триарусній ширмі, поруч з хором колядників, які височіли над грядкою (верхній край ширми) мов велетенські ляльки, поступово, в такт пісенним катренам, з’являлись Предковічне Древо, Колесо Сонця, також Місяць-Віл та Олень-Зоряне Небо – велетенські плетені ляльки-обереги. Динамічно в урочисто-священну стихію вривався вир “діонісійських” пристрастей, що у кількох піснях творив свою “тріховну” молитву навколо Кози та благостей, які вона мала принести і подати. Це була стихія народних гульбищ, ігор, театру. Тут Коза (актриса з плетеною головою ляльки на патику в руках та захована в костюм-тулуб) виступала безпосередньо і як божество, до якого звертався хор, і як персонаж невмирущої байки про Діда, що надаремно намагається її впіймати, і як “невідомо яке” Козенятко, що “бігло льодком топитися”... Далі йшли унаочнені і перетворені на рухливі театралізовані ігри пісні про Журавля, який “собі був” (та ж система народно-грубих масок-велетнів на патику з прихованим актором), знаменита гра у гусей, в якій використовувались примітивні полотняні народні маски. Поступово учасники дійства сягали основного видовища – театральної казки, розіграної через ляльки, власне, лише ляльками, участь яких тепер символізувала якусь особливу, вищу сакральність головної частини свята закликання весни... Ляльки також були грубі, примітивні, наче зшиті з напівзотлілих у музеях згортків старовинного полотна, проте край промовисті та виразні.

“Золотий човник” і “Щедрий вечір” склалися в один сценічний диптих і в такому варіанті були показані на міжнародному фестивалі “Різдвяна містерія” 2001 р. в Луцьку [10]. Борис Голдовський дав такий відгук на виставу: “По-перше, Івано-Франківський театр я знаю досить давно, але ця робота, не зважаю-



Сцена з вистави “Кривенька качечка”. Автор п’єси та режисер – Ярослав Грушецький, художник – Микола Данько. Івано-Франківський академічний обласний театр ляльок ім. М. Підгірянки.

чи на те, що це не зовсім театр ляльок, мені видається однією з найвдаліших, тому що в ній підсилені народні, фольклорні, магічні якісь мотиви. Що важливо, ні актори, ні режисер, ні художник не намагалися прикрасити, вони намагались зрозуміти і донести, і ось це їм цілком вдалося. В результаті вийшло чудове, майже медитативне видовище, яке дивись, не думаючи, театр ляльок це чи не театр ляльок. Це просто чудова вистава, потрібна, корисна і важлива. Вплив цього видовища на людину настільки великий, що чинить її кращою. Функція будь-якого гарного театрального видовища – це спроба зробити кращою ту людину, яка зараз перебуває в глядній залі. Це вдалося, і це – найголовніше” [11].

Перебіг вистави чітко поділявся на дві майже рівномірні частини – “масково-людську” і “лялькову”, які перебували в певній взаємозалежності, але в часі не перетиналися. Тобто, можна було говорити про наявність в одній виставі двох стилістично різних вистав – лялькової “чистого” прийому і “змішаної”, тобто з елементами різних засобів виразності – актори в іпостасях оповідачів, маски, ростові ляльки. Та, власне, одчайдушна стихія ігрища відбилася на тій частині вистави, яка мала більш звичний, традиційний вигляд. “Побутова”, реалістична складові поведінки персонажів у другій частині вистави геть зійшла нанівець. Натомість залишилися символічно-умовні рухи та жести, що лише означували відомі сюжетні повороти, чим підкреслювали свою ігрову, чи навіть обрядову, сутність.



Сцена з вистави “Про Князівну, Змія та Микитину силу”
О. Олеся. Режисер – Ярослав Грушецький, художник – Микола
Данько. Івано-Франківський академічний обласний театр
ляльок ім. М. Підгірянки, 2008 р.

Лінія втіленого анекдоту, жанру нісенітничі, небиліці, яку заявив у концертних мініатюрах Володимир Долгополов, набула своєрідного продовження у виставі “Битий небиту везе” Івано-Франківського театру ляльок у роботі режисера Ярослава Грушецького та художника Миколи Данька, також представлений на “Оберегах”. Створена за народною казкою, вистава, окрім цього, міцно увібрала в себе стилістику народних прислів’їв та приказок, а постановники зуміли перекласти їх на мову сценічного трюку у виконанні маріонеток [12].

Друга половина 90-х років стала визначальною для фіксації досить яскравої нової тенденції в українському театрі ляльок. Саме на фольклорному підґрунті було здійснено естетичний прорив до українського театру ляльок нового гатунку – самобутнього національного театру високої мистецької правди. Мистецтвознавці, зокрема Світлана Веселка,

охрестили це явище “поетичним театром”: “Позитивною тенденцією цього фестивалю вважаю те, що тут ми побачили вистави поетичного лялькового театру. Вони були представлені Хмельницьким (режисер Сергій Брижань, художник Михайло Ніколаєв) та Івано-Франківським (режисер Ярослав Грушецький, художник Микола Данько) театрами” [13].

Поруч з кількома поважними і цілісними мистецькими “екземплярами” з-за кордону, зокрема, з Росії та Білорусі, на фестивалі був представлений справді відчутний доробок, власне, українського лялькарства; автори низки різноманітних за жанром та стилем вистав будували свою художню мову на глибинних кодах української національної культури. Про таке нетипове донедавна “скупчення” високих зразків українського лялькарського мистецтва голова журі фестивалю Лариса Кадирова говорила: “Взагалі вважається, що коли на фестивалі з’являються хоч одна-дві хороші вистави, то він уже вдався. А на “Оберегах” було стільки хороших вистав, вистав щемних, з культурним простором, так яскраво прозвучала сценографія, так зі смаком зроблено музичний ряд, що це, безперечно, великий успіх цього фестивалю” [14].

1. Карась А. Русский, немец и поляк. Опыт сравнительного театроведения / А. Карась // Театр. – <http://www.oteatre.info/offstage/15112/>

2. Голдовський Б. История драматургии театра кукол / Б. Голдовський – М. : 2007. – С. 282-283 .

3. Цит. за: Назарчук Дарина. Жили-були дід і баба..., або Що показали “Обереги”? // Галичина. – 11 жовтня 2011 р.

4. Jurkowski H. Metamorfozy teatru lalek w dwudziestym wieku / H. Jurkowski. – Warszawa, 1999. – S. 322-323.

5. Веселка Світлана. Українська класика: поетичний театр / Світлана Веселка // Поступ. – 2001. – № 162 (820).

6. Коломієць Р. Спокуса лялькою, або невідворотність долі / Р. Коломієць. – Хмельницький, 2010. – С. 86.

7. Цит. за: Назарчук Дарина. Жили-були дід і баба...

8. Коломієць Р. Спокуса лялькою, або невідворотність долі... – С. 86.

9. Там само. – С. 111.

10. Грушецький Ярослав. Режисерські пошуки в театрі ляльок України в останній чверті XX століття. – Матеріяли до дисертації. – 3 особистого архіву автора.

11. Голдовський Б. Інтерв’ю Івано-Франківській обласній телерадіокомпанії “Вежа” // Радіопередача. – 19 березня 2001. – Архів Івано-Франківської державної обласної телерадіокомпанії.

12. Цит. за: Назарчук Дарина. Жили-були дід і баба...

13. Цит. за: Грушецький Ярослав. Режисерські пошуки в театрі ляльок України...

14. Цит. за: Назарчук Дарина. Жили-були дід і баба...

Дмитро Богомазов.
Світлина з архіву Д. Богомазова.



“ЛЮДИНА У ВЕРТИКАЛЬНИХ ВИМІРАХ...”

Дмитро Михайлович Богомазов народився 14 лютого 1964 р. в м. Камінськ-Уральський Свердловської обл. Закінчив (1995) Київський інститут театрального мистецтва ім. І.Карпенка-Карого (1990–1994 рр. – майстерня Е. Митницького). У професіональний театр прийшов у 29 років. Сьогодні – режисер-постановник Київського академічного Театру драми і комедії на лівому березі Дніпра. Лавреат театральної премії “Київська пектораль” (“Чарівниця” І. Карпенка-Карого, 1993 р.; “Черга” О. Марданя, Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра, 2006 р.; “Жінка з минулого” Р. Шиммельпфеннінга, Київський театр “Вільна сцена”, 2007 р.). Нагороджений преміями “Експеримент” та ім. Мар’яна Крушельницького Національної спілки театральних діячів України. Засновник та керівник Київського театру “Вільна сцена” (2000–2011). Загалом, на різних сценах України поставив 30 вистав. Здійснював постанови в Росії та Франції. Лавреат Національної премії України імені Тараса Шевченка (2013 р.), заслужений діяч мистецтв України.

Наша розмова відбулась після перегляду вистави Д. Богомазова “Morituri te salutant, або У нас все свято” за В. Стефаником на фестивалі “Мельпомена Таврії – 2013”, що стала одним із найсильніших театральних-естетичних потрясінь програми.

Світлана Максименко: Яке місце професія режисера посідає у Вашому житті? Як Ви до неї прийшли?

Дмитро Богомазов: Прийшов абсолютно випадково, напевно. Після школи я навчався у Політехнічному інституті у Києві. І вже тоді розумів, що це не моє, не туди я потрапив. Хоча математику я дуже любив, і вона мене теж... Якось знайомі запропонували мені подивитися виставу у нашому студентському театрі. І я пішов. Там було цікаво, хоча те, що там робили, було ближче до КВН. Трохи згодом потоваришував з людьми, що займалися в аматорській театральній студії, і теж подався туди. Мало того, прийшов туди якраз у свій день народження і в один день зі своєю майбутньою дружиною, Оленою. Її також туди запросили друзі.

С. М.: Скільки Вам тоді було років?

Д. Б.: Другий курс, 19, напевно.

С. М.: А до того часу Ви ходили до театру?

Д. Б.: До того часу ні, жодного разу.

С. М.: Класно! І що ж було далі?

Д. Б.: Мені там дуже сподобалось.

С. М.: Який це був театр?

Д. Б.: Самодіяльна театральна студія, яку очолював режисер Йосиф Сац (на жаль, він уже помер). Це був професійний режисер, але “отказник” (небажаний, обмежений у правах за

радянською термінологією: той, кому за радянських 70-х, у першу хвилю еміграції, було відмовлено, “отказано” у виїзді за кордон. – С. М.), тому не міг працювати на професійних сценах.

С. М.: У Львові також талановиті режисери-“отказники” працювали в аматорських театрах.

Д. Б.: Він був надзвичайно харизматичною людиною, інтелектуалом, і якимось внутрішньо вільним. Мене захопило середовище: інженери, художники, барди, студенти – така клубна тусовка з театральним ухилом. Мені сподобалось займатись театром, я відчув задоволення від присутності на сцені як актор.

С. М.: Яка це була вистава, роль?

Д. Б.: “Рядові” О. Дударєва, до Дня перемоги. Я грав роль Одуванчика. Потім було “Гніздо глухаря” В. Розова, ми з дружиною грали брата і сестру Судакових. У Києві ці п’єси “не рекомендували” ставити у професійних театрах, а в самодіяльних це було можливим. А далі... З третього курсу я залишив Політехнічний інститут, щоби поступати до Київського циркового училища. Тоді там було надзвичайно цікаве творче середовище. Зокрема, викладав унікальний клоун Валентин Козловський. До нього мене привів Саша Цекало, який теж свого часу був пов’язаний з нашою студією. Я пройшов прослуховування, але не встиг скласти іспити, бо мене забрали до армії. Вже відслуживши, я спробував вступати до театального...

С. М.: Що сказали Ваші батьки, довідавшись, що Ви залишили Політехнічний заради творчості?

Д. Б.: Звичайно, вони страшенно засмутились. Моя мама інженер, її сестра (моя тітка) – теж.

С. М.: Тобто, у Вашій сім’ї ніхто не був пов’язаний з творчими професіями?

Д. Б.: Ні, ні. Тільки мій двоюрідний брат – художник, більше ніхто. Тоді, пам’ятаю, зібралася вся сім’я, це був цілий консилиум... Пояснювали, яку помилку я роблю, адже в їхньому сприйнятті це була дорога в нікуди...

С. М.: Ваші батьки ще живі?

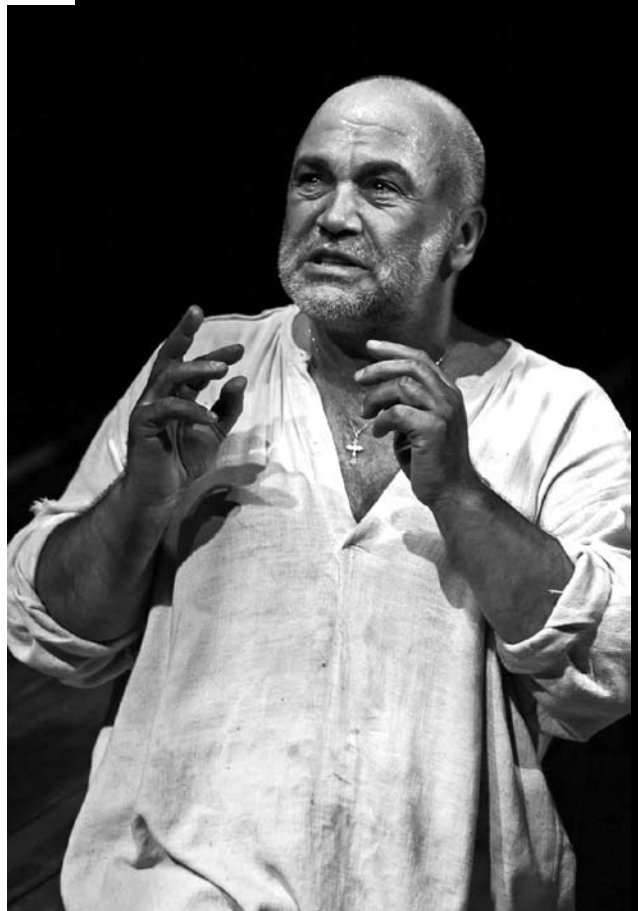
Д. Б.: На жаль, ні. Тітка жива.

С. М.: Вибачте... А вони бачили Ваші вистави?

Д. Б.: Мама, на жаль, ніколи не бачила. Але вона слідувала за моїми роботами, дивилась телевізійні програми про мене, читала пресу.

С. М.: Але повернімося до початків. Куди ж Ви вступали?

Д. Б.: На акторський, мріяв бути актором. Тоді навіть не думав, що можу стати режисером. У московську Школу-студію МХАТу, у ЛДІТМІК (Ленінградський державний інститут театру, музики і кінематографії). Конкурси були тоді шалені – до 200 абітурієнтів на місце. У Ленінграді останній курс



Василь Баша у виставі “Morituri te salutant...” В. Стефаника. Режисер – Дмитро Богомазов, художник – Олександр Друганов. Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка.

якраз набирив Аркадій Кацман (відомий педагог, який працював з Г. Товстоноговим – С. М.).

С. М.: А що ви показували?

Д. Б.: Спочатку читав “Графа Нуліна” Пушкіна. Але Кацман побачив у мені героя. Це в армії мені якось “повернули” мізки, що я став з’являтися в амплу героя, хоча до того особисто вважав себе характерним актором. Тоді взяв героїчний репертуар: вірш “Перед атакою” Семена Гудзенка, оповідання Ісаака Бабеля. Але я не дійшов до кінця іспитів... Зараз смішно згадувати, та завадила ... відсутність черевиків. Я щойно демобілізувався з армії. А був такий час (купони, талони) – злидні страшенні... Ми з дружиною у чужому місті, житло наймаємо, заробляємо чим можемо – тільки починали “доросле” життя і принципово прагнули забезпечувати себе самостійно. От і спромоглися купити мені лише кеди. Брюки й сорочку для іспитів позичили у знайомих, а от черевики знайти не вдалося через великий розмір ноги. На прослуховування приходив у кедах, а мені



Сцени з вистави "Morituri te salutant..." В. Стефаника.
Режисер – Дмитро Богомазов, художник – Олександр Друганов.
Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка.
Світлини зі сайту театру.

казали: добре, але вдягніть наступного разу черевики. І коли я знову приходив у кедах і пояснював, що у мене немає іншого взуття, мені сказали: "Як же ви збираєтеся займатися такою складною професією, якщо не можете знайти взуття для іспитів?..."

С. М.: І куди ж Ви подалися?

Д. Б.: Повернувся до Києва, і там вступив.

С. М.: На акторський?

Д. Б.: Ні, на режисерський. На курс Едуарда Марковича Митницького. Але не одразу це було. Приїхав і повернувся знову... до студії і спробував працювати режисером.

С. М.: До якої студії?

Д. Б.: Тієї, де починав, вона ще жила. Правда, не з Сацом (він за часи горбачовської "відлиги" таки емігрував до Америки). Багато студійців тоді також поїхали з країни – такі часи були. Але частина залишилась. Через цю студію, між іншим, пройшло багато у майбутньому професіональних акторів. Я поставив там як режисер свою першу виставу і зрозумів, що мені це подобається.





С. М.: А що це було?

Д. Б.: “Ескоріал” Мішеля де Гільдерода. Дует короля і блазня. Але все закінчилося тим, що я встав посеред прем’єри у залі перед публікою і сказав: я цього не ставив, вони грають не так! Повернувся і пішов. Такий у мене був дебют! Потім одна глядачка, побачивши мене похнюпленого за рогом будинку, заспокоювала, казала, що все буде добре і з мене вийде добрий режисер... Якась літературно-кіношна історія вийшла! (Сміється).

Потім, коли я вступив до інституту, все пішло дуже швидко. Мені надзвичайно пощастило з учителем – Едуардом Марковичем Митницьким. У нього є унікальний дар: він бачить у роботі студента потенціал майбутньої вистави. При тому Митницький спонукає учня до самостійного пошуку, а не нав’язує своє власне бачення. Недарма більшість його випускників – це індивідуальності з неповторним особливим творчим почерком. Так було і зі мною. Ще на першому курсі я показав уривок з “Безталанної” Карпенка-Карого. Едуард Маркович розгледів у ньому можливість вистави й запропонував реалізувати її у себе в театрі. І я надзвичайно йому вдячний, що вже на третьому курсі випустив першу прем’єру на професійній сцені. Тоді я отримав “Київську пектораль” за дебют. І відтоді вже працював у театрі Е. Митницького режисером-постановником.

С. М.: Тобто, коли Ви потрапили до Едуарда Марковича Митницького, то вже визначились: режисер – так, актор – ні?

Д. Б.: Митницький дуже хотів, щоб я ще й грав. Адже це можна було поєднувати. Але я щось прога-

Сцени з вистави “Карнавал плоті” за “Войцеком” Г. Бюхнера. Режисер – Дмитро Богомазов, художник – Петро Богомазов. Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка.



яв... Тепер жалкую. Я вважаю, що акторська професія “крутіша”, аніж режисерська.

С. М.: Але ж актори дуже залежні?

Д. Б.: Я не про це кажу. Я про суть. Коли актор грає, це якесь перебування, тривання. А режисер позбавлений цього, тобто, він наче виходить із зали.

С. М.: Ви використовуєте метод показу на репетиціях?

Д. Б.: Можу показувати, можу не показувати. Це як спосіб розмови. Не в сенсі: я краще, ніж ви, можу зіграти. Річ не у цьому. Це наче якийсь метод пояснення. Хоча я рідко ним користуюсь. Просто щось пропустив, і вже не буду виходити на сцену як актор.

С. М.: Жалкуєте?

Д. Б.: Так.

С. М.: Знаєте, життя у мистецтві непередбачуване, може трапитись різне...

Д. Б.: Ні, коли я навчався в театральному інституті (нині Національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого – С. М.), ми зі студентами-колегами грали в роботах один одного. Якимось Митницький, побачивши мене в якомусь уривку, каже: тобі треба грати! Навіть цього року пропонував роль у своїй виставі. Але я відмовився. І в кіно теж. Не відмовив тільки Сергію Маслобойщикову...

С. М.: Яка це була роль?

Д. Б.: Там про якогось хірурга йшлося... Знаєте, чим він мене підкупив? Сергій показав мені фото

того хірурга в мобільному телефоні. Я його питаю: “Звідки в тебе моє фото?”. А він: “Це фото того хірурга”. У нас – одне лице... Але фільм так і не зняли, проєкт не відбувся. Це був єдиний такий випадок, який, думаю, вже не повториться.

С. М.: У контексті режисури: що у загальнолюдських моментах режисер набуває і від чого доводиться відмовлятися?

Д. Б.: Ну, якщо таке питання... То я би відповідав не як режисер, адміністратор, а узагальнив би загалом до поняття ТЕАТР. Що таке театр? Його об’єктом є людина: людина і простір, людина – час, людина – текст, людина – тіло... Ти уважний до себе, до оточуючих. І це загострює твоє ставлення до себе і до оточення... На будь-якій іншій роботі ти працюєш, чекаєш вікенду. А в театрі його не буває. Наче і є офіційний вихідний – понеділок, але цього дня в університеті у мене студенти.

С. М.: “Відключок” не буває?

Д. Б.: Є. Я дуже люблю природу. У нас з дружиною є маленька дача, мені там дуже подобається. Навіть якщо приїздимо туди на день чи пів дня. Я відчуваю якесь щастя, щось інше. І там я відпочиваю, не від театру.

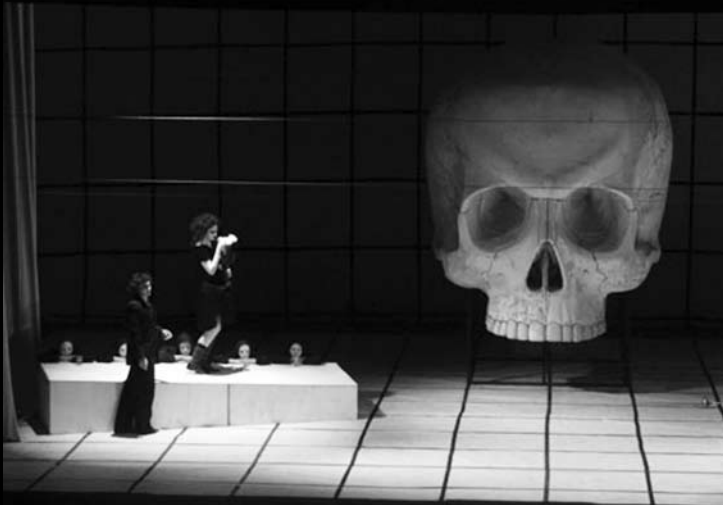
С. М.: Він Вас не втомлює?

Д. Б.: Ні, він втомлює не за своєю суттю, а в якихось супутніх йому моментах. Адже театр – це велика кількість людей, змушених разом увесь час щось робити. Це ж не кіно, де ти один раз напружився, відзняв, а далі... У театрі ти повинен “збиратися” щоразу, щоб спектакль відбувся.

С. М.: Як у Вас відбуваються “зустрічі” з Вашим автором, актором?

Сцена з вистави “Карнавал плоті” за “Войцеком” Г. Бюхнера. Режисер – Дмитро Богомазов, художник – Петро Богомазов. Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка. Світлина зі сайту театру.





Сцени з вистави "Гамлет" В. Шекспіра. Режисер – Дмитро Богомазов. Одеський український театр ім. Василя Василька. Світлини зі сайту театру.

Д. Б.: Дуже по-різному. Як у житті, де всі випадковості залежать від твоєї готовності. Я шукаю театр завжди. Запитую себе: як виникає театр у якійсь ситуації, з цими акторами, у цьому просторі? З чого тут він має скластися? І питання не в тому, щоб щось вигадувати (режисер – не вигадник). Мені видається, що треба дати можливість чомусь відбутися. І ти повинен дати цей потенціал: побачити його в людях, у просторі, в музиці, в художникові – для можливостей майбутньої події. А далі вона вже або стається, або ні. Або починає рухатись до моменту прем'єри і відкриваються її якісь можливості, або все зупиняється і стає глухо...

С. М.: Коли стає глухо, Ви продовжуєте боротьбу?

Д. Б.: Я продовжую боротися, і називаю це точкою відчаю. Дуже її ціную. Це коли якісь можливості, варіанти були у тебе в заготовках, але під час роботи ти маєш спробувати і шукати щось інше, неочевидне, те, про що й не думав! І це неможливе дозволяє відійти від стереотипів, від звичного, і дає поштовх до чогось нового.

С. М.: А ця точка не може завести до безвиході? Такого не було у Вас?

Д. Б.: Трапляється. Навіть не знаю, чи варто про це говорити (замислився – С. М.). Це було один раз – з Мольєром у "Витівках Скапена". Текст такий привабливий, у ньому був театр, його можливості... Навіть не знаю, що ми йому не надали, чому він опирався... Я зрозумів, що там театр не відбудеться. Звичайно, я міг натиснути, міг придумати, вигадати купу мізансцен, розсмішити публіку. Але у такий спосіб Мольєр – не Мольєр. І я вирішив не натискати, бо надто шаную автора, який у цій ситуації не відкрився.



С. М.: У цьому контексті: чи мислите Ви себе поза професією і поза театром?

Д. Б.: Режисер може займатись багатьма справами, бо він уміє організовувати процес, людей, працювати з колективом. Але коли йдеться не про театр, мені стає нецікаво.

С. М.: Що б Ви відповіли тим, хто каже, що український театр, українська драматургія (класична і сучасна) – це “отстой”, і взагалі все це “несерйозно”. Адже в українському театрі, зокрема, у Стефаникові, Ви вичитуєте і розумієте те, що не вичерпується одноразовим прочитанням?

Д. Б.: З приводу “отстоя”... Я не знаю, які дурні можуть так говорити. Це все одно, що підійти до одного дерева, і сказати: це дерево – “отстой”, а це, я вважаю, – хороше. Що це за оцінка така!? Ніколи таких оцінок не даю. Мені може більше подобатися сосна, а комусь – береза. Але це не означає, що береза або сосна “отстой”. Якщо не подобається комусь запах берези, – ради Бога: на колір і смак ...

Адже зрозуміло: українська культура проростала в ситуації, штучно створеній в Російській імперії. І, якщо уміти аналізувати історичні процеси, треба зрозуміти причини такого проростання. Або ж тобі це нецікаво, і ти любиш інше. Тоді це зрозуміло. Можна ж, припустімо, сказати: футбол – “отстой”! Якись мужики катають щось кругле... Хлопці, ну це ж чиста маячня!? І чому чуваку, який катає краще, платять мільйон євро або 45 мільйонів? Але ж це відбувається! Із чогось воно ж проростає, виникає? Треба розуміти, чому потрібен цей чоловік, в чому причина успіху цього виду спорту. Якщо щось існує, воно чимось породжене. Але якщо ти не вмієш аналізувати, не відчуваєш руху проростання, не треба займатись творчістю.

З приводу Стефаника... Я вважаю цього автора генієм. Для мене він взагалі number one. І не лише в українській літературі. Звичайно, його не можна ставити вище чи нижче від Франка, Кобилянської, Коцюбинського, Шевченка... Просто він мені дуже близький. Тим, як усвідомлював свою роль автора, як дозволяв відбутися своїй новелі, начебто самосуваючись від неї. Це унікально, що він робив! Для театру Стефаник складний, адже в театрі є й інші автори: режисер, актор, художник. А в цьому сенсі Стефаник самодостатній.

Коли я двічі звертався до Стефаника (*вперше 2003 року у “Вільній сцені”, вдруге – в Національну академічну театральну ім. І. Франка*), то і першого, і другого разу розумів: я не претендую на розповідь історії людей, про яких розповідає автор. Я не жив серед них, і він теж ні. Він був інтелігентом. Він був відірваний від селян. Про це перша новела у виставі “Morituri te salutant”. Герой приїздить додому, і не

може згадати пісню, яку йому співала мама. І я також не можу туди повернутись, це неможливо. А що можу? Шукати свій шлях, свій резонанс! Це можна знайти!

Стефаників твір дуже “крутий”, якщо до нього достукатись, якщо він дзвенітиме і чути тебе, тоді й публіка знайде те, що ти шукав. Мені навіть закидали: ви ж не гуцули?! Так, хлопці, ми не гуцули! А коли ви ставите Шекспіра, то ж не стаєте англієцями. Чи росіянами, коли ставите Чехова? Театр – наче територія зустрічей режисера з акторами, режисера з художником, акторів з публікою, акторів з автором. Та зустріч, з якої може статись вечірня подія. Стефаник – це не просто література, він достойний учасник процесу, він настільки приємний співрозмовник! От коли я взяв до постанови Мольєра, то він зі мною не заговорив. Я зрозумів: вибачайте, Жане Батисте, не почув я Вас, тому і відмовився...

С. М.: У Стефаника було дуже трагічне світовідчуття. Мені вдалося знайти два листи фольклориста Володимира Дорошенка (періоду німецької окупації Львова 1941–1944), до якого приїхав у гості Василь Стефаник. І сам почав читати власні новели. Читаючи, він програвав їх. Дорошенко писав, що на це було страшно дивитися: Стефаник дер на собі волосся, плакав, в нього піднялась температура, а вкінці він захворів... І вони (*родина Дорошенка – С. М.*) боялись, що він помре під час того читання. Стефаник казав: “Я не можу багато писати, бо моє писання граничить зі смертю”. Якщо говорити про Ваше світовідчуття, Ви за своєю природою людина трагічного чи комедійного бачення світу? У Вас є улюблені жанри або улюблений кут зору?

Д. Б.: Скоріш, комедійного, іронічного, тому що трагічне – всередині. Я не надто розумію драму (*як жанр – С. М.*), бо вона не дуже театральна. Трагічне і комедійне – це може бути театром. Вони для мене не суперечливі. Драма пов’язана з емоціями, там можливі варіанти. А в трагедії не буває: “А, може, пронесе”? Ні, не пронесе, і вже не пронесло. Ти на грані, як герої Стефаника, що знаходять якусь вертикаль. І якщо ти не можеш знайти для себе тієї вертикалі, не зможеш потрапити в це життя. Це розумів Стефаник, тому він потрапляв у ту територію, в те місце. Тобто, ти не зможеш відкрити люк нагору... Мені видається, що комічне і трагічне – частини того, що описує людину у вертикальних вимірах. Тому вони мені й близькі.

С. М.: Я Вам дуже дякую за розмову і бажаю, щоб Ваша вертикаль завжди тривала і відбувалась з адресністю у світло.

*Розмовляла Світлана Максименко
Херсон-Львів, 2013 р.*

ТЕАТРОЗНАВЕЦЬ... – У ЛЬВОВІ?!

Цей круглий стіл відбувся в рамках наукової сесії Театрознавчої комісії НТШ та науково-практичного семінару кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка. Березневого вечора 2013 р. у стінах факультету культури і мистецтв зібралися разом викладачі фахових театрознавчих дисциплін та молоді випускники-театрознавці задля того, щоб разом обговорити перший досвід професійної адаптації театрознавців у культурно-мистецькому та науковому середовищі Львова. У розмові взяли участь викладачі кафедри, кандидати мистецтвознавства Світлана Максименко та Майя Гарбузюк, а також випускники ЛНУ ім. І. Франка 2004 – 2012 рр. Олександра Калініченко, Тарас Федорчак, Роман Лаврентій, Надія Кондур, Уляна Рой, Євген Сало, Вікторія Швидко, студентка-магістрантка Ольга Довгань-Левицька. Пропонуємо скорочену версію розмови.

Майя Гарбузюк: Мали таку давню мрію – зібрати театрознавців-випускників Університету Франка різних років, аби поспілкуватися на теми, що не можуть не хвилювати педагогів, котрі рік за роком готують нові й нові покоління театрознавців. Тих небагатьох із вас, хто викладає на кафедрі поруч із нами, ми бачимо щодня, стежимо за вашим зростанням, тішимося вашими успіхами. Зрештою, класичний Університет – чудова науково-педагогічна оаза для плекання театрознавців та театрознавства як науки. Але більшість наших випускників йдуть “у світ”, за межі Університету, як зробили це свого часу майже всі присутні тут. Ви першими шукали і давали відповіді на питання, що це таке – театрознавець у Львові? В чому особливість життя із цією професією в нашому місті? Наскільки важко і чи можна взагалі у Львові бути театрознавцем, чи потребує наше місто таких фахівців? Врешті, театрознавство – це

обмежена невеликою територією застосування дисципліна чи гуманітарний напрямок, який дає простір для різноманітних маневрів на ринку праці?

Олександра Калініченко (науковий працівник Львівської картинної галереї; випускниця 2004 р., науковий керівник курсу – С. Максименко): У пошуках роботи по закінченні Університету я, зокрема, працювала в редакції газети “Афіша”, і мені здавалось, що моя професія цілковито непотрібна. Коли ж прийшла у Львівську картинну галерею, зрозуміла, що тут якраз все і знадобиться. По-перше, були знання із дисципліни “образотворче мистецтво”, по-друге, стали в пригоді уміння писати, аргументовано висловлювати свою думку, готувати доповіді, статті до публікацій, вести науковий пошук, готувати екскурсії та вміти спілкуватися з відвідувачами. Зараз я відчуваю, що використовую фахові знання з користю для своєї праці.

М. Г.: Але Ви повинні були ще здобувати освіту, вчитися, адже перекваліфікуватись з театрознавця на мистецтвознавця не так просто?

О. К.: Але й не так вже нереально. Адже ми мали гарні лекції з образотворчого мистецтва у Назара Богдановича Козака, якому я завдячую своєю обізнаністю в цій галузі. Звичайно, довелося багато читати нової літератури, вивчати багато нових імен, творів, але і з театрознавства, і з інших дисциплін я вже мала сформоване уявлення про стилі, напрямки, епохи. Це дуже допомагало.

М. Г.: Наскільки складно було адаптовуватись в іншому – не театральному середовищі? Наскільки відрізняється мистецтвознавче середовище від театального чи театрознавчого?

О. К.: Мені здається, що насправді академічне середовище однакове – чи це театрознавці чи мистецтвознавці. У нас і на театральну прем’єру, і на відкриття виставок ходять одні й ті самі люди, тому якоїсь кардинальної відмінності я не помітила.

М. Г.: Одним із навчальних завдань для майбутніх театрознавців є розвиток навичок публічних виступів. Чи Вам довелося застосовувати ці уміння?

О. К.: Так, звичайно, адже один із напрямів моєї роботи – екскурсивод. Ми проводимо і тематичні, і загальні екскурсії галереєю. Тут, признаюсь, мені довелося ще набув впевнености, уміння вести екскурсію. Але займаюсь, звісно, не лише цим.

Роман Лаврентій (в.о. завідувача відділу культурно-просвітницької роботи Наукової бібліотеки ЛНУ імені Івана Франка; випускник 2006 р., науковий керівник курсу – С. Максименко): Саша скромно промовчала про свою лекторську роботу.

О. К.: Так, кілька разів на рік я на запрошення Романа Ярославовича читаю для працівників Наукової бібліотеки Університету Івана Франка лекції про відомих художників. І, читаючи, далі вчуся. Бібліотечна аудиторія – дуже цікава, відкрита, я – признаюсь – маю змогу випробовувати тут якісь свої нові лекторські прийоми, ідеї.

М. Г.: А наукова праця? Я знаю, що Ви друкуєтесь у Віснику. Чи Вам не кортіло обрати якусь міждисциплінарну тему на перетині театрознавства й історії мистецтв?

О. К.: На щастя, ми можемо обирати теми за своїм уподобанням і поки що цікавого мені художника, який би займався ще й театром, я не знайшла. Але у нас багатющі фонди, і думаю, це – справа часу.

Р. Л.: Саша знову делікатно промовчала про своє маленьке відкриття...

О. К.: Справді (усміхається). Яскравий приклад практичного застосування театрознавства до аналізу картини, бо якби я не була театрознавцем, навряд чи помітила одну особливість... Так ось. Є у нас одна картина художника ХХ ст. “Дівчина біля дзеркала”. Оскільки я досліджую цей період, то я довго приглядалась до неї. І раптом помітила: у своєму дзеркальному відбитті ця дівчина подібна... до П’єро! Її розкішна чорна прикраса на волоссі у дзеркалі стає шапочкою П’єро, її бант у дзеркалі перетворюється на жабо, а позаду ще й висить гітара. Скільки років, скільки людей проходили повз неї, і ніхто цього не зауважив! Так виникла моя стаття, де я зробила ширший аналіз образу П’єро у малярстві початку ХХ ст. Тут мені моє театрознавство надзвичайно допомогло. І так складається: якщо спеціально щось шукати, ставити собі мету – ось я поєднаю театрознавство із чимось, то нічого не виходить. Таке стається несподівано, там, де ти не очікуєш. І це дуже цікаво.

М. Г.: Тарасе, Ви, як і Олександра, належите до першого випуску театрознавців нашої кафедри. Але своє місце під сонцем Ви знайшли в кабінеті завілїта Першого українського театру для дітей та юнацтва. Наскільки уявлення студента про майбутню працю в професійному театрі відповідають реаліям?

Тарас Федорчак (завідувач літературної частини Першого академічного українського театру для дітей та юнацтва; випускник 2004 р., науковий керівник курсу – С. Максименко): Під час навчання ми мали різні практики в театрах, сиділи на репетиціях, дивились. Поки ти вчишся, ти маєш можливість набувати не тільки знання, а й якісь професійні зв’язки, щось для себе відкривати, при цьому ніколи не знаєш, що насправді тобі знадобиться в “дорослому” житті. У якийсь момент студентові може здатись, що те чи інше ніколи не буде йому потрібним. А потім – раз, і саме це виявляється головним. Я не збирався працювати у “дитячому театрі”. Теми і курсових, і моєї дипломної роботи були присвячені категорії “трагічного” в театрі, Хто б міг подумати, що я буду працювати для дітей! Поки вчився, мав різні захоплення. Два роки провів у Театрі Леся Курбаса – там була “Акторська робітня”. І хоч театр цей особливий, але побачити зсередини театральне життя я мав можливість вже там. До Першого українського театру для дітей та юнацтва я прийшов не одразу завілїтом. Півтора роки пропрацював тут завідувачем трупи. От до цієї роботи я справді виявився неготовий. Це був для мене шок. Погодився тимчасово попрацювати – місяць, а виявилось – півтора року. Але ця посада знову ж таки допомогла мені ще глибше збагнути внутрішні механізми роботи театру.

М. Г.: Так, справді, до роботи завідувача трупи театрознавців, на жаль, не готують, це не фахове місце праці театрознавця...

Світлана Максименко: Але у нас кажуть – хто зміг вижити на посаді завтрупи, той може працювати в театрі на будь-якій посаді.

Т. Ф.: Якщо чесно, то я й не хотів ніколи працювати завілїтом. Коли під час навчання була завілїтська практика, мені запам’яталось одне: сидимо ми в кабінеті багаторічного завілїта Театру імені Марії Заньковецької, театрознавця Мирослави Оверчук, за вікном – сіре небо, мряка, сумний красвид ринку “Добробут”, і пані Мирослава таким невеселим голосом говорить: “Робота завілїта – це важка, відповідальна, копїтка робота...”. Я слухаю і думаю: “О ні, завілїтом – ніколи!!!!”. І от результат – я працюю завілїтом...

М. Г.: Але при цьому ви вдало поєднуєте роботу завіта із критичною діяльністю.

Т. Ф.: Вже не поєдную. Тепер, коли я на посаді завіта, у мене бракує часу на писання.

Я активно писав для “Zachid.net” якраз тоді, коли ніде не працював: з посади завтрупи звільнився, а завітом ще не працював. Власне, мені запропонували написати одну статтю для них, потім – другу, потім з’явилась своя аудиторія, почалися коментарі, я отримав статус журналіста. Ну і гонорари, що не менш важливо.

С. М.: Але нам бракує вашого “Задника”.

Р. Л.: Він не міг довго проіснувати, бо тримався на приватній ініціативі і приватних коштах. Зрештою, троє людей не можуть постійно дописувати, а студентів тоді не вдалось розворушити.

С. М.: Але де ж молодим театрознавцям друкуватись у Львові?

Т. Ф.: Можна і треба далі друкуватись на “Захід. неті”. Хоча зараз розділ “культура.net” фактично скасований і став виключно літературним, а в “Культурних стратегіях”, створених натомість, підхід до публікацій суто журналістський: вийшла прем’єра – наступного дня потрібна рецензія. Кілька слів, часто неважливо яких.

М. Г.: ...а є ж іще другий, а подекуди і третій склад...

Т. Ф.: ...власне на це часу немає. А коли вистава складна і ти розумієш, що щось не так... Мені інколи два тижні треба, щоб для себе з’ясувати, що не так у виставі. Журналістський підхід у деяких інтернет-виданнях на це шансів не дає: “Що? Це було місяць тому? Кому це потрібно!” Зараз Наталя Космолінська започатковує нове інтернет-видання “Збруч”. Думаю, це буде ще одне потенційне місце для матеріалів про театр.

С. М.: Інтернет сьогодні значно розширює наші професійні можливості.

Т. Ф.: Так, але нині поширена, і серед театрознавців зокрема, думка, що наш час – це час не професійної критики, це час блогерів. Після вистави будь-хто, приміром якийсь Вася Пупкін, може прийти додому і написати в блозі свій відгук. І поки ти виношуєш свою рецензію, виважуєш аргументи, аналізуєш, той самий Вася Пупкін швидше за тебе донесе інформацію і створить інформаційний привід – хай і непрофесійно. І тому сучасні театрознавці повинні створювати свої блоги.

М. Г.: Гадаю, що в цьому сенсі потрібно підкоригувувати і навчальну студентську практику театрознавців: під час практики у ЗМІ одним із завдань

може стати створення такого навчального блогу та його наповнення. Коли торік ми були із студентами на стажуванні у Вроцлавському університеті і спілкувалися із відомим театрознавцем Іреніушем Гушпітом, він поділився таким навчальним ноу-хау: серед різних форм рецензій на виставу він пропонує студентам написати ...рецензію-СМС. Так чи інакше, але уміння працювати за нових умов та вимог інформаційного простору студент повинен здобувати ще під час навчання.

Т. Ф.: Для мене особисто найважчим у цьому є було “самоскорочення” тексту. Коли ми вчилися, ми не обмежували себе в обсязі тексту: головне висловити свою думку. Під час семінарів кожна твоя теза піддавалась обговоренню, дискусії, і ти повинен був мати контраргументи, щоб обстоювати власний погляд. Це все безумовно потрібно. Але інтернет-текст висуває вимоги стислості. Мені спершу на “Zachid.net” давали лише 5-7 тисяч знаків. І тільки згодом я вже отримав можливість наполягати на статтях обсягом по 12-13 тисяч знаків. А скорочувати, викидати ті чи інші речення, думки для мене було справді найважчим.

Надія Кондур (працівник Львівської національної бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України; випускниця 2005 р., науковий керівник курсу – М. Гарбузюк): Я представляю наступний, другий випуск театрознавців. Можу сказати, що і сьогодні я – театрознавець, хоча не працюю в жодній установі, що була б пов’язана з театром. І здається, моє театрознавство розпочалося не тоді, коли я першого вересня 2000 року прийшла на кафедру. Час – це взагалі така нелінійна штука... Взагалі важко розділити професію, соціальний статус, своє внутрішнє “Я”. Це неподільне. Я, як завжди, абстрактна... (сміється).

С. М.: А театрознавство не заважало Вам будувати сім’ю?

Н. К.: Анітрохи...

Роман Лаврентій: Якщо Надія вперто не хоче розповідати про бібліотеку, де працює, то я якраз буду розповідати про бібліотеку. Так само, як у Наді добре уживається театрознавство із сім’єю, так у мене воно чудово співіснує з роботою в науковій університетській бібліотеці. Хоча зрозуміло, що це різні ритми, різні способи життя. І я багато чого не встигаю, наприклад, переглядати всі прем’єри в сезоні. Радий, що викладаю театрознавцям історію українського театру, бо не знав би, про що говорити на семінарах з критики. Насправді перетинів бібліотечної справи й театрознавства дуже багато. Це подібно до Сашиного випадку: люди роками проходять повз якусь

інформацію, що лежить на поверхні, і не звертають уваги. А ти дивишся театрозначим поглядом – о, так це ж унікально, це невідомо! Тільки сідай і пиши. Так я і роблю. Виконую, звісно, в бібліотеці багато роботи, не пов'язаної з театром. Але однаково в ній натрапляєш на якийсь театральний ключ. Наприклад, зараз відповідав за організацію виставки Василя Пачовського. Начебто далеко від театру. Але ж ні – він був відомим драматургом, за його творами йшли вистави в українських театрах. І відкрив для себе багато цікавих деталей. Часто ці перетини виникають цілком випадково. Зрештою, і до бібліотеки я потрапив випадково: виникла вакансія редактора. А до переваги навчання на театрознавстві належить і курс з редагування, який нам викладала Ніна Леонідівна. Коли мені запропонували зредагувати пробний текст, я одразу всі редакторські знаки поставив як належить, і це зіграло вирішальну роль. Я ж належу до першого набору театрознавців. А потім, у 2008 році, бібліотека святкувала чотирьохсотлітній ювілей, і треба було розробляти сценарій і таке інше. Те, що я театрознавець, нікого не цікавило. Мені сказали: “А, це щось із театром? Будь ласка, працюй”. Тут мені стала в нагоді інша дисципліна – “Сценарне мистецтво”, яку також викладала Ніна Леонідівна Бічуя. У підсумку директор запропонував мені очолити культурно-просвітній відділ бібліотеки. Тому в бібліотеці мені доводиться працювати сценаристом і режисером, організатором розмаїтих заходів і святкувань. І хоч ми займаємось не тільки цим, а ще й зв'язками із громадськістю, пресою, та час від часу трапляється бути й артистом: на минулих Андріївських вечорницях я, наприклад, був Козою. Свій слід, залишив і досвід нашого студентського “Театру підозрілого глядача”, про який ще сьогодні не згадували, а треба таки його бодай назвати. Колиш із ще однією нашою випускницею – Марічкою Кошелінською-Мартинюк ми міркували: а що дає театрознавство? І зрозуміли: в суто практичному вимірі - це вміння сісти і написати. Адже всі роки ти вчишся писати: подивився виставу, подобається вона тобі чи не подобається, буде це надруковано чи ні – але сідай і пиши. Ця театрознавча “хватка” дуже мені допомагає в роботі. Бо здатність сісти і написати щось – хай недовершено, хай з подальшими допрацюваннями, як виявилось, помітно вирізняє тебе з-поміж інших. Звісно, коли приходиш в бібліотеку, ти нічого не знаєш про особливості роботи тут, і спершу ламаєш дрова, вчишся. Але якщо є бажання і наполегливість – тобі поступово все більше і більше вдається. Я зараз не говорю про педагогіку, бо моє

“чисте” театрознавство – тут, на кафедрі, де працюю викладачем, і тут все, так би мовити, “за фахом”.

М. Г.: Дякую. Маємо ще два цікавих, молодших досвіди. Це – випускники минулого року Вікторія Швидко та Євген Сало.

Вікторія Швидко (арт-директор Міжнародного фестивалю “Drama.ua”; випускниця 2012 р., науковий керівник курсу – М. Гарбузюк): Вважаю, що моє навчання насправді продовжується. Це така моя друга магістерка. За п'ять років я так само як Тарас, наприклад, кидалась вусібіч, намагалась випробувати себе по-різному. І зрозуміла, що для мене найважливішим є те, що відбувається зараз, я розумію і запам'ятовую тих людей, які ходять поруч, з якими безпосередньо спілкуюсь. Працювати з історичними темами, як виявилось – не для мене. Магістерська робота була присвячена постмодерну в українському театрі. І зараз маю можливість свої знання й ідеї щодо живого театального процесу втілювати в роботі. У дирекцію фестивалю, що тільки починає своє життя у Львові, також потрапила випадково. Спершу займалась суто адміністративними функціями: зустріч, поселення, організація перебування в місті. Тепер мої завдання більш творчі. Чи застосовую театрознавчі уміння? Так, впевнена, що так. Без зайвої скромності можу сказати, що мій курс був унікальним. Практично всі потрапили на театрознавство випадково, не знаючи достеменно, що це таке і не пройшовши на інші напрями: філологію, журналістику, іноземні мови. А сьогодні троє з нашої п'ятірки випускників продовжують працювати професійно: Євген ще скаже про себе, а Ірина Попівчак, яка, на жаль, не змогла прийти, є сьогодні помічником режисера у Львівському муніципальному театрі ім. Лесі Українки. Мені здається, це дуже добре свідчення, добрий знак наших можливостей, нашої реалізації. Звичайно, на тебе звалюється ціле море проблем, викликів, невирішених питань, але якщо ти на своєму місці, і тобі воно приносить радість – ти можеш все це долати. Я тут цілком згідна із Надею, – хай де б ти вчився в Університеті, який би фах обрав – завдання Університету дати тобі певні механізми: навчання, опанування професії, просто життя. І ці механізми ти можеш використовувати, хай би ти куди потрапив. Це хибна думка, нібито-то ти приходиш в Університет, і отримуєш від нього все. Ти просто отримуєш механізми, за допомогою яких далі можеш успішно жити і працювати. От і все. Я тішусь, що зрозуміла це не зараз, а трохи раніше. Тепер пробую ці механізми, навики застосовувати в роботі. Десь вдається, десь – ні. Але я це

роблю. У будь-якому випадку тільки через власний досвід можна щось збагнути і досягти, я в цьому переконана. А театрознавцем я боюсь себе називати. Бо я ще не знаю театру. Я спостерігаю за театром, я його вивчаю. Мабуть, колись зможу себе назвати “знавцем театру”. Тому поки що ставлюсь до цього слова дуже обережно. Але те, що знаю і вмію, – це моє. Так я це зараз відчуваю.

М. Г.: Ви знаєте, я б хотіла зустріти випускника – філолога, мистецтвознавця, який би сказав: ну, я не зовсім ще філолог, не зовсім музикознавець... Ці наші постійні саморефлексії...

С. М.: Але вони якраз і є основою нашої професії...

О. К.: Щодо самоїдства. У нашому відділі в картинній галереї поруч зі мною працюють випускники історичного факультету Університету і три молодші від нас випускниці мистецтвознавчого факультету Львівської академії мистецтв. У порівнянні до своїх молодших колег нас – університетських – справді відрізняє якась постійна саморефлексія, сумніви. А молодь цілковито впевнена, що знає все, може все, хоча насправді виявляється не зовсім і не завжди саме так... Здається, їх окремо вчать подавати себе, бути впевненими у собі. Мені цього так бракує...

В. Ш.: А мені навпаки – подобається, що ми постійно сумніваємось. Бо коли ти сумніваєшся – ти шукаєш. А це найголовніше.

Н. К.: Вікторія тут говорила про певні механізми, інструменти, які дає Університет. У цьому сенсі до того, що сказала Саша, хочу додати, що університетська освіта – театрознавча чи будь-яка інша – дає перше, а можливо і єдине: світогляд. Відсотків на вісімдесят – це точно. Мені особисто Університет найбільше що дав – це світогляд. У практичному сенсі – уміння писати, в принципі, з будь-якого приводу, навіть не театрального. Це я зараз і можу застосовувати у своїй роботі в науковій бібліотеці.

М. Г.: Але у Вас, Надю, першим місцем праці була посада завіта Львівського академічного театру ім. Леся Курбаса. Чи можете Ви сказати, що були готові до неї?

Н. К.: Коли я прийшла до Театру Курбаса, колектив переживав кризу – з театру пішов керівник, Володимир Кучинський, і це відобразилося на загальному настрої. Та я не про це. Ти приходиш до театру зі своїм багажем знань, з купою ідей, і тут з’ясовується, що вони... не потрібні. От до цього я не була готова. Думаю, і сьогодні, якби мене кликали працювати завітом навіть до найкращого театру – я б не пого-

дилась. Бо це дуже конкретна, практична робота. А мені ближча теорія, аналітична праця. Саша говорила про відмінність у самовідчуттях, у самопозиціонуванні: тут багато факторів, і культурні контексти, і середовища, і різниця в поколіннях також. Я теж мала подібний досвід спілкування. Мені здається, справа ось у чому: інші люди приходять на роботу із ремеслом. А ми – зі світоглядом. Хтось володіє чітким набором виробничих навичок. А ми уміємо насамперед багато думати, сумніватись, прагнемо до осмислення тих чи інших процесів, явищ. У цьому різниця.

С. М.: Але це і є наша найперша особливість: наша професія – світоглядна. Ми знаємо, скільки раз штампується у різних вишах, зазвичай на платній основі, просто дипломів про вищу освіту, або ж з певним набором набутих знань і навичок. Але ж ніхто не навчає цих людей самостійно мислити! Ваше “самокопання”, ваша світоглядна поозиція – основа основ праці театрознавця. Зрозуміло, що “чим менше я знаю, тим міцніше сплю”. І більшість людей добре спить, і слава Богу. А ви не можете заснути, поки не знайдете ключа до аналізу вистави, до того, що зробив режисер, актори, сценограф, композитор... Тому потреба думати – це наша професія. Скажу чесно, це мені також інколи заважає в житті. Але що вдієш (*сміється*).

М. Г.: Євгене, Ви зараз єдиний з наших випускників, хто працює у Львові на території журналістики.

Євген Сало (газета “Kurier Galicyjski”; випускник 2012 р., науковий керівник курсу – М. Гарбузюк): Це теж відбулось не одразу. Коли я надіслав своє резюме до “Kuriera Galicyjskiego”, то мене спершу взяли як складальника газети, який тоді власне був потрібен. Потім я адміністрував сайт цієї газети. І вже під час цієї роботи почав отримувати певні журналістські завдання, писати про культурні події. Скажу чесно, що мої театрознавчі знання навіть серед досвідчених журналістів дозволяють мені “набирати бали”, піднімати своє реноме. Коли ж ми взяли до друку рецензію нашої студентки, Марії Цигилик, і я її перекладав, то мої колеги були вражені мовою, спеціальною лексикою, хоч я скільки міг намагався адаптовувати текст до вимог газети. Бо в сучасних ЗМІ, разом з усіма фейсбуками і твіттерами мало кого хвилюють емоції чи навіть аналітика: найважливішим є факт. І з цим треба рахуватись.

М. Г.: До речі, Євгене, в театрознавство Ви прийшли, так би мовити, з горя – не пройшли за кон-

курсом на журналістику. А життя Вас все одно до газети привело Це доля?...

Є. С.: Я радий, що так сталося, що вчився на театрознавстві. Бо справді, як каже Світлана Михайлівна, нас вчили мислити, ми формували тут свій світогляд. Зрештою, знаючи закони театру, видовища, використовуєш їх будь-де, наприклад, укладаючи сторінку в інтернеті.

М. Г.: Хочу Євгенові подякувати за професійну солідарність – надання площі для публікацій наших студентів. Це дуже важливо.

Є. С.: Ми готові і далі друкувати статті наших студентів чи випускників. Не впевнений, чи будуть за це гонорари, але запрошую до співпраці. У нас трохи спокійніший ритм – газета виходить що два тижні. Тому автори мають час на обмірковування та рефлексії.

М. Г.: До речі, і Євген, і Вікторія, присутні тут, належали до унікального по-своєму курсу. Коли ми зустрілись із ними на першій першій парі і знайомились, то з'ясувалось, що кожен прийшов не за вибором, а через невдачу із вступом на інші спеціальності. Кожен починав свою розповідь зі слів: "Я не вступив на...". І жоден із цих абітурієнтів не бачив живого театру. Хай не буде більше таких наборів, але хай будуть такі студенти і випускники, як вони.

Уляна Рой (старший викладач кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка; випускниця 2005 р., науковий керівник курсу – М. Гарбузюк): У мене все склалося "за фахом". Спершу була одна пара з предмету "Історія театру" для культурологів на філософському факультеті. Потім – спецкурс "Іван Франко і театр", який читаю і досі. Ще я навчалась три роки в аспірантурі Київського університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Дисертацію зараз допрацьовую. Згодом додавалась пара за парою, і тепер я вже другий рік працюю на кафедрі на основному місці праці. А вступала я ще тоді, коли кафедра була у складі філологічного факультету, ми отримували подвійний фах – філолога та театрознавця. Тоді ми навчалися в головному корпусі, відчували себе частиною великого університету, активно ходили на всі акції та зустрічі, які там відбувались. Ми, до речі, представляли філологічний факультет на "Талантах Франкового університету", і досвід нашого "Театру підозрілого глядача" – це окрема сторінка, окрема практика буття на сцені.

М. Г.: А Ваше захоплення паратеатральними практиками почалось під час навчання?

У. Р.: Мене завжди цікавила ця тема, тому це, мабуть, відбувалось паралельно. Я мала кілька доповідей про театр як терапевтичний засіб, про творення театральної вистави із особами з особливими потребами.

Досвід роботи з Іншим театром дуже збагатив мене: я навчилась розуміти людей, які займаються театром, але не є професіоналами. Ми організовували десятиденні літні табори, практикували різні тренінги – хай це було на аматорському рівні, але так ми пізнавали театральний процес зсередини. Так витворилося певне середовище – комусь подобався процес творення вистави, комусь – оформлення сцени, хвилини виступу, відчуття після показу спектаклю. Такий досвід став для мене та інших учасників корисним в особистому та професійному житті. І це – спосіб творити Інший театр.

Але в певний момент я зрозуміла, що треба зробити вибір: займатись повноцінно тільки цим напрямом або ж залишити його. До того ж, ця робота потребувала ще додаткової фахової освіти психолога. Я вирішила поки що зосередитись лише на театрознавстві.

М. Г.: Справді, вкотре переконалися, що театрознавство потребує тебе усього, до останку. Але навіть якщо вирішуєш піти іншим шляхом – досвід самостійного мислення, комплексна гуманітарна освіта, здобуті у навчанні, стають у пригоді. В цьому ми щойно переконалися із ваших оповідей.

Нескромно, може так говорити, але впевнена, що рік від року, поступово, своєю працею, своїми здобутками, ви впливаєте на культурне середовище міста, ви допомагаєте місту зрозуміти, для чого і де саме потрібен театрознавець, чим може він бути корисним суспільству, які шляхи і способи самореалізації наших випускників є можливими та перспективними. Дякую за спілкування, за бажання поділитись досвідом, просто за час, який ви знайшли для того, щоб відвідати свою альма-матер...

*Розшифрування та опрацювання тексту –
Майя Гарбузюк*

Галина БЕНЬ



Річард Берклі

МАЙСТЕР-КЛАС РІЧАРДА БЕРКЛІ, або Рецепти науки співу від британського професора

“Магія вокально-сценічної майстерности актора полягає в тому, щоб привернути до себе увагу, зачарувати глядача, зібрати його всього і зорієнтувати на себе...”¹, – цими словами розпочав свою зустріч зі студентами-актерами та студентами-музикантами Річард Берклі, британський професор вокалу, актор, диригент, музичний критик та журналіст, якого ми мали честь вітати на факультеті культури і мистецтв 10 листопада 2012 р.

Короткий життєпис маестро

Річард Берклі (Richard Berkeley) – британець з польським корінням (батько Річарда народився у Львові і виїхав до Великобританії після 2-ї світової війни; щоправда, з батьком він вперше познайомився, коли мав уже 42 роки). В ранньому віці отримав добру музичну освіту, навчаючись у приватних школах, де музика і театр були важливою складовою навчального процесу та шкільного життя.

Після школи у вісімнадцять їде до Італії навчатися оперного співу (тенор). Повернувшись через пів року, вступає на навчання до музично-педагогічного коледжу Лондонського університету (Голдсмітський коледж) та паралельно здобуває освіту в Гілдхолській академії музики і драми.

У 24 роки він знову – в Італії, де розпочинає кар’єру оперного співака, але вже як контр-тенор, виступає на найвідоміших італійських сценах (Римська опера, Театр Реджіо в Турині), співпрацює з такими відомими музикантами як Фаббіо Бйонді, Рінальдо Алессандріні, Алан Куртіс, Тоні Флоріо, Паоло Пандоффо, Філіп Піке. Захопившись музикою Раннього Відродження, стає одним із засновників всесвітньовідомих камерних оркестрів барокової і класичної музики – Концерто Італьяно, Європа Галанте (Concerto Italiano, Europa Galante), записує багато концертів давньої музики. Водночас працює як актор, композитор музики для кіно і телебачення, пише мюзикл для дітей, співпрацює як музичний критик з радіо і телебаченням RAI та BBC. Як актор знявся у фільмах: “Гидкий дядечко” (1989 р., реж. Франко Брузатті), “Термінатор – 2” (1990 р., реж. Бруно Маттеї), “Франческо” (1989 р., реж. Ліліян Кавані), працював поряд із зірками кіно: Рутгером Хауером, Міккі Рурком, Хеленою Бонем-Картер, Емілі Вотсон, Вітторіо Гасманом, Франко Неро. В Італії Річард Берклі робить і свої перші кроки на педагогічній ниві, даючи приватні уроки вокалу.

Повернувшись через 12 років у Лондон, продовжує підвищувати кваліфікацію вокаліста у дуже відомих музичних педагогів, з якими Річардові справді пощастило. Був це відомий у світі музики бароко Рене Якобс: його інтерпретації творів Генделя, Монтеверді, Каваллі, Телемана посідають почесні місця

¹ Синхронний переклад з англійської тут і далі – Мар’яна Хомин.

на полицях меломанів; Поль Есвуд – британський контр-тенор і диригент, відомий своїм виконанням кантат Баха, опер Генделя і Монтеверді, який разом із своїми співвітчизниками Альфредом Деллером та Джеймсом Бовманом відродив традицію контр-тенорового співу.

У Лондоні розпочинається його професійна педагогічна діяльність. Маестро Берклі викладав у відомих акторських школах: Лондонська академія драматичного мистецтва (LAMDA), консерваторії Монтевію університету Східної Англії; започаткував власний курс вокалу для акторів театрів у Королівській Академії Музики, який підтримали барон Ендрю Ллойд Веббер і сер Камерон Макінтош.

Запрошений 1998 р. вести курс вокалу для музичних театрів у Національній театральній академії у Варшаві, 2000 р. Р. Берклі переїхав до Польщі на постійне місце проживання. Він викладав у Музичній академії Фредерика Шопена та Театральній академії ім. А. Зельверовича, співав у Варшавській камерній опері, читав курс лекцій у Міжнародній Літній академії давньої музики у Віланові (Варшава). Маестро Берклі є президентом і співзасновником фонду “Новий камерний оркестр” (Fundacja Nowa Orchestra Kameralna), спрямованого, зокрема, на освіту та поширення музичного виховання молоді. Фонд створює освітні програми, дитячі камерні хори, організовує молодіжні музичні фестивалі.

Використовуючи свій багаторічний досвід сучасного менеджменту, Річард працює консультантом у провідних світових фірмах та виробничих компаніях Польщі, навчаючи їхніх керівників комунікаційних навичок, творчого мислення. Поширюючи знання про видатних представників культури XIX ст. та стимулюючи інтерес до їхньої творчості, Річард Берклі в рамках спільного проекту (Великобританія, Польща та Україна) ініціював серії аудіокниг і розповідей про Генріха Сенкевича, Джозефа Конрада, Оскара Вайльда, Вільяма Моріса та ін.

Акторська пісня

Майстер-клас з вокалу – це загальнодоступна, відкрита форма спілкування, навчання, самопізнання і самоосвіти. “Я поділюся з вами своїми секретами, знаннями, прийомами співу, техніками”, – пообіцяв маестро Берклі, розпочинаючи свої уроки. На його думку, за своїми невичерпними можливостями голос співака перевершує найдосконаліші музичні інструменти. Він складніший, примхливіший, крихкіший і вимагає трепетного ставлення до себе. Щоб заблизити всіма барвами, голос має бути якнайстаранніше опрацьований і сформований. Вміння співати властиво людині, як здатність говорити, дихати. Більшість людей переконані в тому, що від природи даний їм

рівень музичного голосу і слуху – щось постійне. Однак лише якісне навчання та систематичні практичні заняття допоможуть розвинути вроджені здібності й дозволить застосовувати їх максимально ефективно. “Ви любите співати? Хочете оволодіти цим мистецтвом, навчитися співати вільно і красиво? Тоді ці майстер-класи для вас!” – цими словами запрошував маестро Берклі на свої заняття студентів факультету культури і мистецтв – майбутніх акторів та вчителів музики, студентів музичної академії, молодих акторів львівських театрів.

Працюючи з акторами, британський професор зазначав, що акторська пісня – це особливий жанр, і всупереч нинішньому музичному занепаду цього жанру актори повинні своїм словом, своєю інтонацією обов’язково допомогти йому зайняти надійне місце в пісенній культурі. Вони справді зобов’язані це робити, бо жанр акторської пісні є частиною акторської професії. Якщо ти не вмієш співати, але ти здібний актор, і тобі у виставі дали якусь роль і, не вміючи співати, ти щось прокричав або простогнав, – це теж акторська пісня, і це теж має право на існування. “Акторів над піснею варто працювати як над монологом ролі. Пісня – це монолог, експресія думки. Пісня не виникає з нічого, актор, виходячи на сцену, вже мислить тією темою, що живе в пісні. Він не може “мертво” стояти під час музичного програшу в пісні й оживлятися при вступі зі словами. Пісня виникає не зі слів, а з початком музики. Слова пісні повинні впливати з ваших мовчазних переживань, ваших роздумів”, – звертався до майбутніх акторів Р. Берклі.

Чим цікавіша манера виконання, чим більше фантазії тут вкладено, тим цікавіше і глядачеві, й виконавцю. “Бути виконавцем – це велика хоробрість, адже ви маєте постійно оголювати свою душу перед глядачами. Ви не можете собі дозволити поставити аркуш паперу між своїми очима і очима тих, хто вас слухає. Будьте емоційними – і ви відкриєте такі можливості у собі, про які навіть не здогадувалися. Співайте так, як ви говорите у звичайному житті”, – в цих словах маестро вся сутність акторського співу.

Наполягаючи на глибокому розумінні змісту вокального твору, Берклі навчав акторів бачити кожну пісню як маленьку п’єсу, де є тема, сюжет, дійові персонажі, є розвиток, кульмінація, фінал і т.д. Отже заспівати, прожити шмат вокально-сценічного життя – це, по суті, зіграти певну роль. Правда, є принципи відмінності: драматичний актор, який звук на сцені створювати свій темпоритм, свій емоційний фон, при зверненні до вокального твору повинен засвоїти нову для нього композиторську мову, підпорядкуватись його музичній драматургії і в такий спосіб народити у собі авторський задум. Задум композитора немож-

ливо зрозуміти, не вникнувши в інтонаційну мову, ритмічний малюнок, динамічно-темпові особливості, мелодику, гармонію, фактуру акомпанементу. Отримавши від композитора “готові почуття”, потрібно знайти першопричину, яка народила ці почуття і від них провадити свою психотехніку шляхом, який вказав композитор. І врешті, актор-співак приходить до тих самих результатів, що й композитор, але тепер вони є не поза ним, а в ньому самому. Звук, мелодія і слово зливаються і, привласнюючи собі композиторську мову, актор створює власну вокально-мовну інтонацію твору.

Кожна музична фраза розповідає історію, яка також передається через мову тіла, вираз обличчя, дикцію і динаміку голосу. З огляду на це, маестро вважає, що підготовка вокального твору повинна включати аналіз пісенного матеріалу і з цього боку. Адже необхідно зрозуміти сенс і відчувати душу пісні. “Що ж говорить пісня на папері і як найкраще подати ці емоції в цілому? Голосніше чи м’якше? Жорстко і твердо чи тепло і гармонійно? З вібрато чи без? Ця частина вокального навчання не менш важлива, ніж вивчення вокальної лінії, ритму і слів. Вона є основою

для щирого виконання. Після цього починає працювати з рухами, які супроводжуватимуть виконання пісні. Як тільки засвоєні базові рухи, вправляйтеся у виконанні пісні в режимі виступу. Ось тут починається справжнє акторське мистецтво”, – звертав увагу студентів британський професор на старанну підготовку вокального твору. І ще порада професора: “Пам’ятайте: як тільки вийдете на сцену, то не слід намагатися зосереджуватись на техніці виконання, бо якщо ви старанно готувалися, більшість базових технічних дій будете виконувати на автоматизмі. Якби бігун на змаганнях думав: “наліво-направо-наліво-направо” для того, щоб пробігти дистанцію, то він, ймовірно, ніколи не був би першим. Треба бути настільки підготованим і натренованим, щоб змогти насолодитися своїм голосом і донести до людей ваше послання”. У виставі, як правило, актор грає тільки одну роль, а виконуючи при тому пісню, втілює декілька ролей, він одночасно і виконавець, і тлумач вокального твору.

Своє власне прочитання та переконлива інтерпретація пісенного матеріалу пов’язані з активною роботою фантазії та уяви актора. Пошуки їх викли-



Річард Берклі зі студентами кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка.

чуть емоційні нюанси, зроблять спів живим і дієвим. Однією з найкращих сторін акторського мистецтва є володіння словом. Слово – основний виразник дії, воно визначає рівень культури і є хранителем професійної гідності актора. “Одним з найкращих засобів оживити мову і піднести її над повсякденністю є ваша уява. Слово, за яким стоїть образ, набуває чинності, виразності і залишається живим, хай би скільки разів ви його повторювали. Уява, завдяки вправам, поступово зробить внутрішню силу реальністю. Вашому фізичному руху передуватиме певний імпульс, бажання, рішення зробити той чи інший рух. Цей імпульс – душевна сила”, – вважає Р. Берклі, пропонуючи різноманітні вправи на розвиток уяви.

Сцена і глядач

Дуже важливим етапом у процесі створення вокально-художнього образу, на думку маестро, є виконання твору зі сцени. Тут з'являється новий учасник цього процесу – глядач. Він отримує та сприймає думки і почуття авторів вокального твору, інтерпретованих і збагачених актором чи співаком. Оцінка, яку виконавцеві дає глядач, впливає на подальший хід його творчої діяльності. “Не треба забувати, – звертав увагу слухачів професор, – що постійним, іноді найважливішим і найсуворішим глядачем та суддею є сам виконавець (вміння слухати і чути себе під час виконання твору – одна із складних та важливих якостей актора, виконавця пісні). Реакція глядачів, критика і невдоволення собою дають поштовх до нової роботи над образом – вокально-сценічний образ, один раз народившись, вимагатиме свого вдосконалення”.

Річард терпляче корегував і скеровував наших студентів у їхніх спробах перебудувати себе та охоче ділився своїми спостереженнями і поглядами на вокальне виховання актора музичного, музично-драматичного театру. Під час майстер-класів він активно використовував різні методи релаксації та активізації внутрішніх ресурсів учасників. Це вправи, пов'язані з мовною, руховою активністю, вокальні та дихальні вправи і техніки, використання вокальних творів, розрахованих на розвиток базових музичних та вокальних навичок. За словами Річарда Берклі, “свобода, відчуття внутрішнього комфорту, простота і природність – ось та основа, завдяки якій розкривається голос, його природний тембр, краса, багатство барв. Існування на сцені передбачає взаємодію між інтелектом, емоціями, тілом і голосом. Це – злагоджений квартет, в якому жоден інструмент не компенсує своєї сили за рахунок іншої”.

Тіло, жест, голос

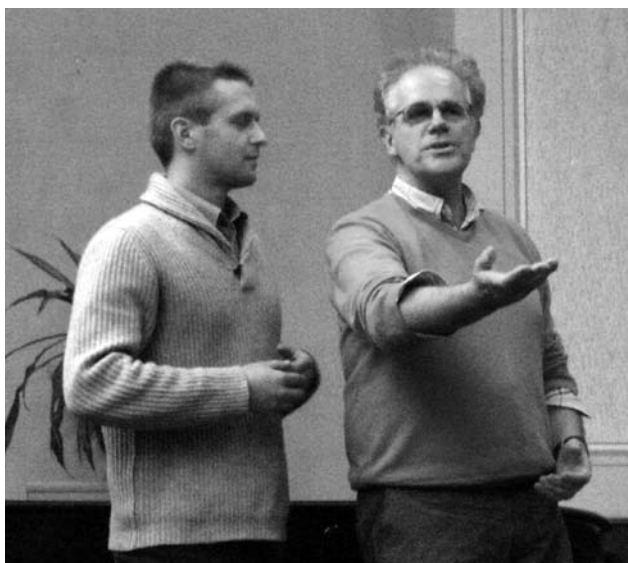
Для розвитку та засвоєння цих навичок маестро на майстер-класах вдало користувався добре відомою у світі “технікою Александра”².

Щоб сформувати повноцінне, тривале співоче дихання, Річард Берклі радив студентам використовувати такі вправи: набрати дихання та поступово видихати якомога довше та плавніше, рахуючи вго-

2. “Техніка Александра” – це техніка роботи з тілом, названа на честь її творця Фредеріка Маттіяса Александра (1869–1955), австралійського актора і декламатора, який страждав від рецидивуючої втрати голосу. На основі самоспостереження він розробив свій унікальний функціональний метод, який не тільки допоміг йому подолати проблему, але й набув широкого застосування в усьому світі. Це комплекс вправ, що допомагає людям гармонійно використовувати власне тіло. В основі методу лежить думка про те, що у кожної людини з перебігом життя виробляються звички неправильного користування своїм тілом; це виражається в манері тримати поставу і в набутих неправильних рухах тіла. Це неминуче призводить до додаткового надмірного навантаження на опорно-руховий апарат та є однією з основних причин порушення функціонування організму в цілому. Головна небезпека цих звичок криється в тому, що людина з часом до них пристосовується і починає сприймати їх як природні процеси. Отже, якщо фізично здорова людина, що рівно тримала поставу, раптово починає сутулитися, то ці зміни стають для неї нормою, а неправильна постава може призвести до порушень дихальної функції, погіршення припливу кисню до мозку, порушень роботи кишківника, викривленню хребта та передчасного старіння, болю в'язів і голови.

Техніка Александра визнана багатьма фахівцями в роботі з людським тілом як феноменальна методика, що дає людині можливість насолоджуватися життям так, як хоче сама людина, а не так, як дозволяє їй власне тіло, адже незалежно від того, усвідомлює людина це чи ні, стан її тіла є дзеркальним відображенням якості її життя. До методики Александра вдавалися тисячі професійних акторів, телеведучих, політиків, педагогів, музикантів, психологів і письменників у всьому світі, що зайвий раз свідчить про авторитет цієї техніки серед інших технологій тілесної терапії та дає право називати техніку Александра справжнім всесвітнім відкриттям. Щоб ефективно користуватися цим відкриттям, людина повинна мати високий рівень самодисципліни і самоконтролю. Ідея методики міститься у фразі Ф. Александра: “Роблячи спроби поліпшити функції власного органу мови і беручи за основу різні методи, я помітив, що певне положення шиї і голови відносно тулуба виробляє первинний контроль над людським організмом в цілому”. Див.: <http://www.kostevich.com/alexander-technique>.

лос; набрати дихання та декламувати текст будь-якої знайомої пісні якомога довше (подумки інтонуючи мелодику); покласти руки на ребра в ділянці живота, набрати дихання, відчуваючи при цьому, як повітря заповнює саме черевну, діафрагмальну ділянку. “Треба стежити за диханням, це – основа. Якщо втрачається контроль над диханням через нервозність, то втрачається основа вашого голосу, і тоді це буде довга і нудна пісня. Необхідно пам’ятати про це в дні виступу і обов’язково робити вправи для зміцнення серцево-судинної системи. Якщо є така можливість, зупиніться і пострибайте (або поприсідайте і т.д.)



Річард Берклі з Андрієм Циганенком та Іриною Шийко студентами кафедри театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка.

кілька разів протягом дня”, – пропонував професор. Ці вправи він також рекомендував виконувати як доповнення до розспівування приблизно за 30-45 хвилин до виступу. “Слід контролювати своє дихання під час неврозів і стресів. Як тільки ви відчуєте паніку, і ваше серце почне прискорено битися, треба зробити глибокі, довгі й низькі (живіт, діафрагма) вдихи. Цей тип дихання дасть мозку сигнал, що все під контролем. Коротке і швидке дихання подає мозку сигнал тривоги і паніки та встановлює тіло (а це “інструмент актора”) в режим “паніка”, – роз’яснював Річард деякі способи контролю над емоціями.

Дихальні затиски, м’язи ребер та преса потрібно розслабити, вони повинні бути “відпущені”, тільки тоді можна якісно взяти наступне дихання. Образно висловлюючись, ми працюємо з вокальним апаратом, як із музичним інструментом. Завдання тотожне – потрібно зіграти якісно і вміло. Від банального витягання звуків перейти до красивого співу. “Уявіть перед собою запалену свічку, яку ви збираєтеся погасити. Як ви це зробите? Ніхто не буде навіть замислюватися над такою найпростішою дією. Ви спокійно наберете повітря і дмухнете на полум’я. Тепер повторіть ще раз і простежте за своїми діями. Повітря наповнює легені, а потім спрямованим потоком надсилається назовні. Подібний процес відбувається, коли ви говорите або співаєте. Спочатку вдих, потім спрямований видих”, – пояснював студентам Р. Берклі.

Дихання – це ще й засіб виразності! При веселій, ритмічній музиці – легке, швидке дихання; при драматичній, напруженій – важке, повільне дихання; при музиці пристрасній, що передає страждання – дихання переривчасте, гучне. Порада від Берклі: “Пам’ятайте, дихання – це фундамент співу, і не варто захоплюватися сценічною зображальністю на шкоду співочому диханню”.

Маєстро Берклі працював над зняттям психічних затисків і бар’єрів у студентів, навчаючи їх позбуватися відчуття страху, невпевненості, хворобливого переживання і напруженого стану перед виходом на сцену, перед аудиторією. На його думку, багато акторів так і не “відкрилися” повноцінно, злякавшись самих себе, не зумівши відкрити власну індивідуальність, природу власного таланту.

Хай би як різнилися між собою вокальні техніки, прийоми, вживані в тих чи інших вокальних жанрах, усі вони виростають з одного кореня, а можна сказати – стоять на одному



фундаменті. Цей фундамент – бельканто³. “Байдуже, яка у вас вокальна техніка – важливо, що у вас на серці. Коли ви співаєте – це тільки ваш час, він належить вам, і ви маєте просто розповісти людям свою історію”, – говорив Р. Берклі.

Хоча актори повинні володіти багатьма видами вокалізації, у більшості випадків, за словами Річарда, використовується манера співу, схожа на проміжний ступінь між кантиленою і речитативом з його інтонаційно-змістовими модуляціями. І, як наслідок, спів драматичного актора з непоказним голосом стає змістовнішим інтонаційно і тому виразнішим, для цього основою стає пошук своєї інтонації слова, що народжується з підтексту.

Маестро зауважив, що в репертуарі наших студентів мало творів світових мюзиклів, вокальні номери з яких дають можливість розширити “географію” музичного й естетичного смаків, ознайомлюють з особливостями музичної стилістики різних національних культур, надають змогу відійти від звичного нам слов’янського “інтонаційного” фундаменту. Знайомство із західними мюзиклами значно розширює і розвиває відчуття ритму: опора в таких творах на джазові, блюзові ритмічні формули привчає студента до навичок імпровізації, до вільних, багаторазових змін ритму й темпу. Навчання акторів у цьому випадку є синтетичним, бо мюзикли первинно об’єднують у собі і співаків, і акторів, і танцюристів. Музичні номери в такому театральному жанрі не тяжіють до професійної, академічної манери співу, а допускають деяку “свободу” в тембрі, використання “невокального” звучання голосу, іноді нарочитого, але завжди драматургічно й образно виправданого. Крім того, постійним компонентом подібних номерів є рух.

“Навчання співу – це, звичайно, дуже індивідуально. Вчіться любити і насолоджуватися своїм голосом. Якщо вам не до вподоби, як ви співаєте і якщо ви передаєте це відчуття під час роботи на сцені, то чому інші повинні насолоджуватися цим? Вірте в себе і вивчайте свій голос, його індивідуальні особливості, знаходьте його найбільші переваги”, – напоягав професор – Зосередьтеся на тому, що важливо протягом усього виступу. Сприймайте розгубленість як цінний досвід для себе. Знаходьте своїх слухачів. Хай ними будуть ваші батьки чи друзі. Ви гідні мати своїх шанувальників, тому не бійтеся, не соромтеся і просто співайте!”.

Цінним у Берклі був показ вокального твору не як певного зразка, що обов’язково має бути скопійований, а показ, який за допомогою короткої музичної

фрази, окремого штриха, натяку ніби відкриває завісу над світом мистецтва звуків, викликає у виконавця певні асоціації, образи і допомагає усвідомити поставлену мету, виробити відповідні критерії щодо виконавських засобів, необхідних для реалізації мети. Показ, який демонструє, з одного боку, різницю між явищами справжнього мистецтва, і тим, що є його протилежністю, з іншого, свідчить про високу культуру й майстерність педагога.

Манера маестро Берклі – це відчуття розмова без різких обертонів. Саме цього так бракує нашим викладачам і студентам – чистих емоцій без епатажу, гротеску, сарказму чи гламуру. Залишається лише побажати і собі, і всім частіше дивитися “всередину” себе, а не назовні, а студентам не боятися “роздягати” свою душу перед глядачами так, як це вміє робити Річард Берклі.

Р. С. Повернувшись зі Львова до Варшави, маестро Берклі інтернет-поштою надіслав нам свої особисті враження від майстер-класів та деякі побажання нашим студентам. “Мені сподобалась відкритість студентів, їхня приязність. Я бачив, як деякі з них були дуже зосереджені й готові вчитися. Але вони повинні вивчати й англійську мову ... Львів занадто малий, а акторам і музикантам не варто обмежувати свої можливості, бо англійська є паспортом для них у всьому світі... Студенти з Музичної академії були “ледачими”, бо думають, що голос – це єдине, що має значення. Але вони повинні знати, про що співають. Якщо співають арії з опер, то необхідно знати лібрето опери, історію її створення, авторів, історичні обставини... Треба мати широкий інтерес до історії, літератури, театру, слухати більше музики різних стилів, активно пізнавати життя, освоювати якомога більше нового, багато читати, знайомитися з досягненнями світової культури. Чим більше ми знаємо, тим більше у нас шансів на виживання!.. Актори і музиканти повинні мати широкий погляд на свою професію, бути гнучкими і вміти добре працювати з іншими людьми. Молодим людям треба розвивати свої ділові навички, бо кожен виконавець має бути “продавцем”, і треба знати, як “продавати” себе... Я хотів би побажати, щоб студенти виконували свою власну музику, пісні, організовували виступи в незвичних місцях. Йдіть туди, де люди не очікують побачити театр чи слухати музику. Можна працювати в школах з дітьми, щоб ділитися своїм умінням, і закликати їх розвивати музичні, акторські й хореографічні здібності та інтереси. Це дуже важливо, якщо хочете, щоб у вашій країні була створена інноваційна економіка, сучасне суспільство, в якому комфортно і спокійно почуватиметься кожна людина”.

3. Бельканто (італ. *belcanto* – “гарний спів”) – техніка співу, яка характеризується плавністю переходу від звуку до звуку, невимушеним звуковидобуванням, красивим і насиченим забарвленням звуку.

Ольга ДОВГАНЬ-ЛЕВИЦЬКА

“КОМЕДІЯ ДЕЛЬ ПАРТА”. ЛІТЕРАТУРНА ОСВІТА І ТЕАТР. Проба співпраці та інтеракції

“Більше, ніж якийсь інший суспільний заклад у державі, театр є школою практичної мудрости, дороговказом у суспільному житті, незрадливим ключем до найпотаємніших доступів до людської душі”

Йоганн-Фрідріх Шиллер
“Театр як моральний заклад”

Завдяки синтетичній природі театр є універсальним засобом впливу на суспільну думку. Кількість функцій, котрі може виконувати театр, фактично безмежна. Та для України нині найважливішою є дидактична функція, здатна об'єднати українців, сприяти самоідентифікації та утвердити національну ідею. Тема літературної освіти методами театру надзвичайно актуальна для українців. Ми відмовились від радянської моделі співпраці школи та театру, проте досі не відтворили альтернативи. Тому відчуваємо гостру потребу у виробленні системи театрального виховання дітей та молоді з урахуванням психологічних та соціокультурних особливостей.

Українська реальність

Відвідування школярами театру – явище масове, якщо не глобальне на території України. Проте в жодному нормативно-правовому акті з позашкільного виховання немає жодної значущої згадки про таку схему співпраці театру та школи. Тобто, організація учнівського походу в театр абсолютно лягає на плечі педагогів та класних керівників. Все тримається на голому ентузіазмі, що є явищем цілком вичерпним та спорадичним. Окрім величезної відповідальності за техніку безпеки та інших бюрократичних вивертів, вчитель повинен викроїти час на візит до театру із свого та учнівського навчального плану. Фактично уроки літератури замінюються візитами до театру. Відомо, що на вивчення творчого доробку письменника виділяється в найкращому випадку одна година. Часом саме ця година і витрачається на похід до театру.



Відповідно в учнів немає й мінімального розуміння специфіки твору, часто учні навіть не знають імені автора. Добровільно-примусовий характер відвідування театру без будь-якої спроби зацікавити учнів спотворює перебіг спілкування театру та школяра. Ми аж ніяк не звинувачуємо педагогів-організаторів у недосконалої системи, це проблема глобального характеру, котра потребує системного і грамотного підходу та повинна вирішуватись насамперед на рівні законодавства. Та маємо явище невтішне і деструктивне – добровільно-примусові візити до театру, організовані лише завдяки ентузіазму та старанням учителів, не дають учням можливості активного, усвідомленого та емоційного, інтерактивного спілкування з мистецтвом. Відповідно, одразу зменшуються шанси привернути цього глядача до подальшого зацікавлення театром. Досвід “колективного неосмисленого” перегляду вистави відштовхує від театру.

Світовий досвід

Світовий досвід спілкування дитини з театром – це досвід динамічного міждисциплінарного розвитку потенціалу дитини та інтерактивна репрезентація літературного твору, історичної події чи міфу. В США вистави для дітей здійснюють студенти саме гуманітарних факультетів університетів та коледжів, аби

презентувати літературний твір та розширити його актуальність за допомогою інсценізацій. Понад 200 університетів та коледжів США включили у свої програми курси дитячого виховання засобами театру. У світовій практиці програми навчання через театр уже давно не є новинкою, зокрема й вивчення літератури через театр. Оскільки театральне мистецтво між-дисциплінарне, то в англійських школах учні мають змогу пройти усі етапи творення вистави: від читання п'єси та аналізу системи персонажів до виготовлення елементарних костюмів і декорацій.

Здійснення вистави дає можливість не лише глибоко осмислити твір літератури, але й спробувати себе в ролі митця, навчитись планувати, діяти в колективі. Поняття театральної ансамблевості як досконалого та гармонійного порозуміння веде учня до усвідомлення потреби у єдності. В європейських, зокрема, англійських школах учні вивчають міти Давньої Греції, історію та літературу за допомогою драматичних, танцювальних та вокальних тренажів. Аби краще розуміти окремі театральні терміни, учні укладають словники. Існують театральні табори, до прикладу: SPARC Theater Camp, заснованим якого 1981 р. був театральний педагог Джері Культер-Вольц.

Продумана і грамотна система виховання дає змогу розвивати потенціал молодих громадян, сприяти гармонізації відносин індивіда та суспільства зокрема. Найважливіше те, що театр провокує дитину на всебічний розвиток, скеровує її до глибшого розуміння суспільних явищ та нюансів, виховує чітку громадянську позицію, підносить культурний та моральний рівень.

Комедія дель пАРТа

Ідея створення проекту народилась під час живої розмови із Уляною Баран, президентом Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва. Мова йшла про катастрофічну непопулярність читання й відвідин театру серед молодших школярів та підлітків. Центр дослідження літератури для дітей та юнацтва – це громадська організація, метою діяльності якої є формування громадського інтересу до книжки, а також розвиток літератури для дітей та юнацтва. Відповідно ми дійшли спільної думки – проєкт театрального виховання повинен бути спрямований на популяризацію книги через театр і навпаки. Уляна саме готувалась до виступу на конференції на тему ранньої літературної освіти в рамках Книжкового ярмарку в Ляйпцигу, тому запропонувала мені викласти ідеї проєкту та створити невеличку презентацію, котру внесла до згаданої акції. Після успішного виступу Уляни Баран в Ляйпцигу, з ініціативи Центру дослідження літератури для дітей і юнацтва та завдяки сприянню Фонду Роберта Боша до Львова було запрошено театального експерта із ранньої літературної освіти й театального виховання Мартіну Дюке.

У рамках IV Міжнародного симпозіуму “Література. Діти. Час” та Літературного фестивалю для дітей “Дивокрай” мали відбутися майстер-класи. Мартіна Дюке вже дванадцять років займається театральними проєктами в Німеччині (до прикладу: “Der Hamburger Wasserträger”)[2], створюючи із дітьми унікальні вистави, організовуючи сценічні читання, що допомагають дітям краще збагнути історію рідного міста, держави, потребу у вивченні мови та ін.

17 травня 2013 р. у Львівській лінгвістичній гімназії відбувся майстер-клас Мартіни Дюке. Мартіна зачитувала гімназістам відому в Німеччині новелу “Історія про Лева, що не вмів писати”; новела викликала бурхливе обговорення і неабияк зацікавила дітей: це було діалогічне читання, де слухачі стали активними співтворцями історії. Після історії Лева, який у фіналі досягає необхідності знання рідної мови, Мартіна запропонувала дітям яскраву книгу емоцій. Діти талановито демонстрували емоції, зображені у книзі, і обговорювали кожну із них. Майстер-клас провадили німецькою мовою з перекладом українською, тож діти мали можливість творчо та інтерактивно вправлятися у вивченні нових слів. Після обговорення Мартіна презентувала нам короткий відеоролик



про те, як здійснюються театральні проекти з дітьми у Німеччині. Ми переконались у високому організаційному рівні таких проєктів, адже здійснення вистави в проєкті складається із багатьох етапів роботи, котрі педагог поступово пропонує дітям:

1. Читання та обговорення твору, виокремлення теми, ідеї, конфлікту, явища.
 2. Довільний вибір ролей (діти самостійно обирають персонажів).
 3. Характеристика ролей: ілюстрація персонажа, виокремлення основних рис персонажа (діти малюють персонажів і безпосередньо на цих ілюстраціях фіксують характеристики та риси героїв).
 4. Читання ролей, репетиційний період.
 5. Екскурсія місцями подій твору, похід до музею, ознайомлення з тією історичною епохою, про яку йде мова у творі.
 6. Зустріч з акторами, консультація, тренінг тіла, майстер-класи зі сценічної мови.
 7. Створення театральних костюмів за побажаннями дітей (до роботи запрошують молодих дизайнерів, що потребують додаткової промоції).
 8. Фотосесія в костюмах та гримі.
 9. Творення елементів реквізиту та декорацій (запрошені фахівці консультують та допомагають дітям).
 10. Показ вистави у рідному місті та серія показів у інших містах, що співпрацюють з проєктом.
- Переглядаючи відео, львівські школярі були дуже

подивовані такими старанними приготуваннями, в однієї дівчинки навіть виникло питання: “А що, ці діти до школи не ходять, а тільки мистецтвом займаються?”. З цього можна було зробити лише один висновок – українська шкільна програма не дає дітям часу на дозвілля та творчість. Цій дівчинці було важко навіть уявити можливість такого тривалого і копіткого процесу творення. І це ще одна причина збайдужіння до театру. Школярі, що відвідують театр “планово-примусово”, просто не цінують праці акторів, не знаючи, яким важким і тривалим є період роботи над виставою, де кожен елемент на сцені спеціально створений для цієї вистави. Повага до праці може виникнути лише у випадку розуміння праці. Тому для нас важливим є не лише літературний твір та його сценічна версія, але й процеси виготовлення декорації, костюму, нанесення гриму і т. ін.

Варто згадати про особливий індивідуальний підхід Мартіни Дюке до кожної дитини. Я запросила на цей майстер-клас студентів-театрознавців Львівського національного університету імені Івана Франка Марію Цигилик та Ірину Ліпську, котрі мали змогу спостерігати за роботою Мартіни Дюке та фіксувати етапи й методи її роботи. Ми переконались у необхідності діалогу з дітьми, запам’ятовували методи акцентування уваги та інтерактивності кожного етапу занять. Роботу Мартіни Дюке можна назвати ідеальною режисурою стосунків з дітьми. Експерт досконало відчувала свою аудиторію, зуміла виокремити неформальних і формальних лідерів класу, залучити до роботи скромніших дітей і належно навантажити найактивніших. Їй потрібно було лише кілька хвилин, аби вивчити клас, відчувати його настрій і спрямувати увагу дітей на елементи, необхідні для якісних результатів.

Участь у майстер-класі, спілкування з Мартіною Дюке народила нові ідеї залучення експертів театру та спеціалістів у галузі сценографії та театального костюму до роботи в проєкті, виникло бажання організувати першу самостійну подію проєкту “Комедія дель пАрТа”, застосувавши методологію Мартіни.

Центр дослідження літератури для дітей та юнацтва довірив нашому



Студентка 2 курсу театрознавчого відділення Марія Цигилик читає дітям.

проекту літературний фестиваль “Дивокрай у Львові” в рамках IV Міжнародного симпозиуму “Література. Діти. Час” та старту проекту “Вся Україна читає дітям”, що повинен увійти до великого міжнародного проекту “Вся Європа читає дітям”. Ми обрали твір відомої письменниці, що пише для дітей, Галини Малик – “Злочинці з паралельного світу”. Персонажі твору – покинуті домашні тварини та хлопчик Хроня, який утік з інтернату. Усі вони намагаються знайти вихід із неволі, потрапляючи у неймовірні халепи, допомагаючи одне одному. Та все ж скрутна ситуація нівелює дружбу, у більшості персонажів гору беруть не найкращі риси характеру: хтось в еміграцію летить, хтось організовує банду і отримує бажану владу, хтось гине, не знайшовши розради. У фіналі залишаються лише двоє персонажів – Хроня та пес Рекс. Вони розуміють, що єдиний можливий порятунк – дружба і взаємна допомога.

Виникла ідея проведення фестивалю на альтернативній території, де живуть “не заангажовані театром” діти. Власне, нам було цікаво працювати із школярами, що, можливо, ніколи й не задумувались над виконанням ролей чи творенням декорацій. Головною умовою ми вважали добровільний характер залучення дітей до проекту. Директор Народного дому на Збоїщах театрознавець Вікторія Швидко погодилась надати нам приміщення для проведення фестивалю. Локація приміщення виявилась надзвичайно вдалою для такого проекту. Народний дім на Збоїщах 2-7 червня 2013 р. перетворився на репетиційний зал та непогану театральну малярку. Спершу до нас завітали найменші мешканці Збоїщ (3-7 років), які виявились справжніми художниками і сценографами. Я зачитувала їм твір, а вони малювали все, що уявлялось. Ці малюнки ми використали як декорації у сценічному читанні.

Коли ж до справи приєдналися діти старшої вікової категорії (10-16 років), ми розпочали репетиційний період. Дітям надзвичайно подобався твір. Особливо імпонувала жива мова, де траплявся і суржик, і вульгаризми. Галина Малик дала кожному із персонажів чітку мовну характеристику. Літературною мовою спілкувався лише один персонаж – собака на ім'я Доллі, що колись жила у професора філології. Кумедні біографії кожного з персонажів дали можливість дітям чітко розуміти свого героя: яке його минуле, чому він став безпритульним, про що мріє тепер. Вже у перших спробах читання в ролях діти намагались дотримуватись характерних мовних ознак, що наближувало їх до сміливого трактування образу. Виконавці малювали своїх персонажів і безпосередньо на зображеннях записували найцікавіші

рис характеру та головне бажання або мрію свого героя. За методологією Мартіни Дюке, учасники проекту самостійно шукали ключі та підказки для роботи над роллю. Впродовж репетицій актори постійно звертались до цих малюнків та характеристик і зв'язалися з ними. Під час щоденних чаювань вони захоплено обговорювали поведінку персонажів, давали одне одному поради, фантазували над костюмами і щиро дивувались: яким довгим і складним є процес створення вистави! Ми запросили актора Львівського драматичного театру імені Лесі Українки Павла Довгань-Левицького, аби він розповів і показав дітям, як наносити театральний грим, як уобразити свого персонажа. Ми зробили невеличку фотосесію в гримі та з малюнками персонажів.

Прем'єра сценічного читання “Злочинців з паралельного світу” відбулась 7 червня у приміщенні Народного дому на Збоїщах. Методологія Мартіни Дюке виявилась досить ефективною та універсальною, було надзвичайно легко спілкуватися з дітьми, пояснювати їм правила гри методами самої гри. Кожен із учасників подбав про елементи костюму та грим. Та прикро вразило те, що батьки дітей не виявили достатньої уваги до дійства: у залі серед глядачів було лише... дві мами. Звісно, це вплинуло на настрої акторів. І підтвердило потребу роботи цілісної і системної, не лише з дітьми, але й з батьками.

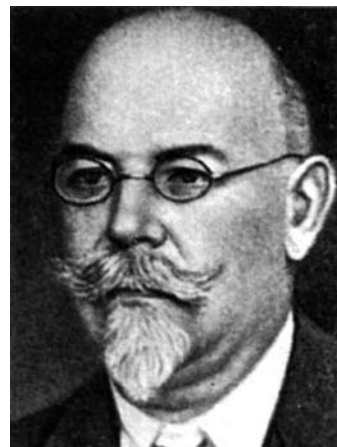
Узагальнюючи невеликий поки що досвід “Комедії дель пАРТа”, розуміємо, що необхідно налаштуватися на тривалу співпрацю із різними театральними й мистецькими проектами, запрошувати театральних експертів з Європи та налагоджувати контакти із громадськими організаціями. Співпраця проекту “Комедія дель пАРТа” із Центром дослідження літератури для дітей та юнацтва розширює літературні горизонти та систематизує розвиток проекту. Участь студентів кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка у проєкті сприятиме налагодженню необхідного містка порозуміння між дітьми та молодими педагогами.

Висловлюю подяку моїм вчителям, радникам і друзям: Улянці Баран, Ніні Бічуї, Ірині Ліпській, Світлані Максименко, Вікторії Швидко та Марії Цигилик. Завдяки вам закладено перший камінь мосту!

Список використаної літератури:

- 1) SPARC – School of the Performing Arts in the Richmond Community. <http://www.sparconline.org/>
- 2) Детальна інформація про проєкт: <http://www.goethe.de/ges/spa/prj/sog/fms/dit/tdw/de6517975.htm>

Анастасія КОРЖОВА



Володимир Перетц

ШКОЛА ТЕАТРОЗНАВСТВА ВОЛОДИМИРА ПЕРЕТЦА

В Імператорському університеті св. Володимира у Києві 18 вересня 1903 р. відбулася вступна лекція ординарного професора, колишнього випускника і приват-доцента Петербурзького університету, Володимира Миколайовича Перетца.

Через 110 років по тому, 8 лютого 2013 р., в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка відбулася церемонія відкриття пам'ятної дошки українському вченому-славісту, історикові театру, засновникові філологічного Семінарію, академікові Петербурзької Академії Наук (1914), Української Академії Наук (ВУАН, 1919) та АН СРСР (1925) В. М. Перетцові (1870–1935).

Пораду переїхати до Києва Перетцові дав його вчитель, академік О. Соболевський (у 1880-х рр. він був професором Київського університету і, очевидно, пам'ятав ліберальні порядки, що панували тут), тим більше, що це збігалось із давнім, ще студентським інтересом Перетца до української культури: “В ці ж роки [період навчання в Петербурзькому університеті. – А. К.] В. М. зблизився особливо зі своїм товаришем, що був старшим за нього на один курс, О. І. Ляшенком, співробітником “Київської старовини” – і зацікавився питаннями українознавства і народної словесности <...> Український народ представлявся В. М. як один зі слов'янських народів, що його несправедливо виключали славісти з кола своїх інтересів” [1].

Ще у Петербурзі В. Перетц видрукував низку праць з української літератури, він же був одним із перших київських професорів, що виступали за впровадження вивчення української літератури та викладання дисциплін українською мовою. В. Перетц увійшов 1905 р. до складу комісії Київського уні-

верситету, створеної за наказом Комітету Міністрів (подібні комісії були створені також у Харківському університеті та Імператорській Академії Наук) з метою вирішення питання про українську мову. Наступного року на сторінках “Київської старовини” В. Перетц писав: “І тут висновок не залишає для нас сумнівів: повинна бути створена кафедра української мови та діалектології; вона зможе, за умови, що її посяде обізнаний спеціаліст, заповнити ті прогалини, що виникли за багато років несправедливої зневаги вчених до української мови, якою говорить до 30 мільйонів народу” [2]*.

У своїй програмній статті “Найближчі завдання вивчення історії української літератури” (1908) В. М. Перетц, зокрема, писав: “І справді, не досить одного глибокого й щирого замилювання до свого рідного, – треба ще мати деякі технічні способи наукового досліду, уміння критично виважити джерела і підручники, треба виробити певну наукову дисципліну розуму, без якої навіть великий творчий хист, що посідає найбагатший матеріал, може стати тільки цікавим оповідачем – не більше” [3]. Далі учений відзначав: “Перше, що неодмінно потрібно – це захотити українську молодь до серйозної роботи над питаннями історії української літератури...” [4].

На тлі цих статей та науково-дослідницької діяльності В. Перетца у галузі української культури цілком зрозумілим стає і його авторитет в національних колах, і обрання його дійсним членом філологічної секції Наукового товариства ім. Шевченка (1908). “Хоча ми особисто не знайомі, але своїми працями

* Переклад з рос. тут і далі – автора статті (Прим. ред.).

Ви знайомі мені дуже добре, і я радо зроблю для Вас усе, що буду міг”, – писав І. Франко у листі до В. Перетця [5].

Після обрання його дійсним членом Петербурзької Академії Наук, В. Перетц 1914 р. повернувся до тодішньої столиці, де продовжив дослідження української літератури: в університеті він читав лекції з історії української літератури, сприяв виданню праць членів Товариства дослідників української історії, письменства та мови.

Інтерес до театру Перетц виявив ще в юнацькі роки; вступивши до Петербурзького університету, він вагався, що врешті-решт обрати – театр чи філологію: “До студентських років, – згадувала В. П. Адріанова-Перетц, – належить і початок захоплення В. М. театром. Перебуваючи на першому курсі університету, він вступив навіть у драматичну школу Літературно-художнього товариства, де навчався під керівництвом Н. П. Анненкової-Бернар і частково М. І. Писарева (акторів Александринського театру – А. К.), брав участь в аматорських виставах. Згадуючи своє перебування в цій школі, В. М. зізнавався, що інколи жертвував університетськими лекціями, щоб не пропустити свої сценічні заняття...” [6]. Зробивши вибір на користь філології, Перетц, однак, не втрачав інтересу і до театру. Про це свідчить і тематика його наукових праць [7], і педагогічна діяльність, яку він розгортає вже у Києві. Так, від початку діяльності Музично-драматичної школи М. В. Лисенка (нині Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого), В. Перетц викладав історію західноєвропейського театру: “Діяльність В. М. [Перетця] в цій школі, що тривала до 1907 року, не обмежувалася лекціями; він допомагав керівнику драматичного відділення М. М. Старицькій в екзаменаційній комісії та в прийманні шкільних вистав” [8]. На драматичних курсах Літературно-мистецького товариства В. Перетц читав курс історії російського і західноєвропейського театру, окрім цього виступав у ролі театрального рецензента, видрукував низку праць з історії українського театру і, як писав Д. Чижевський, “В. Перетц <...> зумів зацікавити чимало молодих учених суто українськими темами та виховати цілий шерек учнів-українознавців” [9].

У Петербурзі, 1921 р., В. Перетц долучається до роботи керованого О. Гвоздевим відділу історії театру Інституту історії мистецтв, де очолює кафедру історії російського театру, організовує Семінарій з історії давнього російського театру, впродовж десяти років очолює Комітет з історії російського театру (секретар – О. Гвоздев). Комітет досліджував такі теми: “Театр і глядачі в Росії у XVIII ст.”, “Вплив європейського театру на старовинний російський

театр”, накреслив план перевидання драматичних творів В. Озерова і коментоване видання вибраних російських водевілів XIX ст., досліджував архівні матеріали з історії російського театру XVII–XVIII ст., почав укладання бібліографії давнього російського театру тощо [10]. У ці ж роки В. Перетц читав курс методології дослідження на факультеті історії мистецтв при Інституті. Проблема методології була однією з провідних тем дослідження В. Перетця, яку він розробляв упродовж усього наукового життя [11]. Саме в Інституті історії мистецтв було видруковано “Нарис методології...” [12] і збірник “Давній театр” [13], що включав, зокрема, статтю, присвячену питанням методології театрознавства [14].

Проблемам методології В. Перетц присвятив і Вступну лекцію 1903 р. в Києві. Окресливши генезу існуючих на той час методів, Перетц сформулював власні принципи роботи: “Вивчення історичного моменту, середовища, з якого постав певний твір, і особистості автора – є нині невідворотною умовою будь-якого історико-літературного дослідження...” [15]

Практичні питання методології відігравали істотну роль також у роботі його філологічного Семінарію, що існував упродовж десяти років у Києві (1904–1914), а потім і в Петербурзі.

Філологічний Семінарій, завдяки нетрадиційному формату навчання та широкому колу наукових питань, без перебільшення став подією в Університеті св. Володимира і згуртував навколо себе майбутніх дослідників української культури. Достатньо назвати декілька прізвищ членів Семінарію різних років: М. Гудзій, М. Драй-Хмара, М. Зеров, С. Маслов, В. Маслов, В. Адріанова-Перетц, О. Дорошкевич, І. Огієнко, П. Филипович, О. Багрій та ін. [16].

Методологічна спрямованість Семінарію виявлялася у формі навчання і вимогах, які висував В. Перетц до праць студентів: “Наукову роботу пропонувалося починати з вивчення загальних питань історії та теорії літератури (Paul, Brunetier, Потебня, Веселовський та ін.), прийомів аналізу та синтезу у різних учених (академіки Буслаєв, Шахматов, Істрін, Соболевський та ін.), прийомів науково-критичних видань пам’яток літератури і мови” [17]. Дослідження членів Семінарію повинні були ґрунтуватися на емпіризмі, повногі матеріалу (особлива увага надавалася праці з першоджерелами), суворому дотриманні методу дослідження, системності, доказовості суджень і виразності завдань праці, їх виконання та висновків. Нетипові для тогочасної дослідницької практики і, здавалося б, суто технічні прийоми, які культивував В. Перетц, визначили неповторність методології створеної ним школи методології, що невдовзі заклала теоретичний фундамент для формального аналізу. На це звертали увагу і Р. Якобсон (“у ролі свідомих

прибічників формального аналізу давньослов'янської літератури як важливого допоміжного засобу виступають на початку [XX] століття Перетц і Орлов" [18]), і М. Бахтін ("Певне значення у процесі розвитку формального методу мали роботи і лекції акад. В. М. Перетца з методології" [19]).

У "Нарисі методології..." В. Перетц критично розглянув одинадцять методів дослідження, розділяючи їх на суб'єктивні та об'єктивні. До суб'єктивних методів учений відносив: *естетичний* (ідея "прекрасного"), *етичний* (ідея "добра"), *публіцистичний* (суспільний ідеал), *історико-політичний* (політичне життя як першооснова творчості). Об'єктивні методи – це *історичний* (література як віддзеркалення історичних подій), *історико-психологічний* (біографія як стимул творчості автора), *культурно-історичний* (раса, середовище, момент – закони, яким підпорядковується творчість), *естопсихологічний* (продукт творчості – взаємодія автора і читача), *порівняльно-історичний* (історична пам'ятка у межах однієї або декількох культур), *еволюційний* (фактори, що спричиняють розвиток літератури), *філологічний* (факти, що містить сам текст) [20]. Проте у власних працях В. Перетц віддавав перевагу лише чотирьом із перелічених методів: історичному, порівняльному, філологічному та біографічному, причому в межах одного дослідження застосовував одночасно декілька методів; тож не випадково М. Бахтін вважав праці В. Перетца "взірцем академічного еклектизму" [21].

Характеризуючи методологічні принципи театрознавчого дослідження, В. Перетц писав: "До вивчення театру в його минулому можна підходити з багатьох сторін. Але всю різноманітність підходів, зрештою, можна звести до двох: до вивчення театральної вистави з літературного, словесного боку – і до вивчення з образотворчого боку" [22].

У дослідницькій практиці Перетца аналіз давньої вистави включав: збирання бібліографічних та біографічних відомостей, аналіз сюжету [23]; відтворення змісту вистави, виокремлення оригінальних частин із запозичених сюжетів (із застосуванням порівняльного аналізу [24]), а також літературної і "народної" складової, дослідження еволюції форми твору (із застосуванням порівняльно-історичного методу [25]). Досліджуючи вистави з театрального боку (декорації, мізансценування, технічне забезпечення сцени та прийоми акторської гри), В. Перетц спирався на авторські ремарки та іконографічний матеріал [26].

Одним з перших у дослідженні явищ театрального мистецтва Володимир Перетц поставив питання про значення форми ("в мистецтві важливо не *що*, а *як*" [27]), закликав відмовитись від оцінкових суджень на кшталт "злеті і падіння" культури, "ви-

сокохудожні / малохудожні твори" тощо, вважаючи їх марними.

Практичні прийоми аналізу вистави, впроваджені Перетцом, подібні до "формально-історичної теорії" В. М. Геррманна [28], принципи якої викладені у праці, присвяченій реконструкції вистави Середньовіччя: "...нам доведеться не обмежувати себе вивченням сценічного приміщення і його використання учасниками дії, а на основі цього дослідження, спираючись на отримані в ремарках вказівки <...> з'ясувати все необхідне про декорації, технічне обладнання сцени та реквізит, а також про їхнє використання режисерами та помічниками; для точнішого визначення скористаємося образотворчим мистецтвом..." [29]

Однак, незважаючи на подібність окремих прийомів, дослідницькі методології М. Геррманна і В. Перетца мали істотні відмінності – передусім у визначенні завдань.

На відміну від М. Геррманна, об'єктом дослідження якого була *конкретна вистава*, а її вивчення спрямовувалося, головним чином, на реконструкцію і визначення її "мистецької спрямованості" [30], В. Перетц зосереджував увагу здебільшого на пошукові технологічних прийомів, за допомогою яких було створено різні історичні *типи вистав*. На це, пишучи про збірник "Давній театр у Росії" [31], видрукуваний за редакцією В. Перетца, звертає увагу Г. Хайченко: "Збірник цей знаменує собою *рішучий поворот* <...> до вивчення специфічних сторін театрального мистецтва – акторського виконання, прийомів постановки й оформлення спектаклів, обладнання будівлі театру і сцени <...> Автори "Давнього театру" не ставлять перед собою мети реставрувати окремих конкретний спектакль, їхні дослідження мають *типологічний характер*" [32].

Системні ідеї В. Перетца вплинули на погляди київських неокласиків [33], П. Маркова [34] і багатьох інших дослідників, визначили можливість продуктивної співпраці В. Перетца з О. Гвоздєвим (саме в очолюваному Гвоздєвим відділі було видрукувано збірник "Давній театр").

Однак подальший розвиток театрознавчих методів В. Перетца обірвався: 1934-го року його було репресовано. Він надовго зник з театрознавчого контексту. В Україні перша згадка про Перетца-театрознавця з'явилася лише 1970-го року, коли за рішенням ЮНЕСКО відзначалося 100-річчя від дня його народження [35]. Далі його прізвище, інколи навіть в енциклопедичних виданнях, ховалося зазвичай лише у числі "та інших".

Тим часом у суміжних галузях словосполучення "школа Володимира Перетца" ("археографічно-бібліографічна школа Перетца", "філологічна школа Перетца" та ін.) давно стали звичними.

1. Семинарий русской филологии академика В. Н. Перетца. Участники семинария – своему руководителю. 1907–1927. – Л.: Семинарий русской филологии, 1929. – С. 8.
2. Перетц В. Н. К вопросу об учреждении украинских кафедр в университете // Киевская старина. – 1906. – № 5–6. – С. 46.
3. Перетц В. Н. Найближчі завдання вивчення історії української літератури // Записки Українського наукового товариства в Києві. – 1908. – кн. 1. – С. 17.
4. Там само. – С. 22.
5. Франко І. Я. Лист до В. М. Перетца від 15 лютого 1903 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 50: Листи (1895–1916). – С. 222.
6. Адрианова-Перетц В. П. Владимир Николаевич Перетц (1870–1935) // Перетц В. Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI–XVIII веков. – М.; Л.: Наука, 1962. – С. 212.
7. Перетц В. Н. К исследованию о литературных источниках оперы И. Котляревского “Москаль Чаривный” // Киевская старина. – 1894. – № 3. – С. 548–551; Перетц В. Н. Кукольный театр на Руси. Исторический очерк. – СПб., 1895.
8. Адрианова-Перетц В. П. Владимир Николаевич Перетц (1870–1935) // Перетц В. Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI–XVIII веков. – М.; Л.: Наука, 1962. – С. 221.
9. Чижевський Д. Історія української літератури. Від початків до доби реалізму / Українська Вільна Академія Наук у США. – Нью Йорк, 1956. – С. 12.
10. Краткий отчет о деятельности Российского института истории искусств. Разряд истории театра // Задачи и методы изучения искусств. – Пг.: Academia, 1924. – С. 215–216.
11. Питання методології дослідження Перетц розглядав у працях: Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучения. Методы. Источники. Коррективное издание на правах рукописи. – К., 1914.; К вопросу об основаниях научной литературной критики // Ученые записки Самарского университета. – Саратов, 1919, Вып. 2.; Краткий очерк методологии истории русской литературы: Пособие и справочник для преподавателей, студентов и для самообразования. – Пг.: Academia, 1922.; К вопросу о сравнительном методе в литературоведении // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. I / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1934.
12. Перетц В. Н. Краткий очерк методологии истории русской литературы: Пособие и справочник для преподавателей, студентов и для самообразования. – Пг.: Academia, 1922.
13. Перетц В. Н. Старинный театр в России XVII–XVIII вв.: Сб. статей под ред. акад. В. Н. Перетца. – Пг.: Academia, 1923.
14. К постановке изучения старинного театра в России // Старинный театр в России XVII–XVIII вв.: Сб. – Пг.: Academia, 1923.
15. Перетц В. Н. О некоторых основных настроениях русской литературы в ее историческом развитии (Вступительная лекция, читанная 18 сентября 1903 года) // Университетские известия. – Киев, 1903. – № 10. – С. 2.
16. Семинарий русской филологии академика В. Н. Перетца. Участники семинария – своему руководителю. 1907–1927. – Л.: Семинарий русской филологии, 1929. – С. 33.
17. Там само. – С. 28.
18. Якобсон Р. О. Формальная школа и современное русское литературоведение. – М.: Языки славянских культур, 2011. – С. 40.
19. П. Н. Медведев [М. М. Бахтин]. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику // Бахтин М. М. (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. – М.: Лабиринт, 2000. – С. 237.
20. Перетц В. Н. Краткий очерк методологии истории русской литературы: Пособие и справочник для преподавателей, студентов и для самообразования. – Пг.: Academia, 1922.
21. П. Н. Медведев [М. М. Бахтин]. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику // Бахтин М. М. (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. – М.: Лабиринт, 2000. – С. 237.
22. Перетц В. Н. Несколько мыслей о старинном русском театре // Ежегодник Петроградских государственных театров. Сезон 1918–1919. Под ред. А. С. Полякова. – Пг., 1922. – С. 218.
23. Старинный театр в России XVII–XVIII вв.: Сб. – Пг., 1923. – С. 24–29.
24. Перетц В. Н. До історії вертепної драми: Замітки та матеріали // Записки Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка. – Л., 1908. – Т. V. – С. 5–20; Перетц В. Н. Театральні ефекти в старовинному театрі // Науковий двохмісячник “Україна”. – 1926. – кн. 1. – С. 16–33.
25. Перетц В. Н. Кукольный театр на Руси. Исторический очерк. – СПб., 1895.; Перетц В. Н. Скоморошьи вирши по рукописи половины XVIII в. // Ежегодник императорских театров. Сезон 1896–1897 гг. – СПб., 1898. – Кн. 2. – С. 68–87; Перетц В. Н. Памятники русской драмы эпохи Петра Великого. – СПб. Изд. Императорской академии наук, 1903; Перетц В. Н. Очерки по истории поэтического слова в России. (Эпоха Петра Великого и начала XVIII вв.) // Журнал Министерства народного просвещения. – 1907. – № 6. – С. 326–361.
26. Перетц В. Н. До історії вертепної драми. Замітки та матеріали // Записки Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка. – Л., 1908. – Т. V. – С. 5–20.; Перетц В. Н. Театральні ефекти в старовинному театрі // Науковий двохмісячник “Україна”. – 1926. – кн. 1. – С. 16–33.
27. Перетц В. Н. Краткий очерк методологии истории русской литературы: Пособие и справочник для преподавателей, студентов и для самообразования. – Пг.: Academia, 1922. – С. 102.
28. Herrmann, Max. Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. – Berlin, 1914. – S. 210.
29. Там само. – С. 6.
30. Там само. – С. 4.
31. Старинный театр в России XVII–XVIII вв.: Сб. статей под ред. акад. В. Н. Перетца. – Пг.: Academia, 1923.
32. Хайченко Г. Основные этапы развития советского театроведения // История советского театроведения: Очерки. 1917–1941. – М.: Наука, 1981. – С. 70.
33. Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст. – Львів: Літопис, 2004.
34. Любимов Б. Н., Тимофеева А. С. П. А. Марков // Театральная критика 1917–1927 годов: Проблемы развития: Сб. научн. трудов. – Л.: ЛГИТМиК, 1987. – С. 169.
35. Пилипчук Р. Я. Славенний історик театру: [До 100-річчя від дня народження В. М. Перетца] // Український театр. – 1970. – № 1. – С. 31.

Мар'яна ЯНКЕВИЧ



Богдан-Юрій Янівський

МУЗИКА Б.-Ю. ЯНІВСЬКОГО ДО “ЛИСА МИКИТИ”: СПРОБА МЮЗИКЛУ

Богдан-Юрій Янівський (04.07.1941 – 17.06.2005) – видатний український композитор, заслужений діяч мистецтв УРСР (1980), народний артист України (1991), лауреат Державної премії України ім. Т. Шевченка (1996). Понад 30 років композитор працював завідувачем музичної частини у Львівському театрі юного глядача ім. М. Горького (тепер – Перший український театр для дітей та юнацтва). У різних театрах України було поставлено понад 130 спектаклів, до яких він написав музику.

Коли Б.-Ю. Янівський у 1960-их рр. розпочинав свою діяльність як композитор, українська музика переживала процес формування різних напрямків – “...“нова фольклорна хвиля”, авангард, поява нових звуковідтворюючих засобів, електронних інструментів, нового ставлення до художньої форми...” [1]. Такі особливості музичного розвитку в Західній Україні окреслила музикознавець Любов Кияновська у своїй книзі “Українська музична культура”. Саме в цей час композитор починає шукати власний стиль, експериментувати із музичними тембрами (синтезовані інструменти), стилями та формами музики.

Музикознавець Галина Фількевич у статті “Музика як компонент образного синтезу вистав українського драматичного театру другої половини ХХ століття” виокремлює функції музичної партитури вистав 1960–1980 рр. На її думку, сценічній музиці того часу особливо притаманне звернення до “національного пісенного фольклору” [2]. Через пісню

персонаж міг розкрити свій характер, показати свої почуття чи сприйняття світу. Часто такі пісенні номери ставали лейтмотивами всієї вистави у Львові. Так з’являються вистави “Голубі олені” О. Коломійця в режисурі В. Опанасенка (Театр ім. М. Заньковецької) та “Вічно живі” В. Розова режисера А. Куниці (Театр юного глядача ім. М. Горького, музика до яких, написана Б.-Ю. Янівським, виходить за межі театральної постанови, живе окремим життям. Маємо насамперед на увазі його відомі пісні “Не забудь...”, “Вишнева віхола” та ін.

Наче саме про творчість Б.-Ю. Янівського говорить Любов Кияновська у книзі “Українська музична культура”, подаючи загальну характеристику музичних напрямів 1970-1980 рр.: “В [...] творчості [композиторів – М. Я.] небанально переплітається фольклорна стихія, впливи естрадних пісень (у найширшому сенсі – від гострої ритміки рок-н-ролу та дохідливих інтонацій “поп”-музики до задушевності “кантрі” й звукових барв електронних інструментів), звернення до всієї попередньої “звукової цивілізації” від середньовічної духовної монодії до авангарду” [3].

У процесі пошуку нових форм вияву музики у той час композитори живе виконання поступово замінювали синтезованим звуком. Це було зумовлено новими течіями в музичному мистецтві: рок, поп, електронна музика. Не бракувало також впливу кінематографії, радіомузики та естради. Б.-Ю. Янівський працює в

напрямі “біг-біт” (пісні для чоловічого вокального ансамблю в супроводі електрогітар, фортепіано та ударних інструментів) [4]. В кіноіндустрії з’являється жанр фільму-рев’ю, що був близьким до мюзиклу. Український кінознавець Юрій Косач (1934–1989) характеризує цей жанр як такий, що має “...прагнення використати сюжет не як формальну зв’язку між окремими концертними номерами, а як формоутворюючий елемент” [5]. Львівське телебачення 1986 р. зняло один із перших тоді українських музичних фільмів – “Залицальники” (режисер – Роман Олексів) [6]. Протягом 26-ти хвилин розгортається нескладний сюжет про трьох юнаків, що шукають кохання. Це жартівливий фільм, який складається із кількох пісень: “Ходим, ходимо”, “Оженився”, “Сумна я була” та ін. Музику до фільму написали Б.-Ю. Янівський, І. Хома, О. Білаш. Особливістю музичних номерів стала їхня джазова обробка. Так, пісня “Ходим, ходимо” Б.-Ю. Янівського, побудована на чоловічому триголоссі, звучала у виконанні джаз-оркестру “Медікус” під керівництвом І. Хоми. Власне тут можна помітити особливості української естради – багатоголосся, що свідчить про зв’язок із народною піснею. Водночас, під впливом закордонної музики, композитор додав до мелодики джазові мотиви та ритми. Ці свої знахідки Б.-Ю. Янівський вдосконалюватиме і згодом напише низку дитячих мюзиклів із відчутними стильовими зворотами закордонної музики.

Однією із перших вистав-мюзиклів вважається “Лис Микита” за І. Франком з музикою Б.-Ю. Янівського. Первісний варіант постанови здійснив 1967 р. заслужений діяч мистецтв України Володимир Опанасенко у Київському театрі ім. І. Франка. Музичне оформлення складалося із джазових обробок українських народних пісень: “Як ішов я з Дебечина додому”, “Через річеньку, через другу”, “Сумна я була, сумна буду”. Проте після двох показів виставу зняли з репертуару [7].

Прем’єра львівського “Лиса Микити” у Театрі юного глядача ім. М. Горького відбулася 1986 р. Постанову здійснив режисер Петро Колісник, який дав нове сценічне життя твору І. Франка, використавши інсценізацію українського поета

Романа Кудлика. Друга спроба композитора увінчалася успіхом.

Вистава здобула велику популярність серед глядачів – як дітей, так і дорослих. Вона була весела, легка для сприйняття і, що найголовніше, персонажам були властиві риси людських характерів. Актори виходили на сцену з одягненими на голову масками, характерними для сценічного образу [8]. Потім маски знімали і кріпили на заднику сцени. Всю подальшу дію актори грали без масок. Це підкреслювало задум режисера: персонажі – радше звичайні люди, хіба що із характерними для тварин поведінкою, інстинктами. Маска в цьому випадку означала обман, те, що приховують.

Майже кожен звір мав свого прототипа: Лев – Цісар Франц-Йосиф, Вовк – австрійський вояк у відставці, Цап – суддя. І. Франко у творі називає Лиса Микиту гайдамакою, проте у виставі П. Колісник робить з нього святенника. Контраст між зовнішнім і внутрішнім “я” Лиса вдало підкреслює характер цього лукавого і хитрого персонажа.

Сценографія українського художника з костюмів Володимира Фурика складалася переважно із плетених кошиків різної форми: від посудин до півтораметрової труби [9]. Зроблений з переплетеної лози тин півколом утворював задник. Кошики мали багато функцій і могли творити різні місця дії: від



Режисер – Петро Колісник (ліворуч),
художник – Володимир Фурик.



Євген Бжезинський – Цар, Сергій Кустов – Лис Микита у виставі “Лис Микита” за І. Франком. Режисер – Петро Колісник, художник – Володимир Фурик. Театр юного глядача ім. М. Горького, 1986 р. Показ на Літній сцені Музею народної архітектури та побуту України (Львів).

житла Лиса Микити чи Мавпи Фрузі до пасток Лиса, наставлених на інших персонажів вистави. Підставу для створення таких конструкцій варто, звичайно, шукати в тексті І. Франка: типовими для українських осель були тини довкола хат. Від цього художник і відштовхувався, створюючи цікаву концепцію різноманітних плетених конструкцій для умовного позначення місць дії.

Актори діяли умовно, перебільшено, із певною акцентацією свого характеру. Наприклад, актор Сергій Кустов, який виконував головну роль Лиса Микити,

рухався дуже обережно, в’юнко, поводився спритно, загадково, неначе постійно вислизав із чийось рук. В одному із епізодів Лис Микита виконував пісню разом з Левом (Олександр Кузьменко). Щоб виразніше показати стосунки між персонажами, вирішили використати технічне пристосування. Обидва актори співали в один мікрофон, що спонукало створити відповідний пластичний малюнок ролей: Кустов-Лис водив мікрофоном навколо себе так, щоб Кузьменко-Лев змушений був крутити за ним головою[10]. Таке обігрування техніки (на той час у нас не було портативних засобів для озвучення акторів) дозволило показати стосунки між персонажами: Лис “водив за ніс” самого царя звірів – Лева.

Створити цікаві візуальні образи персонажів допомагали костюми, які актори добирали самі. Так, Вовк Неситий у виконанні Романа Біля був одягнений у пошарпані бриджі, довгий темний плащ. На голові Неситого лежала недолуга панамка і, найголовніше був причеплений до лахміття кайзерівський хрест. Так актор створив узагальнений образ австрійського вояка, який уже давно пішов у відставку. На руках він носив рукавички без пальців, зображаючи бомжува- того лихо-пройдисвіта[11].

Мавпа Фрузя (Лариса Уманцева), вбрана у вишивану сорочку, у строкату псевдоплахту, із чудернацькою пов’язкою на голові, з пелехатою зачіскою, являла образ аматорки яскравого, кольорового, барвистого, хоч не завжди доречного.

Через відсутність відеоматеріалів ми, на жаль, не можемо проаналізувати пластичні малюнки ролей, тому подальший аналіз вистави будуватимемо лише на підставі музичної партитури.

Музика Б.-Ю. Янівського звучала у записі. Актори виконували пісні наживо. Вступ починався із звуків цимбальної трелі, яка згодом супроводжувала основну мелодію [12]. Центральний мотив теми вів синтезований звук трембіти. Частина мелодії закінчувалася поставленою квінтою, на основі якої будувалася наступна мелодія. Музика набирала обертів, і центральна мелодія починала звучати в партіях сопілки та дерев’яного ксилофону. Темп, повільний, поважний, асоціювався із сходом сонця з-за обр’ю; десь далеко звуками сопілки щебетав соловейко. Коли гармонія завершувалася, відбувався подальший швидкий перехід із зміною темпу. Набирали темп ритми, притаманні карпатським коломиїкам. Характерним у ритмі був збір акценту на третю долю, отож одразу можна було почути властиві коломиїкам інтонації. Створювали цей ритмічний малюнок цимбали, що звучали у квінті. Такий інтервал часто використовується у народних піснях, і композитор

обрав його для вступної мелодії до вистави, щоб відтворити колорит місця дії.

Цікавим є те, що водночас із народними інструментами композитор вводить групу перкусійних інструментів, які часто можна почути в ансамблевих рок-групах. Темп у мелодії тримали барабани, а ритм – цимбали. Основна лінія мелодії у композиції інколи варіювалася навколо теми. Ця мелодія часто звучала у моменти зміни декорацій або ж при переході між сценами дії. Вона підтримувала основну мелодику і була лейтмотивом усієї вистави.

У постанові “Лис Микита” звучало багато пісень, не пов’язаних із сюжетною лінією, вони існували окремо від неї. Власне, пісні відігравали роль характеристики персонажа, не виступаючи логічним продовженням сюжетних колізій. У виставі було вісім

музичних тем: Лиса Микити, Вовка Неситого, Ведмедя Бурмила, Мавпи Фрузі, Кота Мурлики, Лева, Борсука Бабая, Цапа [13].

Лейт-тему Лиса Микити, на відміну від інших партій, вела електрогітара у супроводі чотиридольного барабанного ритму. Мелодія була сучасна, із притаманними стилістиці рок-музики зворотами. Рок як стиль на той час відображав настрої бунтівливої молоді. В інших партіях, де Лис співає з Мавпою Фрузею, можна помітити впливи джазової культури, яку на той момент в Україні контролювали, обмежували в розвитку і напрямках. Це не завадило композиторові використати деякі елементи джазової музики: мелодійні звороти, певні гармонії у музичній партитурі. У музиці вчувалися джазові акорди або ж ритмічні малюнки, притаманні цьому стилю, і, як не парадоксально, автентичні народні інструменти додавали джазовості українській за характером музиці.

Пісня Вовка Неситого починалася із цимбальної трелі. Це була вступна інструментальна частина до основної “арії” персонажа. Згодом цей ліричний відступ переходив у досить грубий і незграбний ритм. Раз по

Роман Біль – Вовк Неситий у виставі “Лис Микита” за І. Франком. Режисер – Петро Колісник, художник – Володимир Фурик. Театр юного глядача ім. М. Горького, 1986 р. Показ на Літній сцені Музею народної архітектури та побуту України (Львів).





Степан Глова – Борсук Бабай, Олександр Кузьменко – Лев,
М. Данильєва – Левиця у виставі “Лис Микита” за І. Франком.
Режисер – Петро Колісник,
художник – Володимир Фурик.
Львівський театр юного глядача ім. М. Горького, 1986 р.

Сергій Кустов – Лис Микита, Борис Тріус – Кім Мурлика
у виставі “Лис Микита” за І. Франком.
Режисер – Петро Колісник, художник – Володимир Фурик.
Львівський театр юного глядача ім. М. Горького, 1986 р.





Сцена з вистави "Лис Микита" за І. Франком.
Режисер – Петро Колісник,
художник – Володимир Фурик.
Львівський театр юного глядача ім. М. Горького,
1986 р.



Лариса Уманцева – Мавпа Фрузя,
Сергій Кустов – Лис Микита у виставі "Лис Микита"
за І. Франком. Режисер – Петро Колісник,
художник – Володимир Фурик.
Львівський театр юного глядача ім. М. Горького,
1986 р.

раз наголошувалася перша доля. Акомпанемент пісні композитор написав для низьких регістрів, через що характер самої мелодії набував важких, недолугих рис. Така музика відповідала образу Вовка Неситого: незграбний, грубуватий, завше голодний.

Мелодія Ведмеда Бурмила (Василь Юрченко) була написана в ритмі ...вальсу. Але замість традиційної першої долі композитор акцентував дві наступні, щоб підкреслити відповідний характер персонажа. Тема звучала у нижчому регістрі, ніж у Вовка, що знову апелювало до загального образу Ведмеда: вайлуватий, великий, громіздкий. Парадокс мелодії полягав ще й у тому, що виконувався вальс у дуже повільному темпі. Це створювало додатковий ефект важкості.

На Літній сцені Музею народної архітектури та побуту України. Перед показом вистави "Лис Микита" за І. Франком. Режисер – Петро Колісник, художник – Володимир Фурик. Львівський театр юного глядача ім. М. Горького, 1986 р.

Вайлувата, тягуча мелодія дозволяла одразу зрозуміти, якого персонажа стосувався музичний малюнок.

Мелодія Царя Лева – це синтезований звук духових інструментів, які звучали дуже урочисто, але різко, неначе звук горну (музичний духовий інструмент у вигляді труби, але з обмеженими виконавськими можливостями) в середньовічному замку. Б.-Ю. Янівський керувався завданнями режисера: йшлося про створення презентаційної королівської, владної музики. Горни часто звучали в добу середньовіччя, коли відбувалися рицарські турніри, коли збиралися з тих чи інших причин поважні персони. Тому композитор вибудовує таку урочисту мелодію, коли на сцені з'являються Лев із Левицею.

Як бачимо, для кожного персонажа Б.-Ю. Янівський писав окрему партію, творив яскраві мелодії, чітко вимальовуючи характери персонажів.

Проте у виставі звучали й інші мелодії, не менш важливі для розвитку дії. Наприклад, в епізоді, де карають Цапа, який приніс Левові голову Зайця, звучала жалобна музика [14]. Тут композитор апелює до



загальновідомих класичних музичних тем. У композиції Б.-Ю. Янівський використовує базові елементи “Похоронного маршу” Ф. Шопена: повільна мелодія, основа якої – зміна тональних басів. Вони звучать коротко, але важко, і постійно повторюються. На тлі одноманітних басових кроків відіграється мінорна мелодія, в яку композитор додав удари тарілок. Звучать вони дуже різко і тому творять парадокс: з одного боку, підкреслюють високу трагічність мелодії, з іншого – викликають комічний ефект. На основі “цитати” ритмічного малюнку шопенівського твору композитор вибудував асоціативний ряд, щоб досягнути ефекту трагічного у рамках жанрової основи вистави – комедії.

Дуже цікавим є відхід композитора від головного лейтмотиву. Це сцена боротьби Лиса Микити з Вовком. Епізод базувався на одному інструменті – цимбалах. У цій темі не було конкретної музичної мелодики, уривок більше нагадував набір шумових ефектів. Напливи сильно вдарених чи слабо зіграних нот варіювалися між собою так, що загалом не прослідковувалося жодної мелодії. Композитор на основі дисонансів вибудував конфлікт у музиці, у такий спосіб зображаючи сутичку між двома персонажами. Це була кульмінаційна сцена, після якої виникала основна лейт-тема Лиса Микити. Вона звучала переможним фіналом, завершенням конфлікту у виставі.

Чи мав композитор на меті створити чистий жанр мюзиклу? Окремі музичні номери для персонажів і частково музичні вставки не дають підстав говорити про це. Найімовірніше, режисер обирав жанр за формою, а не за змістом, і музика стала лише окремим компонентом без наскрізної мелодики, центрального лейтмотиву. Хоча у виставі є основна тема, вона не несе ідейного навантаження. Музика виконувала функцію зовнішньо-зображальну (позначення народної приналежності, колорит, місцевість), зображально-описову (супровід бою) та була засобом характеристики персонажів.

І все ж Б.-Ю. Янівський роботою над виставою “Лис Микита” намагався впровадити на сцену новий для українського театру жанр – мюзикл. Завдяки введенню в музичну партитуру вистави елементів різних музичних стилів, засобів, зворотів, які вдало характеризують персонажів, композитор наближував форму музичної партитури вистави до мюзиклу. В подальший свій творчості композитор продовжував експериментувати в цьому жанрі. У співтворчому

тандемі з режисером Мироном Лукавецьким 1990-го року на сцені Першого українського театру для дітей та юнацтва відбулася прем'єра “Том Соєр” за Марком Твенном. Робота вважається однією із яскравих творчих досягнень композитора, в якій він максимально наблизився до жанру мюзиклу.

1. Кияновська Л. *Українська музична культура : навчальний посібник* / Л. Кияновська. – Львів : “Тріада плюс”, 2009. – С. 221.

2. Фількевич Г. *Музика як компонент образного синтезу вистав українського драматичного театру другої половини XX століття* / Г. Фількевич // *Нариси з історії театрального мистецтва України XX ст.* – Київ : Інтертехнологія, 2006. – С. 587-606.

3. Кияновська Л. *Українська музична культура : навчальний посібник* / Л. Кияновська. – Львів : “Тріада плюс”, 2009. – С. 266.

4. Антків М. *Нелегкі шляхи легкого жанру* // *Культура і життя*. – 1969. – №68(1522). – С.3.

5. Косач Ю. *На підступах до мюзиклу* // *Культура і життя*. – 1978. – №59(2444). – С.3.

6. *Музичний фільм “Залицяльики”*. – Інтернет-ресурс. – Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=9aL-AIms-Zk> (07.01.2014).

7. Янівський Б. Ю. *Театр і музика в контексті культури : театральна музика*. – Рукопис. – Архів Ірини Янівської.

8. Бічуя Н. *“Лис Микита” на сцені* // *Жовтень*. – 1988. – №5(523). – травень. – С.78-79.

9. Рябокобыленко С. *А кто под маской? : “Лис Микита” Івана Франка в Театре юного зрителя им. М. Горького* / С. Рябокобыленко // *Львовская правда*. – 1986. – 5 септєбрі. – №173. – С.4.

10. *Інтерв'ю з Сергієм Кустовим від 02.03.2012*. – Архів автора статті.

11. *Інтерв'ю з Романом Білем від 01.03.2012*. – Архів автора статті.

12. *Аудіозаписи музичного оформлення вистави “Лис Микита”*. – Архів Ірини Янівської.

13. *Музична партитура вистави “Лис Микита”*. – Архів Першого українського театру для дітей та юнацтва.

14. *Режисерський примірник лібрето “Лис Микита”*. – Архів Першого українського театру для дітей та юнацтва.



Олесь КОВАЛЬ

“КАТЕРИНА” Т. ШЕВЧЕНКА: НОВИЙ ПОГЛЯД НА КЛАСИКУ У ЗАНЬКІВЧАН

Проблема виокремлення та подальшого аналізу категорії “міту” (як складової компоненти) у поезії Тараса Шевченка не є новою у науковому дослідженні його творчого спадку, проте сьогодні вона більше належить літературознавству та філології, аніж культурологічним а чи мистецтвознавчим студіям. Більшість сучасних дослідницьких праць, серед яких з ґрунтовніших слід виокремити: “Шевченко як міфотворець” Григорія Грабовича, “Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу” Оксани Забужко, чи “Вульгарний “неоміфологізм”: від інтерпретації до фальсифікації Т. Шевченка” Петра Іванишина – подають різні, навіть цілком протилежні позиції у висвітленні вищезгаданої проблеми, але всі вони стосуються ролі та місця міту в царині текстів Шевченка з позицій літературознавства, текстології, не даючи жодних припущень чи прикладів щодо можливостей їх інтерпретацій у сфері мистецтва, зокрема театального. А це зумовлює, до певної міри, однобічний – стереотипний підхід в трактуванні творчості поета, звужує розуміння особливостей та тенденцій рецепції його спадку у національному мистецтві та культурі ХХІ сторіччя.

Сучасним режисерам насправді вкрай важко знайти свій шлях, залишаючись осторонь соціальних стереотипів та “спекулятивних шаблонів”, пов’язаних з постаттю Шевченка. Проте процеси “демітологізації” і “ремітологізації” як одні з рушійних сил постмодерного мистецтва дають можливість створювати нові моделі та конструкції інтерпретацій його поезії, не вникаючи при цьому в суперечки філологів чи літературознавців. До прикладу, вистава “Сон. Комедія” творчої майстерні “Театр у кошику” в режисурі Ірини Волицької позиціонується театром як “поетично-історична рефлексія над історичною долею України”, де ліричний герой Шевченка уві сні летить над землею, і йому відкриваються дивні видіння, подібні до апокаліптичних візій Данте і Гойї.

Саме таким неординарним, на мою думку, прикладом є вистава Львівського національного академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької “Катерина” за однойменною поемою Т. Шевченка у режисурі Богдана Ревкевича, прем’єра якої відбулася 15 грудня 2012 р. на Камерній сцені театру. Творення якісно відмінного від традицій попередників естетичного продукту вимагає його аналізу за методом

герменевтичного кола — для уявлення про ціле слід розглядати окремі його частини — і навпаки.

Цими частинами, що формують у підсумку неподільну цілість режисерського вирішення вистави, є три функціональні рівні реальності, що лежать в її основі: реальність текстова, реальність матеріально-тілесна, реальність мітологічно-сакральна.

Їхній зв'язок поміж собою є своєрідним “перетіканням” однієї форми в іншу, що його Богдан Ревкевич здійснює за допомогою різноманітних режисерських прийомів. Вони стосуються або ж усіх трьох “реальностей” водночас, або ж покликані виокремити з тла вистави одну з них. Головним режисерським прийомом, притаманним виставі “Катерина” в цілому, можемо назвати парадоксальне трактування режисером хрестоматійного твору Шевченка, бо попри всі новації, Б. Ревкевич намагається саме текст зробити основою спектаклю, його міцним фундаментом.

Текстова реальність, що лежить в основі спектаклю, постає з компіляції поетичних творів Шевченка,

пов'язаних між собою спільною темою жіночої долі: “Катерина”, “Причинна”, “Русалка”, “Утоплена” etc. Порядок їх монтування у єдиний театральний текст дає режисеру можливість істотно модифікувати хрестоматійний сюжет поеми: в “Катерині” Богдана Ревкевича місцем дії стає берег річки з поеми “Русалка”, де “танцюють” при світлі місяця дівчата-утоплениці. Це, так би мовити, провідна запропонована обставина дії усієї вистави: так режисер одразу наголошує на фольклорно-мітологічній, архетипній природі спектаклю.

За сюжетом вистави, кожна з дівчат по черзі оповідає про свій життєвий шлях і причину загибелі, кожна з них відіграє “свій” відтинок життя Катерини. Як дізнається глядач, для кожної з цих русалок життя “розгорталось” за подіями Шевченкової “Катерини”: таємне кохання до вояка з розквартированого у селі полку; ганебне, засуджене усією громадою народження байстрюка; обряд “покривання голови” та втеча з села; випадкова зустріч із коханим та приниження з його боку; “підкидання” дитини чужим людям та врешті самогубство.

Бачимо, що в інтерпретації режисера сюжет Шевченкової “Катерини” залишається фабулою вистави. Але сам спосіб оповіді, подача тексту через багатоголосий, майже античний хор жінок-русалок (як тут не згадати Курбасові “Десять слів поета”) надає йому характер магічно-сакрального тексту, виголошеного в конкретній ритуальній локації незмінного, статичного обрядового простору.

У виставі це зреалізовано насамперед за допомогою матеріально-тілесного рівня вистави, її візуального ряду: сценографії та костюмів героїнь (Наталія Тарасенко), мізансценування, сценічної пластики. Так, використання в одязі сцени сірої мішквини, на яку спроектовано холодне освітлення, дає відчуття архетипного локусу “болота – трясовини”, що за народними віруваннями тісно пов'язаний з автентичним обрядом русалій. Матеріально-тілесний рівень вистави забезпечує зв'язок поміж текстовою та мітологічно-сакральною реальністю. Він є важливим режисерським засобом побудови плинного колобіжного руху русалок, що розгортається не лише у просторі основного сценічного майданчика, а й “збігає” до ніг глядача першого ряду, наче об'єднуючи два простори — сценічний та глядний — у єдиний простір ритуалу.

Трансформація лінійного сюжету поеми “Катерина” в обрядовий текст творить мітологічно-сакральну площину вистави. Мітологічно-сакральна реальність у симбіозі з текстовою реальністю спирається на два типи мітологом-структур: ті, що були закладені у текст автором, та ті, що виникли внаслідок режисерської інтерпретації тексту. До мітологом,

Наталія Боймук, Мирослава Солук, Олександра Люта у виставі “Катерина” за Т. Шевченком. Режисер — Богдан Ревкевич, художник — Наталія Тарасенко. Національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2012 р.



закладених у текст автором, віднесемо виокремлені дослідником Григорієм Грабовичем у праці “Шевченко як міфотворець” образи: “матері – доньки”, “образ Долі” та “байстрюка”. Вони сповна реалізуються у тексті Шевченкової “Катерини”, і ми відчитуємо їх на рівні юнгівського поняття символу згідно із власними асоціаціями та попереднім досвідом.

До мітологем, що виникають внаслідок режисерської інтерпретації тексту, слід віднести усі структури, що виникли внаслідок монтажу уривків із вищезгаданих поем Тараса Шевченка. Усі вони досі (до театральної переробки) належали лише тексту. Натомість тепер, за допомогою матеріально-тілесного втілення, особливого візуального ряду вистави перейшли у рівень “вертикальної”, мітичної реальності. Сюди відносимо ті, що є безпосередніми: топонім *болота – трясовини* (позначення місця дії), астральний просторовий об’єкт – *місяць* (позначення часу дії), анімістичні образи *русалок–утоплениць* тощо. Їх “транслює” режисер за допомогою відкритих прийомів: спів підкреслено автентичних “русальних” пісень як позначення саме обряду “русалій”, присутність образу “болота” у сценографії, “холодне” освітлення, що імітує місячне сяйво, ефект “реверберації” у технічному звуковому підсиленні голосу актрис: для ілюзії присутності місця дії – трясовини а також для творення ірреальної, не побутової атмосфери потойбіччя.

Інший тип мітологем, що виникають у режисерській інтерпретації тексту – це мітологема опосередковані. Вони залежні від суб’єктивного сприйняття глядача: до прикладу, мітологема Чистилища, яка реалізується через “змонтований” режисером сюжет про душі, приречені довічно покутувати за свої та чужі земні гріхи (можна це визначити як тему вистави).

Мітологічно–сакральна реальність вистави “Катерина” ґрунтується насамперед на використанні традиційних обрядів переходу – ініціації. В оригінальному тексті поем Шевченка вони постають через сюжети народження, весілля, смертей героїв, надання громадою окремим героям прізвиськ: “покритка”, “байстрюк” – як зміни соціального статусу. У виставі Б. Ревкевича ці “мотиви” обрядів переходу посилюються ще й візуалізацією: на сцені присутні елементи-знаки обряду весілля, народження дитини, переходу у потойбічне життя.

Усі вони супроводжуються й ретельно дібраними обрядовими піснями: завдяки блискучій роботі хормейстера-актриси Мирослави Солук це дозволяє максимально розкрити вокально-драматичну майстерність молодих актрис-виконавиць, а деяких з них просто відкрити для глядача у складному жанрі акапельного ансамблевого народного співу.

Однак, визначити “ієрархію” у системі музичних лейтмотивів вистави “Катерина” доволі складно, оскільки кожна з використаних пісень, повторюючись упродовж вистави, видозмінюється, міняючи свою суть іноді й докорінно. До прикладу – обрядова русальна пісня з Полісся “Проведу я русалочки...” (стилізована під речитатив – замовляння) на початку вистави сприймається як “наївна” дівоча гра. Проте наближаючись до завершення сценічної дії, глядач спостерігає трансформацію пісні-замовляння у жахаючу констатацію факту самогубства невинних дівчат через нещасливе кохання.

Цю ж “видозміну” у сюжеті пісні можемо зауважити і в “Катюшечко-душечко” – пісні з території Прип’ятського Полісся. Режисер вводить її у виставу як один з лейтмотивів, оскільки сюжет пісні розповідає глядачеві про самотню дівчину Катерину, що тужить за рідним краєм. На початку вистави історія Катюшечки-душечки з пісні не викликає того жалю та жаху, що від нього згодом пройматиме глядача, коли сюжет “хрестоматійного” твору зіллється з піснею в єдине ціле.

Музичне оформлення вистави “Катерина”, як на мене, утримує на собі та підсилює “формулу” архітектоніки класичної фабульної драматургії, а саме: експозицію, зав’язку, наростання дії, кульмінацію, розв’язку тощо. Кожен з цих етапів пісня, введена у виставу, проходить поряд з “хрестоматійним” шевченковим сюжетом, не лише допомагаючи його розвитку, а й надаючи йому нових сюжетних ходів та значень. Так, поховальна пісня Слобожанщини “Летять голуби” героїні твору виконують для того, аби донести до глядачів факт смерті “героїні” – смерті не лише у її фізичному значенні, а й загибелі духовної: крах певних моральних цінностей, відлучення від сільської громади. У цьому випадку одна пісня може передати доволі багато варіантів трактувань однієї події. Проте Богдан Ревкевич вирішує збільшити “коло впливу” пісні на глядача, стилізувавши її під колискову, яку Катерина співає народженому синові. Це дало можливість режисерові зобразити перед глядачем “циклічність” та безперервність тих подій, що висвітлюються у поставі “Катерини”, і додати головній героїні рис збірного – глобального, універсального образу, що аж ніяк не є історією однієї жінки.

Проте, крім центральних лейтмотивів, Богдан Ревкевич використовує й пісні, що слугують йому акцентами, здатними в конкретний момент вистави підкреслити той чи інший сюжетний хід. Звернімо увагу на весільну пісню, що її виконують для Катерини. За сюжетом весілля не відбувалось, проте режисерський акцент дозволяє загострити конфлікт вистави, що ґрунтується на марних сподіваннях ошуканих дівчат. Пісня стає для Катерини не радісною

звісткою, а страшним вироком переходу в соціальний стан “покритки”. Це ж стосується й пісні “Сирітка” з репертуару українських старцівських об’єднань (зокрема, репертуару лірників). Сюжет цей є немов своєрідним продовженням шевченкової “Катерини”. Йдеться про поневіряння бідного сироти після смерті матері. Для вистави Б. Ревкевича ця пісня є немов трансляцією тих подій, що відбуваються зараз, тієї миті перед глядачем у “реальному” світі, оскільки як було вище згадано, сюжет вистави розгортається у просторі “потойбічному” – мітичному.

Центральним – наскрізним – “ритуалом” вистави, у якому Богдан Ревкевич об’єднує як акторів, так і глядачів, стає створений ним же обряд, пов’язаний із вінком. Вінок як символ містить у собі об’єктивний та суб’єктивний сенс. Тобто, режисер трактує його і як побутово-ритуальний атрибут дівочтва, і як символ жіночої долі в цілому, проте передбачає протягом вистави і доволі широку палітру його суб’єктивних глядацьких інтерпретацій: до прикладу – терновий вінок, знак обов’язку, приречености, вічного кола страждань тощо.

Для Богдана Ревкевича важливо, аби глядач усвідомив, що вінок є тією об’єднуючою ланкою, котра залучає усіх присутніх на виставі до участі у ритуалі.

Вінок протягом вистави передають одна одній акторки – русалки, що розповідають про свою трагічну долю. Вінок (точніше, стрічки від нього – акцентування “зв’язку”) запропоновано глядачам як отождествлення їхньої власної долі з долею героїнь. Богдан Ревкевич використовує тут прийом перенесення дії у зал, аби глядач міг самостійно вирішити: бути залученим до ритуалу чи ні. Таке “завдання” вінка, як бачимо, з’єднує поміж собою три функціональні рівні реальності вистави, котрі у динамічній взаємодії створюють єдиний, цілісний “неоритуал” – один із проявів поетики сучасного театру.

При детальному та ширшому аналізі вистави ми можемо з’ясувати особливості знаково-символьних систем, що утворюватимуться при кожному суб’єктивному її прочитанні. Також можливий і доцільний структурно-семантичний аналіз тіла актора-персонажа, залучення його у створений режисером “неоритуал”. Приклад “Катерини” Богдана Ревкевича насамперед показує нову модель сценічного прочитання творчості Тараса Шевченка, що дозволяє уникнути суперечок про “мітичне” чи “немітичне” у площині текстів поета, транслює титанічну силу його аутентичної містики, що її може надзвичайно глибоко осягнути через сучасне сценічне мистецтво.



Сцена з вистави “Катерина” за Т. Шевченком. Режисер – Богдан Ревкевич, художник – Наталя Тарасенко.
Національний академічний драматичний театр ім. М.Заньковецької, 2012 р.

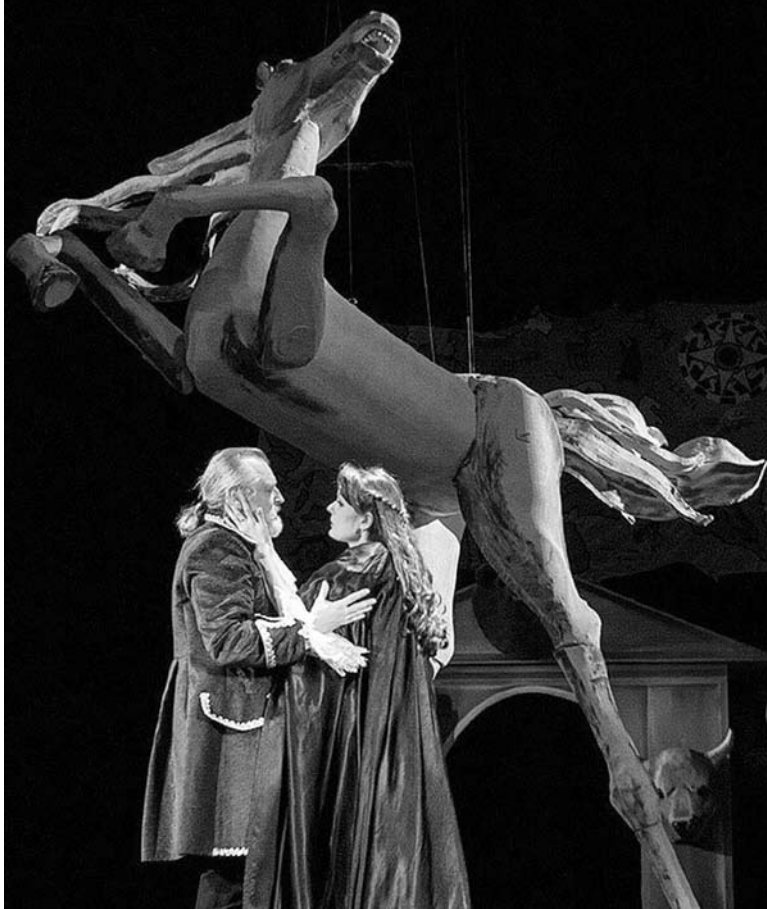
Олена ЖАТЬКО

“32 ТРАВНЯ” НА СЦЕНІ МИКОЛАЇВСЬКОГО ТЕАТРУ

Комічна фантазія Григорія Горіна про життя та смерть барона Карла Фрідріха Ієроніма фон Мюнхаузена отримала нове життя на сцені Миколаївського академічного художнього російського драматичного театру у березні 2013 р. Постановником виступив Микола Яремків, знайомий миколаївському глядачеві як режисер вистави “Цар Федір Іоанович”. Цього разу він вирішив звернутися до п’єси “Той самий Мюнхаузен”, що вже давно набула статусу “класики”. Назва ця майже у всіх і одразу ж викликає асоціації зі справжнім шедевром – кінофільмом Марка Захарова із Олегом Янковським у головній ролі. І справді, більшість глядачів у залі, мабуть, підсвідомо, порівнювала героїв вистави з відомими кіноперсонажами. Та як виявилось – даремно. Адже ніякої схожості між цими двома інтерпретаціями твору не існує.

Вистава народжується у цілковитій тиші... Плавна відкривається важка завіса, й на сцені з’являється молода дівчина, як потім з’ясовується – Марта (Євгенія Воронова). Вона щось захоплено малює крейдою, не помічаючи, як до її покою входить слуга Томас (Андрій Карай) з пастором (Альберт Вербець). На перший погляд, все йде за текстом п’єси, але звернімо увагу на сценічне оформлення першої картини.

У ремарках драматург зазначає, що у вітальні барона стіни прикрашені численними картинами – відображенням відважних і фантастичних подвигів Мюнхаузена; поряд бачимо голови та роги вбитих ним тварин, у центрі – величезний камін, неподалік – книжкову шафу... Все це на сцені скрупульозно відтворив художник-постановник Микола Костюшко. Але перше, що впадає в очі глядачам – велика скульптура лошати, що височить у центрі простору, нагадуючи величезну маріонетку: ось-ось здійме її з місця один лише порух руки ляльководи. Протягом усієї першої дії герої обходитимуть нерухому фігуру, ніби не помічаючи її. Може, це той самий дикий кінь, якого колись приборкав сам Мюнхаузен й на якому верхи здійснив усі свої подорожі? А якщо це просто – його чергова фантазія, ніким не помічена, хоча цілком матеріальна? Нібито спеціально герої відмовляються визнати її існування... Це питан-



Євгеній Ушаков – барон Мюнхаузен, Євгенія Воронова – Марта у виставі “Той самий Мюнхаузен” Г. Горіна. Режисер – Микола Яремків, художник – Микола Костюшко. Миколаївський академічний художній російський драматичний театр, 2013 р.

ня залишається відкритим аж до самого завершення спектаклю...

Події на сцені розгортаються в одному з численних німецьких князівств XVIII століття. Подих часу підкреслюють костюми персонажів, розроблені художником Юлією Молчановою: пишні вбрання Якобіни фон Мюнхаузен (Лідія Гашинська) та скромніші, але не менш витончені, вбрання Марти – коханої барона.

Головною проблемою, довкола якої зав’язується весь конфлікт вистави, стає неможливість вінчання Мюнхаузена зі своєю молодою обраницею. Причина цього досить тривіальна – барон одружений та ще й має сина! І не важливо, що цей союз ніколи не був

повноцінною родиною, адже Мюнхаузен живе поза будь-якими законами, а якщо йому буде дозволено оминати й закони Церкви, можна оголошувати “кінець світу” у цьому містечку.

Барон (Євгеній Ушаков) на сцену спускається канатною драбиною, що в кінці вистави виконуватиме роль тієї самої “місячної доріжки”, якою він із Мартою повинен залишити місто і опинитися десь... мабуть, в одному з вигаданих ним міст не знати на якій планеті...

Художник намагається не ілюструвати п'єсу, а перекласти драматичний конфлікт на мову пластики простору, відтворюючи особливості поетики драматурга. Серед мінімуму декорацій, зазначених у ремарках, та вільної авансцени – кожна подія, рух та думка виглядають збільшено, набуваючи іншого масштабу та об'єму. Розширюють простір дійства й виходи акторів з глядної зали. Так стрімко повертається Марта у другій дії, наздоганяючи Мюнхаузена, який теж оминає “четверту стіну”, з'являючись в образі садівника. Розставляючи горщики з квітами, він привертає увагу глядача до пам'ятника, скульптурного бюсту самого Мюнхаузена. Але порівняти його з живим прототипом не вдається, адже пам'ятник лишається в глибині сцени й ніяк не обігрується протягом другої дії.

Усі персонажі, окрім барона, представлені декількома штрихами, та їхні характери постановник

вимальовує влучно, живими, яскравими відтінками. Але сам Мюнхаузен, протягом першої дії різкий, динамічний, стрімкий, далі чомусь стає врівноваженим, вимовляє текст монотонно, а діє механічно. І невже така особа здатна на протест проти законів людства та природи?...

Марта – складний, витончений характер, водночас здатна до самопожертви в ім'я своїх почуттів до Мюнхаузена. Вона сповнена стриманості та благородства, але при цьому чуттєва та багата внутрішньою емоційністю. У сценах-діалогох вони разом з бароном створюють тілами пластичний малюнок чи то гойдалки, чи то човника. Погойдуються, хвилеподібно прогинаються, міцно тримаючись за руки. Вони стають одним цілим, доповнюючи та збагачуючи один одного. Невидима для очей мотузка зв'яже їх, й фантазії Мюнхаузена стають єдиною реальністю... Адже тільки Марта може опинитися з бароном на іншій планеті, вести розмову з Кантом чи сперечатися з Гомером.

Оригінальну особистість режисер вимальовує в образі Бургмістра (Алекс Межурецький). В акторів відчувається внутрішня потреба створити героя із себе самого, із свого власного Я, занурюючись у



Євгеній Ушаков – барон Мюнхаузен, Євгенія Воронова – Марта у виставі “Той самий Мюнхаузен” Г. Горіна. Режисер – Микола Яремків, художник – Микола Костюшко. Миколаївський академічний художній російський драматичний театр, 2013 р.

Василій Остафійчук – Рамкопф, Лідія Гашиїнська – Якобіна фон Мюнхаузен у виставі “Той самий Мюнхаузен” Г. Горіна. Режисер – Микола Яремків, художник – Микола Костюшко. Миколаївський академічний художній російський драматичний театр, 2013 р.





*Євгеній Ушаков – барон Мюнхаузен,
Євгенія Воронова – Марта у виставі
“Той самий Мюнхаузен” Г. Горіна.
Режисер – Микола Яремків,
художник – Микола Костюшко.
Миколаївський академічний художній
російський драматичний театр, 2013 р.*

глибини психологічних загадок літературного персонажа. Тому й спостерігати за еволюцією акторської гри та динамікою розвитку героя цікаво протягом усієї вистави. Така собі “маленька людина”, що має дві маски – справжнього товариша та типового снолігостера.

Декоративно-монументальний образ Якобіни фон Мюнхаузен (Лідія Гашинська) разом з адвокатом Рамкопфом, персонажем Василя Остафійчука, додали до загального характеру постанови комедійно-гротескного присмаку. В образі дружини барона легкою тінню просвічується природна жіноча хитрість, гнучкість, спроможність ризикувати. У характері її мови проявляється експресивне тлумачення цієї героїні, яка вимовляє текст голосно, чітко, стверджувально й не повірити їй, як виявляється, досить складно для консервативного пастора (Альберт Вербец). Цей актор на сцені театру створив цілу галерею образів “отців церкви” – Священик (вистава “Ромео і Джульєтта”, режисер – В. Савінов), Пастор (“Примари”, режисер – С. Лагошняк), Священик (“Верона”, режисер – В. Савінов)... І ось знову А. Вербецеві вдалося зробити свій персонаж яскравим та оригінальним. Коли він з’являється на сцені, це одразу викликає м’яку посмішку у глядача, адже герой – наївний, чистий, надія та любов бринять світлом в його очах.

Василь Остафійчук, точно відчуваючи стиль автора та стиль епохи, постійно апелює до глядача. Актор розширює образ Рамкопфа, нанизуючи на характер разки тонкої іронії щодо тодішньої “ліберальної інтелігенції”. Скільки невимушеної енергії він вкладає в свої монологи у сценах суду, й усе це – щоб переконати не лише суддю (актор Анатолій Соколов), але й нас – глядачів – у своїй “правді”!

Не можна залишити поза увагою ще одного “безсловесного персонажа” – Музиканта (Ірина Азімова), який з’являється в декількох сценах. Виходячи

постійно з правої куліси, у яскравій червоній сукні, з пишною зачіскою, виконавиця ролі займає своє місце за фортепіано. Перериваючи звучання фонограм, Музикант заповнює простір живою музикою, плавно перебираючи клавіші. Ось тільки, коли музика завмирає, роль цього героя стає незрозумілою. Він нібито відірваний від дійства, що зараз відбувається на сцені, не ворухиться, не реагує на те, що відбувається у нього за спиною, але при тому привертає увагу яскравим вбранням та аристократичною поставою. Це єдиний образ, що залишається на периферії загальних подій.

Але, на тлі широкої палітри яскравих персонажів, головним містифікатором та магом вистави залишається все ж таки барон Карл Фрідріх Ієронім фон Мюнхаузен. Можна припустити, що в самому існуванні Мюнхаузена як об’єднуюча тема вистави звучить проблема становлення людини – майстра, художника, митця. Адже життя нерідко плете справді фантастичні візерунки, ставить перед людиною дивні складні питання та (на перший погляд) непереборні перешкоди. У налагодженні порозуміння з цими правилами життя й розкриваються здібності, які врешті виявляються величезною силою в руках однієї людини.

Виставу скінчено. Барон Мюнхаузен зникає, піднімаючись “місячною доріжкою”, а нерухома статуя лошати під гучне іржання руйнується. Тепер цей світ, без Мюнхаузена, перетвориться на звичайний перебіг дня та ночі, де 32-е травня ніколи не продовжить життя весни, а білих лошат, які підносять нас до вершин мрій, вщент розтрито. Але ось знову, перериваючи мелодію щирих оплесків, на сцені з’являється барон! Можливо, він ще раз зможе подарувати нове життя своїм фантазіям, надихнути нас вірою в його світ добра та щедрості, навчить мріяти – по-справжньому.



Сценічні етюди у виконанні студентів кафедри майстерності актора та режисури театру анімації Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

Олексій ПАЛЯНИЧКА,
Сашко БРАМА



ФЕСТИВАЛЬ, ЩО МОЖЕ СТАТИ БІРЖЕЮ АБІТУРІЄНТІВ

Під гаслом “Театр тут і тепер” Всеукраїнський фестиваль театрального мистецтва “Мрій-Дім” відбувся уже вдруге. Хоча він ще дуже молодий, але в нього вже склалися свої традиції – це час проведення: переддень Вербної неділі. Року 2013 це – 24-28 квітня. Ідея створення фестивалю належить Артемові Аніщенку і виникла вона як прагнення його (випускника режисури КНУТКіТ ім. Карпенка-Карого) відновити професійний театр у місті Прилуки, де свого часу перші кроки на сцені зробив народний артист України Микола Яковченко. Оскільки в Україні державники мало зацікавлені у розвитку мистецтва, організаторові довелося шукати патрона. І от уже два роки поспіль ним був Почесний громадянин Прилук Юрій Коптев (Москва). Але “Мрій-Дім” відбувся завдяки ще одній людині: директору Центру творчості

дітей та юнацтва Тетяні Савченко, яка надала учасникам приміщення.

Програма фестивалю передбачала дуже насичений робочий графік, який давав змогу конкурсантам випробувати себе на “профпридатність” та відкрити нові горизонти своїх можливостей. До складу журі конкурсу з акторської майстерності було запрошено представників вищих навчальних мистецьких закладів України, де через кілька місяців розпочиналась вступна кампанія. Тому абітурієнти мали унікальну змогу продемонструвати свої можливості, рівень підготовки, отримати певні рекомендації від майбутніх потенційних викладачів. КНУТКіТ ім. Карпенка-Карого представляв цього року Сергій Остапчук (майстерня н. а. України В. Зимньої) та ХНУМ ім. І. П. Котляревського – Андрій Солоняк (майстерня



Юрій Коптев (Москва, Росія) відкриває Всеукраїнський фестиваль театрального мистецтва "Мрій-Дім".

доцента кафедри майстерності актора та режисури театру анімації С. Довлетової). На жаль, не змогли приїхати до Прилук представники "львівської школи" – керівники майбутнього першого акторського курсу кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка.

Особливу увагу слід звернути на склад журі, в якому для кожного конкурсного напрямку були свої "екзаменатори". Акторські таланти оцінювали народна артистка України Раїса Недашківська (голова журі), актриса Горійського драматичного театру ім. Георгія Ерїставі Софі Майєр (Горі, Грузія), актор і кінопродюсер Сергій Остапчук, а також викладач майстерності актора та режисури ХНУМ ім. І. Котляревського Андрій Солоняк. Роботи режисерів дивились кандидат мистецтвознавства, доцент Майя Гарбузюк (ЛНУ ім. Івана Франка) і старший викладач кафедри театрознавства ХНУМ ім. І. Котляревського Юлія Коваленко, заслужений працівник культури України Володимир Мінаков (Харків) та художній керівник Горійського драматичного театру ім. Георгія Ерїставі Сосо Немсадзе (Горі, Грузія). Разом із уже названими театрознавцями конкурс рецензування серед студентів-театрознавців "Домофон" також оці-

нювали співробітники Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України Ельвіра Загурська та кандидат мистецтвознавства, професор Анна Липківська (Київ). Конкурси "Стін-А" та "Кіноліфт" публічно заявили про себе лише в день презентації конкурсних робіт. Члени журі, Богдан та Олена Поліщуки (Київ), засновники Незалежного театального журналу "Коза", третього фестивального дня влаштували відкритий майстер-клас із створення афіші. Окрім них, у складі журі конкурсу для дизайнерів був також член Національної спілки художників України, сценограф Ігор Білецький (Київ). Роботи кінорежисерів оцінював уже знайомий нам Сергій Остапчук, а також кінопродюсер та викладач КНУТКиТ ім. Карпенка-Карого Вікторія Слопідська й директор Всеукраїнського фестивалю фільмів і телерадіопрограм для дітей та юнацтва "Золоте курча" Валентин Мисливий (Київ).

Оргкомітет вирішив розпочинати програму фестивалю з представлення вистави "Пальне" (режисер – Сосо Немсадзе, драматург – бельгійська письменниця Амелі Натомб) у виконанні Горійського драматичного театру ім. Георгія Ерїставі. Того ж дня відбулася прес-конференція представників ЗМІ з журі, гостями та організаторами фестивалю, а також поселення всіх "домовиків" у "Домі". Далі – тільки наполеглива праця. Учасники та гості фестивалю з різних куточків України виступали і "на стаціонарі", і "на виїзді". Серед гостей були: театр-лабораторія "Бурсаки" філологічного факультету Житомирського державного університету імені Івана Франка, актори якого привезли виставу за мотивами М. Гоголя "Ніч наприпроти Івана Купала"; студенти I курсу акторського відділення ЛНУ ім. Івана Франка (художній керівник – лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка Олег Стефан), які показали свої навчальні роботи зі сценічної мови та акторської майстерності; театр рук "Дотик" Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Студенти-харків'яни виступили у Яблунівській школі інтернатного типу, майбутні актори зі Львова показали свою програму перед підлітками, що перебувають на вихованні у Прилуцькій виправній колонії.

Зупинимось на окремих конкурсних напрямках фестивалю.

"Домовик" – конкурс акторської майстерності

Першим етапом конкурсу був показ підготовленого заздалегідь номера тривалістю 7-10 хвилин. Актор самостійно обирав тематику та жанр виступу. Як правило, це було одне із творчих випробувань для вступу до вищого навчального закладу: етюд, пісня, танець, вірш тощо. Наступний крок – майстерні

“На сходах”, тобто тренінги від режисерів-учасників та майстер-клас відомого театрального теоретика і практика Олега Драча (Київ). До речі, учасниками майстер-класів могли бути всі охочі, а не лише “домовики”. Далі конкурсанти перейшли на наступний, “другий поверх”, де на них чекала спільна робота із молодими режисерами, що закінчувалась показом вистави, підготовленої за кілька годин. Упродовж цих трьох етапів актори отримували бали, згідно з чим і визначили переможців. Окрім призових місць журі ще “шукало” найкращого комедійного актора – володаря премії ім. Миколи Яковченка, а також спеціальні дипломи (номінації визначали члени журі).

“4 кімнати” – конкурс молоді режисури

Спершу кожен із режисерів показував одну із своїх робіт, котра подолала попередній відбір. Наступних два етапи відбувались у співпраці з акторами (тренажі та постава театрального етюду). Найцікавіший, звичайно, третій етап, коли в розпорядженні режисерів-конкурсантів було 6 годин для освоєння запропонованого простору та здійснення міні вистави.

Конкурсну програму молоді режисури відкрила вистава “Золота рибка” за мотивами “Казки про рибака та рибку” О. С. Пушкіна Харківського театру “Vinora – playing town” (режисер – Сергій Вакуленко). Історія, створена класиком російської літератури, була трансформована практично до непізнаваності. Попри змінену структуру самої історії, головні хрестоматійні персонажі все ж прочитувались: Баба, Дід і, звичайно ж, Золота рибка були заявлені у виставі. Проте режисера швидше вабило не трактування сюжету, а робота із тими символічними значеннями, яких набув у суспільстві образ Золотої рибки. Цікаво спостерігати за пластичним малюнком вистави, який більше нагадує скульптуру смислів, візуалізацію дивних образів. Спочатку ми бачимо, як Золота рибка потрапляє в суспільство, змінюючи його на краще. Дію акторського ансамблю на сцені

хоч витонченою і не назовеш, але актори перебувають у постійній динаміці: то ми бачимо бігунів, що збираються помчати наввипередки, згодом вони перетворюються на біомасу, що пульсує, розтікаючись підлогою сцени. Під кінець першої дії Золота рибка перетворюється на диктатора, красномовно проголошуючи диктатуру бажань. У другій дії заявлена



Євген Григор'єв – володар премії “Найкращий комедійний актор” ім. М. Яковченка (Прилуцька зразкова театральна студія “Казкар”).



Артем Аніщенко під час урочистої церемонії закриття фестивалю.



Сцена з вистави “Золота рибка”
за О. Пушкінім.
Режисер – Сергій Вакуленко.
Харківський театр
“Vinora – playing town”.



Сцена з вистави “DRAKULA legend”
за Б. Стокером.
Режисер – Тарас Аскалєпов.
Харківський театр “Vinora – playing town”.



Конкурсне завдання виконує
“група” режисера
Тараса Аскалєпова.



Гості фестивалю – студенти першого курсу акторського відділення ЛНУ ім. І. Франка показують навчальну виставу за “Іліадою” Гомера (художній керівник курсу – Олег Стефан).



Народна артистка України
Раїса Недашківська –
голова журі фестивалю.

Сцена з вистави “Пальне” А. Натомб. Режисер – Сосо Немсадзе.
Горійський драматичний театр ім. Георгія Еріставі, Грузія.



попередньо тема та її подальший розвиток припиняється, наче смисл піддається впливу ентропії і розпадається на очах у глядача, вимушеного далі спостерігати лише дію заради дії, коли режисерські ходи вже не дивують, а оголення емоцій актриси, що з криком тривалий час качається по підлозі, породжує відчуження від акції на сцені.

Другою конкурсною виставою була робота того ж харківського театрального колективу “Vinora – playing town” під назвою “DRAKULA legend” (режисер – Тарас Аскалепов). Постава має також відому літературну основу – роман Брема Стокера “Дракула”, але режисер практично не працює з сюжетом роману. Він, власне, через пластику, музичне наповнення намагається творити моторошну атмосферу та галерею сценічних образів, які, очевидно, виникли у нього при прочитанні літературного твору. У виставі є лише кілька моментів, за допомогою яких можна апелювати до самого роману. Решта – режисерські фантазії та роздуми на тему “Дракули”. У виставі пульсує два види тваринної енергетики – це смерть (страх) та еротика. Очевидно, це може бути цікавим, але за умови відповіді театру на запитання: що відбувається і заради чого? Про що ж саме Тарас Аскалепов намагався поговорити з глядачем, так і лишилось таємницею, оскільки йому не вдалось у зрозумілій формі відтворити власне бачення, власне розуміння архетипного образу найвідомішого вампіра.

Останнім конкурсним показом була робота Харківського театру “PROтеатр” – вистава на одну дію, що має назву “Інша людина” за п'єсою сучасного російського драматурга Петра Гладиліна у режисурі Дмитра Гусакова. Вистава починається з того, що Він і Вона, сидячи спиною один до одного, відчитують уривки з чийось історій, потім звучить одна із буддистських тез: “Ніщо не має сенсу, тільки вище у собі”. Лунає шум автомобіля, що потрапляє в аварію – тепер стає зрозуміло, що дія відбувається не в реальному просторі. Драматург вибудовує дію таким чином, що головні герої проживають своє життя в ретроспективі, згадуючи основні події і пізнаючи їх ніби по-новому, під іншим кутом зору. Декорації лаконічні, не несуть жодного смислового навантаження. Та й у самій грі акторів також немає нічого нового, здається, наче вони грають з необхідності. Після перегляду вистави лишається таке відчуття, ніби ти підгледів чийсь життя, але воно штучне, вигадане і абсолютно не торкається тебе самого. Здається, такий театр уже відбув своє, сучасна людина вже не підключається до такого роду вигаданих історій, які хтось розігрує на сцені, примушуючи нас вірити в їхню реальність.

“Домофон” – конкурс театральної критики

Театрознавці, своєю чергою, слідували за діяльністю режисерів і після кожного їхнього кроку рецензували представлену продукцію в усній формі. Під час рецензування були присутні автори обговорюваних робіт та журі представленого для огляду конкурсу. А також, згідно з умовами, критикам потрібно було протягом усього фестивалю вести “Щоденник”, що теж підлягав оцінкам журі.

“Кіноліфт” – конкурс короткометражних фільмів про фестиваль та “Стін-А” – конкурс для сценографів та театральних дизайнерів.

Ці два напрямки не піддавалися якомусь там жорсткому контролю, як то було з іншими, адже головне завдання для обох – це презентація готових робіт. Тобто конкурсанти могли вибирати: йти їм на наступну фестивальну подію чи опрацьовувати вже отриманий матеріал. Для кінорежисерів, як ви вже, мабуть, зрозуміли, роботою був короткометражний фільм про фестиваль (жанр автори обирали самі), а дизайнерам потрібно було презентувати три афіші до будь-яких вистав, які вони дивилися.

Найбільш хвилююча подія – це, звичайно, нагородження. Перше місце з акторської майстерності між собою розділили одесит Іван Волошин та луганчанка Яна Литвишко. Дипломи за друге та третє місця “поїхали” до тих же міст: відповідно – Євгенія Гімelfарб (Одеса) та Ольга Лебедева (Луганськ). Володарем премії “Найкращий комедійний актор” ім. М. Яковченка став прилучанин Євген Григор'єв, вихованець зразкової театральної студії “Казкар”.

Ні в конкурсі молодшої режисури “4 кімнати”, ні в конкурсі для театрознавців “Домофон” перших місць, за рішенням журі, ніхто не отримав. Зате в обох конкурсах присудили по два других місця: в режисерів срібло здобули двоє харків'ян – Дмитро Гусаков та Тарас Аскалепов, серед театрознавців це були Наталія Губрій (Харків) та Сашко Брама (Львів).

І, нарешті, експериментальні конкурси: дипломи перших ступенів залишилися в Прилуках. Найкращою короткометражною стрічкою про фестиваль стала робота дуету Олексія Підгайного та Дмитра Потіпаки. А перше місце серед дизайнерів завоювала Анна Олексієнко.

Фестиваль хоча ще перебуває у фазі становлення, але однаково вже можна сміливо сказати, що він став особливим явищем у театральному просторі України. “Мрій-Дім” – своєрідний стартовий майданчик для молодих режисерів, він також відкриває нові можливості та перспективи для творчої молоді, а в майбутньому може перетворитися на справжню біржу абітурієнтів, аналогів якій в Україні немає.

Херсон зустрічає
“Мельпомену Таврії – 2013”.



24 травня – 2 червня 2013 р. у Херсоні тривав ювілейний, 15-й Міжнародний театральний фестиваль “Мельпомена Таврії” (директор – Олександр Книга, заслужений діяч мистецтв України). Вперше сюди в ролі журналістів-оглядачів газети “Театральна ремарка” (шеф-редактор – Любов Калужна) були запрошені сту-

денти-магістранти театрознавчого відділення факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка: Тетяна Жолтанецька, Леся Мазепа, Мар’яна Янкевич. Очолювала групу науковий керівник курсу, кандидат мистецтвознавства Світлана Максименко. “Бойове хрещення” молодих (щоденно – перегляд 2-3 вистав, написання рецензій, підготування їх до друку в 1-5 числах газети) відбулося, як висловились дирекція фестивалю, успішно! Тому запропоновані тут фрагменти статей – не лише результат корисної форми співпраці (у Херсоні немає фахових театрознавців), а й доказ визнання молоді львівської театрознавчої школи.

“МЕЛЬПОМЕНА ТАВРІЇ-2013” ОЧИМА СТУДЕНТІВ

Леся МАЗЕПА

Многая літа “Мельпомені Таврії”!

Міжнародному театральному фестивалю “Мельпомена Таврії-2013” виповнюється 15 років. “Мельпомена Таврії” – це конкурсний фестиваль. Найвища нагорода фестивалю – Гран-прі, але є й інші номінації: найкраща вистава, найкраща режисура, найкраща чоловіча чи жіноча роль, найкраща сценографія, моновистава та ін.

Херсонський обласний академічний музично-драматичний театр імені Миколи Куліша на 10 днів стає центром України та з нетерпінням очікує на театральні колективи. Цьогоріч це були: Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, Київський академічний театр драми та комедії на Лі-

вому березі Дніпра, Київський академічний театр на Подолі, театральна компанія “Бенюк і Хостікоєв”, театр “Одеського розливу “Ланжерон” і театр “На Ніжинській”; Миколаївський академічний український театр драми та музичної комедії; Донецький національний академічний український музично-драматичний театр та інші. У ці дні всі дороги ведуть до Херсона.

Те, що одразу зауважуєш, прибувши до Таврійської столиці – масштаб “Мельпомени”. Географія фестивалю загалом сягає 56 міст з 13 країн світу. За не надто довгу його історію на фестивалі було показано 182 вистави, щорічно гостями фестивалю є близько 650 гостей. А відвідали вистави понад 150 тис. глядачів.



Олена Воронько та Олександр Книга під час наради директорів театрів України Херсон, 2013 р.

Наперед розкуплені квитки майже на всі спектаклі. Кожен глядач стає спонсором фестивалю, це його маленький внесок в організацію улюбленого свята. І цього року в гості до таврійців завітали найкращі театри з України та світу: Грузії (1301 км від



Олександр Книга та Світлана Максименко (праворуч) зі студентами Мар'яною Янкевич, Тетяною Жолтанецькою та Лесею Мазепою на "Мельпомени Таврії – 2013".

Херсону), Росії (2220 км), Португалії, Франції (2773 км), Білорусі (1142 км), Латвії (1599 км), Угорщини (1341 км), Молдови (299 км), Румунії (522 км), Литви (1599 км), Ізраїлю (3176 км).

Цей фестиваль – особливий. У нього з'явилася своя Муза, кольору блакиті. Муза підіймає чарівну паличку – і навколо загораються усмішки на устах та іскринки радості в очах. Таємнича пані гордо називає себе Феєю міста Херсону.

Першого дня, перед відкриттям фестивалю організатори, зазвичай, влаштовують прес-конференцію для журналістів міста та України. 24 травня на прес-конференції були присутні організатори і члени журі: президент Міжнародного театрального фестивалю, заслужений діяч мистецтв України Олександр Книга, начальник відділу театрального мистецтва Міністерства культури України Олена Воронько; заступник представника Херсонської обласної державної адміністрації Анна Пономаренко; начальник управління культури Херсонської обласної державної адміністрації, заслужений діяч мистецтв України Ірина Корольова; виконуюча обов'язки Херсонського міського голови Зоя Бережна; президент благодійного фонду Олега Єфремова, театрознавець Анастасія Єфремова (м. Москва); драматург Анатолій Крим та ін. Представники обласної та міської влади запевнили, що завжди допомагатимуть в організації майбутніх фестивалів. Олександр Книга, обіцяв, що фестиваль житиме ще довго, доки має вдячних глядачів.

Під час прес-конференції журналісти не ставили підступних запитань, а радо вітали організаторів із відкриттям свята. Несподіванкою прес-конференції став незвичний дарунок від газети "Тривна" – раритетна театральна афіша періоду Другої світової війни, яка знайде відповідне місце у музеї театру.

Ювілейна фестивальна програма була дуже насиченою. Того ж дня відбувся семінар-нарада директорів театрів, на якій обговорювали пропозиції керівників театрів щодо внесення змін до наказу № 58 Міністерства культури і мистецтв України від 17.02.1997 року "Про затвердження галузевих норм для працівників театрально-видовищних підприємств". Для нас, ще студентів, це особливо важливий досвід. Адже глядачі бачать лише результат творчої діяльності театру – вистави. А, виявляється, про натхненну працю режисерів та акторів дбають директори, взявши на себе всі фінансово-адміністративні проблеми.

Відкриття "Мельпомени – 2013" збіглося (чи це так спланували?) з останнім дзвоником у школах із випускним балом студентів Морської академії та Морського училища. Карнавальна хода протяглася центральною вулицею міста, спинивши буденну метушню. Разом із учасниками крокували найменші

театрالي, вони весело співали й вітали всіх навколо. На центральній площі пари закружляли у вальсі. Це – перший вальс випускників. Хо́да завершилась концертною програмою, де найкращі таланти Херсону вітали гостей.

XV-й, ювілейний, міжнародний фестиваль “Мельпомена Таврії” відкрито! Цього року на 10 днів. Але президент фестивалю Олександр Книга обіцяє, що його дитина буде жити “многії літа”!

Мар'яна ЯНКЕВИЧ

Пісенна містерія

Отже, перша вистава: “Енеїда” за І. Котляревським (Херсонський обласний академічний музично-драматичний театр ім. Миколи Куліша). Автор інсценізації та режисер-постановник – Сергій Павлюк. Колоритна постать – вражає всіх у день відкриття фестивалю своїм неординарним виглядом: шаровари, яскравий пояс, “оселедець”. Справжній козак! От хіба лишень шаблі бракувало. Але мова не про режисера як персону, а про режисера як митця, котрий зумів у виставі зробити сценічним не тільки епічне полотно поеми Котляревського, а й відтворити її у театральній містерії.

У візуальному рішенні варто віддати належне художникові-постановнику – Сергію Ридванецькому

та художникові з костюмів – Наталці Ридванецькій. Сценограф створив на кону функціонально-портативну конструкцію. Вирішена вона у формі вертепного театру, де дія відбувається на першому (боги) і другому (люди) поверхах. Основна сценографічна конструкція зображення руїн Колізею. Художниця у костюмах виділяє дві основні гами кольорів: білий (боги) і темний (люди), що зображають різні світи, земний і потойбічний.

Перша сцена – Пролог, в якому перед очима глядача постають застигли у часі фігури майбутніх героїв вистави. Одягнені у білі туніки, боги Колізею стоять, немов античні статуї у нішах колізейських руїн. Сценографічна конструкція рухома і, при повороті кола, переміщує сценічний колізей на другий план. І ось ми вже бачимо світ людини, Енея та троянців: “осмалених, як гиря, ланців”. Зліва потойбічним червоним світлом виділяється вхід у пекло, праворуч – у рай. Боги, як їм і належить, слідкують за всім зверху, лиш інколи спускаючись униз. Цікава у режисерському рішенні побудова мізансцен з відображенням конфліктів між персонажами. Наприклад, Юнона (Ружена Рубльова) і Венера (Олена Боруцька) “живуть” на протилежних боках сцени. Вони стоять над пеклом (Юнона)

Сцена з вистави “Енеїда” І. Котляревського. Режисер – Сергій Павлюк, художники – Сергій та Наталя Ридванецькі. Обласний академічний музично-драматичний театр ім. Миколи Куліша. Світлина Олександра Андрющенка.





Сцена з вистави “Енеїда” за І. Котляревським. Режисер – Сергій Павлюк, художники – Сергій та Наталія Ридванецькі. Обласний академічний музично-драматичний театр ім. Миколи Куліша. Світлина Олександра Андрющенка.

та раєм (Венера), позначаючи, таким чином, добро і зло. Суддею для них є Зевс (Антон Лисенко), який владно, але без найменшої охоти втручатись між сварки двох богинь, сидить у центральній ніші амфітеатру і намагається “розслабитись”, попиваючи сивуху.

Що ж – античні боги з ментальністю українських козаків... Так – в “Енеїді” І. Котляревського. Виникає лише запитання, а де ж тут містерія?

Містерія – таємство, таємний релігійний обряд на честь якогось божества. Розрізняємо релігійну та світську містерію. Таїнств на сцені було багато, і неабияких! Зв’язок двох світів відтворює режисер через молитви, марення, сновидіння: приглушується світло, на глядачів накочується дим зі сцени, у червоних променях з’являється бог. Режисер, апелюючи до законів світської містерії, акцентує увагу на національному іронічному характері вчинків героїв. В такому ж ключі працює балетмейстер Юрій Бусс, зокрема у пластичному малюнку ролей: Геби (ім’я виконавця у програмці не зазначено), баби-пліткарки, яка каламутить усім мізки, підштовхуючи до конфлікту; Нептуна (Олександр Ковцун), який манірно, але з цілковитою впевненістю бога (“пів копи для його кусок”), розмітав справжнісінькою мітлою маленькі кораблики “у морі” (басейн з водою на авансцені). У виставі режисерська вигадка яскраво перегукується з відомим мультфільмом “Енеїда” в режисурі Володимира Дахна. Проте режисер С. Павлюк розвинув ідею з

морем набагато ширше у зображенні богів як вищої сили. Адже у виставі, як справжні біблійні герої, вони ходять, не тонучи, по воді!

Одним із найважливіших персонажів у виставі є Козак Мамай у виконанні Сергія Кияшка, який володіє дивовижим оксамитовим голосом. Він творить інтеракцію з іншими героями, залишаючись незалежним свідком подій на сцені. Проте існує не окремо від інших персонажів, його роль вплетена у канву сюжетних колізій, запрограмованих самим автором поеми.

І як же не згадати головного персонажа знаменитої поеми – Енея у виконанні Олександра Мельника. “Еней був парубок моторний – і хлопець хоч куди козак” – саме ці якості втілює актор на сцені. Мужній, завзятий, ватажок. Він, як справжній лідер, не керує своїми підлеглими: герой на чолі всієї ватаги іде вперед, не знаючи страху.

Хоча Еней завжди уявляється високим, потужним парубком, запропонований у режисерському вирішенні він на диво імпонує читачеві. Не зважаючи на те, що він нижчий зростом за свою кохану Ірісю (Ольга Бойцова), Еней вражає харизмою. Актор Олександр Мельник так упевнено виступив у цій ролі, що жодних сумнівів не виникало: Еней був саме такий, а не інший.

Важливе місце у канві вистави посідає музична драматургія (музичне оформлення – Олег Коструб

та Сергій Павлюк, хормейстер – Ружена Рубльова). У виставі актори виконують пісні наживо. Характерні музичні мотиви звучать із уст Козака Мамає (Сергій Кияшко) та Юнони (Ружена Рубльова). Вони вирізняються особливим тембром звучання голосу та побудовою музичної лінії, яка у мелодії Рубльової-Юнони мала звороти античної музики, а у партіях Кияшка-Мамає – український колорит, що збагачувався музичним супроводом кобзи.

Важливу роль у виставі відіграє сценічна пластика (балетмейстер Юрій Бусс): пластичні малюнки вітрів Еола (Свген Гамаюнов) у виконанні молодих артистів балету Ігоря Краліча, Сергія Сидоренка, Олександра Братановського та Юрія Бусса. Хореограф обрав бойовий танець як засіб характеристики богів. Режисер і тут проводить паралель між козацтвом і богами, надаючи богам характерних українських рис. Цікаво, що в інших сценах ці ж виконавці були “ватагою козаків”. Можливо, це просто збіг, а може й продуманий режисером хід, аби підкреслити дуалістичність в образних рішеннях двох світів.

“Енеїда” за І. Котляревським в режисурі Сергія Павлюка – вражаюче дійство, яке захоплює сценографічним рішенням, музичною інтерпретацією характерів персонажів та пластичними малюнками ролей героїв. Багата символами та образами, вистава насичена обрядовими діями і хореографічними ритуальними танцями. Режисер створює самобутню музично-драматичну містерію, де по-своєму розкриває світ “Енеїди” – як суто українське народне видовище.

Тетяна ЖОЛТАНЕЦЬКА

Екзистенція: між грою і життям

Психодрама “Убити чоловіка” Е. Радзінського постала перед глядачами фестивалю у режисурі Георгія Маргвелашвілі (Тбіліський російський драматичний театр імені Олександра Грибоєдова). Сцена театру-кафе (яка є одним із трьох сценічних майданчиків Театру ім. Миколи Куліша), була облаштована під інтер’єр сучасного помешкання головної героїні Ніни (артистка Ірина Мелгвінтухуейс). Головна героїня, жінка бальзаківського віку (приваблива блондинка), спочатку знайомить глядача зі своєю драмою (відеозапис цей, можливо, занадто тривалий, як для початку вистави). На екрані актриса розмовляє по телефону. Ми розуміємо, що жінка нещаслива в особистому житті, їй бракує підтримки та спілкування (саме тому на сцені багато телефонів зі здійснютою

слухавкою). Стан депресії викликаний також творчою нереалізованістю. Ніна – актриса, але у професії не досягла успіху. Коли ми дивимось відео, Ірина Мелгвінтухуейс сидить осторонь на лавочці, мовчить і викурює сигарету. Її Ніна у відчай. Проте, актриса за професією, стає актрисою у житті і влаштовує свій театр удома. У цьому їй допомагає відеокамера, що є також учасницею дійства. Камера документує інший бік реальності – той світ, що його намагається зіграти Ніна. Глядач бачить два вектори реальності: уявний світ Ніни та відтворення зламу психології жінки, яка впадає у крайність, затіявши гру.

Актриса працює в естетиці психологічного театру: інтонація, павзи, внутрішня заглибленість виявляють внутрішній конфлікт Ніни. Заручником у цій історії стає Олександр – уособлення всіх героїв її романів. Актор Валерій Харюбенко існує у виставі ігрово-гротесково. Уперше він з’являється на сцені у знеособленій масці з букетом штучних квітів. Потім одягає костюм клоуна, перуку; у нього великі червоні черевики. Свою пластику підкреслює тим, що ходить і знизує плечима, сіпає по-клоунськи кінцівками. Це удаване перебільшення, адже герой відверто “працює на камеру”. З його боку – це комедія. Але Ніна налаштована серйозно. Гра виявляється небезпечною і закінчується трагічно. Лунає постріл, Ніна вбиває чоловіка,

У фінальній сцені Ніна ... знову грає, уявляючи себе фатальною жінкою: одягає чорну сукню (яка висіла на вішаку і чекала, щоб нею скористались), театральні спускається сходами і нарочито приковує себе наручниками до вбитого чоловіка. У глядача це викликає асоціацію із чорною вдовою: Олександр потрапив у павутиння гри, яку вигнала Ніна.

Головний засіб режисерського рішення у постанові – прийом працюючої відеокамери. Її залучення до колізії вистави допомагає глибше виявляти природу психодрами у свідомості жінки. Вибудовується внутрішній конфлікт Ніни: її реальне життя перетворюється на гру, яка завершується трагічно. Глядачі слідкують за тим, що відбувається на відеоекрані, і водночас за тим, як актори це зображають. Такий задум підкреслює психологію жінки, її неспонтанне рішення убити чоловіка: вона добре спроектувала гру і у відеозаписах вибудувала логіку свого вчинку.

Актори вступають у взаємодію з камерою, перед глядачами – уявна четверта стіна. Дійство насичене монологам, що деякою мірою уповільнюють темпоритм гри. Поставка Тбіліського театру ім. О. Грибоєдова набула екзистенційного характеру. Ніна залишається на межі реальності. Задokumentувавши на відео уривки із свого життя, вона продовжує шукати виправдання для свого вчинку...

Мар'яна ЯНКЕВИЧ

Гранатове кохання

На сцені театру-кафе Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру ім. М. Куліша глядачі фестивалю “Мельпомена Таврії” мали змогу побачити моновиставу “Неголосні слова кохання”, ноктюрн на тему повісті О. Купріна “Гранатовий браслет” – спільний театральний проєкт Міжнародного фестивалю моновистав ЗВАЙГЗНЕ (Росія-Латвія). Сценарій та постава належать Володимирові Кулагіну (Росія). Роль Віри виконує Крістіна Клетнієце (Латвія).

Сценографія – мінімалістична: чорний одяг сцени-коробки. Дія відбувається у двох площинах: на сцені та поза нею (частина глядної зали). Білосніжна напівпрозора тканина накриває крісло-гойдалку, яке стоїть у центрі сцени. Тканина асоціюється із “зимовим” станом душі. На передньому плані сценічного простору – біла кована лавка, яку практично не використано у виставі. Припускаю, що вона “присутня” для створення атмосфери, властивої твору О. Купріна. Зліва сцени розміщене фортепіано, за яким при свічках сидить виконавець “живого” музичного супроводу Маріс Жагарс (Латвія).

Дія починається із загадкового виходу піяніста, який сідає до інструмента. Глядачі чують ліричну мелодію із нюансуванням павз та інтонаційних зворотів музичної мови (композитори: Сергій Сушко та Іван Скуратов, Росія). Режисер В. Кулагін створює інтимну атмосферу, готуючи глядачів до історії про платонічне кохання Г.С.Ж. до Віри Шеїної. І ось увагу глядачів привертає шелестіння розкішної чорної сукні, модної на початку ХХ століття: з'являється головна героїня. Вона збентежено дивиться в чорний простір зали і починає свою розповідь.

Режисер не має на меті відтворювати на сцені пристрасні почуття чи емоції. Жанр вистави – ноктюрн (музичний твір, навіяний поетичним настроєм ночі). Хоча ноктюрн не притаманний театральній формі існування, проте актриса, здається, влучно передає поезику і ліризм героїні О. Купріна. Вона виважено розмовляє, смакуючи кожен звук і нотку, змінюючи тембр голосу. Часом здається, що від надмірного ліризму темпоритм вистави затягується, а в дії актриси відчувається певна статика та скутість. Можливо, режисер В. Кулагін навмисне створює атмосферу сповідальності, чуттєвості, роздумів, щоб досягти максимального відчуття опоетизованої романтики? Він вводить у канву вистави три музичні теми: “До свідання, слава Богу, нікого нікто не ждет”, “Мне снились любящие руки”, “Дай мне немного нежности”, які звучать у певні емоційно-



Крістіна Клетнієце – Віра у виставі “Неголосні слова кохання” за О. Купріном (“Гранатовий браслет”). Спільний театральний проєкт Росії-Латвії Міжнародного фестивалю моновистав ЗВАЙГЗНЕ. Сценарій та постава – Володимир Кулагін (Росія). Світлина Олександра Андрющенка.

насичені моменти. У виставі використано поезію Петрарки, В. Шекспіра, О. Пушкіна, А. Ахматової, М. Цветаєвої.

Загалом, вистава режисера В. Кулагіна змушує глядача зануритися у чуттєвий світ, в якому нема ані візуальних спецефектів, ані драматичних колізій. Це світ О. Купріна: глибинно-чуттєвий, поетичний, ліричний. Виставу “Неголосні слова кохання” в режисурі В. Кулагіна потрібно слухати, а не дивитися, переживати, а не співчувати.

Леся МАЗЕПА

Надія на дощ і любов

Коли життя стає зовсім нестерпним і з відчаю ми кидаємось у крайнощі, з'являється він – Продавець дощу.

Другий день XV Міжнародного театрального фестивалю “Мельпомена Таврії” розпочався виставою Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру імені Миколи Куліша “Продавець дощу” Річарда Неша (режисер-постановник – Влада Белозоренко, художник-постановник – Олена Карпенко).

Жанр вистави – лірична комедія. Вистава, яку ми побачили, має щасливий фінал. А все тому, що в житті зневірених з'являється надія на щасливе майбутнє, її дарує всім Білл Старбарк – Продавець дощу (Олександр Мельник). В його імені чути і гуркіт грому, і важкі краплини зливи. Це персоніфікована “вища” сила, крізь яку пролітають кулі й проходять кайдани. Він як “бог з машини”: його призначення – справедливо вирішувати життєво важливі проблеми. Він з'являється нізвідки, але завжди там, де його потребують.

Річард Неш – американський драматург XX ст. Події у виставі відбуваються на ковбойському ранчо, яке потерпає від страшної посухи. Декорації реалістичні. Наприклад, дім позначають збиті з дощок стіни, посеред кімнати великий сімейний стіл, біля нього зліва робоче місце Ноя (Сергій Кияшко), навпроти – кухня. У цьому домі відбуваються всі основні події, тут приймають важливі для родини рішення. У виставі з'являються й інші герої, вони живуть на протилежному боці вулиці і працюють у поліцейському відділку. Це Шериф (Вадим Гнідаш) та його помічник Файл (Антон Лисенко). На стіні відділку наклеєні фотографії злочинців, робочий стіл закиданий папками, поруч – шкіряне ліжко. Ще глядачі можуть побачити (обертове коло сцени рухається зі зміною місця дії) сарай, посередині якого – віз та сіно, навіть більше – в'їзд у ранчо.

Ной (Сергій Кияшко) взяв владу у домі до своїх рук. Як старший син та брат, він поводить впевнено, дуже зверхньо і прагматично. Хлопець щодня керує

Сцена з вистави “Продавець дощу” Р. Неша. Режисер – Влада Белозоренко, художник – Олена Карпенко. Херсонський обласний академічний музично-драматичний театр ім. М. Куліша. Світлина Олександра Андрюценка.





Сцена з вистави "Продавець дощу"
Р. Неша. Режисер – Влада Белозоренко,
художник – Олена Карпенко.
Херсонський обласний академічний
музично-драматичний театр
ім. М. Куліша.
Світлина Олександра Андрющенка.

життями своїх рідних. У такий спосіб він намагається позбутися власних комплексів. Хо́да Кияшка-Ноя манірна, рухи стримані, до чогось доторкнувшись, одразу миє руки.

А з іншого боку, хто, як не Ной, зміг би дбати про рідних?! Батько (Віктор Овсієнко) зовсім не голова сім'ї, він – безхребетний старий чолов'яга, на думку якого ніхто не зважає.

Джим (Сергій Михайловський) – молодший брат і син Каррі, веселий, дивакуватий хлопець, якому хоч і не подобаються поради Ноя, але він завжди до них дослухається, бо сам вирішувати нічого не може. У нього хвороба – синдром Дауна. Актор знаходить зовнішнє пристосування: при ході похитується зліва направо, а долоні завжди затиснені в кулаки. Сергій Михайловський–Джим усе робить переважно двома вказівними пальцями.

Сестра Ліззі (Свгенія Кірсанова) закомплексована, замкнена у собі дівчина, яка вирішила, що зовсім некрасива. Надія її життя – у поліцейському відділку. Це Файл. Громіздкий, вайлуватий, він так само, як і Ліззі, має безліч комплексів. Файл каже, що його дружина померла, а насправді вона втекла від нього з іншим. Заради нього Ліззі вперше переодягається хай в недоладну, але таки святкову сукню, замінивши нею буденну спідницю. Ліззі чекає на Файла, але він не приходить. І саме тоді в її житті з'являється Продавець дощу – Білл Старбак. Це чи не єдина позитивна особа у виставі, хоча насправді – злочинець, якого розшукує поліція.

Мельник-Старбак – чоловік середнього зросту, з довгим, аж до п'ят, плащем, який з'являється навіть

у найспекотнішу погоду з величезною парасолею в руках (художник з костюмів – Олена Карпенко). Мельник-Старбак – впевнений, голос його переконливий, і навіть зневірені починають йому вірити.

Віра примушує діяти. Всі чоловіки родини Каррі роблять дивні речі: на паркані малюють довжелезну білу стрілу, б'ють у барабани, зв'язують задні ноги мула, і все для того, аби викликати дощ (як їм обіцяє Продавець дощу). Найважче завдання має Ліззі: повірити, що вона найкрасивіша! І Ліззі... повірила. Її полюбили! І все це завдяки Продавцю дощу.

З появою Старбака починається основний конфлікт. Ной вперше відчуває, що втрачає владу. Спочатку з дому втікає Джим, уперше в житті приймаючи самостійне рішення. А потім Ліззі наважується стати щасливою.

Актори діють в естетиці психологічного театру. Проте деколи у виявленні їхнього характеру домінують зовнішньо-пластичні та інтонаційні акценти: Джим (Сергій Михайловський), Флай (Антон Лисенко) у своїх сценічних образах наче апелюють до персонажів інших "знедолених" із п'єс Мак Донаха. Не виконав, на наш погляд, своєї глибинної (за твором Р. Неша) та акторської (за важливістю завдання) ролі й Мельник-Білл у важливій ліричній нічній сцені, коли актора просто не чути із зали. Прорахунком постановників стала сцена у другій дії, коли Джим після щасливого побачення повертається знову... під опіку свого авторитарного старшого брата. По суті, це – новий трагічний поворот долі і втрачений шанс Джима, а в залі лунають... оплески.

Сцени з вистави “Макбет” В. Шекспіра.
Режисер – Валерій Анісенко,
художник – Олександр Касцюченко.
Національний академічний драматичний
театр ім. Я. Коласа (Білорусь, м. Вітебськ).
Світлини Олександра Андрющенка.



Леся МАЗЕПА

Природа як елемент сценографічного рішення

26 травня 2013 р. на XV Міжнародному театраль-
ному фестивалі “Мельпомена Таврії” глядачі побачи-
ли ще один сюрприз. Це прем’єра вистави “Макбет”
Вільяма Шекспіра, яку зіграли актори Національного
академічного драматичного театру імені Я. Коласа
(Білорусь, м. Вітебськ). Режисер-постановник – за-
служений діяч мистецтв республіки Білорусь Валерій
Анісенко, музика та музичне оформлення компози-
тора Володимира Кандрусевича.

Чим ця постава така особлива?

Найперше: актори грають просто неба, вночі,
на сцені театру Бази зеленого туризму “Чумацька
криниця” (в Олешківській пустелі, що на Херсон-
щині), яку оточують високі хвойні дерева, під но-
гами – справжній пісок. Глядачі розмістились на
звичайних дерев’яних лавах.

Вистава “Макбет” В. Шекспіра – трагедія,
оповита заздрістю, чаклунством, та відкрита
природа у ній стала не лише елементом сце-
нографічного рішення (художник Олександр
Касцюченко), а й співтворцем вистави. Най-
важливіший елемент декорації – величезне
біле шовкове полотно. Його можна назвати
самою долею. Вітер плавно піднімає тканину,
утворюючи величезні “хмари”. Кожен герой,
котрий виходить на сцену, немов “натягує” його на
себе (чи загортається) в те полотно, переманюючи
фатум на свій бік. З цих хмар, як з потойбіччя, ви-
никають на початку вистави Відьми: артистки Вік-
торія Грисєва, Світлана Сухадолава, Ірина Цішкевіч,
щоб провіщувати криваву долю Макбета (Юрась
Цвірка).

Вперше Макбет на сцені з’являється разом із
Банко (Євген Бернасєв). І не одразу зрозуміло,
хто з акторів виконує роль Макбета. Цим у виставі
підкреслено: Макбет не жадав влади, її найбільше
прагне Леді Макбет (Анжеліка Барсковска). Її спокуса
виявляється у настільки пристрасному пориві, що
Барсковска – Леді Макбет буквально осідлує свого
коханця, змушуючи до вбивства.

Магія ночі, настроєва тривожна музика, імла
й туман, що постійно “висить” над сценою і за-
барвлюється (асистент режисера зі світла – Євген
Куляшов) у різні відтінки (відповідно до характеру
подій), – набувають у поставі білоруських митців
якості матеріялізованого фатуму. Так, у момент зло-
чинного вбивства короля на небі зійшов величезний



місяць – оповитий чорними хмарами фатальний кривавий свідок злочину Макбета. Це додало ще більшої містичності трагедії.

Леді Макбет – Барсковська – це смерть у постаті жінки: білосніжна довга сукня, світле волосся, вибілене обличчя. Після вбивства у неї з'являються червоні рукавички – символ крові. І ці рукавички настільки щільні, що, немов стають руками героїні. Для Макбета приготовлено червоний великий шарф – ярмо на шию і душу (художник з костюмів Ніна Гурло).

Після першого вбивства з Макбетом відбуваються дивні зміни. Він спочатку “бачить” привидів поміж глядачами, а потім страх перед смертю охоплює його настільки, що він стає холоднокривним убивцею, вбиває нащадків короля: синів його та онуків. Але зміна відбувається й внутрішньо. Очі актора (Юрась Цвірка) наповнені люттю і страхом, тіло, руки панічно дрижать, голос тремтить. Макбет – Цвірка вже не може контролювати своїх дій чи емоцій – ним оволоділо зло. І він не обминув того фатального кінця, який йому напроорокувала Відьма. Його вбив ліс і чоловік, що не був народжений від жінки, а лише витягнений з її розпоротого живота. Ліс – це довге зелене полотно, в яке завивають Макбета: від своєї долі не втечеш.

У виставі “Макбет”, показаній на незвичній сцені, відбулося поєднання самої природи зі словом Шекспіра. І це підкреслило трагедійність вистави.

*Сцена з вистави “Макбет” В. Шекспіра.
Режисер – Валерій Анісенко,
художник – Олександр Касцюченко.
Національний академічний драматичний
театр ім. Я. Коласа (Білорусь, м. Вітебськ).
Світлина Олександра Андрющенка.*

Вікторія СОЛОВ'ЮК



УСІ МИ ДІТИ ВІЙНИ

(Моновистава "Кравець з Інвернесу" М. Заяця. Театр "DogstarTheatre", Шотландія)

"Усі ми діти війни" – пролунало з уст Метью Заяця вже ближче до кульмінації вистави. Саме в цей момент мені вдалось перетворити штрих-пунктир дії на суцільну лінію, зариси – на картину...

Документальний театр, або вербатім – це театр дійсності, який у своїй основі має реальні монологи або діалоги звичайних людей, виголошені в акторській інтерпретації. Чи можна назвати виставу театру DogstarTheatre "Кравець з Інвернесу" документальною? Цілком. Вона побудована на історії родини Метью Заяця (актора та автора п'єси), що, як солдат, залишилась би після Другої світової війни "пораненою", паралізованою і кровоточила б досі, якби не театральний "кровоспинний джгут" на її артерії від Метью. На прикладі своєї сім'ї автор-актор відтворює події воєнного періоду, коли замість спокою приходив смуток, замість родини – армія, замість життя – смерть. Коли люди втрачали кохання, сім'ю і себе, коли війна – це кат, якому байдуже до твоїх почуттів та амбіцій.

Вистава має складну часо-просторову структуру, нелінійний сюжет та багату фабулу. Протягом спектаклю ми подорожуємо у часі – від кінця ХІХ до початку ХХІ століття – та в просторі: від Шотландії до України і берегів Каспійського моря. Такий підхід автора робить подієвий ряд динамічним, створює ілюзію невинного переслідування, показує життя на межі.

Метью Заяць створив цю історію, натхненний життям батька, котрого війна змусила пройти через



Метью Заяць у моновиставі "Кравець з Інвернесу" М. Заяця. Режисер – Бен Гаррісон, сценографія – Елі Макларен. Театр "DogstarTheatre", Шотландія.



Метью Заяц у моновиставі "Кравець з Інвернесу" М. Заяца. Режисер – Бен Гаррісон, сценографія – Елі Макларен. Театр "Dogstar Theatre", Шотландія.

нелюдські випробування. Заяц-старший народився в галицькому селі, обійшов пів земної кулі, побував у десятках тюрем, прослужив у чотирьох арміях, аж доки не опинився в Шотландії, в тихому містечку Інвернес. І ось перед нами – звичайний кравець, загублений та самотній чоловік, який через війну втратив не тільки батьківщину, але і частинку самого себе. Тож ця історія – про те, як змінюється не лише життєвий шлях, але й самоідентичність людини під впливом невідворотних всесвітніх катастроф.

Кравець – означає ще й сценічне середовище. Сценографія вистави (Елі Макларен), видається на перший погляд умовною, вона слугує лише для позначення місця дії та відтворення візуальних ефектів. Але в перебігу вистави розумієш – на сцені немає предметів зайвих, з якими б не працював актор; одні слугують йому пристосуванням, інші несуть символічне значення, ще якісь є і першим, і другим водночас. Насамперед кидається у вічі великий задник, вкритий десятками сорочок. Це – знак глобальності теми у виставі, вказівка на те, що стосується вона не однієї людини – мільйонів. Серед однотонності сорочок впадає в око один окремих елемент – дитяча суконка. Лише значно пізніше розумієш, що це не випадковість, кожна деталь умотивована і символічна. Окрім задника, на сцені розташовано чимало речей, що свідчать про фах героя – швацька машинка, манекен та стояк на коліщатках – для одягу.

Елементи декорації й інші предмети цікаво застосовано у виставі, наприклад, манекен слугує предметом "візуалізації" теми жінок, а чотири солдатські

мундири на вішаку символізують приналежність до різних армій. Почергово працюючи з кожним із них, актор видобував щоразу нову емоцію, нове ставлення до предмета. Особливо цікавою була сцена, де герой здійснює втечу з радянської Азії до армії генерала Андерса: обертаючи довкола себе великий кравецький стояк з вішаками, актор наче відтворював рух вагонів потяга, які миготять перед очима. Вагон за вагоном, потяг за потягом... Окрім яскравого візуального вирішення, сцена сприяє наростанню напруги – в якийсь момент швидкість руху конструкції набуває таких обертів, що, здається, ось-ось пролунає гучний вибух!

Жанр моновистави передбачає багато акторських пристосувань, щоб глядач міг ідентифікувати того чи іншого персонажа. Метью підходить до цього просто – у сценах, де грає свого батька, Матеуша Заяца, він візуально позначає це лише наявністю окулярів, решта ж костюму зберігається. Від сцени до сцени Метью Заяц з легкістю знімає з себе маску одного персонажа і "маскується" під іншого. На зміну експресії та напрузі приходять спокійні і розмірені сцени. Динамічність переходу, без жодних розривів у темпоритмі, здійснюється і за допомогою музики (Тевін Марквік та Джоні Гарді). У виставі застосовується жива музика. Скрипка – це крик душі, і яким же виразним цей крик стає тут на сцені! Виконанням пісні "Тей, соколи" автор підкреслює спорідненість історій Польщі та України, спільне страждання націй у часі війни. Поруч із політикою тут присутній і ліризм. Матеуш Заяц, уже живучи в Шотландії в



Інвернесі, наспівує пісню і тужить за українськими просторами, за Анною і донькою. За допомогою пісні він проговорює те, що не під силу виговорити сам собі чи вголос – синові. Пісня “Гей, соколи” звучить лейтмотивом вистави, мелодія щоразу виконується в іншому емоційному забарвленні – то в журбі, то в щасті, то в істеричі. Ще одним лейтмотивом є вірш польською мовою “Суконка, яку ти мені дав...”, його виконує виснажений, майже безбарвний жіночий голос. Саме завдяки цьому віршу починаєш аналізувати й іншу лінію в житті Матеуша, історію покинутої ним дружини Анни та доньки, яка росла без батька. Якщо Матеуш на еміграції таки розпочав життя з нуля, то життя його коханої Анни так і залишилось отим нулем. Син, народжений в далекій Шотландії уже від іншої дружини, вирішив спокутувати гріх батька і виправити помилки минулого.

Спробою здійснити задум стала поїздка Метью до України, на Тернопільщину, до родичів та односельців батька. Метью спілкувався з людьми, знаходив втрачені родинні зв'язки, і знімав, знімав, знімав на камеру: родичів, село, містечка, знімав українську знедоленість – залатані дороги, щирих людей, бідні будинки. Коли для європейського глядача це лише момент документації й достовірності п'єси, то для нас, українців, ці кадри – болісний щем душі. Окрім відеорепортажів, у виставі вагоме місце посідає ще один відеоряд: карта Європи, де стрілками позначається маршрут пересувань вояка Матеуша Заяця в часі Другої світової війни. Завдяки цьому ми можемо спостерігати за піковими пунктами у житті батька



Метью, “йти” за оповіддю героя. Такий візуальний прийом дає можливість глядачеві осягнути масштаби міграції Матеуша й усю географію вистави, спостерігати його шлях просторами Європи наче за GPS-навігатором.

“Кравець із Інвернеса” – психологічна драма, яка ставить перед глядачем запитання: “Звідки ми? Де наше коріння?”. Ці ключові запитання актуальні, для повоєнної Європи, для України для мільйонів її мешканців, розсіяних світами. Як проблеск сонця на полі бою, постають фінальні кадри: Метью стоїть на порозі дому своєї сестри по батькові. Тепер вони не самі. Хоча, ми і так усі – діти війни.

Аделіна ЄФІМЕНКО

МЮНХЕНСЬКИЙ ЮВІЛЕЙ РІХАРДА ВАГНЕРА: КОЛЕКТИВНА РОЗПОВІДЬ ПРО “ЗОЛОТО РЕЙНУ”

Як свідчить історія, кожна нова рецепція тетралогії Р. Вагнера “Перстень Нібелунга” ототожнює твір з *Opus maximum*, з Космосом (за висловом режисера Р. Лепажа), грандіозним синтетичним проєктом. Серед оперних театрів світу на першість у збереженні і презентації вагнерівської спадщини претендує театр Байройту та Баварська державна опера. Історично ця ситуація склалася не випадково: Мюнхен завжди йшов на крок уперед перед Байройтом. Цю давню конкуренцію мимоволі розпочав полум’яний шанувальник і меценат Вагнера, баварський король Людвіг II, який проти волі самого композитора¹ ініціював перші постанови опер “Золото Рейну” (22.IX.1869) і “Валькірія” (26.VI.1870) на сцені Мюнхенської королівської опери ще до авторського завершення цілісної тетралогії. Вистави відбулися у Мюнхенській опері за два роки до закладення фундаменту оперного театру у Байройті, якому Вагнер відводив особливу місію презентації авторського *Gesamtkunstwerk*, зокрема, першої грандіозної прем’єри цілої тетралогії. Проте, циклічна прем’єра “Персня Нібелунга” відбулася у Байройті пізніше, у серпні 1876 р. з нагоди заснування і відкриття першого *Bayreuther Festspiele*.

1. Посилаємося на зміст листа Р. Вагнера до короля Людвіга II, датованого 1.03.1871, в якому Вагнер ретроспективно повідомляє, що постави “Золота Рейну” у вересні 1869 відбулася на вимогу короля “проти його волі” [10, 202].

До великого подвійного ювілею Вагнера, який відзначали 2013 р.², було здійснено нові проєкти вагнерівської тетралогії. Сучасні режисерські версії “Персня Нібелунгів” представили Франкфуртська опера (2010/2011, режисер Вера Немірова / *Vera Nemirova*, диригент Себастьян Вайгле / *Sebastian Weigle*), Метрополітен-опера (2011/2012, режисер Роберт Лепаж / *Robert Lepage*, диригенти Джеймс Левайн / *James Levine* і Фабіо Луїзі / *Fabio Luisi*) і Баварська державна опера (2012, режисер Андреас Крігенбург / *Andreas Kriegenburg*, диригент Кент Нагано / *Kent Nagano*)³. Нову версію тетралогії презенту-

2. 200 років від дня народження і 130 років від дня смерті Ріхарда Вагнера.

3. Цікаво згадати про деякі факти попередньої постанови тетралогії у Мюнхені. Як дізнаємося з преси, останню версію тетралогії на сцені Баварської державної опери спіткала нещаслива доля. Після прем’єри “Золота Рейну” 2002 р. (диригент Зубін Мета / *Zubin Mehta*) помер режисер постанови Герберт Верніке / *Herbert Wernicke*. Режисер, запрошений для подальшої роботи над продовженням тетралогії – Ханс-Петер Леман / *Hans-Peter Lehmann* – намагався реалізувати ідеї попередника, але не переконав уже у “Валькірії”. Наступним претендентом для завершення тетралогії став Девід Олден / *David Alden*. Американський режисер поставив опери “Валькірія”, “Зігфрід” і “Сутінки богів” до 2006 р. в стилі кінобелетристики, “*Pulp Fiction*”, естетики коміксів. Таке знижено-американізоване трактування Р. Вагнера і германської святині, міфу Нібелунга не знайшло розуміння і підтримки у німецької публіки.

вав театр Байройту (режисер Франк Касторф / *Frank Castorf*, диригент Кирил Петренко / *Kirill Petrenko*).

У Мюнхені прем'єра опери “Золото Рейну” як пролог тетралогії “Перстень Нібелунга” відбулася 6 лютого 2012 р. З інтервалом у п'ять місяців одна по одній були поставлені всі частини тетралогії, а цілісно вона постала на сцені під час літнього мюнхенського оперного фестивалю.

Ця стаття присвячена новій постановці версії “Золота Рейну” у Мюнхені, яку здійснив Андреас Крігенбург, режисер на піку слави. Його вистави “Воцек” у Берлінському народному театрі, у Баварській державній опері, а також інсценування драми Ф. Геббеля “Нібелунги” у Мюнхенському камерному театрі отримали найпрестижніші театральні премії Nestroy-Preis і Faust-Preis. Для режисерського стилю А. Крігенбурга властиві поєднання театральної естетики Мейєрхольда, німого кіно, сучасного танцю Піни Бауш, акторської майстерності “субстанціального жесту” тощо. Для реалізації вагнерівських образів автор впроваджує власне розуміння сукупного образу людини як синтезу колективного несвідомого та свободи волі як прояву індивідуального начала. Режисер неодноразово наголошував, що “театральна гра є утопічним простором дії вільних людей” [6, 10].

У “Золоті Рейну” А. Крігенбург відмовляється від традиційного використання декорацій та інших зовнішніх атрибутів сцени. Лише один раз викорис-

товується відеоінсталяція у персоніфікації образу Рейну. Проте, з визначенням режисерського стилю А. Крігенбурга як мінімалістичного театру лише через відсутність декорацій важко погодитися [11]. Навпаки, режисер знаходить неординарну і, на наш погляд, зовнішньо перенасичену сценічну реалізацію у пролозі, багато у чому адекватну композиторському задуму. Адже тетралогія Вагнера позбавлена декоративних моментів у їх традиційно-театральному сенсі. Кожна деталь, предмет, природне явище насичені символікою міту. Режисер намагається перекласти у дусі естетики *синтезу мистецтв* вагнерівські символи на мову пластики, кольору, руху тощо. Для архітекτονіки сценічного оформлення обрано надзвичайний матеріал – жива, динамічна субстанція людського тіла. Остання виступає засобом персоніфікації символів вагнерівської мітологічної драми. Людське тіло служить також самостійною дійовою особою “Золота Рейну”, увиразнюючи дію декількох смислових груп: колективного несвідомого, складової природи, первісного колективу і його людських прототипів. До їхньої реалізації режисер залучив понад сто статистів, і це допомогло реалізувати живописну картину Рейну як символ руху вічної природної субстанції. Рейн персоніфікується, оживає у масовій хореографічній композиції (хореографія Зенти Хертер / *Zenta Haerter*). Безіменна людська маса ще перед початком увертюри заповнює сцену,



Сцена з опери “Золото Рейну” Р. Вагнера. Режисер – Андреас Крігенбург.
Баварська державна опера (Мюнхен), 2012 р.



Ері Накамура, Ангела Брауерг, Ока фон Дамерау –
дочки Рейну в опері “Золото Рейну” Р. Вагнера.
Режисер – Андреас Крігенбург.
Баварська державна опера (Мюнхен), 2012 р.

люди роздягаються, починають повільно підводитися, розфарбовувати один одного у голубий колір тощо. Власне хореографія розпочинається одночасно зі звучанням оркестрового вступу і являє поетичну, чуттєво-еротичну фантазію пробудження Рейну. У його прозорих, тілесно-голубих напів тонах пірнають дочки-русалки. Символічна пластика людських пар під ритмічні коливання Es-dur-тризвуку творить мальовничу картину розміреного, спокійного колообігу природи. Одночасно виникає асоціація з ритуальним, колективно несвідомим буттям прасуспільства. Ці-

каво згадати, що подібний смисловий контекст мітологемами води зустрічається у К.Г. Юнга як символ відображення несвідомих сил людини. “Вода, – підкреслював К. Г. Юнг, – є дольним духом”, “єдністю чоловічого і жіночого начал”, “Янь, прийнятим у лоно Ін” [5, 109].

У відтворенні картини Рейну як антропоморфної субстанції Андреас Крігенбург вдало знаходить візуальний еквівалент вагнерівській ідеї колективного прасуспільства, тісно пов’язаного з природою. Власне імпульси соціально одухотвореної картини Рейну режисер мотивував явищем Gesamtkunstwerk як відображенням соціально обумовленого феномену колективної дії. Нагадаємо, що в есеї *Das Kunstwerk der Zukunft* (Мистецтво майбутнього) Р. Вагнер наголошував на Gesamtkunstwerk як меті “безпосереднього представлення довершеності людської природи, яка є творінням не окремих індивідів, а спільною справою людей майбутнього, тобто чоловіків і жінок” [8, 32].

У постановівій ідеї “Золота Рейну” А. Крігенбурга ствердження символу Золота як імпульсу зародження соціально-політичної системи влади, інструменталізації людського фактора спрямовано у русло наративного розгортання позачасових подій, позбавлених асоціацій з сучасною конкретизацією капіталістичного суспільства. Натомість, режисер візуально маніфестує оновлення мітологічних архетипів як естетичного ідеалу. Насамперед, в опері режисер знаходить шляхи естетичного вирішення і обґрунтування подій і символів вагнерівського міту. Образи краси, відтворені у постатях дочок Рейну як чарівних вартових скарбу, Золота Рейну, логічно пов’язані між собою первозданністю чуттєво-тілесного начала. Символи пробудження природних сил увиразнюють смисл таїни естетично-безкорисливого збереження Золота як скарбу колективної пам’яті. У сценах поступового пробудження Рейну, дочок-русалок, Золота одухотворюється символіка радості буття як споглядання краси. Лейтмотив Золота, інтонаційно закладений у закличному лаконізмі тризвуку C-dur ніби імітує сонячний промінь, що пронизує глибини Рейну. Режисер увиразнює вагнерівську мітологему *Rheingold*: “Золота як Дитяти первозданної природи” у її сценічному образі. Персоніфікація образу *Rheingold* у сцені його пробудження випромінює радість плоті. У сучасних дослідженнях подібні ідеї Р. Вагнера трактуються як “пан-аналогізми з середньовічним мисленням” (О. Порфир’єва). У вагнерівській мітотворчості вони означають “нерозривні, органічні зв’язки подій з рухом як відображенням позачасовості буття цілісної символічної форми” [2, 155].

У сценічному образі Золота Рейну режисер залишається вірним вагнерівському вербальному символу

пробудження краси, світла, радості⁴. А. Крігенбург насичує символи вагнерівських вербальних мітологем театральнo-живописними прийомами, але на відміну від інших сил природи образ Золота залишається статичним, адже має іншу тілесну субстанцією – “з чистого золота”. Привертає увагу звукова ідентичність німецької вимови вербальних мітологем “Reine Gold“ / “Rheingold“, що означає “чисте золото” / “Золото Рейну”. У процесі подальшого розгортання дії стає очевидним, що режисер і сценограф надають великого значення символіці чистих кольорів з метою символічної конкретизації образів: Рейн і дочки Рейну – голубі, Rheingold-Дитя – золотий, Альберіх – чорний, Ерда і її супутники сірі, брати Фафнер

4. Для підтвердження звернемося до тексту вагнерівського лібрето: *Сцена перша, фрагмент партії дочок Рейну: “Золото Рейну! Золото Рейну! Ти світле диво, смієшся так велично й прозоро! (...) Прокинься, друже! Прокинься радісно! (...) Ріка мерехтить, сяє приплив, а ми плинемо пірнаючи, танцюючи, співаючи у радісних водах твого ложа”. / “Rheingold! Rheingold! Leuchtende Lust, wie lachst du so hell und hehr! Wache, Freund! Wache, Froh! (...) flimmert der Fluss, flammet die Flut, umfleden wie tauchend, tanzend und singend, im seligen Bade dein Bett.”. (вуд. – А.Є.) [9, 160].*

і Фазольт – темно-сині як відображення тіньової сили прокляття, що накладає відбиток на володарів скарбу. Навіть під тиском зовнішніх обставин, знаковість кольору не змінюється (виняток – образ Фраї). Подія її поневолення Фафнером і Фазольтом та подальше захоплення Фраї Фазольтом конкретизовані через зміну її кольорової сфери з білої на темно-синю. Символіка кольору богів Вотана, Фріки, Фро і Доннера представлена у традиційному нейтрально-класичному (чорно-білому) трактуванні. Особливе смислове навантаження режисер надає білосніжно-сивому кольору волосся богів, який, очевидно, символізує їх вічність, точніше, вічність старости. Адже молодість богів за змістом лібрето є несправжньою і можлива лише завдяки богині Фраї та її яблукам, які вона вічно збирає, щоб підтримати таємницю безсмертя богів.

Яскравою знаковістю вирізняється червона кольорова сфера Логе – божества вогню, хитрощів і обману. Мотив боротьби за володіння Золотом, що розвивається як безперервна низка інтриг між Альберіхом, Вотаном та велетнями, утворює драматичний вузол конфліктів, ініціатором яких так чи інакше виступає Логе. Проте, слід відзначити, що режисер ушляхетнює цей персонаж, звернувшись до вагнерівського джерела. Нагадаємо, що композитор амбівалентно вирішує мітологему Логе у тетралогії. Не випадково



Вольфганг Кох – Альберіх в опері “Золото Рейну” Р. Вагнера. Режисер – Андреас Крігенбург. Баварська державна опера (Мюнхен), 2012 р.

ім'я, відоме у германо-скандинавській мітології як Loki, Вагнер змінює на Loge. Привертає увагу одночасне співзвуччя імен *Loge* з *logos* та з *Liüge* (брехня). Нагадаємо, що у тетралогії амбівалентність мітологем *Loge* Р. Вагнер насичує парадоксальною логікою синтезу протилежностей: 1) Логе як божество-людина у “Золоті Рейну” втілює руйнівну стихію, приховану у кожній людській душі, 2) Логе як природна сила, що палає навколо Брюнгільди і запалює вогонь кохання у серці Зіґфрида, 3) у завершальній сцені фіналу тетралогії “Сутінки богів” Логе є очисним вогнем, що разом з водами Рейну звільняє світ від божественних і людських гріхів. У сучасних дослідженнях концепція образу Логе розглядається також як символ інтелектуального начала божества, який “виконує істотну функцію пошуку істини” [1].

Проаналізуємо режисерське розуміння образу Логе у “Золоті Рейну”. Його можна охарактеризувати як *гру* на межі слова і дії. Ситуація гри, яку постійно утримує Логе, розвивається наративно. Вона позбавлена драматичної напруги. Логе нарочито грає роль оповідача. Для цієї мети ідеально пасує також пронизливий тембр голосу тенора Штефана Маргіти / *Stefan Margita*⁵. Сценічну поведінку Логе у стилі світського денді з тросточкою також інтонаційно загострює Кент Нагано у підкресленій деталізації лейтмотивного комплексу Логе. Невипадково виникають порівняння інтонацій Логе з музичним втіленням стрімкої енергії вогню. У музикознавчих дослідженнях лейтмотивний комплекс Логе характеризується, з одного боку, як втілення образу “грізної стихії дволікого божества”, що втілює природу “Хаосу, світових сил руйнування і розладу” [1, 217], з іншого – як “примхливість, лукавість і привабливість божества” [3, 96]. В акторській майстерності Штефана Маргіти вміло поєдналися протилежності: вкрадлива кантилена та грайлива скерцоозність, відштовхуюча і приваблива сили образу.

Квінтесенцію амбівалентності втілює подальший розвиток мітологем *Rheingold*. Ситуація колективного несвідомого у наративному, позаперсональному розгортанні пролога активізується між двома сценами пробудження – дочок Рейну і *Rheingold*. Си-

туація переростає у колізію ще до появи персоніфікованого образу Золота-Дитяти у момент зречення любови Альберіхом. З цього моменту вступає у дію протилежний полюс образу *Rheingold*. Подальше розгортання подій драми демонструє ланцюг втручання у долю скарбу: викрадення *Rheingold* Альберіхом, лиття з золота персня і шолома, підключення богів до володіння золотом, Альберіхове прокляття персня, викуп Фраї Вотаном з полону велетнів, перша жертва прокляття персня (Фазольт, вбитий братом Фафнером). Дія розвивається у причинно-наслідковому векторі, пов'язаному з метаморфозами *Rheingold* від природної сили до функції (засобу влади, наживи, зла).

Як наслідок функціоналізації золота відбувається втрата колективної свободи прасуспільства та інструменталізація людського начала. Сюжетні моменти драми яскраво втілені у сценографії другої і третьої сцен “Золота Рейну”. У третій сцені режисер уподібнює пригнічених володарем скарбу Альберіхом Нібелунгів робітникам-шахтарям, а чуттєву динаміку колективного прасуспільства – статичній неживій людській масі. У другій картині статисти стають будівельним матеріалом Валгали, завмерлою стіною велетенської споруди, яка уособлює непорушну божественну владу Вотана.

Разом з Кентом Нагано Андреасу Крігенбургу вдалося через сценічну знаковість предметного світу психологічно загострити трагічність звукової трансформації контрмотивів *Rheingold*'а. Спочатку заклично-висхідний, мажорний імпульс лейтмотиву *Rheingold*'а постає у хроматично-викривленому вигляді в момент зречення любови Альберіхом. У подальшому проведенні лейтмотиву завдяки прозору диференційованому звучанню оркестру чітко прослуховується інтонаційний зв'язок (тема – інверсія) з виразною інтонацією персня. У контрмотивах *Rheingold*'а світле звучання мажорної діятоніки хроматизується, насичується трагічною семантикою зменшеного септакорду. У сценічному рішенні споруди Валгали трагічність підкреслюється засобами трансформації живої людської субстанції у будівельний матеріал. Отже, на всіх рівнях взаємодії музично-візуальних виразових засобів відбувається метаморфоза *Rheingold*'а від сонячно-золотого образу радості й світла у статичний образ зла, знехтування природних законів. У четвертій сцені образ золота вже не персоніфікований, а навпаки, має вигляд великого банківського сейфу, що сяє “золотою готівкою” у вигляді охайно викладених цеглоподібних злитків.

Вузол конфліктів “Золота Рейну” досягає тут вищого напруження. Послідовність розгортання дії “Золота Рейну” як низки контрдій (Альберіха з дочками Рейну, Нібелунгами, Вотана і Логе з Альберіхом,

5. З боку німецької оперної критики партія Логе у виконанні Штефана Маргіти крім схвальних відгуків отримала також і критичні зауваження з приводу його вимови німецького тексту з чеським акцентом. Слід зауважити, що виконання партій богів у мюнхенській виставі було цілком інтернаціональним, що для прихильників вагнерівського германоцентризму є проблематичним. Німецьку вимову з акцентом можна було вловити також у виконанні партій Вотана (датський бас-баритон Ю. Ройтер) і Фріки (французька мецо-сопраністка Софі Кох).

Альберіха з золотом і перснем, велетнів з Вотаном і перснем) отримує розв'язку у сцені вбивства Фазольта Фафнером. Вперше здійснюється Альберіхове прокляття персня.

Драматичні колізії у розвитку образу Вотана трактує Р. Вагнер у боротьбі між внутрішньою потребою самоствердження і зовнішніми обставинами. Реагуючи на них, Вотан порушує світові правила, продиктовані вищим законом: природне правило недоторканості Золота Рейну і суспільне – подружню вірність. Отже, його божественна функція охоронця законів світового порядку зазнає поразки. Але образ Вотана, створений данським бас-баритоном Юганом Ройтером / *Johan Reuter*, не вписався у контекст конфлікту “Золота Рейну”. Камерно-лірична версія подачі партії Вотана, а також статичність сценічної поведінки співака представили образ бога ніби “не на своєму місці”, слабкого – замість розгубленого; млявого замість напруженого у пошуку вибору; байдужого – замість страждаючого від власних *надто людських* реакцій і протиріч. У режисерській версії А. Крігенбурга образ Вотана виглядає спрощено та одноманітно. У контрастних ситуаціях (сценах сімейного конфлікту з Фрікою⁶, суперечливій взаємодії з Логе) він залишається однаковим. Натомість Логе успішно виконує роль тіньового господаря у рішенні трагічних колізій: викрадення золота й персня в Альберіха, передачі скарбу велетням, розпалення ворожнечі братів і підбурювання Фафнера до вбивства. Є також два предметних символи, що загострюють протиставлення Вотана і Логе. Елегантність і привабливість Логе підкреслює тростина світського денді. Спис Вотана – бутафорський, застарілий предмет божественної влади, який йому зовнішньо не пасує, заважає, обмежує рухи. Режисер представляє володаря також однооком, що видається символічним натяком на його прямолінійність і неспівмірність в осмисленні бажаного з дійсним. У його руках спис, що має бути символом влади, перетворюється на знаряддя розправи. Під час викрадення золота Логе і Вотан розпинають Альберіха на списі. Розп'ятий Альберіх не може протистояти богам і проклинає перстень.

Тому закономірним видається і режисерське рішення фінальної сцени опери. Боги не простують у Валгалу, ступаючи райдугою, яка осягає небосхил після грози, як це планував Р. Вагнер у фінальній сцені “Золота Рейну”. Завершення тут є початком

кінця, стратегічним передбаченням апокаліпсису фінальної трагедії “Сутінків богів”.

Образ колективного несвідомого, його мітологічних праоснов, одухотворених режисером у картинах первісного суспільства, виходить далеко за межі тла. Взаємодія тла і рельєфу демонструє тут антагонізм рівноправних сил. Динаміку розгортання фонових сцен від колективного несвідомого до інструменталізації людського тіла поглинає дія, вона не розчиняється в основному конфлікті, а протистоїть йому – як добро і зло. Режисер знаходить важливі прийоми перетворення фону з коментуючого засобу на діючий, а



Юган Ройтер – Вотан, Штефан Маргіта – Логе, Левент Мальнар – Донер, Ага Міколаї – Фрая, Томас Блондель – Фро в опері “Золото Рейну” Р. Вагнера. Режисер – Андреас Крігенбург. Баварська державна опера (Мюнхен), 2012 р.

6. Мотив пробудження показаний тут зі свого зворотного, знижено-негативного боку: Вотан спить п'яний, у неохайній позі просто на підлозі, біля спорожненої пляшки. Сплячого Вотана у розпачі будить Фріка, жбурляючи у нього черевиком.

точніше, візуальних абстракцій людського начала – на дійовий колективний персонаж. Останній бере активну участь у нескінченних перипетіях позачасової субстанції міту як вічного колообігу.

У створенні незвичної для вагнерівського оркестру камерно-деталізованої, приглушеної звукової атмосфери Кент Нагано досягає мети – увиразнити музичну наративність “Золоту Рейну” і експозиційну функцію лейтмотивів. В оркестрі виразно прослуховувалася інтонаційна послідовність сюжетної лінії “Золота Рейну” (лейтмотивів Rheingold’a, відречення Альберіха від персня і Валгали). Завдяки диференційованому звучанню оркестру яскраво представлена і взаємна трансформація образів влади – персня і Валгали⁷. Таке трактування оркестру Р. Вагнера виявилось виправданим у контексті режисури А. Крігенбурга: для увиразнення психологічних підтекстів звучання колективного несвідомого, експозиційної акцентуації образів-лейтмотивів і їх подальшої взаємодії, позбавленій патосу. Але разом з тим втрачалось відчуття грандіозної величі вагнерівських кульмінацій.

Отже, зробимо висновки. Як засвідчив аналіз нової постановочної версії “Золота Рейну” на сцені Баварської державної опери, А. Крігенбург представив вагнерівську утопію мітотворчості створення світу через наративність епосу у вигляді колективного перформенсу. Нова версія є виправданою спробою інтерпретації міту Нібелунга. У театральному синтезі вербальної, музичної, драматичної, живописної подій режисерові вдалося відтворити власне розуміння вагнерівської драми. Але складність завдання інтерпретації амбівалентних процесів мітотворчості не зменшують окремі, вдало знайдені режисерські рішення. Складність є складовою міту. Адже в алегоризмі вагнерівських ідей відбувається процес словотворення, що не передбачає прямої конкретизації смислу. Навпаки, те, про що йдеться, натякає на багатозначність і неодмінно виводить за межі вербального розуміння тексту.

7. Коли йдеться про аналіз лейтмотивної системи Р. Вагнера як джерела *Universalerzählung*, відсилаємо читачів до статті німецького дослідника Ю. Шледера “XIX століття і універсальна розповідь у музиці” [10] та дослідження В.К. Седова “Интонационная драматургия Рихарда Вагнера: на материале тетралогии “Кольцо Нибелунга””: дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 “Музыкальное искусство” / Виктор Константинович Седов ; Московская гос. конс. им. П. И. Чайковского. – Москва, 2000, – 220 с. [4].

1. Бабий О. Мир фантастики и его метаморфозы в творческом преломлении Р. Вагнера / Оксана Бабий // *Аспекти історичного музикознавства – IV. Правда фантастики і фантастика правди. Магічне “Дев’ять” в історії художньої культури: зб. ст. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред.-упор. І. Л. Іванова, А. Мізітова. – Харків, 2010. – С. 213-228.*

2. Порфирьева А. Л. . Вагнеровский миф и германский эпос (к вопросу о средневековых источниках “Кольца Нибелунга”) / А. Л. Порфирьева // *Музыкальная культура Средневековья. Теория. Практика. Традиция : [сб. статей]. – Ленинград, 1988. – С. 149-167. – (Проблемы музыковедения I).*

3. Свириденко С. Вагнеровские типы трилогии “Кольцо Нибелунга” и артисты петербургской сцены / С. Свириденко. – СПб., 1908. – 242 с.

4. Седов В. К. Интонационная драматургия Рихарда Вагнера: на материале тетралогии “Кольцо Нибелунга”: дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 “Музыкальное искусство” / Виктор Константинович Седов ; Московская гос. консерватория. им. П. И. Чайковского. – Москва, 2000. – 220 с.

5. Юнг К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг; сост. и вступ. ст. А. М. Руткевича. – М. : Ренессанс, 1991. – 304 с.

6. Kriegenburg Andreas. Das Vergnügen am Irrationalen / Andreas Kriegenburg: Interview für Magazin der Bayrischen Staatsoper “Max Josef”: Von Ring erzählen. – München: Hoffmann und Kampe Verlag, 2011/2012. – Nr. 2. – S. 9-15.

7. Schläder Jürgen. Das 19. Jahrhundert und die Universalserzählung in der Musik / Jürgen Schlöder // *Materialien der Konferenz “Mythos, Narration, Kunstreligion”. Tutzing : Evangelische Akademie, 2012. – S. 49-56.*

8. Wagner R. Das Kunstwerk der Zukunft / Richard Wagner. – Leipzig, Wigand, 1850. – 233 S.

9. Wagner R. Das Rheingold : Libretto / Richard Wagner // *Das Programmbuch der Bayerischen Staatsoper. – München, 2012. – S. 154-185.*

10. Wagners Brief an Ludwig II vom 1.3.1871. In: König Ludwig II und Richard Wagner, Bd. 2. – S. 318. // Hein Stefanie. Richard Wagners Kunstprogramm im nationalkulturellen Kontext: Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts / Stefanie Hein. – Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2006. – 232 S. – Hier S. 202.

11. Wagners “Ring“ neu geschmiedet: [Elektronische Ressourcen] // BR.de: Bayerischer Rundfunk: Rundschau. – Stand: 03.02.2012. – URL : <http://www.br.de/fernsehen/bayerisches-fernsehen/sendungen/rundschau/Rheingold-Oper-Wagner100.html>

Олена БАША

РЕЖИСЕР МИРОН ЛУКАВЕЦЬКИЙ. СТОРІНКИ БІОГРАФІЇ

Батьки

Ярослав Лукавецький виріс у великому родинному домі Корнелія Валеріяновича Лукавецького, успішного фінансового працівника, та Ядвіги Гаргесгаймер, німкені за походженням. Він закінчив український клас чоловічої гімназії у Снятині, де вивчив, окрім загальних предметів, чотири мови (польську, німецьку, грецьку і латину) і де вперше захопився малюванням. Потім була приватна школа – студія Олексі Новаківського у Львові, після якої Я. Лукавецький вступив до Краківської академії мистецтв, успішно її закінчив, повернувся до Коломиї 1936 р. і заснував там свою школу малярства.

Рід з боку матері Надії Лукавецької (Кочій) походив зі с. Ліски (нині – село Коломийського р-ну). Мама виросла в національно свідомій українській родині Юлії Цісик і Онисима Кочія, що був першим директором школи у с. Ліски. Учениця жіночої Коломийської гімназії, вона знала мови, була вихованкою Пласту, членом молодіжної організації спротиву, якою керувала Леоніда Зайшла, а ще вимогливим і об'єктивним художнім критиком, справжньою музою для чоловіка. Освічена, з вишуканим естетичним смаком, завжди привітна, усміхнена, вона виховувалась у мистецькому середовищі. Рідна сестра – Івана Кочій-Кононів була артисткою театру, її чоловік, колишній сотник петлюрівської армії Юрій Кононів, актор, режисер – директором театру. Дядько Надії Лукавецької, колишній січовий стрілець Євген Цісик – театральний композитор і диригент, а його дружина Нюра Цісик – артистка. Тож не дивно, що життя



Мирон Лукавецький

Ярослава Лукавецького і Надії Кочій, які товаришували ще з гімназійних років, було тісно пов'язане з театром. Для заробітку Я. Лукавецький спочатку малював у мандрівних театрах декорації, виготовляв бутафорію та реквізит. Пізніше йому почали замовляти оформлення вистав, він співпрацював з цілою низкою пересувних українських театральних колективів: “З енергією і задоволенням я намагався бути учасником усіх подій, адже вони свідчили про розквіт української нації”[1]. Коли у сім'ї Лукавецьких 20 травня 1938 р. народився первісток, молоді батьки дали йому ім'я Мирон, на честь генерала Української галицької армії Мирона Тарнавського. Маленький Мирон зростав у мистецькій атмосфері батьківського дому, де завжди гостювали творчі люди.

З приходом радянської влади, т. зв. “перших совітів” (1939), Я. Лукавецького запрошують у Станіславів (нині – Івано-Франківськ) “допомагати в організації мистецького життя”[2]. Йому було запропоновано посаду головного художника у драмтеатрі ім. І. Франка, що сформувався із невеликих груп



Юлія Цісик та Онисим Кочій з дітьми Надією та Омеляном, с. Ліски (нині Коломийського р-ну, Івано-Франківської обл.)

українських мандрівних театрів. Сім'я перебирається до Станіслава.

Я. Лукавецький долучився до створення художньої школи у цьому місті, майстерень, музеїв тощо. Разом з іншими митцями організував гуцульський ансамбль. З великим успіхом 1940 р. оформив український павільйон "Гуцульщина" на Всесоюзній сільгоспвиставці у Москві. Та незабаром почались масові арешти, тривожні ночі, нестача найнеобхідніших товарів, а 1941 р. – війна. Я. Лукавецький пішов з театру. Для заробітку на хліб працював у гімназії: викладав образотворче мистецтво і німецьку мову[3]. В лютому 1942 р. в сім'ї Лукавецьких народився другий син, Ждан-Олександр (в майбутньому – видатний архітектор).

У липні 1944 р. німці відступили з Галичини. Прийшли "другі совіти". Художник Ярослав Лукавецький згадував: "Бачив, як на зміну чесним, відданим своїй праці фахівцям приходили примітивні, в основному партійні керівники, ... завжди п'яні, з револьверами під сурдугами. За кулісами запанувала російська мова, як у побуті, так і на офіційних зборах. Усім нам роздали в обов'язковому порядку "Короткий курс історії ВКП(б)" і почали "виховувати"[4]. Доноси, арешти, заслання до Сибіру стали звичайним явищем... Та любов до творчості, віра в добро повернули родину у вир мистецького життя. У березні 1947 р. найстарший Лукавецький організовує товариство художників, відкриває виставки своїх робіт, працює плідно в театрі. Вершиною творчості театрального художника Я. Лукавецького стало

оформлення вистави "Украдене щастя" за драмою І. Франка, в якій брали участь запрошені з Києва відомі актори Наталя Ужвій (Анна) та Амвросій Бучма (Микола Задорожний). А в театральній залі, затамувавши подих, сидів син, якого тато завжди брав зі собою.

Син

Не оминула радянська тоталітарна машина і цієї сім'ї. У травні 1951 р. батько не повернувся додому із засідання художньої ради товариства ху-



Ярослав та Надія Лукавецькі з дітьми Мироном і Жданом-Олександром. Станіслав, 1944 р.

дожників. Натомість до квартири зайшли двоє молодих людей у чорних плащах, поштиво звернулися до мами і повідомили, що її чоловік живий, але затриманий. Передали татів портфель, кишеньковий годинник, обручку і записку, в якій він просив рідних не хвилюватись. “Гості” описали майно і повідомили, що наступного дня прийдуть з обшуком... Мама нишком плакала. Важко сказати, що діялось на душі 13-літнього Мирона. Та тоді, мабуть, вперше проявився його характер. Хлопець зрозумів, що залишається за старшого в сім’ї, і перше, що зробив, це кинувся на горище рятувати татові картини, ті, що не потрапили під опис. Виймав полотна з рам і бігав по сусідах, благаючи прихистити татові роботи, бідкаючись, що тільки невелику частину заховав. Люди боялись брати картини заарештованого художника. Та все ж, багато років по тому, на батьковій виставці у 1990 р., М. Я. Лукавецький з гордістю згадував, що майже все, що було представлено глядачеві, він врятував у свої 13 років.

Суд був швидкий. Свідки обвинувачення – колеги, з якими довгі роки співпрацював художник. “За їхнім наклепом мені висунули звинувачення, що я десь-колись некорисно висловився про Сталіна”, – згадував Я. Лукавецький [5]. Йому присудили 10 років ув’язнення з конфіскацією майна; місце відбування покарання – мордовські, а потім костромські “лесоразработкі”.

Залишилась осиротіла сім’я: мама, хвора на сухоти, і двоє синів – дев’яти і тринадцяти років. Успішний шестикласник Мирон Лукавецький, що вже готувався до іспитів, почав “відставати” і до іспитів не був допущений. Тоді вперше почув слова “сын врага народа”. Мамі відверто погрожували висланням до Сибіру і радили кудись “зникнути”. Надія Лукавецька збирала такі-сякі пожитки, що лишилися після конфіскації майна, і повезла дітей на родинну землю у Снятин, до татової мами, бабусі Ядвіги, що жила в однокімнатному будиночку на центральній вулиці міста і отримувала пенсію 8 крб.

Мирон учився у Снятинській українській школі, де викладали гімназійні професори. Школа вважалася найкращою в області. Брат Ждан навчався в музичній школі, яку оплачувала ангел-хоронитель сім’ї Лукавецьких Наталя Василівна Семанюк-Черемшина, дружина письменника Марка Черемшини. Вона ж улаштувала маму на роботу у якийсь фінансовий відділ секретарем.

Після смерті Сталіна листи від тата приходили частіше, майже щотижня. Почали звільняти політв’язнів, відчувався подих свободи. Мирон закінчив 10 класів і в 1955 р. вступив на театральне відділення до новоствореного Снятинського технікуму підготовки культпросвітпрацівників. Про роки навчання згадував завжди з теплотою: “Ми з великим ентузіазмом допомагали відновлювати старовинну будівлю магістрату для нашого училища. Училище на моїх очах створювалося (...). Був доволі цікавий колектив педагогів. Один з них, Сергій Сергійович Слободянюк, читав історію українського театру, історію зарубіжної літератури, режисуру. Дуже цікавим був склад учнів. Це були гуцули з гір і з Покуття, котрі прийшли ще в своїх кеπτариках та плетених кофтах” [6].

Мирон поринув у навчання самовіддано, як буває тільки в юності. Тут вперше прочитав К. С. Станіславського, зокрема



*Ярослав Лукавецький,
батько Мирона Лукавецького.*



*Надія Лукавецька (Кочій),
матір Мирона Лукавецького.*



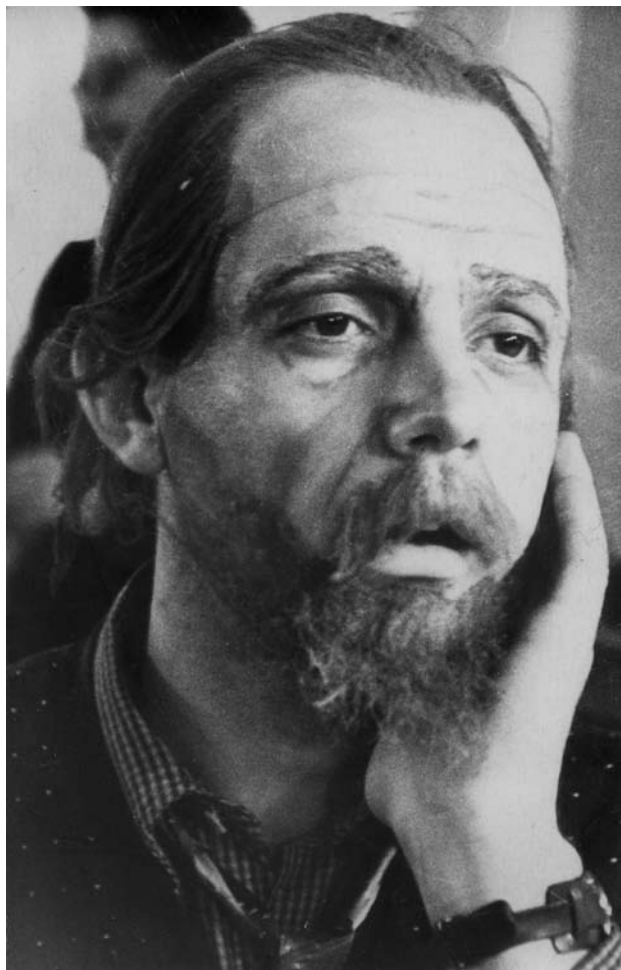
Мирон Лукавецький. Харківський театральний інститут, 1959 р.

“Роботу актора над собою” і почав “втілювати” настанови класика театального мистецтва. Ставили на курсі виставу за поемою О. Пушкіна “Цигани”, і худенький чорноволосий Мирон отримав роль молодого цигана. Щодня після лекцій ходив на автобусну зупинку, де можна було побачити “колишніх мешканців шатра” і спостерігав за ними. Згодом ближче познайомився, і ті навіть довірили йому деякі “секрети”, задля “користі і внеску в мистецтво”. Образ молодого цигана Мирон Лукавецький створив з усією достовірністю. Але виставі, відчував майбутній режисер, чогось бракувало, а точніше “когось”. Адже у Пушкіна: “За шатром ручний ведмідь лежить на волі...”. Ці рядки не давали спокою майбутньому режисерові, що прагнув “нести правду життя на сцену”. Мирон звернувся до старого сторожа Макара, що жив напроти культосвітнього училища, зі словами: “Дядьку, позичте собачку, (...) інсценізуємо “Циганів” Пушкіна”[7]. У виставу додали той останній штрих, якого бракувало на думку юного режисера... Серед перших випускників технікуму двоє отримали дипломи з відзнакою – Мирон Лукавецький, майбут-

ній театральний режисер, і Марія Стеф’юк, майбутня оперна діва.

Влітку 1956 р. у числі інших політв’язнів звільнили батька з приписом: “...відсидів 10 років з “зачотами”, звільнений, як не винен і несудимий”[8]. Зі спогадів Я. Лукавецького: “Жодного забраного майна (будинок, обладнання, бібліотека, 80 картин останнього періоду) не повернули. Ні здоров’я, переживань, сліз дітей, дружини, а головне – віри в добро, людяність, чесність. І такими методами до основ знівечили усі шляхетні сподівання. Я остаточно впевнився, що наша епоха не надається до ніжних почуттів, мистецтва”[9].

Та життя тільки починалось. Миронові було вісімнадцять, і він був сповнений “ніжних почуттів” і “мистецтва”. Закінчивши технікум, отримав скерування на роботу в селище Печеніжин до сільського будинку культури на посаду режисера культмасових заходів, а згодом став керівником клубу. Він працює над собою, робить читецьку програму за романом Е.- Л. Войнич “Овод”, бере участь в обласному фестивалі молоді Прикарпаття і здобуває там перше місце.



Мирон Лукавецький. Лекція з гриму. “Дячок” А. Чехова. Харківський театральний інститут, 1959 р.

Харків. “Завоювання світу”

Спекотним літом 1957 р. Мирон Лукавецький вирушає завоювати Харків. Сміливості додає диплом з відзнакою. На творчому конкурсі читає “Моє слово” В. Стефаника, блискуче проходить співбесіду і, отримавши від великого Івана Мар’яненка, який очолював приймальну комісію, “відмінно”, абітурієнт Лукавецький вступає до Харківського театального інституту на режисерський факультет. Харківський театральний славився своїми педагогами, що сповідували різні напрями у театральному мистецтві. Художнім керівником курсу п’ять років поспіль був учень В. Мейєрхольда, професор О. Б. Глаголін. “Він робив все для того, щоб ми мали велику амплітуду у театральному мистецтві – від минулого до сучасного. Тому і згуртував навколо себе Б. Норда, запеклого мхатівця; О. Скібневського, вірного таїровця; І. Мар’яненка, Д. Антоновича, Д. Власюка, Р. Черкашина – непокірних і послідовних курбасівців... Отак ми вбирали все – різні школи, різні напрямки, щоб створити свою індивідуальність і свій стиль” [10]. Та систему Станіславського довелося опановувати самотужки в більш зрілому віці, оскільки в часі навчання, як з жалем згадував Мирон Лукавецький, “по системі Станіславського промчалися”.

Харківський державний інститут театального мистецтва був тим місцем, де плекали українську мову, пропагували ідеї свободи. Не дивно, що саме тут викладачі й студенти режисерського факультету організували перший в Україні вечір пам’яті забороненого і забутого Леся Курбаса. До Харкова з’їхались його учні і послідовники. Вечір провели українською мовою. Програмка з того незабутнього вечора 1961 р. досі зберігається у домашньому архіві М. Я. Лукавецького. У тодішньому вже зрусіфікованому Харкові для хлопчини з Івано-Франківщини це був ковток повітря, це був момент утвердження української культури й мови.

Одночасно із навчанням в інституті Мирон Лукавецький пробує сили на Харківському телебаченні, практикує як режисер-стажер у Харківському цирку і встигає ставити вистави в аматорському театральному колективі: “При Харківському державному університеті ім. О. М. Горького створений драматичний колектив. Тут ставлю спектакль М. Себаст’яну “Безіменна зірка”. Працюю без жодної грошової винагороди. Але задоволення – ціле море! Р. С. Одержав стипендію. Татові купив шкарпетки, висилаю їх разом з трьома кілограмами рису...” [11].

У 1962 р. М. Лукавецький закінчує театральний інститут з відзнакою. Його запрошують на роботу до Харківського театру музичної комедії. Молодий режисер дебютує виставою за п’єсою М. Гаджієва “Ромео – мій сусід” і отримує перші схвальні відгуки



Мирон Лукавецький. Харківське телебачення, 1960 р.

у пресі: “Багато режисерських знахідок, професійний рівень, мізансцени сипляться, як з рогу достатку, актуально, яскраво...” [12]. Водночас викладає в театральному інституті на курсі у професора, н. а. України Л. Сердюка. “До 150-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка ставимо в інституті спектакль “Назар Стодоля”. Професор, лауреат Державних премій О. Сердюк призначив мене режисером. Яке це щастя!” – писав у листі до батьків. Протягом 1962–1964 рр., окрім постанов у Харківському театрі музкомедії (“Брехуха” Б. Ердмана, “Холопка” Н. Стрельникова, “Весілля в Малинівці” О. Рябова, “Кохання актриси” К. Бенца), ставить “Федру” К. Расіна у Харківському театральному інституті, їздить на постановки до Ізмаїла (“Ленінградський проспект” І. Штока, Театр російської драми) та Маріуполя (“Спадкоємці”

Г. Бодикіна, Донецький театр російської драми). У Харківському цирку випускає виставу “Пригоди Хвилинки” Б. Каневського, де йому довелося працювати з такими видатними майстрами, як н. а. РРФСР В. Дурев і з. а. Молдавської РСР В. Херц.

Зі своєю майбутньою дружиною Мирон Лукавецький познайомився ще у стінах театрального інституту, куди красуня Валентина Надточій мала намір поступати, та, за її словами, “побачивши надто вільну поведінку абітурієнок-актрис, цю тему для себе закрила”. Того ж таки року вступила до Харківського економічного інституту. Побрались вони 1962 р., 1963-ого у них народився син, якого назвали, звісно, на честь Курбаса – Лесем.

Молодий батько намагається достойно утримувати сім'ю. Ночами підробляє вантажником на кондитерській фабриці. Мешкають у гуртожитку без вигод. А тут іще борець за мову й український театр М. Лукавецький виступив у пресі зі статтею “Питання №1”: “Не будемо приховувати: стан харківських театрів залишає бажати кращого. Адже, як не дивно, жоден з них не має свого справжнього творчого обличчя. І це в тому самому Харкові, що дав колись життя не одному славному театральному колективу (...) сірість, касовий репертуар, мертві, відірвані від життя п'єси, низька культура вистав і акторської гри. Закликаю поставити питання про стан харківських театрів питанням номер один. В Харкові відчувається побічне ставлення до театру музкомедії – піонера української оперети”[13]. Реакція керівництва на критику була зовсім не такою, на яку сподівався молодий

режисер... Спочатку довелося забратися з гуртожитку, далі з театру, а потім і з України.

Під куполом цирку

1964 р. М. Лукавецький приймає запрошення обійняти посаду головного режисера Мінського цирку. Сім'ї одразу дають квартиру. “Після голодного Харкова ми потрапили до комунізму”, – згадує дружина Валентина. Режисер завзято береться до роботи. Він ставить у цирку театральні драматичні дійства, і, як завжди, все, за що береться, робить талановито і самовіддано. Про цей період його життя і творчості яскраво свідчать спогади корифея радянського цирку Бориса Вяткіна: “Із задоволенням згадую роботу у Мінському цирку з молодим режисером Лукавецьким, який прийшов у цирк із театру. Про його талановитість свідчать поставлені ним вистави, а про добрі якості характеру – ось такі епізоди. Одного разу на репетиції М. Лукавецький зробив якесь зауваження повітряному гімнасту І. Папазову, який розгойдувався на трапеції під куполом цирку. Папазов, прикро вражений невдалим трюком і зауваженнями режисера, крикнув йому зверху: “Вам легко робити зауваження, сидячи в кріслі, ви б краще сіли на трапецію і показали, як треба виконати цей трюк!”. Стиснувши губи, на очах подивованих артистів Лукавецький одягнув страховий пояс, сів на трапецію і наказав підняти себе у повітря. Папазов підняв трапецію вище, розгойдав її, але очікуваних благань про спуск не почув. Усі артисти зааплодували. Коли за кілька хвилин ми опустили режисера на землю, він був блідий, дещо

розгублений, та знайшов у собі сили посміхнутись і сказав: “Забираю свої слова назад, там все-таки трохи страшно”[14]. У сімейному архіві зберігається книга Б. Вяткіна з написом автора: “Дорогому Мирону, повітряному гімнасту цирку, за сумісництвом талановитому режисеру з глибокою повагою”.

На питання, що робить драматичний режисер у цирку, М. Лукавецький завжди відповідав, що на арені повинні демонструватись не тільки сила і спритність – цирк повинен виховувати.



Мирон Лукавецький (ліворуч) на манежі Мінського цирку, 1966 р.



*Сцена з вистави “Кочубеївці” В. Полтавця. Режисер – Мирон Лукавецький.
П’ятигорський крайовий театр музичної комедії, 1970 р.*

Багато ставить дитячих вистав – “Колобок” А. Шага (1964), “Білосніжка і семеро гномів” М. Лукавецького, М. Марусалова (1965), “13 побачень-ревю” В. Хорькова, “Лікар Айболить” Ю. Нікуліна, С. Ісакяна (1966). Особливе місце належало “Партизанській баладі” – героїчній пантомімі А. Вольського, П. Макаля, М. Марусалова, М. Лукавецького (1967) на дуже актуальну для Білорусії тему, де кожен третій під час війни був у партизанах.

Сміливо брався за найскладніші проєкти. Так, до 50-річчя БРСР поставив вуличне дійство, де учасниками було близько 2000 осіб. Тільки “Лявоніху” танцювали 800 осіб, 200 вершників кінної школи показували свої вправи, а потім виїхали танки, з’явилися партизани й солдати і показали переможний бій з ворогом. Вражали чіткість сюжетної лінії, збалансованість, яскравість, велич і достовірність усього, що відбувалось. Викликали повагу фантазія і організаторські здібності режисера цього грандіозного видовища – тридцятирічного Мирона Лукавецького. За успіхи, “досягнуті у розвитку білоруської радянської літератури та мистецтва”, Указом Президії Верховної Ради БРСР М.Я. Лукавецького нагородили Почесною грамотою.

У 1969 р. М. Лукавецький отримує запрошення поставити виставу, присвячену відкриттю новоствореного цирку у Львові. Для цього він зібрав прекрасну творчу команду з молодих талановитих людей.

Були це композитор Б. Янівський, поет Б. Стельмах, драматург Д. Герасимчук, художник Марко Зверев... Циркова вистава “Веселі ліхтарі” мала величезний успіх.

Та для режисера Лукавецького сторінка під назвою “Цирк” вже перегорнута. Він прагне працювати в театрі. Оскільки постійної роботи в Україні не знаходить, того ж року забирає сім’ю до П’ятигорська, де отримує посаду головного режисера П’ятигорського крайового театру музичної комедії. Вже про першу його виставу “Фіялка Монмартру” І. Кальмана у пресі пишуть: “... відмінно дебютував головний режисер Лукавецький. Багата фантазія, лаконізм, досконалий смак і серйозність ставлення до справи є запорукою подальших успіхів цього молодого, хочеться сказати, сучасного режисера” [15].

Того ж таки року П’ятигорський театр музкомедії їде на гастролі до Львова, і земляки тепло приймають його роботу: “Особливо великий успіх випав на виставу “Фіялка Монмартру” – вона несе в собі заряд оптимізму, світлої віри в життя (...)” [16].

Окрім класичних сюжетів, М. Лукавецькому також цікаві сучасні теми, він шукає нових авторів, нові п’єси. Так була поставлена вистава місцевого автора В. Полтавця “Кочубеївці” (композитор В. Дружинін) [17]. Театр працював на трьох майданчиках у трьох курортних містах – П’ятигорськ, Єсентуки, Кисловодськ – і практично весь час був на “колесах”.



Мирон Лукавецький з дружиною Валентиною та сином Лесем. Снятин, 1978 р.

Оптимізм і працездатність допомагали молодому режисерові долати всі труднощі.

Гучна прем'єра вистави “Дівочий переполюх” Ю. Мілютіна відбулася 1972 р. в Іркутську. Туди його запросив директор Іркутського театру музкомедії н. а. РСФСР М. Загурський. М. Лукавецький закохується в цей театр і в це місто. З теплотою згадував про глядачів, які йшли в 40-градусний мороз до театру у валянках та кожухах, а “у вестибюлі з'являлись неодмінно у вечірніх сукнях і лакованих туфлях”. В одному з інтерв'ю зауважив: “Іркутськ – місто вчених, науковців, письменників, художників, музикантів. Серед них є чимало українців... Вони якраз і були основними відвідувачами театру”[18].

Від Іркутська до Ростова

Головним режисером Іркутського театру музичної комедії М. Лукавецький стає 1974 р. Доля закидає сім'ю Лукавецьких із південного курортного П'ятигорська до Сибіру де, як казав режисер, наші батьки відбували покарання за... патріотизм. Та за іронією долі Мирону Лукавецькому сибірська земля подарувала чи не найкращі роки творчості.

Уже перша його вистава “Акуліна” за мотивами повісті О. С. Пушкіна “Панночка-селянка” отримала диплом першого ступеня на Всесоюзному огляді вистав, присвячених 175-річчю від дня народження поета”[19]. Театр багато гастролює, і вистави нового головного режисера отримують схвальні відгуки: “(...) у режисера М. Лукавецького і виконавців

відчувається прагнення знайти для цієї вистави нові виразні засоби, відмовитись від нашарувань опереткових традицій”[20]. “У виставі “Великий виграш” Є. Птичкіна, Л. Куксо режисер виявив чимало творчої сміливості, справжнього смаку і неабиякої вигадки в рішенні вистави на основі яскравої комедійності, заданої в пролозі і повністю витриманої до кінця (...) Постановник вистави зміг створити хороший акторський ансамбль”[21].

У липні 1975 р. театр приступив до роботи над музичною комедією “Жіночий заколот”, котрий став “візитною карткою театру на багато років”. Лібрето за мотивами “Донських оповідань” М. Шолохова написав К. Васильєв, музику створив Є. Птичкін (...) Ставив виставу М. Лукавецький у співдружності з диригентом Е. Тобіашем (...). Понад десять років вистава не сходила зі сцени театру, її охоче відвідували. Всі гастролі неодмінно відкривались “Жіночим заколотом”, зокрема і гастролі в Москві”[22].

На доказ того – рецензія у газеті “Правда”: “Вистава “Жіночий заколот” вирішена і зіграна тут у дусі народної комедії характерів, що несподівано, часом парадоксально, розкриваються у зіткненні з новою суспільною мораллю. Режисерське рішення підтримане усім акторським ансамблем, де є роботи більш чи менш яскраві, але всі виконавці втягнуті в стихію імпровізаційного існування”[23].

У середині 70-х театр був у розквіті своїх творчих сил. Стала вже звичною фраза “Іркутський театр входить до десятки найкращих театрів оперети країни”[24].

Головний режисер Іркутського музичного театру ім. М. Загурського М. Я. Лукавецький отримує 1978 р. почесне звання заслуженого діяча мистецтв РРФСР.

Зберігся запис радіопередачі, яку підготувала головний редактор художнього мовлення Іркутського радіо Лариса Гайдай. У записі зворушливо звучить бесіда двох земляків:

Л. Г.: Головний режисер – серце театру. Енергійний, з легким українським акцентом голос весь день чути в театрі – і за кулісами, і на репетиції у залі, і в майстернях. За ті чотири сезони, що молодий головний режисер працює у цьому театрі, у ньому відбулось чимало змін. По-перше, змінився характер репертуару. Сьогодні на сцені – не тільки князі та барони із класичних оперет. Провідне місце посіли герої сьогоднішніх днів. В них приваблює поезія народного життя, чарівність і дзвінкість народного

гумору, світлий і запальний ліризм. Чи випадкова така режисерська пристрасть? Якщо повернутись до джерел життєвої і творчої біографії режисера Лукавецького, стане зрозуміло, що це його заповітна, його головна тема. В складному творчому процесі, у сплаві музики, драматургії, танцю відлунюють і рідні гуцульські наспіви, і повні завзятости танці, і яскравість народних костюмів, і незабутня своєрідність свят і обрядів з-над Дністра – все, з чим він ріс, що він так любив. Предковичні враження дають режисерові впевненість: люди повинні бачити цю красу справжнього життя зі сцени театру...

М. Л.: Пам'ять про рідні місця завжди живе в моєму серці... Прийміть щирий уклін, рідні Карпати, дорогі мої земляки, дорогі мої вчителі і друзі, і, звичайно, мої найдорожчі батьки. Спасибі за те, що вивели на вірний шлях. Бажаю міцного вам здоров'я і великих творчих успіхів на благо і щастя нашої рідної Батьківщини"[25].

1980 р. М. Лукавецький ставить "Летючу мишу" Й. Штрауса, яка протягом 25 років не сходила зі сцени Іркутського театру і "облетіла" багато міст: "Летюча

миша" вся від початку до кінця ніби зіткана з режисерських прийомів, котрі, звичайно, і не снились ні Й. Штраусу, ні автору лібрето М. Ердману (...), постановка її – приклад дуже дбайливого і вдумливого ставлення до однієї з перлин опереткової класики(...). Жодна режисерська знахідка не є тут самоціллю, кожний реалізований задум режисера, кожна мізансцена витікає із самого трактування твору, із самої сутності вистави"[26].

Незмінним успіхом в іркутян користувалися його вистави "Четверо з вулиці Жанни" О. Сандлера, В. Плоткіна (1975), "Прекрасна Єлена" Ж. Оффенбаха (1978), "Циганський барон" Й. Штрауса (1978), "Алеко" С. Рахманінова (1978), "Товариш Любов" В. Ільїна, Ю. Рибчинського (1979).

Майже десять років поспіль М. Лукавецький очолює Іркутський театр музичної комедії. Та настали "непевні" часи – бурхливі збори колективу за участю міських чиновників, як наслідок – неодноразові зміни адміністративного керівництва театру, музичного керівництва, чергових режисерів... У березні 1983 р. відбулась прем'єра "Фіалка Монмартру" І. Кальма-



Сцена з вистави "Циганський барон" Й. Штрауса. Режисер – Мирон Лукавецький.
Іркутський театр музичної комедії, 1978 р.



Сцена з вистави “Студент-жебрак” К. Міллекера.
Режисер – Мирон Лукавецький. Ростовський театр
музичної комедії, 1984 р.

на, що стала останньою постановою Лукавецького на посаді головного режисера. “В кінці квітня він звільнився з театру, і майже одразу його місце зайняв Юрій Іванович Гвоздіков... Порівняно молодий чоловік, активний, голосний, з партквитком у кишені. Він одразу знайшов взаєморозуміння в місцевих партійних і радянських колах...”[27].

Наступні три роки М. Я. Лукавецький прослужив у Ростовському театрі музкомедії на посаді головного режисера, де також створив низку вистав, що викликали неабиякий інтерес у публіки та театральних критиків, зокрема “Тютюновий капітан” І. Щербачова (1983), “Ваш покірний слуга” А. Кремера, Ю. Ценіна (1984), “Студент-жебрак” К. Міллекера, “Вірю тобі” В. Казеніна, Ф. Лаубе (1984), “Графіня з Гонконгу” Ч. Чапліна, І. Шахова (1985). Ось уривки з рецензій, з яких можемо судити про те, яке враження справляли ці вистави на театралів: “...вистава Ростовського театру “Ваш покірний слуга” створює прекрасний настрій, тішить зверненням до сучасної музичної драматургії і хорошим рівнем її втілення”[28], “Студент-жебрак” Ростовського театру – одна з найбільш вдаливих робіт сезону (...) для режисера важливою виявилась тема боротьби поляків за національну незалежність проти

австрійських поневолювачів... яскраве видовище, що захоплює сюжетними поворотами...”[29]; про “Вірю тобі” – “зумів подолати слабкості сценарної основи і створити гостру, багатопланову виставу, доповнивши дію сценарію “напливів”, надавши виставі кінематографічності, жвавості, динамічності...”[30].

Майже 20 років вистави М. Я. Лукавецького з успіхом йшли на кону російських театрів від П’ятигорська, Ростова-на-Дону, Рязані аж до Оренбурга, Іркутська й Магадана. Але з віком бажання бути біля батьків і “говорити рідною мовою” стає все сильнішим, і за найпершої можливості він їде працювати до Львова.

Йому вже майже 50, а треба починати все спочатку. Це в Росії він знаний режисер, заслужений діяч мистецтв, а в Україні, і тим паче в Галичині, свою творчу спроможність ще треба довести. Та труднощі тільки розпалювали в ньому азарт і робили відважнішим.

“У ріднім краю навіть дим...”

Першою була постава у заньківчан: “Ой не ходи, Грицю...” М. Старицького. Прем’єра відбулася 16 травня 1986 р. А вже восени Мирон Лукавецький став головним режисером Львівського театру юного глядача ім. М. Горького (тепер – Перший український театр для дітей та юнацтва), служінню якому і віддав майже 20 років свого життя. Складних років, оскільки випали вони спочатку на “перебудову”, а потім на розвал старої радянської держави і побудову незалежної України, а в часи перемін умови для творчості не завжди сприятливі. Та з притаманним йому оптимізмом і лідерськими амбіціями Мирон Лукавецький поринув у роботу.

Першою прем’єрою у Львівському ТЮГу була вистава за п’єсою Р. Каца “Розмови в учительській” (1986). До вистави він запросив багато молодих акторів, що робили перші свої кроки на сцені, а поряд з ними працювали актори старшого покоління.

Рішучий та енергійний, М. Лукавецький намагався згуртувати навколо себе колектив театру. Завжди охайний, елегантний, усміхнений, з незмінним своїм жартівливим “цілую ручки”, він з великою шаною ставився не тільки до творчих працівників, а й до обслуговуючого персоналу: викликало повагу його

виразом ставлення до людей старшого віку і галантне – до жінок.

Та щодо мистецтва, він вимогливий, принциповий і знає, чого хоче. Творча режисерська майстерня М. Лукавецького була подібна до майстерні художника. Спочатку він “малював” майбутню виставу в уяві, потім переносив побачене на папір, фіксуючи мізансцени, фрагменти декорацій і навіть реквізиту, а під час репетицій вимагав від усіх учасників творчого процесу точної реалізації задуманого.

Рік по року – нові прем’єри. “Граф Монте-Крісто” З. Чернишової за О. Дюма з’явився 1988 р. Тонка психологічна вистава, де режисер дуже переконливо прослідкував шлях головного героя від зневіреної, ображеної людини до благородного месника. Досі актори згадують випадок, коли не з’явився виконавець ролі Автора – і вистава опинилась під загрозою зриву... М. Лукавецький мовчки переодягнувся в театральний костюм, узяв до рук текст п’єси, перехрестився і пішов на сцену. Виставу було врятовано.

Невтомний режисер у своєму пошуку сучасних драматургів, яких він жартома називав “живими класиками”, знаходить спільну мову і творче порозуміння із прекрасним львівським поетом Б. Стельмахом. Результатом співпраці стала вистава “Фрак для доцента” (1988) – легка, дотепна комедія, з чарівним львівським колоритом. За ініціативою все того ж М. Лукавецького співпраця із поетом отримала своє продовження у диалогії “Тарас” (1989) та “І золотої, й дорогої...” (1990). Для постановки М. Лукавецький запросив молодого київського режисера С. Проскурню і не помилився. Так у Львові з’явилися дві знакові вистави, що були присвячені пам’яті Кобзаря.

Театр успішно гастролує містами України, Білорусі, Польщі. М. Лукавецький не боїться запрошувати нових цікавих режисерів на постанови. В часі його керівництва театром здійснювали вистави згаданий вже С. Проскурня, а також П. Колесник, Г. Максименко, Я. Тітов, М. Яремків, А. Бабенко, Р. Валько, К. Адомайтис, Я. Геляс, П. Ластівка, А. Критенко, Я. Федоришин, Л. Веніна та ще інші...

Втілюється в життя давня мрія: “... 1989 р. відбулась прем’єра “Мини Мазайла” М. Куліша у Львівському ТЮГові у постановці М. Лукавецького”[31]. Вистава з успіхом іде у Львові, а також посідає провідне місце у гастрольному репертуарі. Одеські журналісти відзначали: “... рівень майстерності львів’ян не розчарував одеситів. Вистава є безсумнівним творчим успіхом, навіть без урахування актуальності проблеми, більш перебудовчу виставу зараз в Україні важко назвати”[32].

Того ж таки 1990 р. М. Лукавецький виходить на колектив зі сміливою ініціативою – повернути театрові його історичну назву – Перший український

театр для дітей та юнацтва, і майже одностайно (1 – проти, 2 – утримались) колектив приймає рішення про перейменування театру. Подію неоднозначно сприймають у керівних та театральних колах. У пресі з’являються критичні статті, та М. Лукавецький достойно “тримає удар”:

“Вельмишановний Юрію Борисовичу!

Прочитав Вашу статтю “Не рекомендовано” в січневому випуску “Культура і життя”. Хочу пояснити дійсний стан справ, які знайшли місце в Вашій статті щодо зміни назви. Чомусь, як це тоді робилося в 1938 р., українському театрові було присвоєно ім’я російського письменника. І цей єдиний український театр юного глядача весь час намагався виправдати це ім’я. Тому думаю, правильним було це рішення не переіменувати, а повернути колишню назву і не робити з цього політичну подію, як комусь хотілося б. Звикли Ви до ім. Горького, звикнемо з часом до старої нової назви. Тим більш, що я проїздив майже всю Росію, але ніде не зустрів російського театру імені Шевченка, Франка, Котляревського і навіть Корнійчука...”[33].

Не зраджує М. Лукавецький і свою давню пристрасть – музичну виставу. У львівській пресі, зокрема у журналі “Театральна бесіда”, пишуть, що завдяки його творчому керівництву “репертуар колективу розширився у напрямку видовищних музичних вистав”[34]. З великим успіхом іде його вистава-мюзикл “Том Сойер” М. Петренка, Б. Янівського за М. Твенем (1990): “...мюзикл “Том Сойер” у постановці гол. режисера театру Лукавецького заслуговує найвищої похвали, як заслуговує на неї і вся акторська група (...) легкість, щирість, емоційність виконання захопили і тримали глядача в напруженому взаємозв’язку зі сценою від першої до останньої хвилини... в театрі ми відкрили прекрасний осередок української культури”[35]. Провідний театрознавець України В. Заболотна відзначала: “... вистави головного режисера театру М. Лукавецького міцно зібрані, яскраві, і театр в його руках справді схожий на театр, а не на щось випадкове і зайве, як часто буває [36].

М. Лукавецький працює плідно, не зупиняється ні на мить, експериментує. У його доробку світова класика та твори сучасних авторів: “З коханням не жартують” П. Кальдерона (1991), “Княжич Лев” Д. Герасимчука, Я. Мельничука (1992), “Циганський барон” Й. Штрауса у Львівському театрі опери і балету ім. С. Крушельницької (1994).

Серед творчих здобутків режисера варто відзначити також постанови української класики: “Сто тисяч” І. Карпенка-Карого (1992), “Бой-жінка” Г. Квітки-Основ’яненка (1995), “Назар Стодоля” Т. Шевченка (2000), “Цар Ох” Олександра Олеся (2001), “Захар Беркут” за І. Франком (2005). Український національ-



Олена Баша – Донья Беатріса, Юрій Глузук – Дон Алонсо
у виставі “З коханням не жартують” П. Кальдерона.
Режисер – Мирон Лукавецький. Перший український театр
для дітей та юнацтва, 1991 р.

ний колорит посилює сприйняття широко відомих творів, розкриває їх по-новому. Народні характери – непересічні, сильні духом, глибокі й драматичні.

І тим же галицьким неповторним колоритом та вишуканою дотепністю майже 10 років тішила львів'ян вистава М. Лукавецького “Швейк у Львові” Я. Мельничука за Я. Гашеком (2003).

Режисер з великою любов'ю працює над дитячим репертуаром. Його казки створені на основі найкращих зразків світової літератури, завжди природні, емоційні, яскраві, з доречним виконанням музики. На його казках виросло не одне покоління малих львів'ян, і довгі роки прикрашали афішу театру назви улюблених вистав: “Білосніжка та семеро гно-

мів” (Б. Янівський, М. Лукавецький, М. Марусалов, М. Петренко), “Аладдін” (В. Гравцов, М. Абрамов, 1995), “Чіполліно та його друзі” (за Дж. Родарі, 1996), “Стережися Лева” (Я. Стельмах, 1996), “Коли зійде місяць” (Н. Забіла, 1998), “Тінь” (Є. Шварц, 1998), “Снігова королева” (Є. Шварц за Г. Х. Андерсеном, 1999), “Острів скарбів” (Р. Стівенсон, 2001), “Загадки лісу” (Л. Річардсон, 2004). Щиро звучить захоплений відгук відомого театрознавця: “Театр пропонує глядачам казкову феєрію, захопливе видовище, яке допомагає розвивати у дітей гармонійне естетичне сприйняття світу... Bravo! мудрим казкарям. Bravo! – працювиту, талановиту мистецькому колективу. Viva teatr!”[37].

12 травня 2004 р. М. Лукавецькому присвоєно почесне звання “Заслужений діяч мистецтв України”.

Того ж 2004 р. на базі театру на факультеті культури і мистецтв ЛНУ ім. Івана Франка було набрано акторський курс під керівництвом М. Лукавецького. З дев'яти його випускників 2007 р. п'ятеро залишилися у складі Першого українського театру для дітей та юнацтва, інші успішно працюють в театрах України і навіть в далекому Уренгої.

М. Лукавецький був причетний також до створення у Центрі творчості дітей та юнацтва Галичини дитячого самодіяльного театру “Погулянка” (керівник В. Соломіна), який відсвяткував уже своє двадцятиліття. З цим дитячим колективом режисер випустив вистави “Гуляй, Погуляно!” В. Соломіної (1993), “Дванадцята ніч” В. Шекспіра (2001), “Лісова пісня” Лесі Українки (2007) та інші. Учасники цих вистав уже виросли, стали самодостатніми творчими особистостями, роз'їхалися далекими світами, та з великою вдячністю згадують свого режисера, що вчив їх любити прекрасне та дотримуватись християнських заповідей.

М. Лукавецький неабияк опікувався патріотичним вихованням підростаючого покоління українців. На шпальтах однієї з газет він зазначав з гіркотою: “...Старі ідеологічні культурні цінності зруйновано, а нові не вироблено. Хоча часу для того, щоб їх виробити, було достатньо. Чомусь у наших школах не знайшлося місця такій знаній і перевірненій молодіжній організації, як “Пласт”, яка займається всебічним вихованням дітей. За часів панування Польщі Петро Франко в Коломиї міг підпільно організувати “Пласт”, а ми у своїй незалежній державі не можемо”[38].

У 1999 р. М. Лукавецький з групою ентузіастів на чолі із Володимиром Степанишином організовують і проводять перший фестиваль дитячої та юнацької творчості “Сурми звитяги”, присвячений героїці УПА. Відкриваючи свято, у своєму вступному слові М. Лукавецький сказав: “Значення фестивалю “Сурми звитяги” годі й оцінити. Фестиваль заохочує молодих

українців до глибокого дослідження пісенної спадщини національно-визвольної боротьби українського народу у 20-ому столітті”.

До останніх днів свого життя М. Лукавецький був натхненником цього щорічного свята патріотичного українства і незмінним режисером підсумкових гала-концертів, що проводились у Львівській опері.

За твердженням одного з львівських видань, М. Лукавецького названо “найкращим режисером-організатором Львова”[39]. Він з радістю брався за справді масштабні мистецькі дії, робив їх майстерно і з розмахом: концерт-ювілей у Судовій Вишні, присвячений Іванові Вишенському (1990), “Різдво у Львові” (1991), концерт до 60-річчя ЗУНР (1994), дійство до 400-ліття від дня народження Б. Хмельницького в Олеському замку (1995), “День міста” (до 750-ліття Львова, 1998), концерт до 70-річчя ОУН (1999), концерт до 90-річчя з дня народження С. Бандери (2005) та інші. У сімейному архіві зберігаються численні подяки та почесні грамоти від мерів, губернаторів, громадських організацій національного відродження.

Педагогічний досвід М. Лукавецького не обмежується одним акторським випуском. З перших днів свого повернення з Росії до Львова він одразу ж, водночас із роботою в театрі, почав викладати курс “Майстерність актора” у Львівській консерваторії ім. М. Лисенка (нині – Львівська державна музична академія ім. М. Лисенка). Завідувач кафедри оперної підготовки професор І. Юзюк зазначав: “М. Лукавецький вперше застосував на кафедрі оперної підготовки метод розроблення студентами-вокалістами етюдів. Роботу проводить професійно, ґрунтовно, з умінням зацікавити і повести студентів за собою...” [40].

Після того, як 2005 р. пішов з Першого українського театру для дітей та юнацтва, пропрацювавши там майже 20 років, М. Лукавецький повністю присвятив себе науково-методичній та педагогічній роботі у стінах ЛДМА ім. Лисенка. Викладаючи на кафедрі оперної підготовки, М. Лукавецький поставив опери “Анна Снегіна” Агафоннікова (1989), “Роксолана” Д. Січинського в редакції М. Скорика (1993), “Вечорниці” М. Ніщинського (2000), “Ключ на бруківці” Ж. Оффенбаха (2001), “Любовний напій” Г. Доніцетті (2010), “Алеко” С. Рахманінова (2011) та інші.

Його перу належать наукові роботи: “Основи акторської майстерности в оперному



Світлана Мамчур та Мирон Лукавецький під час репетиції оперети “Циганський барон” Й. Штрауса. Львівський театр опери і балету ім. С. Крушельницької, 1994 р.



Зліва направо: Олена Баша – Білосніжка та Ольга Гапа, Людмила Колосович, Христина Кедич (стоїть), Леся Шкап'як – Гноми у виставі “Білосніжка і семеро гномів” М. Лукавецького, М. Марусалова. Режисер – Мирон Лукавецький. Перший український театр для дітей та юнацтва, 1993 р.



Зліва направо: Борис Тріус – Галичанин, Юрій Глуцук – Бретинейдер, Валерій Коломієць – Палівець, Сергій Кустов – Швейк, Борис Раденко – Сліпий музикант у виставі “Швейк у Львові” Я. Мельничука. Режисер – Мирон Лукавецький. Перший український театр для дітей та юнацтва, 2003 р. Світлина Сергія Смирнова.

класі”, “Оволодіння професійною майстерністю студентів вокальних факультетів мистецьких ВУЗів в оперному класі”, “Етапи роботи над виставою в музичному театрі”.

За творчу, режисерську та педагогічну діяльність М. Я. Лукавецькому 17 лютого 2005 р. було присвоєно вчене звання доцента.

Розповідь про митця й людину М. Лукавецького буде неповною, якщо не згадати про його родину, людей, яких він безмежно любив і якими безмежно пишався. У біді і в радості, в моменти успіхів і години розмислів поруч з ним п’ятдесят років була поряд дружина Валентина. Він завжди наголошував, що його найбільше досягнення у житті – щаслива родина: син Лесь, лікар-гематолог, кандидат медичних наук, красуня-невістка Інна, теж лікар, і улюблені онучки – Надія та Олександра, студентки ЛНУ ім. Івана Франка...

Мирон Лукавецький був людиною енциклопедичних знань, феноменальної пам’яті, високої інтелігентності, дотепний і комунікабельний. Навіть тяжка хвороба, з якою він боровся останні тринадцять років свого життя, здається, не встигала за ним і відступила... до часу. Адже треба було ще багато зробити... Мріяв про кафедру оперної режисури у ЛДМА ім. Лисенка, про театр оперети у Львові і про “Маріцу” І. Кальмана, про “Трьох товстунів” Ю. Олеші у

Першому українському театрі, про нову роботу із М. Скориком. Вибрав тему для майбутньої дисертації – “Шляхи Галицької Мельпомени” – про пересувні західно-українські театри: “Театр в домі мого дитинства... Театральні історії і фрагменти з архіву мого хресного батька режисера Юрія Кононіва... Розповіді батька, бабці і мами... В Івано-Франківській області (Станіславові) до тридцять дев’ятого року налічувалось чотирнадцять роз’їзних театрів...”[41].

Життя обірвалось 21 лютого 2012 р.

Віддати останню шану Мирону Лукавецькому прийшли численні колеги, учні, друзі... Прощаючись, викладачі і студенти-старшокурсники Музичної академії заспівали на голоси “Чуєш, брате мій”, виконуючи останню волю свого Вчителя і Товариша. Потужно залунала пісня,

підхоплена десятками голосів... І зірвався шалений вітер... І пішов сніг...

Такою була остання вистава режисера Мирона Лукавецького, поставлена за його власним сценарієм.

1. Ствердження сподівань. Збірник на пошану імені Ярослава Лукавецького. Статті, матеріали, публікації / упорядкував Яців Р. – Львів, 2009. – С. 125.

2. Там само. – С. 126.

3. Там само. – С. 127.

4. Волошин Л. Ярослав Лукавецький: Малярство. Рисунок. Сценографія / Любов Волошин // Львів-Івано-Франківськ, 2008. – С. 30.

5. Ствердження сподівань... – С. 129.

6. Гайдай Л. От чистых истоков / Лариса Гайдай // Очерк. Редакция художественного вещания Иркутского радио, 1977. – С. 3. – Приватний архів М. Лукавецького.

7. Фіглевський М. Що можна в двадцять / Мечислав Фіглевський. – Рукопис. – Приватний архів М. Лукавецького.

8. Ствердження сподівань... – С. 131.

9. Там само.

10. Лукавецький М. Неповторний вчитель. Спогади. – Рукопис. – Приватний архів М. Лукавецького

11. Лукавецький М. Лист до батьків у Снятин, 1961. – Приватний архів М. Лукавецького.

12. Лялюк І. Экзамен сдан / И. Лялюк // Красное знамя. – Харьков, 1962. – 02 июн.

13. Лукавецький М. Питання № 1 / М. Лукавецький // Ленінська зміна. – Харків, 1963. – 15 берез.

14. Вяткин Б. Размышления о работе клоуна / Борис В’яткин // Жизнь клоуна. – Ленинград, 1975. – С. 124.

15. Бутова А. Счастливого пути, друзья / А. Бутова // Кавказская здравница. – Пятигорск, 1968 – № 83. – 30 апр.

16. Деревянко Г. Радостное искусство / Г. Деревянко // Львовская правда. – 1968. – 17 авг.

17. Маяцкий А. Верность теме / А. Маяцкий // Ставропольская правда. – 1970. – 21 мая.

18. Буркович М. “Тепер школярі не носять бутерброди для героїв вистав” / Мирослав Буркович // Високий замок. – Львів, 1999. – 19 трав.

19. Скоробегов Д. Иркутский музыкальный театр: Очерки по истории (1940–2000) / Д. В. Скоробегов. – Иркутск, 2000. – С. 72.

20. Петрова О. Акулина / О. Петрова // Калининградская правда. – 1974. – 28 юн.

21. Логвинов Н. Обращаясь к современной теме / Н. Логвинов // Ленинградская правда. – 1974. – 25 юл.

22. Скоробегов Д. Иркутский музыкальный театр... – С. 73-74.

23. Рыжова В. Контрасты оперетты / В. Рыжова // Правда. – Москва, 1981. – 22 сент.

24. Скоробегов Д. Иркутский музыкальный театр... – С. 74.

25. Гайдай Л. От чистых истоков... – С. 1, 6.

26. Козаченко Ю. Испытание классикой / Ю. Козаченко // Вечерний Ташкент. – 1980. – 14 юл.

27. Скоробегов Д. Иркутский музыкальный театр... – С. 87.

28. Цимбал Є. Атмосфера праздника / Є. Цимбал // Вечерний Донецк. – 1985. – 17 юн.

29. Белкин А. Этот непростой легкий жанр / А. Белкин // Тамбовская правда. – 1984. – 9 авг.

30. Татарская И. Поэзия оперетты / И. // Курская правда. – 1985. – 23 юл.

31. Куліш М. / Микола Куліш // Тв. в 2 т. – Т. 2. – К., 1990. – С. 777.

32. Вильчинский О. Феномен Мазеніна / О. Вильчинский // Комсомольська іскра. – Одеса, 1990. – 25 верес.

33. Лукавецький М. Лист до Ю. Богдашевського, гол. редактора журналу “Український театр”. – 1990. – Машинопис. – Приватний архів М. Лукавецького.

34. Янас Л. Театр для наймолодших глядачів та юнацтва-єдиний у Західному регіоні України / Любов Янас // Театральна бесіда. – Львів, 2008. – № 2 (22). – С. 16.

35. Гордасевич Б. Театральна увертюра / Гордасевич Б. // Літературний Львів. – Львів, 1992. – 3 груд.

36. Заболотна В. Івсе ж... / Валентина Заболотна // Культура і життя. – Київ, 1991. – 26 жовт.

37. Феліс С. Яскрава й мудра феєрична казка / Сільвестр Феліс // Ратуша. – Львів, 2004. – 30-31 берез.

38. Буркович М. Тепер школярі не носять бутерброди для героїв вистав... / Мирослав Буркович // Високий замок. – Львів, 1999. – 19 трав.



Мирон Лукавецький (крайній праворуч угорі) серед організаторів та членів журі фестивалю “Сурми звитяги”. Львів, 2003 р.



Мирон Лукавецький (ліворуч угорі) серед постановників та учасників дипломної вистави “Роксоляна” Д. Січинського. Оперна студія Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка. Львів, 1995 р.

39. Чоп Г. Він був кращим режисером – організатором Львова / Галина Чоп // Новий Погляд. – Львів, 2012. – № 9. – 2-8 берез. – С. 13.

40. Юзюк І. Відгук на науково-методичну, педагогічну та виконавську роботу М. Я. Лукавецького. – Машинопис. – Приватний архів М. Я. Лукавецького.

41. Лукавецький М. Шляхи Галицької Мельпомени. – Львів, 2011. – Рукопис. – Приватний архів М. Лукавецького.

Юлія КОВАЛЕНКО



Євгеній Русабров.

У січні 2013 року не стало Євгенія Русаброва. Театрознавець, критик із всеукраїнським ім'ям, завідувач кафедри майстерності актора і режисури театру анімації Харківського національного університету мистецтв імені Івана Котляревського, він, на жаль, далеко не до кінця висловив, передав і реалізував свій колосальний науковий, критичний і педагогічний потенціал... Але, знаючи драматизм життєвих та творчих колізій життя Євгенія Русаброва, можна сказати, що його надто передчасний відхід з життя (Русаброву тепер назавжди п'ятдесят сім) – в якомусь сенсі трагічно закономірний. Так, доля наче обрала собі цю сильну людину для найбільших випробувань. Життя з маніякальною впертістю перевіряло його на лицарську силу духу, професійну незламність і людську принциповість.

Очевидно, що йому багато чого не додали за життя. А сам Русабров для себе нікого не просив ("Ніколи нічого не прохайте, особливо в тих, хто сильніший за вас. Ніколи і нічого..."). Він був людиною вчинку, справи і обов'язку в унікальному поєднанні із всеохопними знаннями (і не тільки в гуманітарній галузі).

ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ ГЕРОЙ НАШОГО ЧАСУ

(Пам'яти Євгенія Русаброва)

Згадуючи про Євгенія Теодоровича (зрештою, це так тільки мовиться – насправді він не забувався!), розумієш, що в межах одного з найстаріших вишів він був самодостатнім інститутом (зі своєю методологією, з розробленою та впровадженою стратегією розвитку кафедри, з притаманною йому людською етикою, зі своїм неповторним авторським стилем, інтонацією викладання, а тим більше – навчання).

Здавалося б, він мав винятково вигідний старт у професії та житті: свого діда Євгеній не застав, однак пишався ним – Лев Фрумін був визначним хірургом, науковцем; мати Ірма Золотовицька – кандидат наук, завідувач кафедри в Харківській консерваторії; батько Теодор Русабров – актор, співак, професійний скрипаль, був провідним солістом декількох театрів оперети... Коли, щойно зазнайомившись, Русаброву робили комплімент щодо ефектності його імені, він віджартовувався – мовляв, ім'я – звичайне собі ім'я, але ви, мабуть, маєте на увазі по-батькові? Чи не приховувалося за цим сарказмом незагоєне почуття хлоп'ячої ураженості – адже життя матері з батьком не склалося, і вони дуже рано розійшлися. Уявити собі Євгенія Теодоровича у спілкуванні без "другого плану", без підтексту, без уїдливого дотепу – неможливо. Але його почуття гумору було наче завжди направлене гіркотою прихованого від широкого загалу смутку. Безсумнівно, навіть для тих, хто близько знав його в роботі роками-десятиріччями, Русабров був "річчю в собі", людиною-загадкою.

Успадкувавши від батьків численні таланти (крім наукових, мав очевидні творчі – чудово співав під гітару, писав вірші та п'єси, не кажучи вже про достоту афористичне почуття гумору), будучи людиною напрочуд артистичною, чарівністю якої не можливо було не підкоритися, Русабров ніколи не розраховував лише на ці генетичні дивіденди, він об'єктивно був із "працеголиків", такими ж виховав і своїх учнів. Не



Євгеній Русабров з родиною.

Євгеній Русабров. Вдома.



знаю іншої людини, яка була б настільки вимогливою, навіть нещадною до самої себе!

Здавалося б, це мало тільки посприяти його блискучій кар'єрі у будь-якій царині. А шукав себе Русабров постійно. Людина з вродженим хистом до теоретизування, він мріяв про філософський факультет (але який був час – безальтернативно “марксистсько-ленінський”!), отже, вступив до “Політеху”, а після армії вже остаточно визначився з вибором на користь театрознавства як єдиного всеохопного гуманітарного профілю. Під час навчання він встиг застати майстрів курбасівського кола за їх життя: Романа Черкашина, Юлію Фоміну, Дмитра Власюка, сина найрадикальнішого експериментатора 1920-х рр.. найінтелігентнішого аристократа Олексія Глаголіна. На його сильноному курсі, де вчилися, зокрема, Сергій Васильєв, Юрій Гаврилов, Володимир Решетняк, Євгеній одразу і незаперечно був “попереду всіх”, проте життя знову тоді розпорядилося ним несправедливо.

Маючи блискучу базу, він без проблем вступив до аспірантури одного з московських вишів (Москву Русабров “відчував” другим своїм після Харкова містом – часто їздив сюди на прем'єри, був на споглядальній практиці у “найгучнішому” Театрі на Таганці, де йому пощастило стати свідком репетицій “Злочину та покарання” Юрія Любимова з Володимиром Висоцьким та Олександром Трофимовим). Але першої дисертації за напрямком “теорія драми” (цей предмет він потім блискуче викладав студентам – режисерам і театрознавцям) так і не захистив... Хтось із місцевих “скористався” його напрацюваннями, виключивши

саму можливість повернення до цієї наукової теми. Зі спогадів близького друга Ю. Гаврилова стає зрозумілим, чому і київські наукові кола тоді теж не стали для Євгенія “своїми”. Тут, порівняно з Москвою, процвітав провінційний антисемітизм.

Професійні перспективи Русаброва у рідному Харкові були не надто втішними... Після того, як ще студентом третього курсу він виступив на шпальтах місцевої “комсомольської” преси, з критичних позицій аналізуючи ситуацію в російському театрі, яким одноосібно керував Олександр Барсегян, його ім'я опинилося в чорному списку. Друкуватися знову в



Адольф Шапіро та Євгеній Русабров.

харківській пресі Русабров зміг тільки у новій, Незалежній Україні. Авжеж, посада методиста колективів театральної самодіяльності давала йому певну незалежність (в порівнянні до підлеглої праці завлітом, дрібного чиновника від культури або невірного у своїх судженнях штатного журналіста), проте, ясна річ, не могла задовольнити амбіцій професіонала рівня Євгенія Русаброва.

Неодноразово доводилося мені чути від нього з різних приводів сентенцію, що Харків є прикордонним містом на перехресті вітрів, і з нього історично видмухується або навіть вичавлюється все справді творче, концептуальне, небанальне... Розумію, наскільки болісними, адже автобіографічними, були ці міркування для вчителя. Адже на заході радянської доби він сам покинув Харків, подавшись за свіжими ідеями та ковтком творчої волі до найвіддаленішої від контрольованого "центру" провінції. Інститутського товариша, режисера театру ляльок Олександра Янкевича, саме тоді призначили головним режисером Нижньо-Тагільського театру ляльок, і, покликаний "романтикою Тайги", Русабров став у цьому театрі завлітом.

Переоцінити значення двох років, проведених Євгенієм у товаристві лялькарів славетної, вибухової соціальним протестом та мистецьким креативом Уральської зони – просто неможливо. Це був доленосний поворот долі, остаточний дороговказ у сферу наукового та творчого спрямування всіх вмінь та знань Є. Русаброва. Пірнувши у цей надзвичайно цікавий живий процес, молодий театрознавець читав лекції у місцевому інституті, написав для постанови у театрі

дивовижну за своєю експресіоністичною тональністю п'єсу "Ясночервоні вітрила" за О. Гріном, "варився" у практиці обговорень найкращих вистав геніальних режисерів сучасності на оглядах театрів ляльок Уралу. Саме під впливом цих ідей, вистав, майстрів Русабров сформулював гіпотезу свого подальшого життя – займатися театром ляльок як метатеатром, як "моделлю режисерського театру". Згодом на цю тему він надрукує численні наукові та публіцистичні статті у виданнях від Тюмені до Харкова і Москви!

Свій вихід з благословенного Уралу Русабров пояснював дестабілізацією лінії фронту експерименту, яку розмило дев'ятим валом "перебудови". Віднині творчо цікавим життя обіцяло стати і в рідному Харкові! Але далеко не з обіймами вітало місто свого блудного сина: йому вдалося "зачепитися" на кафедрі театру ляльок – читати історію цього виду театру. Якийсь час викладав навіть спецкурс на теоретичній кафедрі в консерваторії – до речі, випускники пригадують власне епізодичну зустріч з Русабровим із вдячністю: "То була школа! То був ні з ким незрівнянний Вчитель!" З вимогливими студентами "театралки" Русабров навіть практикував відхід від навчальної дисципліни, задовольняючи їх нагальний запит у тій складовій театрального процесу, що була гостро актуальною, але доти нікому тут не відомою – читав лекції з театру абсурду, відкривав слухачам очі на сучасну авангардну літературу. Відтоді потяглися за його авторитетними порадами та підказками практики – актори і режисери.

Усього ж упродовж чверти сторіччя викладання Євгеній Теодорович підготував не один десяток дисциплін, серед яких: "Історія театру і літератури Західної Європи та США", його авторський курс "Вступ до театрознавства", "Робота режисера з драматургом", "Актуальні напрямки сучасного театру" і незабутня особисто для мене "Історія російського театру"! Адже у XX столітті він знав і проводив нас буквально кожною – витончено-модерністичною, революційно-романтичною, криваво-репресивною, постреабілітаційною – сходинкою цього ускладненого політикою та калейдоскопом стильових формацій процесу. Ці та інші курси Русабров викладав не просто як історик, а як з божої ласки теоретик мистецтва. Він давав не просто фактаж – він володів таємницею змістових міждисциплінарних переходів, реконструював картину світу, формував світогляд. Та й за межами аудиторії наші розмови, sms-ки, електронні листи (інколи до запеклих дискусій!) про улюблених режисерів, про театрознавчу термінологію, про етику та відповідальність критика за кожне промовлене слово – не припинялися ніколи.

Безумовно, для студентів театрознавчої спеціалізації Русабров був, передусім, монополістом семі-



*Євгеній Русабров
з працівниками кафедри.*

*Євгеній Русабров на випускному вечорі
акторського курсу. Гра з вогнем.*

нару “Театральна критика”. Це вже потім ми дізналися, що в інших навчальних закладах діють творчі майстерні, що колись так було і в нашому інституті. За “часів Русаброва” доцільність такого монотеїзму ніхто зі студентів сумніву не піддавав. Не пам’ятаю випадку, щоб він з кимось не спрацювався. Для часом полярних за своєю підготовкою, загальною культурою, темпераментом студентів Євгеній Теодорович був щонайменше авторитетом, а то й – батьком, старшим другом. Здається, навіть ті, хто в силу власної пересічності “неправильно записували за ним”, були під певним гіпнотичним впливом від його всеосяжних знань, русабрівської чесності і неупередженості. Це можна пояснити і коротше – з ним завжди було по-людському і професійно цікаво! До того ж, студентів (як і колег) він тримав на коректній дистанції, інтригуючи своїм справжнім ставленням до них, змушуючи постійно прагнути розгадати цю тасмницю. Одверто кажучи, його авторський метод виховання професійних критиків та науковців відрізнявся суворістю, абсолютною безпристрасністю: нічого – авансом, ніяких улюбленців! Як викладач та Учитель, він навчив нас об’єктивної самооцензури.

Хист театрального критика Русаброва мали нагоду оцінити не тільки в Харкові. Як член журі, він висловлював свої думки перед колективами з України, Росії, Європи і країн далекого зарубіжжя на фестивалях: “Добрий театр”, “Січеславна”, “Белгородская забава”, “Театрон”, “Курбалесія”, на ініційованому ним фестивалі театрів ляльок та інших форм сценічної анімації (“ANIMA”),





Однокурсники: Сергій Васильєв та Євгеній Русабров.

який тричі відбувався у Харкові на базі театру ляльок. Його енергії вистачало і на публічні обговорення (в секції критики) прем'єр харківських театрів, у яких традиційно брала участь і “молода гвардія”, учні Русаброва. І по кількох роках сильні у пам'яті його афористичні, здавалося, геніальні, усні розгляди вистав, у яких Євгеній Русабров примудрявся одному йому відомим способом висловити, не образивши авторів та акторів, абсолютно об'єктивну оцінку вистави, і при цьому вписати її в довколишній процес.

Євгеній Теодорович умів дарувати свято театру, подавати та препарувати це мистецтво як гурман страву. Так, в рамках Міжнародних читань молодих учених пам'яті Л. Я. Лівшиця у Національному педагогічному університеті він впродовж десяти років організовував для учасників форуму походи на найкращу виставу сезону, з неодмінним після того її обговоренням. І хоча всі ледве ноги тягли від того марафону, Русабров був стрімким та бадьорим, він навіть після 18-годинного робочого дня тримався “у формі”! Як і його улюбленого театро-містифікатора В. Мейєрхольда, Євгенія Теодоровича здорова театральна полеміка лише тонізувала. В останні роки без нього не обходилася жодна студентська конференція на театральному факультеті: гості з Києва, Львова, Петербурга, Москви щиро полюбили його – модератора цих заходів. Русабров опромінював будь-який такий міжнародний захід ореолом столичности, еталонности – вони відчитувалися в його культурі спілкування, в науковому рівні, у відчутті місця та часу для гарного дотепу.

З усією відповідальністю і усвідомленістю надзавдання Євгеній Русабров прийняв 2003 р. пропо-

зицію керівництва інституту очолити кафедру театру ляльок. Реформа кафедри стала головною справою його життя. Одночасно він доформулював і оприлюднив теорію театру анімації, що призвело до історичної події – він перейменував першу в Україні кафедру театру ляльок на кафедру майстерності актора та режисури театру анімації. Власну теорію Русабров активно популяризував на всіх наукових і фестивальних теренах. Слід зазначити, що за сорок років розвитку кафедри лише Євгеній Русабров повів її шляхом радикально революційним, пов'язаним з його авторською концепцією. В тому, як теоретично, науково він подивився та розгорнув явище, яке до того розвивалося виключно еволюційно, Русабров – у своїй галузі – подібний до Леся Курбаса.

У ланцюжку термінології театру XX – XXI ст. він дав найрадикальніше визначення театру, про який розмірковували: Михайло Корольов, Наталія Смирнова, Генрик Юрковський... Саме тому безцінним є визнання його теорії старшим і найавторитетнішим у світі колегою Генриком Юрковським (на жаль, цих слів про себе Русаброву прочитати не довелося): “Євгеній Теодорович – науковий дослідник велетенського значення, якому відомі всі сучасні напрямки в науці про театр. Русабров вмів критично дивитись на імітаційний театр ляльок, що набув широкої популярності в Росії та Україні, і бачив майбутнє цього театру у зверненні до найдавніших спроб авангарду та різноманітних експериментів російського та українського театру кінця XX сторіччя. Я дуже високо ціную його теорію театру анімації та всі міркування, дотичні до цієї теми”.

Можливо, для когось лише після його смерті стане очевидним справжній масштаб наукового відкриття Є. Русаброва, коли звідусіль стали надходити статті для збірника його пам'яті, зокрема“ авторства, професора Варшавської театральної академії, голови комісії UNIMA з публікацій та освіти Марека Вашкеля, экс-президента російського UNIMA, режисера Валерія Шадського, завідувача Всеросійського кабінету дитячих театрів та театрів ляльок Ольги Глазунової, багатьох практиків українського театру ляльок...

Але це – зараз. А доти – як людина внутрішньо делікатна, інтелігентна, але принципова, цілком усвідомлюючи свій ситуаційно унікальний дуалізм між молотом – практиками сцени та ковадлом – наукою, Русабров, на жаль, чимало своїх останніх сил змушений був віддати обґрунтованій полеміці з прибічниками ортодоксального театру ляльок. Інколи

мені здавалося, що душа Русаброва була народжена для місіонерства.

Людина залізної дисципліни й волі, логік, стратег та агностик у питаннях релігії, Русабров в усьому, що стосувалося театру, залишався великою дитиною. Русабров був романтиком у дружбі, в “єдиновірстві” у театр. Інколи доводилося платити за свою довірливість, і тоді на нього, ідеаліста, страшенно боляче було дивитися... Але віра в “молодих-талановитих” будь-якого віку у нього від цього не зникала. З часів уральського братерства Євгеній Теодорович любив творчий світ режисера, поета, людини Євгенія Гіммельфарба. Щось більше, ніж професійні стосунки, об’єднувало його із недержавним “Театром Р.С.” – його керівникові і викладачеві своєї кафедри Степанові Пасічнику він довіряв як мало кому в професії та житті. А яким щасливим бував Русабров після іспитів з контактної імпровізації та сучасного танку, підготованих викладачем Інною Фальковою! Надзвичайно пишався роботами “відкритої” ним у Сімферополі і “загітованої” вступити одразу на дві кафедри інституту – отже, двічі своєю ученицею – Оксаною Дмитрієвою, яка згодом стала головним режисером Харківського театру ляльок та викладачем кафедри; зокрема, неймовірно радів і сприяв становленню недержавного “Театру 19”, автор і режисер якого Ігор Ладенко згодом виправдав його надії унікальним для Харкова правом навчатися в аспірантурі Школи-студії МХАТ; Русабров міг всупереч кон’юнктурі, виключно з професійного зацікавлення, віддати свій голос у присудженні муніципальної премії зовсім молодому режисерові, як це було у випадку з Єлизаветою Банниковою.

Людина принципу, він, здається, лише одного разу поступився заради єдності своєї команди. Коли розгорілася “Помаранчева революція”, Русабров, який особисто підтримував іншого кандидата у президенти, раптом свідомо вирішив прийняти вибір викладачів своєї кафедри, і вийшов зі студентами на Майдан. І в цьому теж виявився романтиком.

Вчинком – але цього разу під одноосібну відповідальність! – було і обстоювання права корпорації театральних критиків, яку він очолював як член правління НСТДУ в Харківській області та голова секції критики. Після низки його коректних за тоном, об’єктивних публікацій та відкритих обговорень, в яких сучасний стан Театру ім. О.Пушкіна та Театру для дітей та юнацтва визначено як незадовільний, а процесам, що призвели до цього, дано компетентну фахову експертизу, критиків перестали пускати до



Євгеній Русабров та Юлія Коваленко.

цих театрів. Тоді Русабров один, мов Ланцелот проти Дракона, вийшов з публікацією відкритого листа О. Барсеянові. Хоча доречніше було б порівняти ту ситуацію з кафкіянським “Замком”. Адже йому, як Землемірові К., так і не вдалося домогтися діалогу-двобою. Натомість, навкруги утворився характерний вакуум. Сам же “Кламм” так і не обізвався з-за мурів театру-замку. Так, Русабров цілком свідомо протистояв цьому звичайному екзистенційному абсурдові, і протистояв самотужки. Справжній герой. Він любив фразу Маяковського: “Надо бы дурогаться...”. На відміну від поета, який натомість вистрілив у себе, цими публікаціями Русабров розставив усі крапки над “і” – не для себе, а для історії. Для себе безпечніше було б зберігати “поганий мир” із незмінним завідувачем сусідньої кафедри. Але хіба Вчитель думав про себе!

Коли лікування від страшної хвороби в іншій країні відокремило його від нас, Євгеній Теодорович писав в одному з листів: “Звісного фіналу все одно не уникнути, а якщо увесь час про нього думати, ніколи буде діяти”. За певний орієнтир йому послужив незадовго до того відхід улюбленого актора Івана Диховичного, який волів знімати своє кіно і займатися улюбленою справою навіть у приреченому стані та попри фізичну знемогу зберігав під час інтерв’ю інтелігентну доброзичливість і прямо, з посмішкою, дивився в очі співрозмовникові, говорячи про смерть. От і Євгеній Теодорович самотужки відбув у далекій



На фестивалі “Січеславна — 2011” (зліва направо): Ірина Чужинова, Євген Русабров, Марія Проценко, Світлана Максименко.

країні весь отой свій внутрішній “Чорнобиль”, який, втім, не піддався корозії його душі. Свою останню статтю — розвідку про історію кафедри, в якій він, як завжди, об’єктивно вийшов далеко за межі вузько поставленої мети, — він назвав промовисто “Час наших сподівань”, але побачити її надрукованою вже, на жаль, не встиг... Майже в останньому листі, який мені пощастило отримати від Русаброва з Ізраїлю, він (чого б ніколи не дозволив собі в “мирні” часи) відверто зізнавався харківським друзям та учням в любові, хоча й додавав гірко: “Живу, не докоряючи, але й нічому не вірячи...”. Втім, нерозгаданою загадкою є для мене останні пів року життя вчителя поза межею досяжності цих-таки друзів. За винятком найдавнішого інститутського друга Ю. Гаврилова, він відмовив у спілкуванні всім, хто його підтримував — наче відокремився від тих, для кого недосяжною була міра його страждань, вирішив не підживлювати більше наших ілюзій, коли не стало вже сили стояти з нами на одній смузі життя.

Мені пощастило знати Євгенія Теодоровича дванадцять років, він був моїм майстром з теат-

ральної критики, він став і вільно обраним керівником диплому, і головним — на все життя — Вчителем. Нехай менше — але все одно — пощастило тим, хто принаймні почав опановувати театрознавство під його орудою — вони ж зустрілися в житті! Втім, мені невимовно шкода тих талановитих, юних, відкритих для сприйняття інформації, які приходитимуть вчитися надалі і не знатимуть щастя спілкування з Русабровим... Він, безумовно, є незамінним.

Коли відходять видатні актори, після них залишаються кінострічки та записи вистав, коли не стає композитора — залишаються ноти, по театрознавцеві, викладачеві лишається пам’ять діячів театру, учнів, його критичні, методологічні, наукові праці. Може, найбільшою карою, а не провиною в долі Русаброва стало те, що він, покликаний створювати монографії та підручники, які б закладали цілий

напрямок у науці, через свою адміністративну посаду та нескінченні “виробничі необхідності” не встиг власноруч створити і залишити по собі ґрунтовної праці. Сьогодні з усією виразністю усвідомлюю, що в тому була і наша провина... Адже “виробничу необхідність” тепер долаємо сукупними зусиллями. Перелік провин можна доповнити загальмованістю нашого, учнів, зростання, у велетенській тіні його професійного авторитету. Гадаю, в Євгенія Теодоровича, який сам встигав за добу нереально багато, були всі підстави переадресувати нам рядок з Мікеланджело: “Устал я ждатель, я верить устаю/ Когда ж взойдет, Господь, что Ты посеял!” З того, як тільки він один умів без заздрости і навіть азартно поділяти авторську радість від виходу ґрунтовної фахової публікації, можу лишень припустити, якою була б його гордість за монографію, яку я легковажно не встигла показати йому навіть у чернетці. Для Русаброва не було в нашій спільній з ним професії більшого бога, ніж книжка. Тому спроба зібрати все створене ним і прокоментувати ці тексти відповідними спогадами друзів та близьких, під однією обкладинкою; а також започаткувати традицію наукових читань пам’яті Євгенія Русаброва сьогодні є нашою спробою врешті-решт запізно, але віддати свій борг хай не йому, та хоча б його пам’яті.

Олександр КЛЕКОВКІН

ЮРІЙ БОГДАШЕВСЬКИЙ

Щодня Юрій Борисович приходив до редакції в один і той сам час, і так само, майже в один і той сам час, якщо не завітали київські друзі або з інших міст, йшов з редакції.

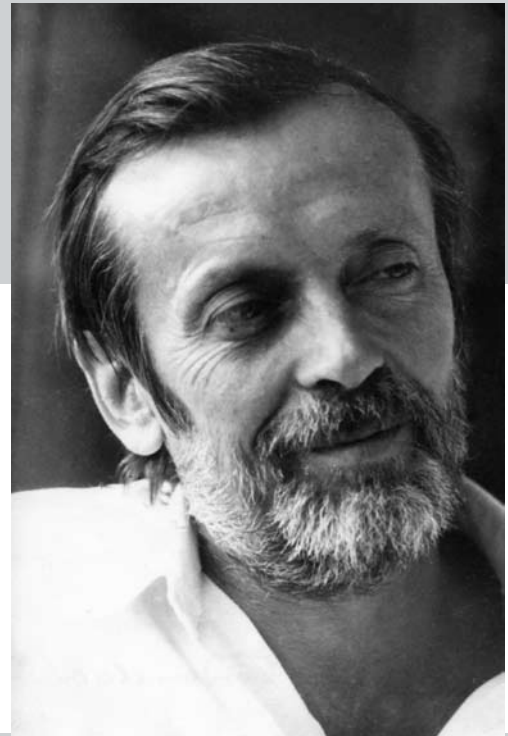
В його кабінеті влітку і взимку було відчинене вікно. Біля вікна стояв його стіл, де у майже незмінному порядку лежали: старий мундштук, дешева запальничка, пачка “Прими”, купка свіжих газет, останні номери журналу, рукописи.

Поряд зі столом — стілець для відвідувачів, які приходили у гості до посади і подеколи нестерпно довго “налагоджували стосунки”.

Набагато вільніше опановували простір друзі, які зазвичай сідали далі або просто гуляли кабінетом, інколи жваво розмахуючи руками і висловлюючись не так “інтертекстуально”, зате щиро.

З бігом часу редакція змінювала адреси, однак порядок залишався незмінним; так само незмінним видавався і світ, у якому жив Юрій Борисович. Принаймні зміни ці були, немов у природі, майже непомітні — як день переходить у надвечір’я, вечір — у ніч. Незмінним майже тридцять років, упродовж яких я знав Юрія Борисовича, було і його ставлення до того, що він любив у театрі і від чого тікав.

Самодисципліна, доведена ледь не до педантизму, дивним чином поєднувалася у нього із наївно-романтичним ставленням до життя: Юрій Борисович завжди був у стані закоханості — у драматургів, авторів, акторів, режисерів, сценографів, у яких цінував талант, порядність, вірність, незалежність, одне слово, інтелігентність, бо й сам був таким. Часто, характеризуючи людину, казав: “він любить театр”, “він любить людей”, або — із сумом — “людей треба знати”, “людину не зміниш”. Мені здається навіть, що людей театру і театральне життя він любив більше, ніж окремі, на-



Юрій Борисович Богдашевський (1938–2013) належав поколінню, яке дало українському театрові низку знакових для часу ідей і потужних постатей. Саме так, не з однолітками, а з поколінням і його романтичними ідеалами, він прийшов наприкінці “відлиги” у театр. Прийшов, як і все його покоління, не для естетських забав, але для служіння, змістом якого вважав правду, намагання її зрозуміти й уголос сказати. Власне, театр, з усім арсеналом сформованих тодішньою режисурою позацензурних засобів (пауза, підтекст, мізансцена) і був однією з небагатьох дозволених форм об’явлення правди; не випадково ж Георгій Олександрович Товстоногов вважав ХХ століття століттям режисури, яка ще не стала тоді у нашій країні мистецтвом вигадливого аранжування й провокації. Місцем свого служіння правді Юрій Борисович обрав журнал “Український театр”, в якому прожив півстоліття — спочатку редактором відділу, а впродовж останніх двадцяти років — головним редактором.



Юрій Богдашевський (стоїть) з працівниками кафедри театрознавства Київського національного університету театру кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

віть дуже гарні вистави, у сприйнятті яких ніколи не був об'єктивним. Бо мав дуже тонкий природний слух — як до правди, так і до брехні, а театр вважав передусім справою етичною.

Саме тому, думаю, Юрій Борисович зумів зібрати навколо видання не лише найкращих, уже “апробованих” театральних критиків, а й авторів молодшого покоління, які сьогодні вже й самі стали головними редакторами авторитетних видань, відомими театральними критиками; колись вони, за його підтримкою, тільки починали свій шлях, приносили йому свої перші матеріали, вірили його зауваженням і чекали на пораду.

Прочитавши статтю автора-початківця, Юрій Борисович зазвичай висловлювався жорстко, як хірург; хвалив лише зрідка, та й то — дуже стримано. Бувало, автор подавав статтю на дванадцять сторінок, він читав і казав: “може бути”, тільки треба трохи скоротити, залишити першу й останню сторінки, а решту — в домашній архів.

Людиною був небалакуною: більше розпитував, ніж розповідав, вмів слухати і ставити гарні запитання — такі, що примушували зашарітися хитрунів, яких називав “жуліками”, а вони, цілком природно, вважали його людиною незручною.

Про його публічні міні-рецензії і досі ходять оповідки: переказувати їх не буду, актори старшого покоління самі пам'ятають.

Так само жорстко і легко писав: якось уранці сів за стіл, ставив поряд філіжанку кави, діставав запальничку, сигарети, мундштук і лише записував живу, неначе наговорену на диктофон, пряму мову. В рукописах цих жорстких історій зазвичай не було ні виправлень, ні численних перестановок, ні нарощування оздоблювальних елементів, це були діагнози: як і в медицині, яка вабила його в юності, вони (ці діагнози) лише зрідка бували приємними, однак завжди були лаконічними, чіткими і необразливими, згідно з клятвою Гіппократа. Через те йому вірили.

Так само керував і редакцією — власне, не керував у ще й досі звичному для багатьох партійно-профспілкового сенсі; це була мудра співпраця — з колегами, друзями, учнями.

Мені здається, найбільше у житті Юрія Борисовича драгувала фальш: він бачив її у брехливому письмі, у нещирості соціальних і людських стосунків, в офіційних заходах, яких зазвичай уникав або, коли жодної змоги втекти не було, шокував його, той офіціоз, появою у незмінних джинсах, зі шкіряною сумкою через плече.

Тому й театрознавчі балачки про “високе” — рецепції, концепції, перцепції — не дуже полюбила, бо вмів розрізняти, коли говорять посутньо, а коли тільки жонглюють модними словесами. І вважав, що гарно писати — це писати правдиво і просто.

Серед авторів, письмо яких він любив в останні роки, пам'ятаю Довлатова.

Якось попросив Юрія Борисовича назвати улюбленого автора. Він відмахнувся і навіть не став обговорювати. Чому? Думаю, через те, що не мав кумирів. Хоча припускаю, що в юнацькі роки його вразив Гемінгвей — і не лише манерою письма, а головне — системою так жорстко унаочнених чоловічих уявлень про життя.

Поряд із цим пам'ятаю й іншу книжку: “Літопис життя і творчості Станіславського”. Не знаю, чи багато хто з театрознавців прочитав її. Юрій Борисович читав її довго, повільно, а вже наприкінці, відчувши сюжет красивого життя, сказав: “Яка людина!”

Коли з життя стали відходити друзі — Сергій Данченко, Володимир Бегма, Віталій Розстальний, Слава Стельмах, Богдан Ступка, Ігор Мамчур, Павло Верхацький — Юрій Борисович засумував, бо радісне коло його покоління, те саме, яке ще донедавна видавалося незмінним, ставало вужчим.

Здається, хоч трохи розвіяти сум і розширити це коло йому дуже допомагали студенти, яких він

ніжно любив: тішився їхніми успіхами, сумував, коли засмучували поразками, хоча й удавав із себе суворого, незворушного і непідкупного. Зрозумівши це наївне удавання, вони, особливо дівчата, легко розчулювали його своїм щебетом і розбишацькими витівками. Ставши дорослими й самостійними, вони приїжджали до нього, ділилися новинами, радилися, а він – умів обігріти, підтримати у найкращих їхніх намірах і – пишався ними.

Так само пишався сином і дружиною – Зоєю, пам'яті якої присвятив книжку.

Так само й журналом, якому віддав п'ятдесят років; однак віддав не лише публікаціям, а театрові та його людям, серед яких було дуже багато друзів і тих, які, – так само, як і автор цих рядків, – вважають його одним зі своїх учителів.

Один з останніх уроків Юрія Борисовича – урок гідності, що виявився у його ставленні до боротьби; він уникав її, знаючи, що у перемозі – завжди прихована поразка; і відступався, не бажаючи бруднити руки, які в нього й справді були чисті: вузькі, неначе дівочі, долоні; довгі, немов у хірурга, пальці.

Тепер шкодую, але вже ніколи не зможу зробити фотокартки, на якій хтось (можливо, навіть я; або не я) щось розповідає Юрієві Борисовичу Богдашевському, а він, підперши правою долонею щоку, “тіпа” уважно слухає.

Спочатку я не знав, що означає ця пластична штука і, незважаючи на неї, продовжував плести якусь нісенітницю.

Потім, коли мізансцена стала повторюватися, зрозумів: вона означає, що Юрій Борисович мовчки говорить: “Сашко, не неси пургу” (так, звісно, він ніколи не казав, це вже вільний авторський переклад, але думав, здається, щось подібне).

Струна, стрижень, впевненість у собі і знання, що “кожен живе своє життя”, дали Юрію Борисовичу дуже точний вимірювальний прилад, який допомагав надзвичайно легко відрізнати правду від брехні. Можливо, тому він і підпирав рукою щоку, коли у його присутності починалися постмодерні забави з їхніми лабіринтами, перетіканням добра у зло і навпаки. Підпирав, бо ставало нудно.

Його світ стояв на фундаменті твердих істин, збити з яких його було неможливо. Інколи, щоб не сваритися, він міг зітхнути, кивнути головою, погодитися, щоб відчепилися, але раніше чи пізніше все одно ставало зрозуміло, що є добром, а що ні.

В його світі добро ніколи не сиділо за одним столом зі злом, а правда ніколи не чаркувала з брехнею.

Здавалося б, це дивно для людини театру, у природі якого лежить штукарство і ледь не шахрайство з його органічним удаванням правди.

У театральному житті я знав мало людей, чие життя і зовнішні його форми були б такими ж правдивими і нетеатральними, як у Юрія Борисовича.

Думаю, цим і визначається талант життя у театрі і письма про нього, яким володів Юрій Борисович.

Однак химерна пам'ять зберігає не лише те, що унаочнено у жестах і словах, вона зберігає й відчуття. І це відчуття говорить, що коли не стало Юрія Борисовича, любові і правди у театральному світі стало таки менше.



*Валерій Фіалко, Валентина Заболотна,
Юрій Богдашевський.*

У кращий світ відійшов заньківчанин, народний артист України, патріарх української сцени Олександр Боніфатійович Гринько (26.09.1919–09.09.2013 р.). Він прожив велике, змістовне, сповнене драматизму життя і був такою постаттю в театрі, в мистецькому просторі України, що свідомість опирається, не хоче стосовно нього вживати минулий час.

Мирослава ОВЕРЧУК

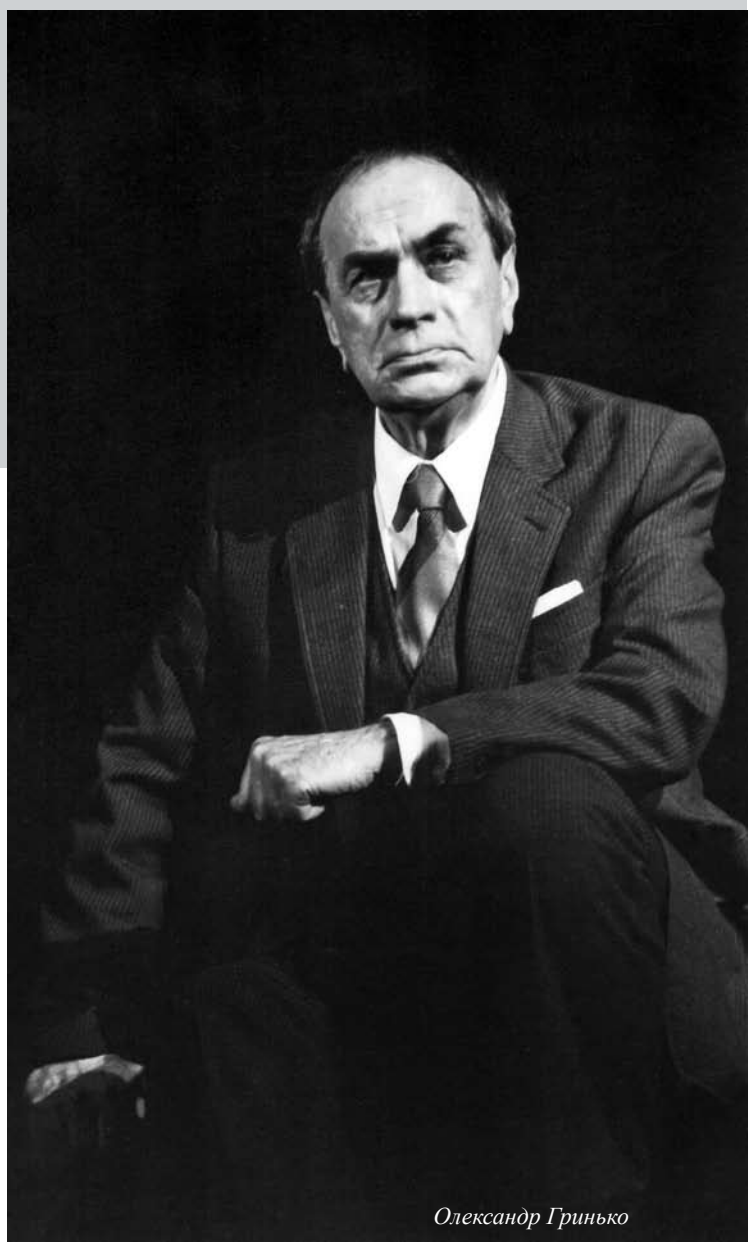
НЕЗАБУТНІЙ ГРИНЬКО: НОТАТКИ З ПАМ'ЯТИ

Ми познайомилися в січні 1981 року, коли я прийшла працювати до Театру ім. М. Заньковецької. З дитинства вихована заньківчанськими виставами, про них писала студентські роботи, звичайно, непогано знайома з творчістю Олександра Боніфатійовича, я була вражена цілковитою відсутністю в ньому пози, його відкритістю й доброзичливістю. “Живий корифей” спілкувався з усіма, в тому числі із значно молодшими, ніж я, нарівні, з повагою. Пізніше з’ясовував, з ким є спільне, а з ким краще дистанціюватися, але коректність залишалася завжди.

Він був з тих, хто, вітаючись на вулиці, скидають капелюха. Цілуючи руку жінці, схиляються перед нею, а не підносять руку собі до уст. У скількох випадках, на мільйон населення, можна таке спостерегти?

Серед колег мав незмінну вагому репутацію й повагу, з особливим теплим нюансом. Скажімо, замість вимовляти довге словосполучення імені й по-батькові, заньківчани казали, по-родинному, Боніфатович, і авторитет від цього зовсім не страждав.

На гастролях у Тернополі йдемо до готелю повз чудове озеро в центрі міста, раптом Боніфатович каже, – А я на дні цього озера грав у футбол! – На моє німе питання пояснює, – озера ще не було. Тільки зарослий чагарями й бур’янами яр. Ми, гімназисти, вирубали й розчистили собі майданчик і влаштували футбольне поле з воротами, як повинно бути. – То ви були “просунутою” молоддю! – кажу. – Щоб тебе поважали, треба було бути спортсменом і патріотом. Ми знали, що українська мова зазнає утисків польської держави, тому розмовляли виключно українсь-



Олександр Гринько

кою. І ще ми знали, що патріот мусить бути фізично розвиненим, аби при необхідності стати на захист Вітчизни, тому геть усі займалися спортом. – А перші захожаності в старших класах? – Ні, ми були максималістами, усяку таку лірику вважали слабкодухістю, тільки навчання, фізичний вишкіл – інтереси справжніх чоловіків! – сміючись, каже Боніфатович. Я ж усміхаюся тій дитинній безкомпромісній цілісності натури, з якої походить цей чоловік і яку жорстоко випробувала доля вже за дуже короткий час.

– Як трапилося, що Ви стали депутатом Народних зборів 1939 року? У двадцять років – занадто серйозна справа. – Вчився у Вільнюському університеті, коли прийшла звістка про смерть батька, треба було повертатися, брати на себе чоловічі обов’язки в

родині. Депутатом мене висунули односельці з села Грибова, напевно, через те, що вважали освіченим. Серед депутатів панувало відчуття особистої причетності до найважливішого історичного моменту – Возз'єднання України в одній державі. Цього хотіли всі, та, мабуть, мало хто уявляв, через що доведеться пройти, і яка буде ціна того Возз'єднання.

– Як можна заслати депутата таких важливих для радянської влади зборів? – Та, зовсім просто. З ентузіазмом сприйняв призов до радянської армії, бо вважав єдиною, на той час, можливістю захищати Україну. А мені, через голос, призначили служити в Ансамблі пісні й танцю імені Александрова, в Москві. Тішився, що побачу столицю... Там все й сталося: заарештували, майже рік пробув на Луб'янці, безупинні допити, хоч удень, хоч серед ночі... Слідчі змінюються, а в'язень – побитий, без сну. Вимагали визнати провину за 58 статтею, а я не визнавав. Аж доки не трапився порядний чоловік, мабуть, у них не вистачало військових кадрів, слідчих на такий обсяг роботи, задіювали цивільних. Він мені й сказав, – Саша, ти звідси не вийдеш. Або розстріляють у підвалі, або в камері помреш від туберкульозу, не буде й могили. Підписуй, їдь на повітря, там, може, виживеш. Якимось так просто, по-людськи, сказав, що я подумав-подумав і підписав (*сміється*). – Та й поїхав на повітря, в тайгу!

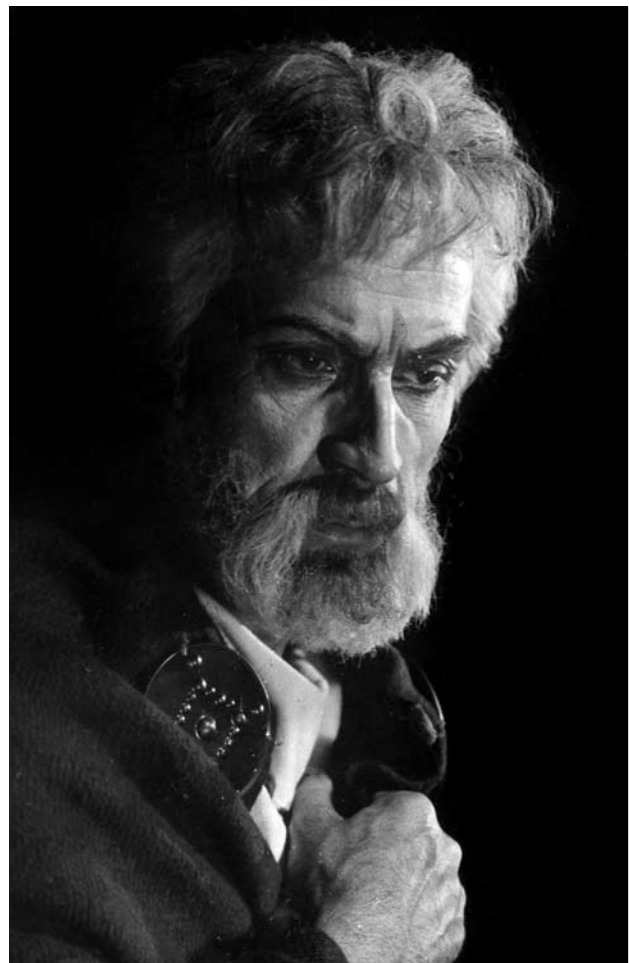
У Запоріжжі ми з Боніфатовичем задумали потрапити на Хортицю, але чомусь не було туди жодних екскурсій. То вирішили поїхати катером навколо острова. Ліворуч – надзвичайний природний монумент з граніту, вкритий лісом із сонячними галявинами, а праворуч – міський краєвид з купами заводських труб і “архітектурою” у вигляді бараків. Боніфатович довго мовчки дивиться на місто й каже, – От, приблизно так виглядав наш табір, коли під'їжджаєш. Знаєте, краще дивитися на козацьку колиску.

А ще ми тоді довго обурювалися, що екскурсовод впродовж усього шляху розповідала нам про всі заводи та їхню продукцію, про мости, про Дніпрогес, про флору й фауну Хортиці, та лиш одним словом обмовилася, що “в свое время здесь располагалась казачья Сечь”.

У сприйнятті одних, Гринько ототожнювався з образом Меценаса Білинського (“Сестри Річинські” за Іриною Вільде); в інших – Карпа (“Суєта” І. Карпенка-Карого), Командора (“Камінний господар” Лесі Українки), Залізняка (“Тайдамаки” за Т. Шевченком) чи Костя Гордієнка (“Павло Полуботок” К. Буревія), чи ще якимись персонажами, бо ж було їх близько 150.

Та мало хто знав, як часто Олександр Боніфатійович мучився сумнівами з приводу роботи. Спершу це пішло від того, що прийшов до театру вже дорослим

чоловіком, не маючи акторської професії. Так йому порадив товариш по ув'язненню, відомий кіносценарист Олексій Каплер, – Іди до Театру Заньковецької, там – вихованець Курбаса Борис Тягно, він тебе візьме. Справді взяли артистом хору, оцінили оксамитовий бас, гадаю, що й біографію врахували. Почалося вивчення професії на репетиціях і виставах. Сумніви самоука часом додавали в роботі ентузіазму, часом руба ставили питання, чи не помилився з вибором шляху. На все життя, вже коли був популярним, став “заслуженим”, потім “народним”, лишилася здатність сприймати думку іншої людини, нехай і не надто приємну. Стосовно творчості сам випитував певних осіб, аналізував почуте, якщо відчував справедливість зауважень, намагався врахувати. Зворушливо ображався, коли не зможеш подивитися репетицію саме тоді, коли просив, а наприклад, якусь наступну, коли він не знав про перегляд і не пробував задуманого. Але відходив швидко, починав знову говорити про роль, свою сцену, знову й знов перебирав інтонації, проходи, павзи, дієві шматки. Партнерів, до речі, дуже



Олександр Гринько – Король Лір у виставі “Король Лір” В. Шекспіра. Режисер – Михайло Гіляровський, Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1969 р.

цінував, їхніми помилками не тішився, сприймав, як власну поразку, коли можливо, намагався підказати, порадити.

Особливі стосунки поєднували його з персонажами. Цікавили ролі, котрі давали можливість сказати людям щось важливе: про життєву позицію, про нашу історію, про те, ким ми були й ким стали. Тут він захоплювався й ладен був до безмежності шукати, перевіряти, пробувати, аби важлива для вистави думка, що гріє його, чітко звучала для залу.

Меценас Білінський був для нього “знаком” мислячого інтелігентного суспільного прошарку, знищеного “визволителями” відразу після подій роману Вільде. В драматургії таких образів дуже мало,

Гринько вважав обов’язком захистити, показати, кого ми втратили.

Карпо в житейській суєті класичної комедії Карпенка-Карого вів тему дуже серйозну: творчого, господарного, відповідального ставлення до хліборобства як одвічного українського призначення. Він нагадував інженера в простому одязі, а не темного селяка.

Командор міг сприйматися камінним, Гринько був монументальний, вагомий, але глядач мусив визнати йому рацію, що “права без обов’язків то – сваволя”, бо за таким законом жив цей герой, і сам актор теж його дотримувався.

Ні актора, ні режисера, ні вистави, ні театру без громадянської позиції, без свідомої творчості не сприймав. Сценічна творчість була для нього місією, а зразком – актори Товариства “Руська бесіда”. Не любив артистів-паяців, ладних за оплески робити що завгодно, переймаючись дешевою популярністю.

125-річчя Театру “Руської бесіди” Заньківчани відзначали виставою-посвятою “В наймах у Мельпомени” Н. Бічуї (1989, режисер – Б. Козак). Боніфатович був серед найактивніших ініціаторів та учасників урочистості. Якось показав мені листівку із зображенням дуже гарного незнайомого будинку з підписом “Театр Руська Бесіда” і датою 1913 р. То була так звана “цеглинка”: купивши листівку, кожен громадянин міг зробити пожертву на спорудження українського театру у Львові. Був готовий проєкт, розгорнута кампанія зі збору коштів, та почалася Перша світова війна. Листівку Гринькові подарував хтось із тих інтелігентів, що сам купив її. Боніфатович беріг, наче сподівався здійснення проєкту... колись..., трохи згодом...

Коли у 90-х роках, на противагу ідеї незалежності України, у суспільну свідомість була вкинута тема переходу українських театрів південно-східних областей на “руський язык”, Гринько негайно долучився до дискусії. Він був одним із небагатьох акторів, котрі висловлювали переконання не лише за лаштунками свого театру, а в друкованих виданнях, на радіо й телебаченні, поруч із письменниками, політиками, науковцями, діячами мистецтв. Він говорив про мову як самосвідомість людини, як одну з найважливіших ознак держави, обстоював право національних меншин чути рідне слово зі сцени, але наполягав



Олександр Гринько – Командор у виставі “Камінний господар” Лесі Українки. Режисер – Сергій Данченко. Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1971 р.

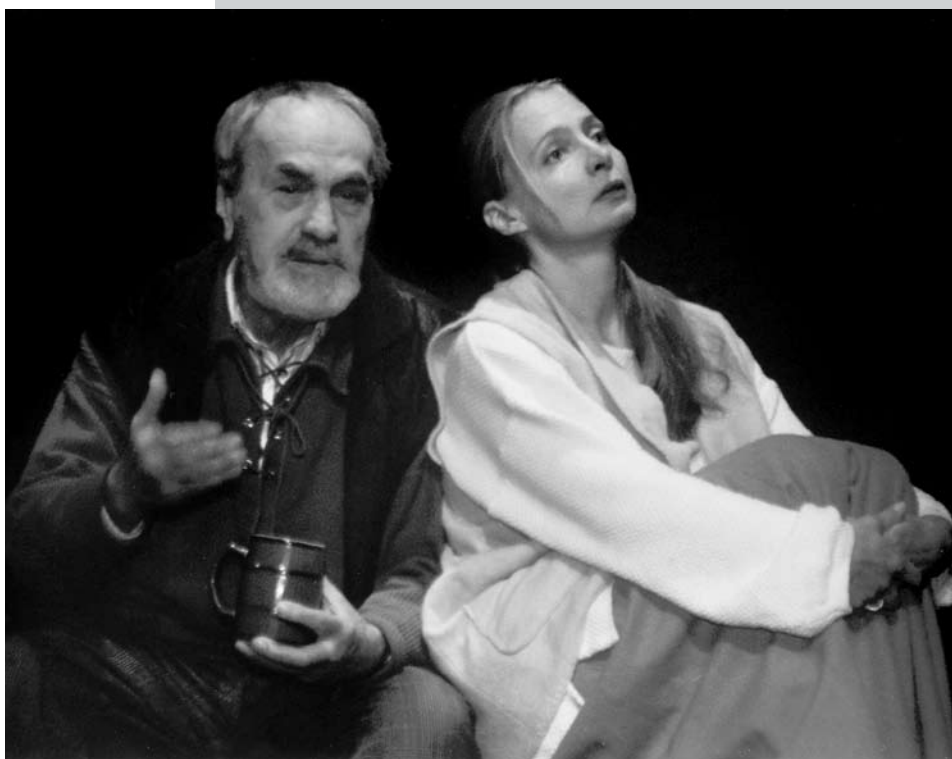
на тому, що українці на рідній землі не можуть бути позбавлені цього права. Деякі театри тоді зрадили мову свого народу. Що доброго з цього вийшло? На сцені розмовляють поганою російською, а в залі суржиком – правнуки “славних прадідів великих”.

Ідеальний образ Гринька, що може виникнути з цих рядків, легко “оживити”. Боніфатович не дуже часто, але дуже “влучно” вмів запізнюватися на вихід у виставі, то забалакався, то прослухав репліку, то замислився, то був далеко від сцени... Це знали всі помічники режисера й особливо уважно перевіряли, чи вже прийшов і чи він десь тут поблизу. Це знав і він, сам себе контролював, сам собі нагадував, проте...

Йде вистава “Князь Данило Галицький” В. Босовича, у якій Боніфатович грав Кирила. Утрюх з партнерами завчасу посідали на лаві за кулісами, чекають на репліку, пошепки балакають. З пульту помічника режисера до акторських гримувальень долинають дзвінки, Гринько відволікається від розмови й констатує: – Хтось запізнюється! – і продовжує тему. Дзвінки за хвилину-дві повторюються вже істерично, він обурено реагує, – Ну, як так можна, хіба не чути, всі ж чують! – Та й шепочуться далі. Ще за хвилю повз них до гримувальень пролітає ошалілий помреж, Боніфатович, сповнений співчуття, каже: – Не розумію, як можна бути таким безвідповідальним, от, що робити помрежеві, вистава ж іде! І відразу підхоплюється, мов ужалений, – та це ж я!

80-річчя актора відзначали творчим вечором зі сценами з минулих і нинішніх вистав, з відкритим особистим монологом у контакт з глядачем. Звичайно, складали сценарій, робили репетиції, допомагали ювілярові, бо він почувався приголомшеним і невпевненим, сумнівався, “чи буде це цікаво людям”.

Зала була переповнена, й він залишився сам на сам з тими, кому цікаво. Казав про те, що його хвилює на сцені та в житті. Про вистави, які викликали суспільний і мистецький резонанс, режисерів, партнерів, раз по раз торкався років ув’язнення та відомих постатей технічної, наукової, творчої інтелігенції того часу, з якими звів Гулаг. Хтось запитав, що в тих поневір’яннях вважає найважчим? Згадав не голод, не холод, не важку працю на лісоповалі, не співіснування з криміналом чи цілковите беззаконня табірної адміністрації, сказав, – найважче – залишитися людиною. І розповів, як котроїсь ночі сусід по нарах запитав, чому не спить. Висповідався йому, що не засту-



Олександр Гринько – Старий, Любов Боровська – Маргаритка у виставі “Маргаритка” А. Салакру. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 2001 р.

пився, коли кримінальні зеки забрали в політв’язня посилку з дому. Сенсу в цьому заступництві не було ніякого, підрізали б обох, а от спати тепер не може. Імени того сусіда вже не пам’ятає, та той вислухав і порадив, – Сашко, тут ще багато буде такого. Як хочеш не збожеволіти і не стати останнім покидьком, згадуй увечері все, що було за день, і особливо те, де ти пішов проти совісті. Сам для себе обдумай ці випадки і покайся, інакше не зможеш жити. – Я так зробив, я досі це роблю, мені допомагає...

Обов’язково телефонував після чергової прем’єри. Запитував, як пройшла вистава, що вдалося, що ні, як виглядає робота кожного актора, що далі збирається ставити режисер... А мені згадувалася лавка на проспекті Шевченка, яку він показав. Якраз, коли актори йдуть після репетиції додому, сюди виходила на повітря славетна Леся Кривицька. І хоча їй уже зраджував зір, слух, вона жваво цікавилася новинами, раділа з успіхів колег, особливо молодих, питала про плани, і в ній запалювався вогник. Ідучи повз цю лаву, я уявляю на ній постать Кривицької, котрої не знала, але виразно бачу Боніфатовича, що розповідає про неї...

Світлана МАКСИМЕНКО

В ОБОРОНІ ТЕНДІТНО-НІЖНОГО МИСТЕЦТВА

(Перший відкритий обласний театральний фестиваль ім. Павла Луспекаєва “Госпожа удача”, Міжнародний театральний фестиваль жіночих монодрам “Марія”)

Цікавим дебютом на театральній карті України був Перший відкритий обласний театральний фестиваль імени Павла Луспекаєва (до 85-річчя від дня народження відомого актора театру і кіна, славетного земляка луганчан) “Госпожа удача”. Його організатори: дирекція Луганського академічного обласного російського драматичного театру (в особі творчої та креативної директорки Галини Михайлюк-Філіпової), Луганська облдержадміністрація, Луганська обласна Рада, Управління культури Луганської обласної державної адміністрації.

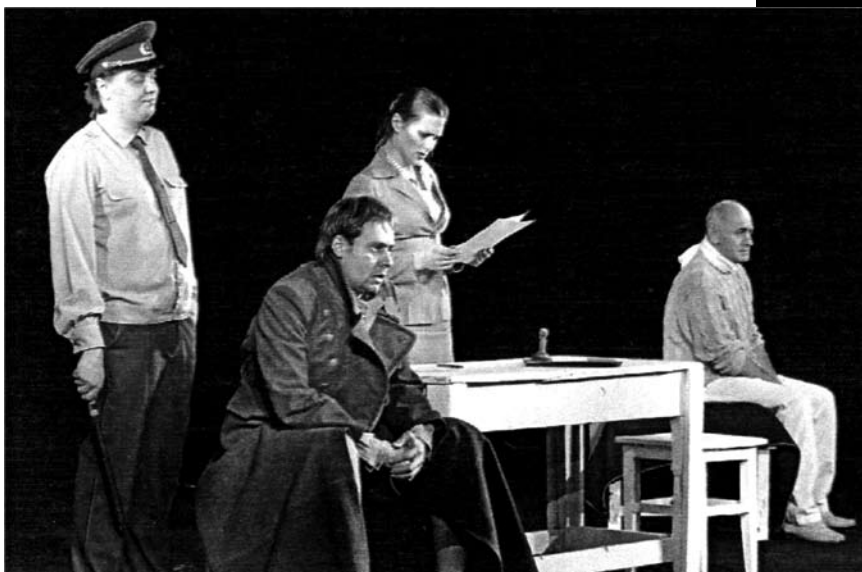
Луганськ зустрів учасників молодого фестивалю погідними весняними днями 20-28 квітня 2012 року щирою гостинністю, непідробним зацікавленням господарів та учасників фестивалю, яскравими мистець-

кими подіями та не менш змістовними кулуарними дискусіями (фестиваль конкурсний). Театрознавче журі фестивалю у складі А. Липківської, кандидата мистецтвознавства Е. Загурської (Київ); Т. Кіктевої (Харків) та С. Максименко, кандидата мистецтвознавства (Львів) – очолив А. Баканурський, доктор мистецтвознавства (Одеса). Почесним гостем фестивалю був народний артист Росії, актор БДТ ім. Г. Товстоногова (Санкт-Петербург), друг покійного П. Луспекаєва Георгій Штиль. Його коротка присутність у Луганську додала людяности, тепла урочистому заходу, а головне – усвідомлення того, що великі творчі звершення творять земні (і далеко не безгрішні) люди. Нам належить вшановувати і продовжувати традиції видатних попередників. Принаймні, луганчани у цьому сенсі видались конструктивними, дієвими, гідними наслідування. Адже оголошену ініціативу творчої трупі російського луганського театру щодо присвоєння їхньому колективу імени славетного земляка Павла Луспекаєва у квітні 2012 року було втілено в життя вже у травні (!).

Не викликає сумніву і подальша доля фестивалю під батutoю вище названих керівників: дирекція планує проводити його що два роки, у визначенні переможців надається перевага чоловічим номінаціям (ім’я Луспекаєва запорука цього). Фестиваль має на меті зберігати та розвивати традиції репертуарного театру, зміцнювати творчі контакти практиків та теоретиків сцени, сприяти формуванню високої професійної майстерности, налагоджувати творчі зв’язки між театральними колективами.



Сцена з вистави “Дядя Ваня” А. Чехова. Режисер – О. Александров, художник – В. Медвідь. Луганський академічний російський театр.



Сцена з вистави “Страсти по Торчалову”
Н. Воронова. Режисер – В. Остафійчук,
художник – О. Мамікін. Миколаївський
академічний художній російський театр.



Олексій Кравчук (праворуч), Олег Стефан у виставі
“Чекаючи на Годо” С. Беккета. Режисер – О. Кравчук,
художник – В. Кауфман. Львівський академічний
театр ім. Леся Курбаса, 2006 р.

З усіма цими завданнями фестиваль у Луганську впорався, не зважаючи на юний, дебютний, вік. Серед учасників домінували достойні конкуренти. Знайомтесь: Луганський академічний російський театр (“Дядя Ваня” А. Чехова захопив проникливим музично-драматичним рішенням режисера О. Александра); Донецький академічний обласний російський театр юного глядача зацікавив нетрадиційним прочитанням класики (“Гроза” О. Островського цього ж режисера та сценографа В. Медведя); Луганський обласний академічний український музично-драматичний театр презентував яскравий лубочний “Сорочинський ярмарок”, майстерно опрацювавши виставу у дотепне пластично-сценічне дійство (режисер – В. Московченко, художник – І Лубська, пластика – О. Яворський); Сургутський музично-драматичний театр (Росія) презентував модерне прочитання “Украденого щастя” (режисер – І. Волицька); Творче об’єднання “Театр 19” (Харків) зачарував високим професіоналізмом злагодженої творчої команди І. Ладенка; порадував Миколаївський академічний художній російський театр високою театральною культурою (вистава “Страсті по Торчалову”, постава В. Остафійчука); заінтригував творчою винахідливістю режисер В. Петренко (Дніпропетровський молодіжний театр “Вірино!”), зреалізувавши виставу “Ворон” К. Гоцці; усі перелічені вище епітети стосувались повною мірою вистави “В очікуванні Годо” С. Беккета в режисурі О. Кравчука та акторів Львівського академічного театру імені Леся Курбаса: О. Стефана, О. Кравчука, О. Цьони, М. Берези, котрі заслужено стали фаворитами фестивалю.

Вітаючи молодий фестиваль на славетній Луганщині, хочеться побажати йому залізної твердості на обраному шляху в обороні тендітно-ніжного мистецтва театру, котре потребує ненастанної уваги та опіки,

як незабутня муза бійця Сухова (у виконанні Павла Луспекаєва) – сільська мадонна Катерина Матвіївна у фільмі В. Мотиля “Біле сонце пустелі”. Адже ще однією родзинкою “Госпожі удачі” є її перевага у присудженні чоловічих номінацій.

Луганськ-Львів

4-9 жовтня 2012 року шанувальники мистецтва монотеатру зустрілися (уже вдев'яте) в Національному академічному українському драматичному театрі імені Івана Франка на Міжнародному театральному фестивалі жіночих монодрам "Марія".

Особливістю цього річної зустрічі була нова гостинна оселя: Камерна сцена столичного театру імені Сергія Данченка. Організатори ж форуму залишаються незмінними: Міністерство культури України, Національний академічний український драматичний театр імені Івана Франка, Міжнародна благодійна організація "Міжнародний інститут театру" (Український центр). Натхненником, художнім керівником фестивалю є народна артистка України, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка Лариса Кадирова. Гостинну опіку і посильну допомогу учасникам та гостям фесту, як завжди, надає дирекція театру, насамперед її генеральний директор Михайло Захаревич, народ-

ний артист України; творчу зацікавленість фестивалем монодрам виявив новий художній керівник франківців – Станіслав Мойсєєв, народний артист України.

Цікавим смисловим та інтелектуальним контрапунктом у театральній програмі стала міжнародна науково-мистецька конференція "Магія культур: гортаючи сторінки світової культури", присвячена знаковим постатям світового мистецтва і літератури: Чарльзу Діккенсу – до 200-річчя від дня народження (доповідач – теоретик, практик театру Геміш МакДоналд, Великобританія), Соломії Крушельницькій – до 140-річчя оперної примадонни (доповідач – директор Меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові Галина Тихобасва), Лесеві Курбасу – до 125-річчя реформатора українського театру (доповідач – директор Меморіального музею Леся Курбаса у Старому Скалаті Ольга Васишин) та ін.

Київ – Львів



Учасники Міжнародного театального фестивалю жіночих монодрам "Марія", 2012 р.

Тетяна ШПАКОВСЬКА



РОЗДУМИ ПРО “ВЕЧІР” – ТА Й НЕ ТІЛЬКИ

(Прем'єра вистави “Вечір” О. Дударева у Дніпропетровському академічному українському музично-драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка)

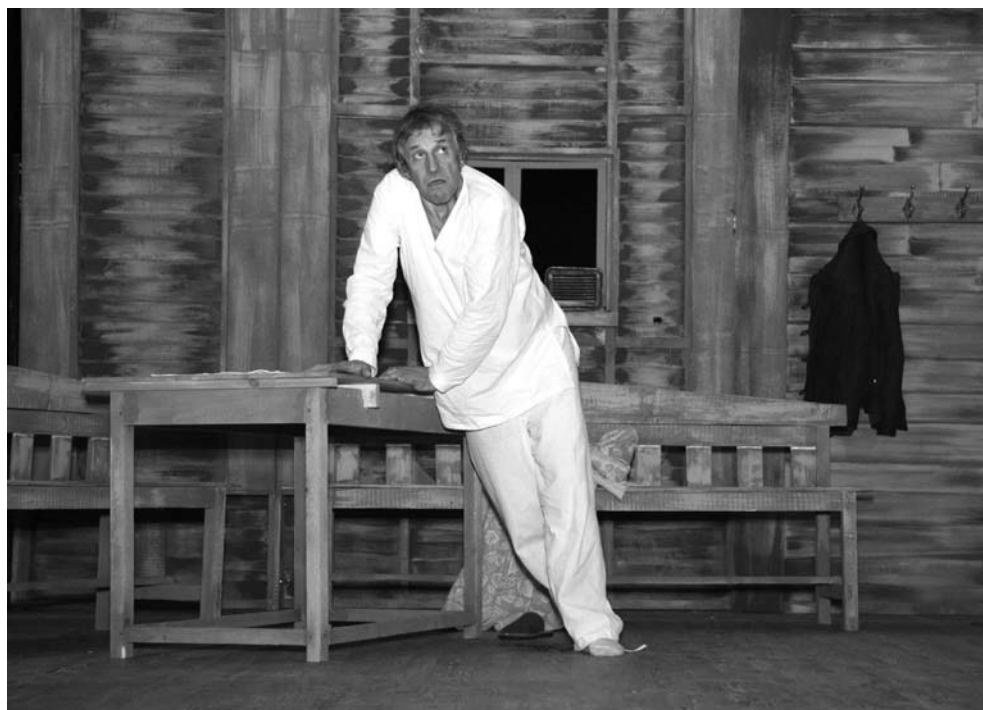
Формуючи свою афішу, Дніпропетровський академічний український театр ім. Т. Шевченка постійно шукає балансу між проблемами вічними, про які передусім йдеться у класиці, та питаннями плінного буття, які цікавлять сучасних авторів. Тому сьогодні у шевченківців – “Назар Стодоля” Т. Шевченка, “Хазяїн” І. Карпенка-Карого, “Украдене щастя” І. Франка, “Новосельці” (“Мамаша”) М. Кропивницького, “Лісова пісня” та “У катакомбах” Лесі Українки, “Кайдашева сім'я” І. Нечуя-Левицького, “Наталка Полтавка” І. Котляревського, “За двома зайцями” М. Старицького. А поруч з відомою вітчизняною класикою – “Заради любови” Л. Галушко, “Діоген” В. Константинова та В. Рацера, “Ромео та Жасмин” О. Гавроша, “Історія Отелло” Л. Іцєлева і, нарешті, драма “Вечір” О. Дударева.

Здається, що всі творці “Вечора” – режисер А. Канцедайло, художник О. Гавриш та актори – Ж. Дмитренко, Г. Маслюк та В. Головка відчули в драматургічному матеріалі нерозривне поєднання вічності та швидкоплинності буття людини. Це відчуття стало головним творчим імпульсом у су-

часному вирішенні нескінченної теми моральної проблематики сенсу життя. Написана на початку 80-х років минулого століття, драма “Вечір” прокотилась хвилею сценами численних театрів колишнього Радянського Союзу. За даними журналу “Сучасна драматургія”, її поставили одночасно 36 театрів.

Олексій Дударев писав про село, що вмирає, як про явище, породжене технічним прогресом, про те, що місто наступає та відриває людей від землі, від прадавнього коріння та традицій. Зі згоди автора режисер А. Канцедайло переніс дію в українське Полісся, у 1998 рік. Таким часовим зсувом режисер підкреслює актуальність історії життя трьох самотніх, забутих своїми дітьми, старих – Анни, Мультика та Гастрита, що мешкають у спорожнілому селі.

З останніх сил вони підтримують своє домашнє господарство. Сваряться, миряться, намагаються налагодити взаємини. Доля кожного з них склалася по-різному, нелегко та неоднозначно. Проте кожен по-своєму ставить вічні питання: для чого й навіщо вони жили, що відбулося в їхньому житті, а що могло би відбутися, але...



*В. Головка – Гастрит у виставі “Вечір” О. Дударева.
Режисер – А. Канцедайло, художник – О. Гавриш.
Дніпропетровський академічний український музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка.*



*Ж. Дмитренко – Анна у виставі “Вечір” О. Дударева.
Режисер – А. Канцедайло, художник – О. Гавриш. Дніпропетровський академічний український музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка.*

Узагальнено вибудував образ сценічного оформлення художник О. Гавриш. Село з криницею, лавкою за двором, дуже простим внутрішнім убранням хати Мультика – стіл, лави, піч, небагатий посуд – свідчить про сталість та непорушність сільського життя. І до цієї атмосфери, заданої режисером та художником, артисти Ж. Дмитренко, Г. Маслюк та В. Головка вносять дуже живу, кожен свою, життєву правду. Акторське тріо, розповідаючи про долю своїх героїв, послідовно віддає їм свій особистий конкретний біль, свої переживання, почуття, спомини. І ця акторська конкретика щільно вписується в концепцію автора п'єси та постановників спектаклю. Сенс життя героя Мультика у виконанні Г. Маслюка полягає у чесній праці на рідній землі, у доброті та щиросердності до людей, що живуть на ній. Артист без зайвого тиску та дидактики, у м'якій пластичній манері, з різними тонкими психологічними нюансами (особливо монолог зі зверненням до сонця) доносить до глядачів свої переконання. Доброта Мультика-Маслюка присутня у всіх його діях і навіть у нескінченних суперечках з антиподом – сусідом Гастритом.

Життєлюбність та доброта Мультика, за задумом драматурга, весь час наштовхується на гострий, можна навіть сказати, скажений скепсис Гастрита, зумовлений колишніми рамками “вказівок згори”. Цю роль крупними колоритними мазками, яких у першій частині вистави здається особливо багато, грає В. Головка. Артист з режисером будують характер на контрастах. Дуже голосний, агресивний Гастрит спочатку цілком заперечує впевнену доброзичливість Мультика. І тут

у палітрі В. Головка більше демонстративних барв. У другій частині ролі, де Гастрит звертається по допомогу до Мультика та Анни, прагнучи душевної теплоти та співчуття, артист переходить до засобів психологічного театру. Видається, що цей перехід актор не зовсім виправдовує емоційно. І контрасту – крику та шепотіння – тут недостатньо. Але, як зазначив режисер, у наступних показах вистави образ в артиста В. Головка набирає потрібних кольорів, характер розвивається.

Основне смислове навантаження у художньому втіленні вічних істин – добра, одвічної жіночої терплячості, душевної щедрості й турботи – лежить, за задумом О. Дударева, на головній героїні. Недаремно їй дано прекрасне ім'я уселенського масштабу Анна. Цю роль виконує Ж. Дмитренко. Про роботу актриси важко писати “грає”, вона, скоріше, проживає на найвищій ноті сценічної майстерності важку долю своєї героїні: чоловік помер, син у в'язниці, на порозі – самотність старість. Але Анна-Дмитренко несе свою долю з тихою гідністю, не звинувачує, не бідається, не жалкує. Вона любить та чекає сина. Вона без слів розуміє і поділяє добру життєву впевненість Мультика, проте в її душі знаходиться місце й для го-

лосного Гастрита. Партитура ролі Анни опрацьована філігранно. Всі порухи душі головної героїні близькі та зрозумілі глядачеві. Ж. Дмитренко вдається намалювати з багатьма відтінками добрий, світлий, такий усім нам потрібний образ красивої, сильної у всерозумінні, терплячості та любові Жінки.

“Коли я писав “Вечір” 1982 року, це було як реквієм за моїми батьками”, – говорить Олексій Дударев. Але часто твори митця з плином часу в інтерпретації подій, що відбулися, набувають іншого звучання. Режисер А. Канцедайло використовує кругову композицію у побудові вистави. Протягом усього спектаклю герої вдивляються в обрій, в бік дороги: чи не йде хтось до них? Починається дія зі сходу сонця й монологу самотнього Мультика про живу силу води з його криниці. Поливаючи город, герой скеровує погляд в далечінь у тривожному очікуванні. Й завершується спектакль тією ж мізансценою, але тепер уже Мультик та Анна разом стоять у сонячних променях і вдивляються вдалечінь. У шевченківців звучить у фіналі не реквієм. Пробивається нота захвату цими старими людьми, і мимоволі народжується думка, що ми – їхні діти.



В. Головка – Гастрит, Ж. Дмитренко – Анна, Г. Маслюк – Мультик у виставі “Вечір” О. Дударева. Режисер – А. Канцедайло, художник – О. Гавриш. Дніпропетровський академічний український музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка.

Ольга РУДАНЕЦЬ

“РОЗКОЛЯДА” В ІТАЛІЇ

(Гастрольне турне Коломийського академічного драматичного театру ім. І. Озаркевича)

165 –й театральний сезон для Коломийського академічного обласного українського драматичного театру ім. І. Озаркевича позначений новою сторінкою в житті мистецького колективу, що було водночас неординарною подією загалом в українському театральному русі.

На запрошення італо-української культурної асоціації “Розмай” (Неаполь), президентом якої є великий шанувальник української культури Маріо Андреотті, і завдяки підтримці Генерального Консула України в Неаполі п. Леоніда Домарецького театр здійснив цікавий гастрольний тур по Італії, успішно виступивши на трьох сценах. Така мистецька акція відбулася в Італії вперше. Гастролювали тут, звичайно, і раніше українські митці, заслужені і навіть народні, але поява цілісної театральної трупи, та ще й з двома виставами – такого не траплялося. Тому наше турне викликало неабиякий резонанс серед широких кіл глядачів, зокрема українських емігрантів та громадських об’єднань, довкола яких гуртуються наші земляки. Спільний благодійний проєкт італо-української асоціації “Розмай” та Коломийського театру відбувся під загальною назвою “Розколяда”.

Коломияни розпочали свої зустрічі з глядачем в Італії третього лютого 2013 р. виставою – візитною

карткою “Гуцульський рік” Гната Хоткевича (у постанові заслуженого артиста України Дмитра Чиборака) на сцені театру “Di Constanza Mattiello” у Помпеї. Напутнє благословення отця Андрія пароха громади УГКЦ у місті Помпея додало акторам завзяття і натхнення: передувала виставі спільна коляда в церкві та величальна пісня многоліття, яку заспівали разом церковний хор та всі прихожани.

Далі у програмі візиту було місто Казерта, де коломияни виступили десятого лютого на сцені театру “Don Bosco” з тією ж виставою – “Гуцульський рік”.

Завершальним акордом нашого турне став виступ у Неаполі, в театрі “San Ferdinando”, сімнадцятого лютого 2013 р. При переповненій залі, де зібралися українські емігранти та їхні італійські друзі, відбувся показ вистави за п’єсою В. Канівця “Як наші батьки парубкували”.

Головне, задля чого коломийські актори їхали до Італії – це бажання подарувати емігрантам справжнє свято українського духу, нагадати про Батьківщину, підтримати їх. Для самої трупи це було можливістю пізнати Італію зблизка, а в ній – життя наших краян, яких доля (чи – недоля?) у ХХІ столітті змусила покинути рідну землю задля нелегкого заробітку.

Захоплююче враження від Помпеї, вражаючі картини, що відкриваються з вершини Везувію, знайомство з пам’ятками суворой архітектури Середньовіччя і нової доби в Казерті, Сорренто, самому Неаполі, Торре дель Греко ... Кульмінаційним моментом нових відкриттів і вражень було знайомство з Римом і з християнською державою в державі – Ватиканом.

Ближчою і зрозумілішою для всіх учасників поїздки стала і сама Італія, і специфіка театрального руху в Італії, і місце та роль – а також спосіб життя і намагання зберегти свою національну ідентичність українських емігрантів в цій європейській країні.



Колектив Коломийського академічного драматичного театру ім. І. Озаркевича біля Колізею у Римі.

Ніна БІЧУЯ

“КОЛОМИЙСЬКІ ПРЕДСТАВЛЕННЯ”, РІК 2013

Коломия віднедавна зваблює до себе залюблених у Карпати і гуцульське високе мистецтво не лише писанками, мітами про мольфарів, історією, унікальними вишивками та піснями – але й можливістю зустрітись з театральними відкриттями.

Сцена Коломийського академічного обласного українського драматичного театру імені Івана Озаркевича від грудня 2008 р. стала відкритою для театральних колективів з усієї України й готових долати дальні дороги гостей з-за кордону. Щорічний фестиваль “Коломийські представлення” (директор театру і фестивалю – Дмитро Чиборак) збирає новаторів, готових експериментувати, пропонувати



Сцена з вистави “Лавина” Т. Джудженоглу.
Режисер – Людмила Скрипка,
художник – Наталія Руденко-Краєвська.
Чернівецький академічний обласний
український музично-драматичний
театр ім. Ольги Кобилянської.





*Лариса Кадирова у моновиставі "Марія"
("Коли розлучаються двоє...") З. Хиановського, Л. Кадирової.
Режисер, сценограф – Збігнєв Хиановський,
художник з костюмів – Оксана Зінченко.
Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка.*



*Сцена з вистави "Недотепа із Вертепа" Д. Кешелі.
Режисер – Олександр Куцик, художник – Ярослав
Данилів. Закарпатський академічний обласний
театр ляльок "БАВКА".*



*Сцена з вистави "Акторська гримерна" К. Сімідзу. Режисер – Оксана Стеценко,
художник – Тетяна Медвідь. Харківський державний академічний драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка.*

Хореографія—Ірина Горє
Вокал—Любовь Федорова
Сценіческая речь—Світлана Заборівська

КОШМАР

Сценіческая версія рассказов
А.П.Чехова
«Кошмар», «Враги»

Режиссер-постановщик
Константин Рехтин

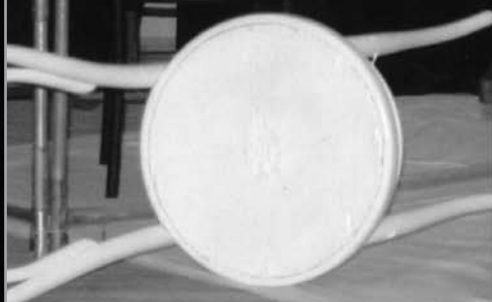
Художник-постановщик
Владимир Сафронов

Музыкальное оформление
Вячеслав Курткин

Сцена з вистави "Кошмар" А. Чехова.
Режисер - Костянтин Рехтін,
сценографія - Володимир Сафронов.
Омський державний Північний драматичний
театр ім. М. О. Ульянова.

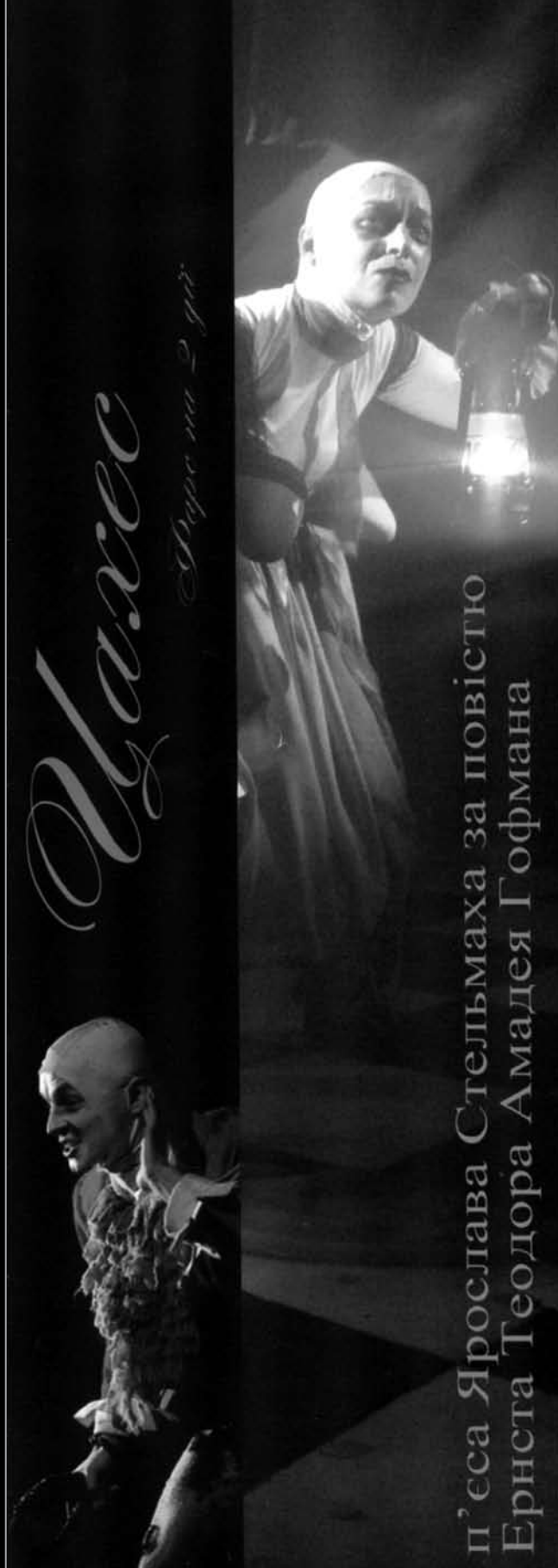


Директор -Татьяна Макаренко
Художник по костюмам - Константин Рехтин



Сцена з вистави "З любов'ю... Оскар" Д. Мельничука
за Е.-Е. Шміттом "Оскар і Рожєва Пані".
Режисер – Дмитро Мельничук,
художник – Богдана Бочкай.
Волинський академічний обласний
музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка.





Програмка до вистави "Цахес" Б. Стельмаха за Е. Т. А. Гофманом. Режисер – Володимир Підцерковний, художник – Каріна Чепурна. Івано-Франківський академічний обласний театр ляльок ім. М. Підгірянки.

першопрочитання нових – і давніших, часом з різних причин забутих драматургічних текстів та інсценізацій. Одне слово, "Коломийські представлення" – це фестиваль несподіванок і непередбачености.

Відкривають для себе новітній і класичний, по-новому прочитаний ближній і дальній театральний світ самі коломияни. Репертуарні афіші з Тернополя, Львова, Києва, Полтави, Івано-Франківська, Криму, Кривого Рогу, Чернігова, Росії, Польщі та навіть Індії вже знані глядачам міста. Приїзд несподіваних гостей – а були це, зокрема, актор, співак і танцюрист Маліш Сінг Капур (Індія, 2010 р.), Тарас Петриненко (2013 р.) – постійна присутність на фестивалях як члена журі і як актриси Лариси Кадирової – роблять свято театру яскравішим і вагомішим. На цьому тлі нового звучання набирають вистави свого, ніби давно знаного і любленого театру. Саме можливість порівняти – це і є дорога до розуміння й здатности оцінити. І добре, коли самі коломияни і сотні та тисячі гостей, які відвідують місто, починають усвідомлювати: провінція – це не віддаль від великих міських центрів чи навіть від світових столиць. Коломия ніколи не була провінцією. Ні культурною, ні політичною. Тут завше знали, що таке державність і що таке духовність.

П'ятий, 2013 року фестиваль "Коломийські представлення" був триваліший від попередніх чотирьох і позначений деякими особливостями. Журналісти цього разу мали особливо багато роботи, провадячи розлогі інтерв'ю після кожної вистави з усіма театрознавцями, літераторами й іншими гостями, запрошеними на фестиваль. Коломияни, котрі намагались не втрачати можливости переглянути якнайбільше спектаклів, могли у письмовій формі висловити (і передати написане організаторам фестивалю) свої враження з приводу побаченого, поміркувати про режисерську роботу, гру акторів, музику, сценографію. Їхні погляди на вистави не завжди збігалися з міркуваннями театрознавців, але хто відає – у чім більше правди – у професіоналізмі чи в природному, емоційному сприйнятті мистецтва...

Можна сперечатись, що називаємо першопрочитанням на театральній сцені, з чимось погоджуватись, а з чимось – ні. Здається, досить конкретно і точно сказала відомий український театрознавець Алла Підлужна, аналізуючи один із коломийських фестивалів, що справжнім творчим відкриттям може бути кожен сценічний твір, хоч би "скільки разів він освячувався світлом рампи. Першопрочитанням стане й найдавніший класичний твір, аби тільки в ньому глядачі побачили оригінальність і новаторство творчого задуму, зрозуміли, що він може збагатити сталі поняття про вічне, і від того відчули в сценічному дійстві пульсацію першовідкриття".

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, лавреат 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 пізнаних персонажів присутні в залі сміялися відверто і щиро. Марта Забуська, Любов Таран, Ольга Крук і Оксана Гарасимів заспівали квітетом, класичні музичні твори у перекладі на бандуру виконала Наталя Смола (кафедра музичного мистецтва). Іван Макаришин виконав солоспів, лялькар Андрій Соловонюк майстерно прочитав байку “Телефон”, сповнену 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 дусі 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 міг зв’язати його зі своїм серцем, він одразу став моїм цінним 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 весною і життям.

На завершення свята традиційно вручено іменні стипендії найкращим студентам за успіхи в навчанні, науково-пошуковій роботі та в оволодінні майс-

терністю актора. Традиція по-своєму унікальна, бо жодна 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 і його недавні учні, а нині вже відомі у Львові, в Україні і ще далі – актори-заклявчани, а також представники діяспорії інтелігенції.

Назвемо імена меценатів і засновників стипендій, а при тому й імена самих стипендіатів.

Отже вручено:

- Стипендію імени Григора Лужницького (засновник – родина Лужницьких у США): Швидко Вікторії (КМТ – 51м), Станіславчук Мар’яні (КМТ – 31);
- Стипендію імени 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 імени Марії Заньковецької: Саченко Катерині (КМА – 41), Мінесвій Айгюль (КМА – 21);
- Стипендію Богдана Козака, академіка НАМ України, професора, народного артиста України, лавреата Національної премії України ім. Тараса Шевченка: Сурай Світлані (КМА – 41), Соловонюку Андрію (КМА – 21);
- Стипендію Олександри Лютої, актриси Національного академічного українського драматичного театру імени Марії Заньковецької – Благову Дмитру (КМА – 31);
- Стипендію Благодійного фонду імени Марії Заньковецької: Баліцькому Василю (КМА – 31), Столяр Мар’яні (КМТ – 41).



Студенти I та IV курсів акторського відділення кафедри театрознавства та акторської майстерності вітають колег зі святом.

Людмила КОЛОСОВИЧ

ПОДОРОЖ ДО ВРОЦЛАВА

(Щоденник викладача)

Скільки вже років триває обмін студентами між двома університетами – Вроцлавським та Львівським імени Івана Франка – а й досі не втомлюємось повторювати: така практика надзвичайно доцільна і потрібна. Помножуєш нові позитивні враження, хочеш творити, вдосконалюватись, експериментувати...

День перший

21. 04. 2013 р.

Про цю поїздку студенти тепер уже IV акторського курсу кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імени Івана Франка мріяли давно. Та, окрім занять в університеті, постійна зайнятість у репертуарі Львівського державного театру ім. Лесі Українки – театру, на базі якого вони навчаються, поїздки на фестивалі, гастролі не давали змоги здійснити омріяне. І ось нарешті настав цей бажаний час.

Назустріч новим враженням виїхали зі Львова о 17.05 рейсовим автобусом, на початку дев'ятої ранку наступного дня прибули до Вроцлава, доїхали трамваем до університетських гуртожитків (назва нашого – “Ołówek”, тобто “олівець”), де на нас чекали прекрасні, затишні помешкання. На зустрічі в Університеті наш куратор, професор Малгожата Ружевиц, люб'язно ознайомила з досить насиченою програмою перебування у Вроцлаві, а потім запропонувала екскурсію. Оглянувши старовинне приміщення університету, якому понад 300 років, бібліотеку, відпочивши в надірколишньому затишному дворіку, ми вирушили знайомитися з містом: Вроцлав є чим пишатися і чим дивувати гостей!

День другий, або День “великої радості”

22. 04. 2013 р.

Сьогодні пішли до Вроцлавського зоопарку. Недарма пані М. Ружевиц “вписала” відвідування зоопарку до нашої програми, наголошуючи на тому, що це необхідно для майбутніх акторів, адже тут можна безпосередньо спостерігати за нашими братами меншими, “беручи” у них правдиві уроки акторської майстерності. Тварини (деяких з них ми бачили вперше), тягнулися до нас, граціозно позували

перед об'єктивами фотоапаратів. Стосунки між ними, “сімейні непорозуміння”, хода, пластика тіла, поведінка – все це дійсно варто покласти до акторської скарбнички, щоб потім, отримавши роль у виставі, якщо знадобиться, дістати з пам'яті спогади та перетворити їх на сцені у мистецьку реальність.

Я бачила схвильовані обличчя студентів, які випромінювали справжню дитячу радість від споглядання тварин. Та вже за декілька годин ми мусли попрощатися зі світом сафари і вирушили до Вищої театральної школи Кракова (філія у Вроцлаві спеціалізується на підготовці акторів-лялькарів).

Технічні можливості цього навчального закладу набагато перевищують можливості нашого державного театру, на базі якого вчаться студенти IV курсу. Побачене нас вразило: студентський театр, камерна сцена і ще декілька облаштованих для навчання аудиторій. Кожна аудиторія має сцену, поділену на прямокутники, що можуть автономно опускатися і підніматися незалежно від решти сценічного простору. М'які крісла для глядачів складаються і розкладаються, мають привабливий сучасний вигляд. Вони розташовані як у залі, так і на сцені, що дає можливість режисерам-педагогам змінювати простір сцени або простір дії. Технічна апаратура – світлова і музична – на найвищому рівні. Ми також оглянули залу для занять зі сценічного руху – рівенька, чисто вимита підлога, дзеркальні стіни, величезні вікна... Переходячи від аудиторії до аудиторії, я бачила, як похмурніли обличчя моїх студентів... Кинулась розганяти сумні думки, говорила, що не завжди найкращі умови для навчання сприяють розкриттю тієї чи іншої індивідуальності... Та в душі – що там приховувати! – почувалася не гірше за своїх вихованців, розуміючи, як далеко нам до таких потужних технічних можливостей. Наостанок ми побачили (знову ж таки на найвищому рівні технічно облаштовані) цехи для виготовлення декорацій та ляльок. Незаперечне враження чистоти, акуратності і стабільності.

А ввечері – Teatr Muzyczny “CAPITOL”, де ми чудово відпочили, насолоджуючись виконанням світових хітів.

День третій

23. 04. 2013 р.

Знову відвідали Вищу театральну школу Кракова. Цього разу були присутні на заняттях з фехтування. На превеликий жаль, жодних занять з акторської майстерності чи то сценічної мови не пощастило побачити. Студенти цієї школи власне в цей час перебували у Кракові з показом своїх дипломних робіт. Щороку наприкінці квітня студенти театральних вузів з усієї Польщі збираються у Кракові, де відбувається перегляд їхніх дипломних робіт. Туди також приїздить режисери професійних театрів, щоб запросити найкращих випускників на роботу.

День четвертий

24. 04. 2013 р.

Лекція з театрознавства у Вроцлавському університеті. “Молоді талановиті” П. Грушчинського – цю книгу викладач рекомендувала студентам до прочитання. Лекція видалася пізнавальною, цікавою для нас: мова йшла про режисерів-реформаторів польського театру 90-х років минулого століття, учнів відомого режисера Крістіяна Люпи: Анну Августинович, Пйотра Цепляка, Збігнева Бжозу.

Вроцлав. Площа Ринок.



Людмила Колосович (сидить, третя праворуч) та студенти IV курсу акторського відділення ЛНУ ім. І. Франка. Вроцлав, 2013 р.



Ми переглянули уривки з вистави “Мораль пані Дульської” Г. Запольської в режисурі Анни Августинович. У своїх поставах вона використовує відео-проекції та багато музики. За її словами, “музика є поважним партнером у виставі”. Побачене нас захопило. Підкреслено загострений сюжет, віртуозне володіння сценічною мовою, виразні візуальні акценти – наприклад, усі актори мали яскраво намальовані червоною помадою губи – ознака агресії.

Того ж вечора набрали на книгарню, де змогли завдяки великій знижці купити книги про творчість Рембрандта й Боттічеллі.

День п'ятий

25. 04. 2013 р.

Цього дня нас приймали у Центрі Єжи Гротовського. Це – своєрідна театральна “Мекка”, що функціонує у будівлі однієї з кам’яниць у самісінькому центрі старого міста.

Пан Бруно Хояк, поляк з українським корінням, з помітним акцентом оповідав нам про Єжи Гротовського – польського режисера-реформатора і теоретика сучасного театру. Він також продемонстрував нам кінодокумент “Лист з Ополя” та декілька фрагментів з репетицій та вистав.

Особливу цікавість привернули фрагменти спектаклів, що цілковито зламали класичні уявлення про театральне мистецтво (“*Кордіан*” за Ю. Словацьким (1962), “*Фауст*” за К. Марло (1963), “*Свійкий принц*” за Ю. Словацьким (1965), два найгучніші спектаклі Гротовського – “*Акрополіс*” за С. Виспянським та “*Apocalypsis Cum Figuris*” за мотивами Євангелія (поставлені вже у Вроцлаві, де 1965 р. Гротовський організував театр-лабораторію).

Поряд зі Станіславським, Арто, Мейєрхольдом, Єжи Гротовський вважається мислителем і практиком, що зробив основоположний вплив на розвиток світового театального мистецтва ХХ ст.

День шостий

Театр у Польщі завжди відіграв особливу роль. Польському театру притаманна самоіронія, тонка і багатозначна, що не виключає водночас серйозності розмови з глядачем.

26. 04. 13 р.

Потрясінням, що чекало на нас цього дня, була вистава пошукового театру “*Ad spectatori*” “Моллі Б” за Джеймсом Джойсом. Вона відбувалася у досить несподіваному для нас, проте звичному для експериментаторських театрів, місці – напівзруйнованому, однак усе ще діючому заводі. Вечоріє. До початку ще 40 хвилин. Чекаємо. На подвір’ї якийсь чоловік розпилює металічні труби, на першому поверсі хтось вправляється у грі на барабанах. До цього занедбаного місця час від часу на розкішних авто приїждять солідно вдягнені глядачі та запитують, де ж тут театр. Нарешті, час настав, і можна зайти. Заходимо і натикаємося на металічну триповерхову конструкцію – місця для глядачів. У поле зору потрапляє освітлювач, який сидить поруч на ящику з-під продуктів. Перед собою бачу дуже обмежений сценічний простір. З декорацій – три смуги білого паперу, біле покриття сцени, білий стілець. Вистава – про самотню жінку середнього віку. Аналізуючи прожите життя, вона усвідомлює, що займається не тим, чим хотіла б, що старіє і не має того єдиного, якого б хотіла бачити поруч. Настає мить, коли жінка вирішує поговорити з інтелектуальною людиною, і тоді з’являється ще одна акторка – її друге я. Конфлікт внутрішній, загострений. Вразило насамперед те, що півтори години артистка тримала публіку в напрузі, існуючи органічно і невимушено у просторі спектаклю. Для студентів надзвичайно цінними були спостереження за особливою манерою акторської гри.

День сьомий

27. 04. 13 р.

Походом до Вроцлавського Національного музею завершувалася наша мандрівка у світ театального мистецтва й культури не знаного досі нам Вроцлава.

Безумовно, враження залишаться в пам’яті надовго. Місяць по тому студенти з Польщі приїхали до Львова, і за програмою стажування змогли переглянути виставу Театру ім. Лесі Українки “Анатомія театру” за мотивами малюнка “Як ставиться п’єса” Карела Чапека у виконанні студентів IV курсу. Тепер студенти двох вишів ще краще пізнали одне одного та продовжили спілкування в соціальних інтернет-мережах, з надією побачитись ще не раз на українсько-польських мистецьких перехрестях.

Вікторія СОЛОВ'ЮК

Від 25 листопада до 1 грудня 2013 р. студенти кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка під керівництвом викладачів кафедри – доцентів М. Гарбузюк та М. Циганик перебували на стажуванні у Вроцлавському університеті (Польща). Регулярні студентські та викладацькі обміни, що відбуваються щороку в рамках підписаної поміж цими університетами Угоди про співпрацю, дають нові можливості українській та польській молоді обопільно знайомитись із культурою, особливостями навчання, театральним мистецтвом наших країн. Наше успішне та насичене враженнями перебування в одному з найкрасивіших міст Польщі відбулось завдяки старанням працівників кафедри видовищних мистецтв: завідувача кафедри, професора С. Бобовського, докторів М. Лесяка, П. Рудзького, а також двох чарівних волонтерок – магістрантів театрології Евеліни та Кароліни. Програма стажування була насичена лекціями, семінарами, зустрічами. Особливо хвилюючою була зустріч із професором Я. Деглером, якому в подарунок ми привезли щойно видану на кафедрі театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка книжку перекладених українською мовою наукових текстів польських театрознавців, що їх свого часу, на зорі створення театрології у Вроцлавському університеті, зібрав у двотомне видання сам професор. Ми відвідали також Центр Єжи Гротовського та наукову академічну бібліотеку “Оссолінеум”, але для кожного театрознавця душею будь-яких подій і цього разу залишився театр. Власне, своїми думками з приводу побаченого ділиться студентка II курсу Вікторія Солов'юк.

АБЕТКА МАНДРІВ

(Студентські нотатки з Вроцлава)

В – означає Вроцлав

Суворий і неприступний Вроцлав зачаровує не одразу. Спершу, ніби навмисне, ховається з усіма своїми таємницями. Потім огортає собою непомітно й поволі – крапля за краплею, доки не розчинишся у ньому зовсім і не збагнеш його небуденности. Бо насправді Вроцлав – це не тільки місто ста мостів, оригінальної архітектури і динамічного розвитку, це унікальне перехрестя культур, дивний сплав традицій та модерну.

Вроцлав – це Європа, це відвертість і провокативність. Вроцлав – це театр. Це зовсім інший підхід до мистецтва, це певна протилежність нашій східній традиції. Це відсутність рамок, вихід за межі звичного. Вроцлав – інша грань театральної культури.

Р – означає рішучість

Наше знайомство з польською культурою відбулось завдяки читанню п'єси польського драматурга Міхала Кмечіка з доволі провокативною назвою – “Свині, або Поляки на роботі”. На конкретних прикладах “з життя” висвітлено вічні проблеми – бідності, буденности, конкуренції, несправедливості, байдужості, певної кризи цінностей. Драматург називає речі своїми іменами: він використовує логотипи сучасних торгових марок і в тексті, і на афіші (так, два сонечка з логотипу найвідомішої мережі супермаркетів “Biedronka” набули тут значення єхидних комах з ножами за спинами), уводить їх ряд дійових осіб такого персонажа як Директор – носія прагматизму і жадібности, торкається проблем сім'ї та одностатевих шлюбів. У жанровому сенсі автор вміло балансує між комедійним та драматичним первнями, тому життя в його творі постає об'ємним, багатоманітним, гострим. В цьому і є певна відвага.

Драматург, котрий водночас був і режисером читань, вніс у виставу-читання відеоряд, що допомогло увиразнити та розширити думки, закладені в тексті, підкреслити динамізм розвитку подій. У цьому читанні були представлені чи не всі атрибути готової вистави.



Студентки ЛНУ ім. Івана Франка Надія Стефурак (ліворуч) і Тетяна Тимюра в аудиторії філологічного факультету Вроцлавського університету.

О – означає одвічний гендер

Питання гендеру відкривається у виставі “Бланш і Марія”. Це історія про двох жінок, які живуть у полоні найдавнішого почуття – кохання. Основою для створення вистави стала біографія відомого ученого-фізика Марії Склодовської-Кюрі. Тут відкриваються секрети життя лавреата Нобелівської премії, її неозначні відносини з Бланш, пацієнтки професора Шарко і молодого Фрейда. “Королева істерики” та “Королева науки” протистоять усьому чоловічому світові, для якого жінка – це лише предмет дослідження, а не самодостатня одиниця суспільства. У виставі точиться двобій між двома полюсами: чоловік і жінка, логіка та інтуїція, наука і хвороба. Але що спільного між хворобою і сексом? Ця відповідь ховається у вченні про “психоаналіз”, яке є ще одним своєрідним “героєм” п’єси. І це не дивно: у виставі ми потрапляємо у переломний період XIX – XX століть, час, коли у психіатричних лікарнях підпільно виконували експерименти над пацієнтками. Це були справді “атомні бомби” науки: психоаналіз і фізика.

Вистава вирішена мінімалістично: лише триярусні площини і проектор. Спершу здається, що у виставі відсутнє виразне режисерське рішення – таким “неврастенічним” виглядає її початок, але уже невдовзі картаєш себе за поспішні висновки. Режисер Цезарій Ібер вибудував усе до деталей. У напівтемряві ми бачимо жінку, яка в судах корчиться на підлозі, її тіло ледь не в’яжеться вузлом, вона – сам біль. Опісля на сцені ми бачимо чотирьох – двох чоловіків та

двох жінок, їхні погляди – порожні, пози – скам’янілі, голоси – холодні. Сухо і беземоційно вони розповідають, ким і чим вони були. Їхні розмови відбуваються в минулому часі, наче зараз від них залишились лише імена, оболонки, тіні... Далі спускаються канати із вбранням, актори переодягаються просто на сцені – наче знову надягають на себе свої життя.

Вистава дуже динамічна, їй притаманні різкі зміни настроїв – від байдужості до тривоги, від спокою до вибуху, від кохання до ненависти. Особливо ці контрасти проявляються в Бланш, “королеви істерики”. В якийсь момент меланхолійна героїня перетворюється на агресивну істоту, яка рве на собі волосся і твердить одне і те ж – “Я не винна!”. Теж саме стосується Марії – обох жінок наче під час шторму жбурляє то до одного, то до другого борту корабля. Вони лише жертви суперечки двох чоловіків – професора Шарко і Фрейда. Жінка для них – наче м’ясо, пожива хижака. Це яскраво видно у сцені, де актор Міхал Опалінський надягає на себе маску вовка і кружляє, немов чатує, довкола своєї жертви.

У виставі “Бланш і Марія” присутня надзвичайна експресія. Існування акторів, музичний та відеоряд побудовані за принципом контрасту. Різкі зміни тримають глядача в напрузі й концентрують його увагу. Музика вистави, як і відеоінсталяція, несе в собі психоделічні настрої, що додає глибини виставі.

Лише зрідка можна побачити роботу, де режисер і актори зливаються воедино, досягаючи певного “абсолюту”. Вистава “Бланш і Марія” – саме той випадок.



Доктор Мілан Лесяк (праворуч) та студенти ЛНУ ім. Івана Франка біля Національного музею (Вроцлав).

док, коли мистецтво твориться в сукупності всього ансамблю постановників та виконавців.

Ц – означає Центр Єжи Гротовського

Побувати у Вроцлаві і не відвідати Центру Гротовського означає не побачити міста. Саме тут, у Вроцлаві, 1965 року Є. Гротовський створив театр-лабораторію, яка не тільки зробила свій внесок у мистецтво, а й справді змінила його. Саме тут Гротовський розвивав і втілював концепцію “бідного театру”, теорію абсолютної “оголеності” актора, звільнення від будь-яких нашарувань. Тут митець став знаковою постаттю не лише польського, а й світового театру.

Гротовський зумів створити свій, інший театр. Психофізична підготовка учасників Театру Гротовського повинна була до межі загострити здатність “тотального актора” до відмови від самого себе, до входження в транс. Іншими словами, перетворити виставу в акт своєрідного священнодійства.

Театр Гротовського був експериментальною інституцією, де вивчали взаємозв’язок між сценою та аудиторією. Тому сценографічні роботи Єжи Журавського, багатолітнього однодумця і співробітника Гротовського, мали на меті з’єднання цих двох полюсів, створення такого сценічного простору, який би заволодів глядачами і зробив з них активних співучасників дії.

Завдяки своїм новаторським ідеям Є. Гротовський здобув собі ім’я і славу, завдяки своїй концепції здобув прихильників і навіть послідовників. Гротовському була присуджена Державна премія Польщі (1972), премія Вроцлава (1975), він обраний почесним доктором університетів Вроцлава, Піттсбурга, Чикаго, а від 1997 р. – він професор Колеж де Франс.

Отож, 1990 р. у Вроцлаві було створено Центр імені Єжи Гротовського. Ця установа, що працює до сьогодні, поєднує в собі художні та науково-дослідні проекти, які відповідають встановленим проблемам творчої практики Єжи Гротовського. Тут створений архів, тут проводяться розмаїті лекції та семінари, а також конференції на театральні теми.

Про все це нам розповів під час зустрічі Бруно Хояк, працівник Центру, багатолітній архівіст спадку Гротовського. Нам також пощастило переглянути фільм про творчість відомого реформатора сцени. Побачивши усе на власні очі, починаєш розуміти, у чому полягає унікальність концепції видатного польського режисера. Проте після перегляду ми дізнались, що жоден серед діючих театрів у Вроцлаві не застосовує принципи Гротовського. Це викликало справжній жаль, прийшло усвідомлення: тут, у Вроцлаві, великий митець – лише частка ще не надто давньої історії.



Доктор Мілан Лесяк (в центрі) проводить лекцію для студентів Вроцлавського та Львівського університетів у залі Національного музею (Вроцлав).

Л – означає суд Лінча

Лінчування – це самосуд, розправа без слідства, тваринна жорстокість. Саме такою темою режисер вирішив об’єднати три історії з одноактних п’єс Ю. Місіми: “Пані Аолі”, “Діапазон” і “Шафа”. Вони показують силу людських емоцій, від яких важко вирватися на свободу, проблеми нереалізованості почуттів різних за віком, місцем проживання та соціальним статусом героїв. У спектаклі Агнешки Ольстен герої мають в собі сили стати незалежними особами. Усі вони хочуть звільнитися від пут. Дарма недооцінювати їх, вони настільки сильні, що готові змінити напрямок життя або залишитись непорушними, не даючи жити іншим. Герої готові на радикальні вчинки заради своїх прагнень.

Хотілось би наголосити на схожості загальної конструкції вистави до японського коміксу аніме. Тут немає зайвих сцен, лише лаконічно подані картини. Навіть хвилини мовчання додають правди і посилюють атмосферу у залі. Персонажі перебувають в незвичайних, дивних обставинах, які при уважному розгляді анітрохи не відрізняються від нашого повсякденного життя. Глядачі наче стають допитливими сусідами, що спостерігають за подіями через вікно. Ми бачимо, як чоловік приходить до дружини у лікарню, в очікуванні, що вона нарешті прокинеться; як інший у сварці заколює ножом жінку; як закохані чоловіки стримують свої почуття.

Характерною ознакою вистави є мультимедійний перформанс: він слугує не тільки тлом для розповіді,

але й є її невід'ємним компонентом. Глядач подорожує з однієї вистави в іншу, переходить із зали до зали, наче переміщує свій бінокль від одного вікна до іншого, впритул розглядаючи ту чи іншу життєву картину.

А – означає альтернатива кольору помаранчі

Помаранчева Альтернатива – легендарний мистецько-політичний рух 80-х років XX ст. у Польщі. Рух започаткував Вольдемар Фидрих (відомий пізніше як Майор Фидрих) у Вроцлаві в середовищі опозиції 1983 р. Основна мета руху полягала у протесті проти комуністичної влади з використанням елементів безглузлого, абсурдного, дурного. Завдяки цьому учасники Помаранчевої Альтернативи не могли бути заарештовані міліцією як опозиція комуністичному режимові. Усе це відбувалося у формі акцій та гепенінгів, що висміювали комуністичну систему, цензуру і владу у найнесподіваніший та якнайдотепніший спосіб.

Символом Помаранчевої Альтернативи став гном – “краснолюдек” польською мовою – у червоному капелюсі. Гнома малювали на стінах у тих місцях, де влада в період воєнного стану зафарбовувала антиурядові написи. Усе це здійснювалось для того, щоб відверто привертати увагу до намагань влади приховати правду.

Чим більше людей одягали червоні капелюшки, тим більше з'являлось міліціантів, і вся ситуація ставала дедалі комічнішою. Це спричинилося врешті-решт до того, що люди перестали боятися міліції, шок військового стану минувся.

Історія Помаранчевої Альтернативи дає можливість створити розповідь про драму людей на рубежі часів, людей революції. “Помаранчик” у Театрі Вспулчесному – це вистава про героїв, які не хочуть стати пам'ятниками, і про людей, які намагаються встановити їх на п'єдестал як знак минулого. Це трагікомічна казка родом із життя, в якій йдеться про зухвалість хірургії влади, котра прагне будь-що вкрасти особистість людини. Це історія про геноцид щодо людей, які не вписуються в рамки соціуму. Це пост-історія революціонерів, лідерів і новаторів громадянського суспільства, про яких уже забули. Це драма недавніх героїв.

Актор Олександр Дутко (виконавець головної ролі) вміло переходить з одного настрою в інший, від сцени до сцени розкриваючи свого героя по-новому. В епізодах допиту ми бачимо особу, яку система намагається зламати. Глядач відчуває відчай і страх персонажа, проте в сценах, де герой розповідає про свою революційну діяльність, ми бачимо людину з випростаними плечима, людину, яку запалює ідея.

Його існування на сцені було справді органічним, він вдавався до імпровізації та інтеракції з глядачем, що підкреслювало професійність актора.

Особливу увагу хотілось би звернути на просторове вирішення вистави (сценограф – Марина Вижомірска). Невеликий камерний простір (зала вміщає заледве 50 осіб глядачів) трансформується упродовж всієї вистави і з розвитком подій “збільшується”, набираючи глибини. Спершу ми бачимо маленький стіл на двох перед непрозорою завісою із величезним, на всю висоту, зображенням мішені. Згодом цей задник-завіса від'їжджає назад, і маленький столик перетворюється на великий, довгий стіл для прийомів. Третьою іпостассю простору є кімната, схована за задником. Тож простір вистави змодельовано за принципом “подвійного дна”: герой проповзає крізь щілину в заднику, і завдяки іншому освітленню крізь прозорий тепер задник виникає ще один простір. У виставі використовують також сучасний музичний супровід і світломузику. Це робить її справді видовишною і сучасною.

У “Помаранчику” паралельно існують дві жанрові площини – комічна і трагічна. За сарказмом і жартами приховане подвійне, глибоко драматичне, дно, власне, як і сама ідея Помаранчевої Альтернативи. Та якщо комізм лежить на поверхні, і кожен глядач у залі сприймає його, то до глибшого, власне філософського рівня, можливо, не кожному вдається дістатись. Але проблема вистави дуже актуальна: сучасний Вроцлав сповнений сотнями маленьких фігур гномиків-краснолюдків, що стали не тільки спогадом про минуле, а й доволі прибутковим бізнесом. Для когось тепер вони – обов'язковий сувенір із Вроцлава, а ще чверть століття тому це було втіленням опозиційного голосу народу. Тож постає питання: невже усе продається?

В – означає враження

Тиждень життя у Вроцлаві допоміг нам розширити естетичні горизонти. Польща подарувала мені особисто мистецтво дуже далеке і ще не пізнане. Тут давно відбулась театральна революція. Тут мистецтво справді віддзеркалює життя, і глядач сприймає його адекватно. Тут належно оцінюють винесені на сцену питання одностатевих стосунків, сексуальні проблеми, розмовну лайку тощо. Проблеми, які виникають у виставах, не обмежує жодна цензура. Тут (висновок з переглянутого) вистава є справді незалежним витвором мистецтва, актом творчості. Тут не бояться експериментів і творять території для спільного розвитку молодих драматургів і режисерів.

Поїздка у Вроцлав червоним маркером підкреслила те, чого нам не вистачає, і дала конкретні завдання, задля виконання яких нам варто працювати.

Роман ЛАВРЕНТІЙ

ДРАМА “ТАРАС ШЕВЧЕНКО” З. ТАРНАВСЬКОГО ТА ЇЇ ПОВЕРНЕННЯ

Драма “Тарас Шевченко” українського письменника, журналіста, театрального діяча і критика, перекладача Зенона Тарнавського (1912–1962) тривалий час вважалася втраченою. Найбільше у складних перипетіях з текстом завинили бурхливі, трагічні події середини ХХ ст., Друга світова війна, низка окупацій Львова, а відтак – і повоєнна еміграція українців до США. Автор літературної основи і творці її сценічного варіанту також опинилися за океаном – у новій суспільній ситуації. Сам письменник пізніше зізнавався: “Драм я ніколи не старався видавати, бо вважав, що драма призначена для життя в театрі, як підложжя до театрального видовища, а не як лектура у час дозвілля” [1]. У цьому висловлюванні відчувається і природна скромність автора, і його переконання у дусі класичного розуміння драматургії як розгорнутого сценарію, схематичність якого згладжується, коли актори на сцені наповнюють образи живим змістом.

Визначний письменник і громадсько-культурний діяч З. Тарнавський народився 9 вересня 1912 р. в місті Самборі (тепер районний центр Львівської обл.). Закінчив з відзнакою Самбірську гімназію; навчався на юридичному факультеті, але згодом перейшов на відділ історії мистецтва на філософському факультеті Львівського університету (тепер Львівський національний університет імені Івана Франка). Закінчив Вищу школу журналістики у Варшаві. (Юридичну освіту здобув уже в другій половині 1940-х років у Мюнхенському університеті). У другій половині 1930-х років був співредактором щоденної газети “Українські вісті”, співпрацював із тижневиком “Батьківщина” у Львові, під десятками різних псевдонімів дописував і до інших часописів. Певний час – від 1940 р. – працював керівником мистецької програми на Львівському радіо (це голосом З. Тарнавського прозвучало проголошення Акту відновлення Української Держави 30 червня 1941 р.). Проте, крім журналістської праці, активно займався літературною творчістю, був знаний у мистецьких колах. Належав

до львівського літературного угруповання “Дванадцятка” (1934–1939), що об’єднало молодих письменників Анатолія та Ярослава Курдидиків, Богдана Нижанківського, Зенона Тарнавського, Івана Черняву, Василя Ткачука, Володислава Ковальчука, Карла Мульткевича, Василя Гірного, Романа Антоновича, Ганну Павенцьку, Богдана Цісика та інших, які, виступаючи за орієнтацію на західноєвропейську культуру, шукали “нових динамічних форм вислову”, творили сучасну українську урбаністичну літературу [2].

Зокрема, прозі З. Тарнавського (дебютував 1930 р. на сторінках газети “Новий час”) частково властиві ознаки літератури “потoku свідомості”, що влучно пізніше відзначив критик Г. Лужницький: “...Розповідь т. зв. ланцюговим способом, тобто одно поняття асоціативно в’яжеться із другим, незалежно від цього, що це не завжди доповнює акцію оповідання, а часто навіть і – сповидно – сповільнює її. Цим своїм стилем, засвоєним, в першу чергу, від французьких і німецьких новітніх письменників, Тарнавський хоче передати цей спліт думок, який повстає в людині, яка розповідає, і даючи волю своїм думкам, не контролює розповіді” [3]. Водночас письменник захоплює психологічно точними штрихами, колоритністю наративу, насичуючи його магією простору Львова, переплітаючи характерними словами зі специфічного львівського говору. Сам З. Тарнавський, визначаючи домінуючу тему своїх художніх текстів, стверджував: “Завжди в центрі моєї уваги є людина і її духові переживання на тлі соціальних і політичних обставин” [4]. Друкувався багато і часто, проте перша його збірка новел і нарисів – “Дорога на Високий Замок” (Торонто–Детройт, 1964) – вийшла щойно по смертю...

Однак особливе місце і в житті, і в творчості З. Тарнавського посідало театральне мистецтво. Проблеми з психології акторської творчості, питання безпросвітньо-трагічної долі української “мандрівної богемі” тощо – часто зустрічаються у його прозі. Значний доробок письменника і як театрального кри-

Вже в перших днях лютого 1937 р.
УКРАЇНСЬКИЙ МОЛОДИЙ ТЕАТР

ЗАГРАВА

виставить ревелюційну пєсу Зєнона
Тарнавського п. н.

ТАРАС ШЕВЧЕНКО

Пєсу режисєрує Володимир Блавацький

ТЕАТР „ЗАГРАВА“
дня 9 березня ц. р.
відбудеться в Коломїї
прапремієра
пєси Зєнона Тарнавського
п. н.

„ТАРАС ШЕВЧЕНКО“
чотири картини з життя поета

постановка:
Б. Блавацького
декоративне оформлення:
Леонїда Боровика

Нові ефектовні декорації і
стилеві костюми зложаться
на мистецьку цїлість

вистава буде повторєна 10 ц. м.

Позір Коломийщина
Український Театр „Заграва“

Дня 9. березня цр. в Коломїї в
салї Шадничї Каси відбудеться
премієра пєси Зєнона Тарнав-
ського п. н. „ТАРАС ШЕВЧЕН-
КО“ 4 картини з життя поета.

Постановка **Володимира Бла-
вацького**. Декорації **Леонїда
Боровика**.

Початок в год. 8 вечором.
Вистава буде повторєна дня 10.
березня цр.

Відвідати цю виставу — це о-
бвязок кожного свідомого укра-
їнця.

1. картина Два світи
2. „ Двоголовий орел
3. „ На засланні
4. „ Вмірає людина.

З ТЕАТРУ

Управа Театру „Заграва“ звер-
тається до всіх Установ і Товариств,
які улаштовують **Шевченківські
Концерти** а бажали б заступити
традиційний Концерт виставою „За-
грави п. н. „Тарас Шевченко,
Зєнона Тарнавського (премієра 9.
ц. м. в Коломїї) — щоб заздалє-
гідь порозумілись з управою „За-
грави“. Турне „Заграви“ з вистав-
кою „Тараса Шевченка“ на бере-
зень і квітень приблизно: Коломия,
Станиславів, Стрий, Львів, Пере-
мишль, Сммбір, Дрогобич і дооко-
личні місцевости.

тика. Шлях у драматичну творчість З. Тарнавський починав із власних практичних виступів у напівама-торському львівському театрі “Богема” (зокрема у комедії “Акорди” Г. Лужницького, 1934 р., реж. Петро Сорока). На замовлення режисера Українського молодого театру “Заграва” Володимира Блавацького підготував переклад-адаптацію французької комедії “Стефко” Ж. Деваля (1935), на замовлення режисера Українського народного театру ім. І. Тобілевича Миколи Бенця інсценізував спільно з Романом Антоновичем повість Уласа Самчука про національно-визвольну боротьбу закарпатських українців “Тори говорять” (1935); окрім того – польською мовою – у міському театрі Лодзі (Польща) йшла його інсценізація повісти австрійського письменника Йозефа Полячка “Д-р Берггоф приймає від 2-тої до 4-тої” (реж. Б. Домбровський). Для аматорського студентського театру переклав дві французькі комедії “Мушиш бути моя” Е. Лабіша та “Дрібненькі ручки” Е. Лабіша – Р. Мартена. Найперша власна драма З. Тарнавського “Тарас Шевченко” (1936) принесла йому мистецький успіх насамперед завдяки вдалому сценічному прочитанню 1937 р. в мандрівному Українському молодому театрі “Заграва”. Інші драми та переклади з’явилися уже за океаном – у вимушеній еміграції автора: “Чай у пана прем’єра” (у співавторстві з Богданом Нижанківським; Український театр у Філадельфії, США, 1953 р., реж. Володимир Шашаровський), переклад анонімного середньовічного мораліте “Дійство про чоловіка” (1961 р., Українське театральне товариство у Детройті, США, реж. З. Тарнавський), “День нашого відпочинку”, “Характерники” (у співавторстві з Володиславом Ковальчуком), “Плач Ярославни” (у співавторстві з Б. Нижанківським), “Аттіла в Римі”; працював над інсценізацією “Повісті временних літ” і над драмою “Мій брат-повстанець” та ін.

Майже усі спогади про З. Тарнавського рясніють згадками про його особливий пієтет до сцени; великим любителем театру назвав його у своїх спогадах і письменник, близький колега з літературного угруповання “Дванадцятка” Богдан Нижанківський (1909–1986) [5]. Зрештою, праця З. Тарнавського для театру не вичерпувалася лише драматичною творчістю: у роки першої радянської окупації був активним членом Обласного комітету працівників мистецтва (1939–1941), під час німецької окупації керував театром “Веселий Львів” (1942–1944), паралельно брав участь у роботі Літературно-мистецького клубу і “Клюбового театру” (1942–1944) при ньому. Ці театри малих форм успішно прищеплювали вітчизняній сцені урбаністичні сюжети, витворювали власне українську популярну міську культуру.

Далі, у 1944–1945 рр., працював у штабі Української національної армії у званні підпоручника.

Від 1944 р. З. Тарнавський перебував на вимушеній еміграції. Спершу – в Німеччині, де співпрацював із газетою “Українська трибуна” (1947–1948), журналом “Арка” у Мюнхені, потім – від 1949 р. – у США, де був кореспондентом “Шляху перемоги”, друкувався у журналі “Київ” та ін. Упродовж багатьох років він українську радіопрограму (зокрема, записав і цілу низку радіопередач для дітей). До останніх днів життя продовжував творчо працювати на літературній ниві. Писав, перекладав, готував інсценізації та переробки, був співробітником “Літературного Братства”, яке видавало українські книжки. Створив і очолював у Детройті Українське театральне товариство, у якому поставив низку вистав. Був співзасновником Інституту української культури в Америці. Викладав історію української культури і українського театру на Академічних курсах українознавства. Жив у місті Детройт, штат Мічиган, де й помер 8 серпня 1962 р. [6].

Чотири картини з життя поета “Тарас Шевченко” (“біографічно-сценічний репортаж”, як висловився сам автор) З. Тарнавський написав ще у 19 років [7]. Проте дуже тривалий час переробляв текст. Допрацював, вочевидь, навіть після того, як влітку 1936 р. віддав його до постанови на сцені Українського молодого театру “Заграва”, а на завершальному періоді

репетицій особисто приїжджав до театру контролювати процес. Молодий драматург відважився уперше [8] вивести на сцену сакральний для українців образ поета, прозаїка, художника Тараса Шевченка (1814–1861), який творами і особистим життям піднявся до рівня національного пророка. Але не звичний “у шапці та кожусі” – відомий з автопортрета і розтиражований по всіх книжках для народу, шаблонних народницьких концертах, аматорських вечорах – а образ живого Т. Шевченка, людини з академічною освітою, з високосвітськими манерами, яка одягала фрак, тобто жила і мислила згідно з тогочасною європейською модою.

Близьке знайомство із західноукраїнським театральним життям та процесами у світовому мистецтві сприяло витворенню власної специфічної драматургії З. Тарнавського, для якої – за висловом Г. Лужницького – характерне прагнення позбутися провінційності, бажання прищепити театру європейськість [9]. Драма “Тарас Шевченко” з самого початку провокувала до дискусії: З. Тарнавський свідомо намагався не лише очистити образ поета від традиційних кліше (“му-жицького сина”, “провінціяла”), а й – відшукати в ньому живу людину, з пристрастями, помилками, страхами.



ЗЕНОН ТАРНАВСЬКИЙ

ТАРАС ШЕВЧЕНКО

4 картини з життя поета

В постановці В. БЛАВАЦЬКОГО

Декоративне оформлення
Л. БОРОВИКА

Матеріали на костюми

і декорації з фірми Е. Ф. БОРИС

Перемишль, Францішканська 16.

ПРОГРАМКА

І. КАРТИНА

„ДВА СВИТИ“

ДІЄВІ ОСОБИ:

Тарас Шевченко	— —	Л. Боровик
Кн. Варвара Репніна	— —	В. Левицька
Ії Мати	— —	А. Істоміна
Закревський	— —	Я. Рудакевич
Лукашевич	— —	А. Данилко
Прислуга	— —	Н. Мелехівна



„Т. Шевченко“ декорація І. дії

(Дія відбувається 1843 р. в Яготині, в маєтку Кн. Репніна. З його донею Варварою в'язало молодого а вже широко відомого на Україні поета сильне почуття: „Зелота молоді“ в роді Закревських і Лукашевичів втягала молодого і недовіданого Шевченка в безжурні гулянки й бешкети, серед яких швидко міг пропасти його геніальний талант. І так поет опинився на роздоріжжі: з одного боку аристократична атмосфера дому Репніних, вигоди безжурного й спокійного життя — з другого боку горе народу, що стогнав в тяжкому ярмі — не давало йому спокою і кликало на тернистий шлях боротьби.. Отже ті два світи в І. картині „Тараса Шевченка“).



Віра Левицька – кн. Варвара Рєпніна, Ганна Істоміна – її Мати у виставі “Тарас Шевченко” З. Тарнавського. Театр “Заграва”, 1937 р. (Тут і далі світлини з архіву Віри Левицької).

Проте “дискусія” не завжди розгорталася у заданому автором руслі. Коли уперше Шевченко – пророк нації – з’являється на сцені у захмелілому стані, з келихом вина, патріотичні репліки упродовж першої дії (Яготин, маєток Рєпніних, 1843 р.) прочитуються радше як фліртування з княжною Варварою Рєпніною, гра на її народницькому “сентименті”. Хоч і епатажно як на той час, та все ж таки це вдало підкреслює в героєві живу людину. Але на противагу чистому серцем Шевченкові надто традиційно, однозначно виписано негативні характери – розбещені життям пани (Закревський, Лукашевич), які безтурботно пропивають свій час, програють у варцаби кріпаків. З приводу цього схематизму п’єси в одній з рецензій критик – учитель українських гімназій у Галичині, психолог, доктор філософії – Олександр Кульчицький (1895–1980) скептично зауважував, що велич поета не можна зводити до банальних стереотипних опозицій: “Протиставити два світи, світ мужика Шевченка і світ дворянства (І картина) це не тільки натяк на протиставлення величі світа Титанів, що вироста-

ють із землі, та нікчемности світа її галапасів (паразитів. – Р. Л.)” [10].

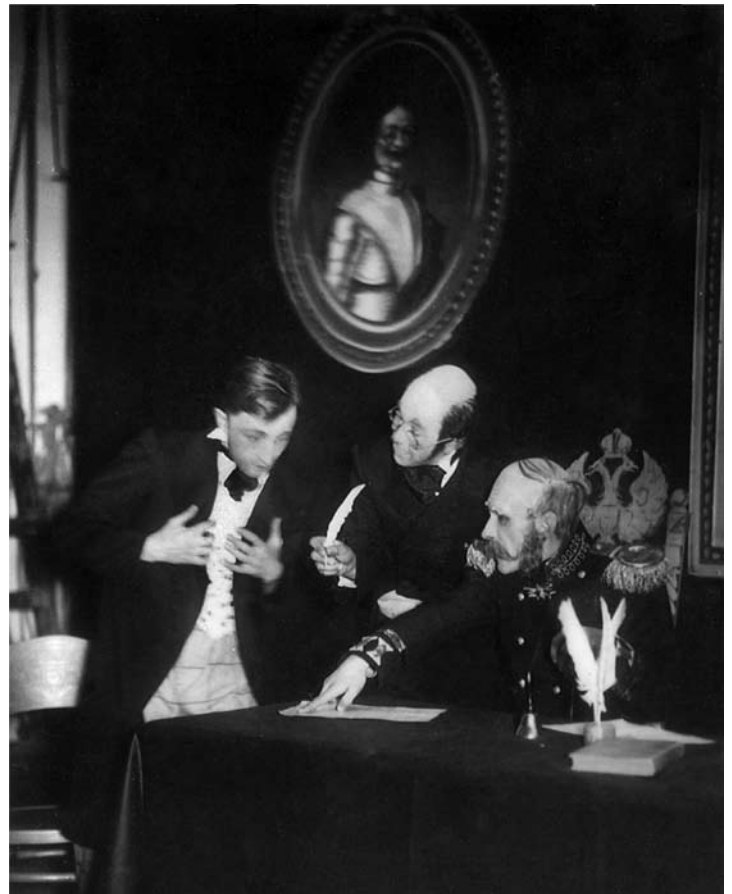
У другій дії “Двоголовий орел” (Петербург, 1847 р.), коли звучать зовсім не героїчні відповіді Т. Шевченка під час допиту, що мало б працювати на “демітологізацію образу”, впадає в око повна безпорадність автора у виписуванні самої сцени слідства-суду, від чого вона втрачає свою фатальну вагу (чого вартий виведений у фарсових тонах Секретар). Через це спрощення губиться пізніше і сила спротиву особистості репресивній системі. “Зустріч двоголового орла із Шевченком – Кирило-Методіївським братчиком – (картина II-а) не могла знов бути зустріччю кавказького вірла із Прометеєм” [11], – зазначала критика. Крім того, введення безтурботно-манірної Кітті – пасії слідчого генерала Дубельта – остаточно розбиває серйозну атмосферу суду, хоч і акцентує увагу на гідності, людяності підсудного та нікчемності його звинувачувачів.

Втім, читач початку ХХІ століття цю сцену може прочитати і як “виставу для самих себе”, яку, зайвий раз знушаючись над підсудним, розігрують слідчі, наперед знаючи вирок. Тому й відповіді Тараса Шевченка мають відсторонено спокійний характер: так поводить себе людина, що розуміє невідворотність долі і приймає свою “чашу” (гірка іронія фрази про “тридцять срібняків” як гідну винагороду донощиківі Петрову тут не випадкова). Зрештою, під час постанови на сцені ця дія була підсилена точним акторським виконанням, відтак прозвучала актуальніше. Зокрема, анонімний кореспондент газети “Українські вісти” стверджував, що “це незвичайно сильна і для багатьох аж надто зрозуміла картина, а головню по всяк день актуальні “методи і техніка” допиту, тож не дивниця, що викликала в глядачів сильне незатерте враження” [12].

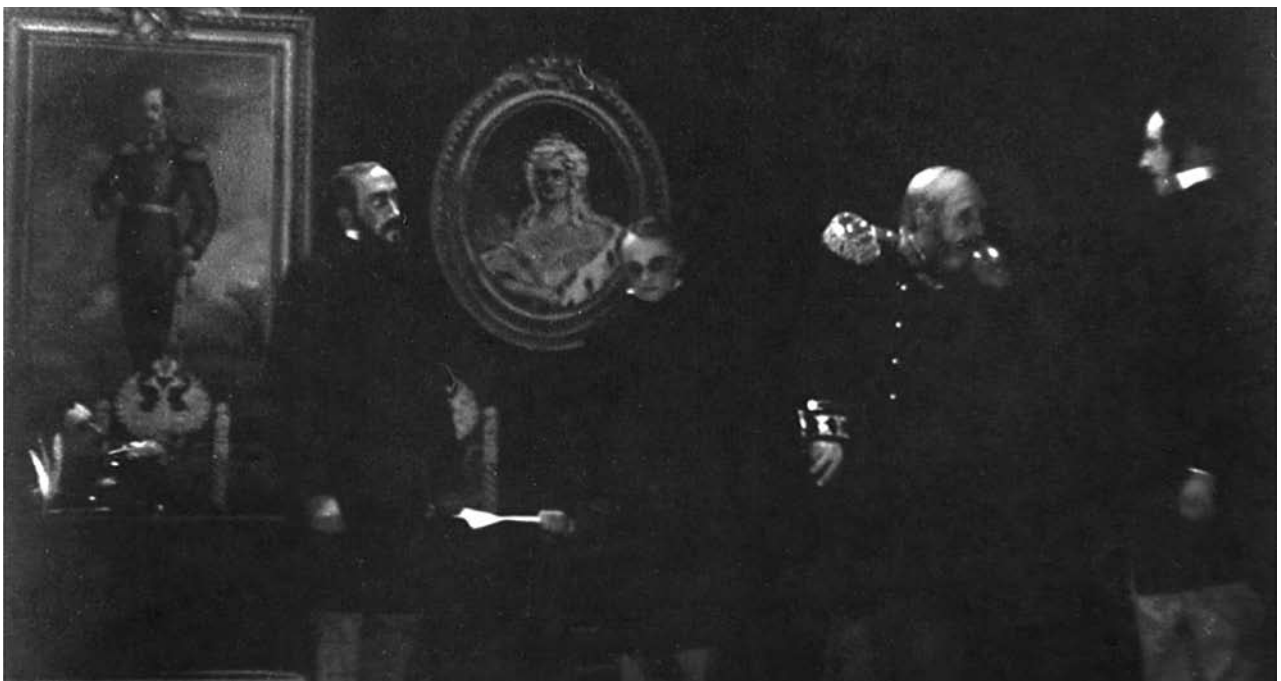
У третій дії “На заслання” (Новопетровська фортеця, 1857 р.) – вимальовується нарешті впізнаваний Тарас Шевченко, який карається, мучиться, але не відмовляється від своїх національних поглядів. Однак З. Тарнавський свідомо не вкладає в уста Кобзаря трафаретних патріотично-патетичних гасел, його герой – після десяти років солдатчини, з заборобою займатися на дозвіллі улюбленою справою, – загнана життям, передчасно постаріла людина, хоч і не до кінця зламана. І фрагмент “Благословенная в женах...” з поеми “Неофіти” звучить як природна молитва віруючої людини і – як вагомий чинник, що тримає Шевченка при житті. Цікава, ненав’язлива спроба З. Тарнавського “оприсутнити” у побуті поета прототипів героїв його творів, як-от: покритка Євдокія, яка мандрує за своїм коханим-москалем (у виставі для більшої зрозумілості персонаж перейменований на Катерину). Водночас є й контраверсійна пікант-

на інтрига: дружні стосунки з киргизькою дівчиною Джабан-Тус прочитуються двозначно, хоча цілком можливо, що автор хотів просто підкреслити духовну близькість поневолених росіянами народів. Але макаронічна мова дівчини, стилізована під кавказько-азійську манеру мовлення, недоречно провокує комічний ефект, руйнуючи її трагічний образ... І все ж автор п'єси на завершення третьої дії вдало виписав момент звільнення Кобзаря з неволі, не впавши у мелодраматизм, – подавши лише ніби незначну, але таку символічну, зрозумілу з контексту, репліку Т. Шевченка: “Треба поголити бороду” (як символ початку нового – вільного – життя).

Щойно четверта дія “Вмирає людина” (Петербург, 1861 р.) остаточно підкупляє читача/глядача, створюючи близький до усталеного образ Т. Шевченка – батька українства, який останні години життя тримається лише однією надією на звільнення рідного народу з неволі, ніби зумисне добиваючи хвилюванням підірваний хворобами організм. Надзвичайно тонко З. Тарнавському вдалося схопити настрій людини, яка помирає: “...Чи ви переживали таке, коли свічка догорає, а ви читаєте цікаву книжку? Ви швидко, швидко дочитуєте якнайбільше. Ще одна сторінка, ще одне речення, ще одне слово. А свічка хоробливо блимає, грозить, манить, дразнить. Ви спішіться, щоб якнайбільше прочитати. Вам жаль відложити непрочитану книжку. Тільки тому, що свічка гасне. Мені жаль відложити непрочитану книжку. До останньої сторінки ще далеко. А свічка гасне...” – риторично констатує Тарас Шевченко на смертному ложі. І ці



Євген Левицький – Г. Андрузький, Іван Яріш – Секретар, Володимир Блавацький – Генерал Дубельт у виставі “Тарас Шевченко” З. Тарнавського. Театр “Заграва”, 1937 р.



Омелян Неделко (сидить) – Генерал граф Орлов, Богдан Паздрій – Костомаров, Р. Стрільчик – Гулак, Володимир Блавацький – Генерал Дубельт, Роман Зелез – Петров у виставі “Тарас Шевченко” З. Тарнавського. Театр “Заграва”, 1937 р.

слова своєю безпосередністю зворушують навіть сучасного читача. Та й у світлі близької смерті слова поета і його друзів про невмирущість слави сприймаються не так ходульно, а радше – як продиктовані бажанням самозаспокоєння-потішення і полегшення останніх годин життя.

Уже згаданий критик О. Кульчицький – у рецензії на виставу – стверджував: “Щойно в третій і четвертій картині автор зумів зворушити, схвилювати, викликати збірне “унісоно” спочутливості для Шевченка-мученика – засланця. Влучно підмітив і передав оту тайну Шевченкової особовості, яка відкриває перед нами глибину людяності під сірою шинелею” [13]. І далі уточнював: “В четвертій яві – непотрібно перевантаженій деякими зайвими мельодраматичними ефектами (сцена молитви) – фізіологічні терпіння людини не прислонюють, на щастя, муки Батька Народу, що тримається при житті єдиною надією на маніфест про скасування кріпацтва. Ритм цього умученого серця, що сподівається, чекає і живе сподіванням, в значній мірі своєю символікою перенісся у душі глядачів, еднаючи їх у спільноті одного почування – спільноті туги за здійсненням усього того, на що чекає нині, як і вчора загал народу” [14]. Отже, крім біографічного

репортажу про поета, п’єса опосередковано давала і патріотично актуальну проєкцію на сучасне 1937 року – знову підневільне, як і за часів Т. Шевченка – життя українців у несвоїй державі: в СРСР відбувалося масове знищення національно свідомих сил (“розстріляне відродження”), а на західноукраїнських землях – тривав розгар переслідувань, витіснення з усіх сфер, обмеження та викорінення історичної пам’яті українців.

Парадокс полягав у тому, що епоха вимагала – зокрема, від літератури і театру – конструктивного національного героя, постійної актуалізації великого об’єднувального міту, а молодий автор драми З. Тарнавський шукав тонші, суб’єктивніші нюанси, на жаль, не зрозумілі широкому загалові. “Дебют автора штуки (п’єси. – Р. Л.) треба вважати за удатний, – писалося на сторінках львівської газети “Новий час”. – Однак, мимо цього, поставив він собі за початок завдання, може, заамбітне. Дуже трудно було йому втримати цілий час п’єсу на рівній висоті. До Шевченка підійшов він як до людини і старався дати нам образ Шевченка-чоловіка. Образ цей не вийшов, однак, так ярко і глибоко, як це глядач бажав би” [15].

Приймаючи суттєві та влучні зауваження критиків, варто нагадати, що “Тарас Шевченко” – найперша драма автора, а також – як видно з дискусії навколо неї – смілива, хоч і недосконала спроба деконструкції усталених уявлень. Важливішим є те, що через деконструкцію стереотипів, пов’язаних із поетом, З. Тарнавський конструює оновлений “земний” образ Т. Шевченка – зрозумілий і близький людям ХХ ст. Зрештою, на цьому наголошували і це підкреслювали також постановники драми на сцені.

Контраверсійність (за висловом Г. Лужницького), тобто дискусійність драматургії З. Тарнавського, його критика усталених норм – зручно лягали у русло мистецьких пошуків режисера-експериментатора В. Блавацького (справжнє прізвище – Трач, 1900–1953), який був захоплений ідеями та практикою Леся Курбаса щодо модернізації національної сцени, мав досвід роботи у “Березолі” (1927/1928) та створив на західноукраїнських землях новаторський театр, який руйнував “царство шаблону і пересічності” [16]. Провідним в очолюваному ним Українському молодому театрі “Заграва” був “монументальний репертуар”, де режисерськими засобами підсилювано національно-патріотичне звучання до рівня символу, досягаючи потужного ефекту єднання зали й сцени в єдиному пориві. Зокрема, історичні видовища “Батури” Б. Лепкого, інсц. Л. Лісевича (1933), “Земля” за В. Стефаником, інсц. В. Блавацького (1933), “Тарас Бульба” М. Гоголя, інсц. В. Блавацького (1934); релігійні полотна “Голгота” за Євангеліями



Амврозій Маруненко – Унтерофіцер, Леонід Боровик – Тарас Шевченко, Марія Степова – Джабан-Тус у виставі “Тарас Шевченко” З. Тарнавського. Театр “Заграва”, 1937 р.

(1936), “Камо грядеши (Quo vadis?)” за Г. Сенкевичем (1936) – обидві інсц. Г. Лужницького) та ін. [17] Але, окрім пошуку нових театральних форм, була у доробку В. Блавацького і наскрізна тенденція до “театру суспільного виклику”, до підважування стереотипів, яку не завжди громадськість сприймала беззаперечно (зрештою, і щодо резонансної, забороненої згодом через домагання консула СРСР, вистави “Земля обітована” О. Олеся (1935) – про репресовану сім’ю Крушельницьких – серед українців звучали критичні зауваження у тому, що театр спекулює на особистій трагедії).

Про п’єсу “Тарас Шевченко” – в інтерв’ю для львівської щоденної газети “Українські вісти” – В. Блавацький стверджував: “Драма ця, мушу признати, написана нашим молодим автором з великою культурою і талановитістю. Це прекрасна річ, яку напrawdę варта буде побачити” [18]. У програмці до вистави “Тарас Шевченко” для кращого розуміння концепції героя було подано розлогий коментар “Шевченко на сцені” Г. Лужницького (під псевдонімом Л. Нигрицький): “[...] Саме тут треба усвідомити собі, що геній українського слова, пророк національного визволення був людиною, яка жила, терпіла й яка вмерла самотні. Шевченко силою слова та пророчим духом перейшов у нас в міт, але на сцені театру “Заграва” Шевченко – це людина. Як автор, так режисер черпали з творів і життя Шевченка тільки те, що конечно було для характеристики Шевченка-людини, не Шевченка-генія, не Шевченка – пророка української нації, не Шевченка-міту. Це, сказати б, відтяження самої особи Шевченка є головним мотивом п’єси. Відтяження як політичне, так і письменницьке. Те, що бачимо на сцені, може, а то навіть і пережив не один з нас. Романтичне кохання, суд, зрада, присуд, смерть. На вид речі банальні, а такі дуже людські. І в нашій уяві Шевченко стає багатший. Бо кожний з нас такі чи подібні банальні (а такі дуже людські) речі переходив, кожний з нас ці переходи не тільки розуміє, але й відчуває. А вслід за тим кожний знає, що ця звичайна, проста людина, яку ми бачимо в п’єсі, є тим Шевченком, якому поклоняється і поклонятиметься цілий український нарід во віки вічні. Що ця звичайна, проста людина, яка терпіла так, як кожний з нас, залишила по собі вічні слова, залишила по собі національне Євангеліє. Це не була якась уявлена, вимріяна істота, а наш брат, наш друг. І таким чином п’єса “Тарас Шевченко” З. Тарнавського не тільки скріплює нашу пошану, наш культ до найбільшого Генія Українського слова, але наближує його до нас, споріднює його з нами” [19].

Перший показ вистави відбувся 8 березня 1937 р. у містечку Снятин (тепер місто, районний центр Івано-Франківської обл.), офіційна прем’єра – 9 і 10 бе-

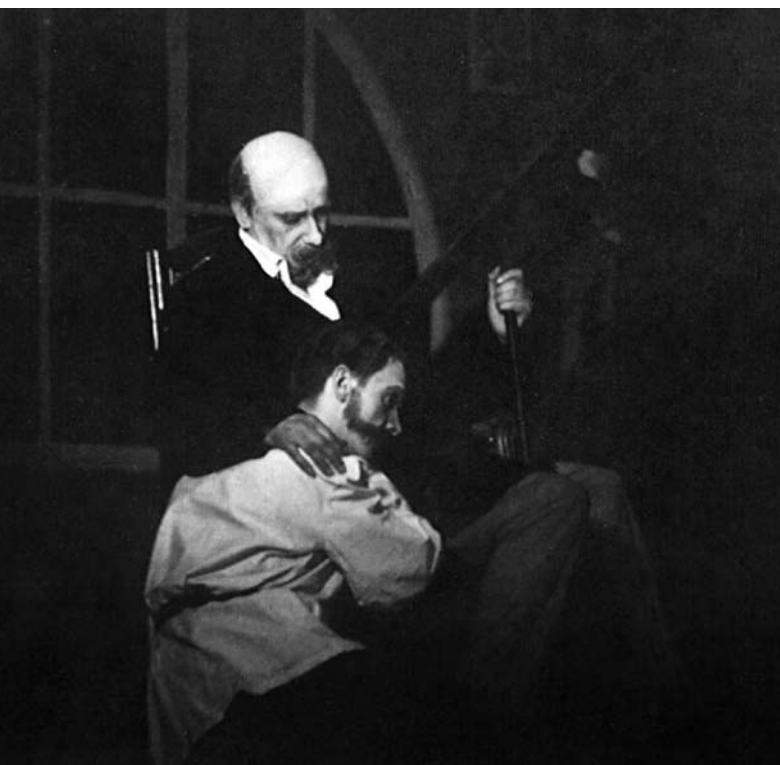


Людмила Сердюкова – Ускова, Василь Сердюк – Майор Усков, Леонід Боровик – Тарас Шевченко у виставі “Тарас Шевченко” З. Тарнавського. Театр “Заграва”, 1937 р.

резня 1937 р. у Коломиї (тепер районний центр Івано-Франківської обл.). Йшла упродовж семи місяців, була показана 45 разів у понад 40 містечках і містах східної Галичини, якими мандрував театр “Заграва” [20] (про покази у Львові невідомо).

Режисер, вирішуючи поставу, скористався частково засобами виразності, знайденими у своїх попередніх роботах. Запропоноване жанрове окреслення “чотири картини з життя поета” прочитується у ключі “видовища”, яке поєднувало прийоми кінематографа (монтажність; образотворча композиційність мізансцен-кадрів) та містерійно-літургійні мотиви (виразні біблійні алюзії; смисловантажені пластичні ходи; хорове виконання сакральних текстів; зрештою, сам “Заповіт”, що звучав притишено за кулісами у кінці вистави, спонукав глядачів підводитися, стаючи співучасниками прощання-похорону). Така форма не виключала і психологічної манери виконання, але короткими штрихами намічені ролі не давали акторам розгорнути повнокровні характери, вони були лише типами – фоном для розкриття образу головного героя. Гармонійно виглядало й ілюзійне, історично достовірне оформлення сцени, костюми епохи, портретний грим – роботи першорядного сценографа театру, випускника Санкт-Петербурзької академії мистецтв Леоніда Боровика (1891–1942), який також виконував головну роль Т. Шевченка.

Рецензент О. Кульчицький, відштовхуючись лише від ефекту вистави (сили впливу на глядачів), аналізу-



Леонід Боровик – Тарас Шевченко, М. Рудакевич – Онуфрій, слуга-солдат. Фінальна сцена з вистави “Тарас Шевченко” З. Тарнавського. Театр “Заграва”, 1937 р.

вав її у характерному – вже звичному на той час для мистецького стилю “Заграви” – ключі “монументального театру”: “Ці другі беруть заздалегідь під увагу вже існуючі нескладні і відомі чуттєві нахили цілого зборища видців, і намагаються їх тільки з’єднати в полум’я збірного захоплення. Прикладом цього другого роду творів є середньовічні містерії – подекуди антична релігійна драма. Очевидно – не тільки релігійні почування можуть стати основою творів “театру спільноти”. [...] Постать Шевченка, цілком виняткова в українській історії, може стати осередком такої збірної містерії. Шевченко – міт про героя-Прометея, Шевченко – міт про Кобзаря бувальщини, Шевченко – міт про Батька Народу...” [21]. Однак цього – на думку критика – у п’єсі немає. Зате сценічний варіант розширює межі інтерпретації.

Підсумовуючи, треба сказати, що оскільки вистава надавала широке поле для трактувань, даючи кожній спільноті відчитувати свої сенси, публіка масово відвідувала всі покази драми “Тарас Шевченко”. І звичайні глядачі навряд чи помічали демітологізацію, а радше шукали можливість співпереживати з Шевченком його долю... Тим паче у світлі політичних реалій свого часу – гоніння української культури – загалом приймали і такий підхід до образу Кобзаря, позитивно проєктуючи його на себе. Зокрема, коломийський

тижневик “Трембіта” наголошував після прем’єри, що “п’єса “Тарас Шевченко”, крім виховного значіння, ще є спонукою для кожного українця – шевченколюба – перестудіювати та вивчити Шевченка, як геніяльного поета, так і великого артиста-майлера, його добу, оточення, в якому поет находився, умови творчої праці – тоді лише пізнається Шевченка в усій його величч” [22].

Окремо варто зазначити, що вистава не лише корегувала традиційне спрощене уявлення про Т. Шевченка, сформоване багатолітніми народницькими тенденціями, а й опосередковано вступала в дискусію з новітнім – радянським – звужено-спролетаризованим образом поета-революціонера, трансльованим з кіноекранів (зокрема, у Галичині був широко відомий фільм Одеської кінофабрики “Тарас Шевченко”, 1926 р., реж. Петро Чардинін, у гол. ролі – Амвросій Бучма).

Сам режисер В. Блавацький, вочевидь, не вважав виставу “Тарас Шевченко” так званою “програмно-новаторською” у репертуарі свого колективу, згадуючи її з понад десятилітньої перспективи загалом нейтрально: “До п’єс, що мали політично-національне значення, належали рівно ж “Обітована земля” Олесь та “Тарас Шевченко” З. Тарнавського”. Але показово, що після цієї констатації у своїх спогадах режисер одразу ж навів промовистий підсумок: “Неважаючи на страшні переслідування театру польською політичною владою, про що буде мова окремо, “Заграва” до кінця свого існування не забувала свого гасла: будити народ і живим словом кріпити народного духа. Чисто мистецькі стремління і завдання театру не перешкоджали йому вести національно-освідомну роботу, яку диктували вимоги часу” [23].

Показово, що Г. Лужницький навіть значно пізніше – у 1974 р. – на сторінках української газети “Америка” (Нью-Брітен, штат Коннектикут, США) в публікації до 160-річчя Кобзаря повторив основні положення своєї статті з програми до вистави 1937 р., наголосивши: з-поміж українських драматургів саме З. Тарнавському найкраще вдалося знайти ключ до постаті Тараса Шевченка на сцені, через певну демітологізацію стереотипних уявлень – утвердити оновлений, не менш притягальний образ [24].

Повертаючись до історії рукопису п’єси, варто зазначити, що через політичні причини – замовчування імен З. Тарнавського та В. Блавацького як “буржуазних діячів” у вітчизняній науці та примусове забуття їхнього доробку – за радянських часів п’єса була приречена “загубитися” (хоч і лежала, так би мовити, “на поверхні” – в архіві, звертатися до неї не було можливості). Щойно з відновленням незалежності України стали “повертатися” на батьківщину заборонені імена і тексти: у книзі “В орбіті світового

театру” український театрознавець з Канади Валеріян Ревуцький переповів зміст драми “Тарас Шевченко” (за програмкою вистави) [25]. Належну заочну оцінку отримала драма і в сучасній дослідниці Олени Боньковської (на основі рецензій на виставу) [26].

У Центральному державному історичному архіві України у м. Львові у фонді “Наукового товариства ім. Шевченка у Львові” – непомічений – зберігався оригінальний машинопис драми [27]. Саме за цим документом сьогодні вперше публікуємо п’єсу З. Тарнавського.

Ідея публікації тексту – з нагоди 200-річного ювілею Тараса Шевченка – належить лауреатові Національної премії України імені Тараса Шевченка, народному артистові України, академікові Національної академії мистецтв України, дійсному членові Наукового товариства імені Шевченка, професорові Львівського національного університету імені Івана Франка Богданові Козаку.

1. Останній лист Зенона Тарнавського // Тарнавський З. Дорога на Високий Замок : новелі, оповідання, нариси / накладом Видавництва “Гомін України”, Торонто, Онт. Канада та Інституту Української Культури в Америці, Детройт, Міч. США, 1964. – (Бібліотека Видавництва “Гомін України”; ч. 24). – С. 12.

2. Детальніше див.: Нижанківський Б. “Дванадцятка”. Наймолодша львівська богема тридцятих років / Богдан Нижанківський // Сучасність. – 1986. – № 1. – С. 33–40; “Дванадцятка”. Наймолодша львівська літературна богема 30-х років XX століття : антологія урбаністичної прози / авт. проекту, вступ. слово, ред. Василя Габора. – Львів: Піраміда, 2006. – 344 с. – (Українська Літературна Спадщина. До 750-ліття Львова).

3. Лужницький Г. Спроба характеристики творчості Зенона Тарнавського / Григор Лужницький // Тарнавський З. Дорога на Високий Замок... – С. 17.

4. Останній лист Зенона Тарнавського... – С. 13.

5. Нижанківський Б. “Дванадцятка”. Наймолодша львівська богема тридцятих років... – С. 38.

6. Лужницький Г. Людина театру. (Замість вступного слова); Спроба характеристики творчості Зенона Тарнавського... – С. 7–8, 14–18; Тис Ю. Пам’яті вірного друга. Над свіжою могилою бл. п. Зенона Тарнавського / Юрій Тис // Шлях перемоги. – Мюнхен, 1962. – 2 вересня. – С. 3; Лисяк О. Зенон Тарнавський – людина театру / Олег Лисяк // Наш театр: Книга діячів українського театального мистецтва 1915 – 1991 / За ред. Г. Лужницького і Л. Полтави. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто: Об’єднання мистців української сцени (ОМУС), 1992. – Т. II. – С. 199–203.

7. Тис Ю. Пам’яті вірного друга. Над свіжою могилою бл. п. Зенона Тарнавського... – С. 3.

8. Першу спробу показати Т. Шевченка як героя п’єси здійснив актор, режисер, письменник Ісидор Трембицький (1847–1922). Див. текст: [Трембицький І.] Тарас Шевченко : картина із життя поета : в 1 діїствію / написав

Ісидор Трембицький. – Коломия : черенками и накладомъ Михаила Бѣлоуса. Зъ печатнѣ Михаила Бѣлоуса, 1903. – 24 с. – (Театральна Бібліотека ; Нр. 1).

9. Лужницький Г. Спроба характеристики творчості Зенона Тарнавського... – С. 14–18.

10. Кульчицький О. Тарас Шевченко на сцені: “Тарас Шевченко” – чотири картини з життя поета – Зенона Тарнавського у театрі “Заграва” / О. Кульчицький // На зустріч. – Львів, 1937. – 1 квітня. – Ч. 7. – С. 5.

11. Там само.

12. Крісло ч. 54. “Тарас Шевченко” на сцені / Крісло ч. 54 // Українські вісти. – Львів, 1937. – 18 березня. – Ч. 59. – С. 3.

13. Кульчицький О. Тарас Шевченко на сцені.... – С. 5.

14. Там само. Також див.: Кульчицький О. Театр “Заграва” в Коломиї: “Тарас Шевченко” – чотири картини із життя поета, З. Тарнавського / О. Кульчицький // Діло. – Львів, 1937. – 16 березня. – Ч. 57. – С. 8. – (З нашого театру).

15. Г. К. Нова прем’єра “Заграви” / Г. К. // Новий час. – Львів, 1937. – 16 березня. – Ч. 57. – С. 7. – (Коломийська хроніка).

16. Блавацький В. В царстві шаблону / В. Блавацький // Новий час. – Львів, 1935. – 16 жовтня. – Ч. 230. – С. 6. – (Театр).

17. Волицька І. “Монументальний театр” Володимира Блавацького / Ірина Волицька // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССXXXVII. – Праці Театрознавчої комісії. – Львів: НТШ, 1999. – С. 246–258.

18. Ч. Вісти з-за куліс рідного театру. Хвилина розмови з арт. режисером В. Блавацьким / Ч. // Українські вісти. – Львів, 1936. – 4 вересня. – Ч. 202. – С. 3.

19. Нигрицький Л. [Григор Лужницький] Шевченко на сцені // Тарас Шевченко, 4 картини з життя поета : програмка / оформив Ярослав Пінот-Рудакевич. – Накладом Українського Молодого театру “Заграва”, 1937. – С. 15.

20. Детальніше див.: Лаврентій Р. Український Молодий Театр “Заграва”. (Декілька штрихів до творчого портрету) / Роман Лаврентій // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Львів, 2002. – Вип. 2. – С. 316–321.

21. Кульчицький О. Тарас Шевченко на сцені... – С. 3.

22. (х.) “Тарас Шевченко” // Трембіта. – Коломия, 1937. – 1 квітня. – Ч. 1. – С. 4.

23. Блавацький В. Спогади / Володимир Блавацький // Ревуцький В. В орбіті світового театру / Валеріян Ревуцький. – Київ; Харків; Нью-Йорк: Вид. М. Коць, 1995. – С. 155.

24. Лужницький Г. Т. Шевченко на сцені / Григор Лужницький // Америка – Нью-Брітен, 1974. – 9 березня. – Ч. 48. – С. 4. – (З нотатника шпарталера).

25. Ревуцький В. В орбіті світового театру / Валеріян Ревуцький. – Київ; Харків; Нью-Йорк: Вид. М. Коць, 1995. – С. 31–32.

26. Боньковська О. Театральне мистецтво на західно-українських землях у 1918–1939 роках / Олена Боньковська // Студії мистецтвознавчі. – Ч. 2 (22). Театр. Музика. Кіно. – Київ, 2008. – С. 30.

27. Тарнавський З. “Шевченко”, драма (1936) : [машинопис] // Центральний державний історичний архів України у м. Львові. – Ф. 309, оп. 1, спр. 1882, арк. 1–25.

Зенон ТАРНАВСЬКИЙ

ШЕВЧЕНКО

*П'єса на чотири картини**

Львів 1936 р.

I. КАРТИНА

ДВА СВІТИ

Дієві особи:

Тарас Шевченко
Кн. Варвара Рєпніна
Її Мати
Закревський
Лукашевич
Прислуга

Фасада палати князя Рєпніна в Яготині. Веранда з кольонами оповита диким виноградом. Зліва оподалік веранди столик і два крісла. На столі розстелена шахівниця і розставлені фігури до варцабів. Весь перший плян сцени – це досить претенсійно втриманий у псевдокласичнім стилі город, газони, аморчики, водограї, печери і т.д.

В хаті світло (рік 1843).

На кам'яній лавці сидять: княгиня-мати Рєпніна і Варвара. Мати сидить непорушно, заслухана в себе. Це струнка старша жінка, на лиці видно, що життя не щадило її. Вдягнута в чорне. Варвара немолода вже дівчина, чорноволоса, довгі коси. Вражають у неї великі та безвістно глибокі очі. Уста трохи може завеликі. Сукня біла. На плечах мантія. Дзвінким голосом читає матері французький роман. Прочитала декілька слів. Вечоріє.

Мати: *(Дає знак рукою)* Доволі. Темно.

(Варвара замовкла, опустивши книжку на коліна, задумується)

Ти, Варваро. чого сумуєш? (Мала павза, майже м'яко) Знов на тебе находить. (Варвара тулиться до матері). Ех, доню, наша кров відзивається. Гаряча і нестримна. Я вже пережила своє, а ти щойно входиш в життя.

* Друкується з дотриманням правопису автора.

Варвара: Я теж вже пережила життя і нічого не чекаю.

Мати: Говориш як розхристаний дівчур, що не вміє опанувати своєї волі ні змислів і тому попадає в крайності. Як ти приїхала зі Швейцарії, зовсім інакше поводитися. А тепер інакше.

Варвара: Як?

Мати: Варваро, переді мною не скриєш нічого. Тям проте, що я майже сліпа, але тим бистрійше решткою погасаючого зору підхоплюю все, що тут чиниться. Мені вистарчає поглянути на твоє обличчя, щоб я знала, що означає ця або друга морщина. Твоє лице для мене отверта книга, що з неї я читаю твою душу. Між мною а тобою є тіснійший зв'язок, ніж ти припускаєш. Ти навіть не помічаєш, що я відчуваю удар твого серця. І я знаю маестро Шарля Ейнера, треба тобі до нього написати, [він] мав на тебе інший вплив, як....

Покоївка: *(Входить)* Ваш світлосте, постель приладжена.

Мати: Ага, добре. Добраніч, Варваро.

Варвара: Мамо, як хто?

(Мати швидко виходить, намагаючись палицею дорогу. Щезає в тіні веранди. За нею покоївка. Варвара остала сама, спокійно всміхнена. За той час найшов вечір і місяць почав свій срібний танок. В однімить на веранду входять Закревський і Лукашевич. Обидва підхмелені. Закревський несе під пахою дві пляшки вина і чарки. Варвара, коли запримітила їх, неприємно зашаріла.)

Закревський: Так і ви цю партію програєте.

Лукашевич: І не з такими грав і не програв.

Закревський: А зо мною таки програєте. Місяць і вино. це два мої союзники. А ви під місяць ще не грали.

Лукашевич: Я грав, грав. І навіть виграв. Я завжди виграю. Для мене це дрібничка. Програв, так програв. А виграв, тим краще.

(Варвара непомітно хоче перейти побіч них. Закревський запримітив її.)

Закревський: А, Варваро Миколаївно, – вибачте, але ми не запримітили вас.

Варвара: Нічого не шкодить, пане Закревський. Я дивуюся, що ви в такому стані взагалі що-небудь запримічуєте.

Закревський: Це правда. І я теж дивуюся цьому. Але ми тепер з Лукашевичем заняті великим ділом, просто епохальним.

Варвара: Чим же, якщо ласка, скажіть, ви хочете відчасливити людство?

Лукашевич: *(Ледви на ногах тримається)* О, можна, можна.

Закревський: Ми заложилися. Заграємо при місячному світлі партію варцабів. Він ставить зі свого боку п'ять душ своїх кріпаків, а я.... я ставлю дві пляшки вина. *(Сміється цинічно. Лице Варвари викривлюється гримасою болю.)*

Лукашевич: *(З пияцькою впертістю)* О, можна, можна. Захочу, так поставлю більше. Поставлю більше. Триста поставлю. Так, триста. Шевченків. Ха, ха, ха. *(Сідає на сходах)*

Закревський: Приймаю.

Варвара: *(Обурена)* Це образа. Це не гідне людини.

Закревський: Яка ж тут образа? Він ставить, я приймаю. Я в тому не бачу ніякої образи. Він пан своєї волі, і йому вільно чинити се, що йому подобається.

Варвара: О, як вище, як багато вище за вас, мої панове, стоїть кріпацький син Шевченко.

Лукашевич: *(Вперто)* Триста поставлю.

Закревський: Чи вище, це питання, над яким варто би думати. Поки що він лежить в салоні. Заки ми вийшли, щиро мене впевняв, що він останнє втілення Будди. Він гаряче вірить у це, і в цю мить шепче гимни в честь безконечного Готтами.

Варвара: Це сором, пане Закревський. Ви нищите людей.

Лукашевич: Можна, можна. Триста ставлю. Доложу ще два. Разом триста два *(вдоволено хіхікає)*

Закревський: Нищу, не нищу. Його до чарки не треба тягнути. Може, від чарки... Але цього ніхто не робить.

Варвара: На вас спаде відповідальність за цього молодого чоловіка. Ви не знаєте, хто він. Ви навіть не в силі уявити собі, що в цій людині скривається.

Закревський: Відданий поклонник Баха...

Варвара: О, це й по-вашому. Але крім цієї прикмети він має ще великий скарб, що відродить нас усіх. Та ви не гідні і не в силі зрозуміти його. Ідіть. Ви мені осоружні. Заливайтеся з вином далі. Хиба в алкоголі зможете випрати свою совість.

Закревський: О, то треба б куди більше випити, як я випив. Куди більше, ніж я зможу випити. Така вона брудна.

Варвара: Ви хоч щирі.

Закревський: *(Бере за руку Лукашевича)* Починаймо *(Засідають обидва при столі. Закревський бере в руки дві фігурки)*. Чорні чи білі?

Лукашевич: Мені все одно. І так виграю.

Закревський: Вибирайте. *(Лукашевич тягне.)* Білими граєте. *(Усталяють фігури на шахівниці. Варвара мов німа стоїть білою плямою на зеленому винограднику. Спирається об мур веранди, закриваючи лице рукою. Повна болісних дум. На веранді в сутіні появився Шевченко. Молодий, вдягнутий по тодішній моді в бронзовий фрак. Блідий. Очі підкреслені синіми обвідками. Знеможений.)*

Закревський: Та заки що вип'єм по чарці вина.

Лукашевич: Можна, можна *(П'ють оба, стукаючись чарками)*

Шевченко: *(Осоружно)* Скрізь вино. Вино. Де не глянеш, усюди цей гидкий трунок. Я бреду в ньому. Він затоплює мене. Всюди брязкіт чарок, що дзвенять, як пекельні кайдани.

Закревський: Ага, вже вбив одну. Чи не надоїло ще?

Лукашевич: О, ні. Ще ні.

Варвара: *(Здригнулася)* Ви тут? За ними прийшли?...

Закревський: Ваше здоров'я. Как шуміт, как пенітся вино...

Шевченко: *(І не запримітив Варвари)* Так, ви чуєте, як у ваших чарках шуміт віно. Та ви не чуєте голосного, до божевілля болючого крику землі. Ви не чуєте, як вона кров'ю накипає, наливається гнівом і здригається. Як кров народу, вино землі буриться і наповнює чаші щерть. Горе вам. Це вино залле вас. А ви п'яні і пусті, погинете в ньому...

Варвара: Що з вами, Тарасе Григоровичу?

Шевченко: Ви не розумієте мене. Ненавиджу вашого розкішного, панського життя. Стогону землі, крику розпуки моїх братів не заглушать пияцькі вигуки ваших гостей. Є щось, що впливає сильніше, як вино. Мене оп'янює моя ідея.

Варвара: Я не розумію вас.

Шевченко: А це таке просте. Я завис між вашим небом а моїм пеклом.

Варвара: *(Знижує голову, тихо).* Вибачте.

Шевченко: Ні, Варваро Миколаївно. Я буду дужий... *(В цей мент він весь перемінюється. Очі грають огнем. Постать набирає дивної сили і пружкості. Сходить долів. Кидає об землю чарку, що тримав у руці. Твердо і переконливо):* Я буду дужий.

Закревський: *(Злорадісно)* А, програли ви партію. *(Лукашевич не відповідає, нахилився на стіл і спить)* Що, ви спите? Ну, хай вам і так. Краще випити. *(П'є, сидить непорушно. Засипляє.)*

Варвара: *(Ніжним шепотом)* Я знайшла вас. У вашу ніч я знайшла вас, Тарасе.

Шевченко: Варваро, Варваро. *(Тримає її за руки)* Справді чудна ніч. Коли місяць срібним серпом виходить на лан зелені трави жати, на безкрайї степ, із за світу виходять духи великих предків моїх. Хмелів, Мазепів, Нечаїв. Найбільших і поменших лицарів волі. Широким колом засідають у степу і ждуть. Та враз між ними стає посланець Божий, ангел. І тихо шепче їм, дідам моїм: “Ще час, ще час. Вертайте в могили і ждїть”. І вертають похилі, сідоголові чуби. Довго так буде. Аж стане між ними дух. Сильний дух. Закований в залізо і сталь. З вогнистим мечем стане в їх колі і голосом дужим, що скелями струсоне, кликне їх на чин. Скоряться йому. Стануть.... ті, що сплять тепер, спатимуть отак далі. І незчуються, як на їх могилах виростуть нові люде. Як прийдуть часи непохитної віри і твердих змагань...

Варвара: *(Захоплена)* О, щоби діждати...

Закревський: *(Крізь сон стукає п'ястком о стіл)* Цок, цок, цок.

Шевченко: *(Бере Варвару за руки)* Варваро, хто вірить, дожиє цього часу.

Варвара: Я вірю в тебе, Тарасе. *(Наближає до нього все тіло. Шевченко обнімає її. Нахилюються лицями до себе. За мент їхні уста злучаються божевільно пристрасним цілунком. Та в цю ж мить Варвара виривається з його обіймів і тікає домів. Шевченко витягає руки за нею, як би хотів зловити її. Опісля прямиться і побідно глядить в небо. Завіса йде поволі вниз).*

II. КАРТИНА

ДВОГОЛОВИЙ ОРЕЛ

Дієві особи:

Генерал Граф Орлов
Генерал Дубельт
Секретар
Тарас Шевченко
Микола Костомарів
Гулак
Андрузький
Петров
Кітті
Жандарм

Простора кімната. Чорна. В двох кутах невеликі двері. Крізь одні входять в'язні. Крізь другі світло. Під стіною, напроти публіки, підвищення. На ньому високе бюро і старезний фотель, вибитий червоним шовком з орнаментом царських королів. За фотелем на стіні портрет царя Миколи I в стоячій позі. Над ним великий двоголовий орел. Під портретом навхрест прибиті два царські прапори. Справа на авансцені столик і крісло. На ньому сидить засушений, з рижою борідкою, в окулярах о дротяній оправі, секретар. З гусячим пером. Звернений лицем до публіки. На середині перед підвищенням крісло для в'язня. Коли відкривається завіса, на сцені гр. Орлов, ген. Дубельт, секретар і Костомарів. Орлов сидить за бюро. Костомарів на кріслі. Дубельт з паличкою в руках ходить по сцені.

Дубельт: А ваш приятель Куліш що іншого сказав...

Костомарів: *(Протирає скла окулярів, говорить непевно)* Я дивуюся цьому, як Куліш міг щось іншого сказати. Він же ж не був причасний, як ми закладали товариство. Він взагалі до товариства не належав.

Орлов: А хто заложив товариство?

Костомарів: Гулак, Білозерський і я.

Дубельт: Коли це сталося?

Костомарів: При кінці 1845 р [оку].

Дубельт: Хто подав думку носити перстені?

Костомарів: Я.

Орлов: А хто перший подав проєкт створити братство?

Костомарів: *(Мнеться)* Властиво важко сказати, хто саме перший. Яюсь так, усі...

Дубельт: Однодушно.

Костомарів: Так, однодушно.

Дубельт: За цю однодушність ви відпокутуєте. Краще було однодушність замінити на оновірність.

Орлов: Яка мета вашого товариства?

Костомарів: *(Трохи запалюється)* Наша мета з'єднати слав'янські племена в одну державу. Всі слав'янські річки злити в одну ріку. Але ми хотіли з'єднання всіх племен тільки під скиптром Й.І.В. [Його імператорської величності]

Орлов: Чому ж ви не звернулися з сим до Й.І.В.?

Костомарів: Ще власне нічого не було з'ясоване. Ми щойно уформлювалися. Та проте ми знали, що Й.І.В. зайнятий внутрішнім благоустроєнням держави, не зможе наділити нас своєю високою поміччю. І тому ми змагали до мети власними засобами.

Орлов: Які це засоби? І як взагалі виглядав плян праці?

Костомарів: Плян розкладався на дві частини. Зовнішню і внутрішню роботу.

Дубельт: Що зовнішня, а що внутрішня?

Костомарів: Зовнішня це перестрій слав'янського світа, на основі єднання, зближення і вирівнювання всяких поррахунків між поодинокими слав'янськими народами. А внутрішня – це заходи над подвигненням і просвіченням українського народу. Братство поклато собі метою ширити поміж слав'янами ідею єднання і федерації на основі непорушної волі кожного народу, що пристане до загальної федеративної спілки.

Дубельт: А не говорилося там про загальну рівність і однакове для всіх громадян право? Про волю особи і віри? Про знесення всяких станових привілеїв? Про гноблення нижчих класів вищими? Про загальне виборче право? Про виборність урядників?

Костомарів: *(Мовчить)*

Дубельт: Мовчите? Ну, нічого.

Орлов: Якими засобами ви хотіли дійти до такого “надзвичайного устрою”?

Костомарів: Дорогою виховання молоді. Мирною пропагандою, по євангельським словам любови. Найважнішим кличем була у нас освіта.

Орлов: *(Іронічно)* І ви вірили, що цими засобами дійдете до мети?

Костомарів: Так. Ми вірили. Ми інших не шукали.

Дубельт: А як довго, по-вашому, треба б ждати на це хвальне здійснення?

Костомарів: *(Поважно)* Кількасот, а то і тисячу років.

Дубельт: Ну, що ж, можна пождати.

Секретар: *(Хіхікає довго, тихо і рівномірно)* Можна пождати.

Орлов: А яке відношення Шевченка до вашого товариства?

Костомарів: Шевченка? Він наш найбільший поет. Він виконав найбільшу частину праці. Оте, що він дотепер вже зробив, цього сотки поколінь до нього не вчинили. Він творить нашу правдиву літературу. І те, ще він своїми поезіями зробив для народного відродження, цього вже ніхто, ніколи не зможе знищити. *(У захопленні не запримітив, яке вражіння викликали його слова на лицях Дубельта і Орлова).*

Дубельт: А, будівничий української держави. А ви знаєте, що сказав Й.І.В.? “Хочу, щоб уся література спинилася”. Розумієте, що це значить? Не сміє бути ніякої літератури. Ніякого барахла. Ніякого *(Кричить):* Ніяких Пушкінів. Ніяких Гоголів. Ніяких Шевченків. Це все дрантя, ворохобники і непотріби. Розумієте? *(Тупотить ногами)* Не смієте братися за літературу ще ви, хахли. Ваше діло стояти напозір перед начальством. Тоді сповните те, чого від вас вимагають. А цього вашого Шевченка ми вже відучимо від мазепинських мрій. Вас усіх облить смолою і підпалить, щоб сліду не стало. *(Ходить подратований по кімнаті. Тиша. Чути тільки важкі його кроки і сопучий віддих. Секретар прилип до актів. Костомарів наляканий, протирає скла. Орлов курить. Довши павза)*

Орлов: Хто крім вас, Гулака і Білозерського належав до товариства? *(Дубельт при-
станув).*

Костомарів: Власне більше ніхто. Другі – це були приклонники.

Орлов: Хто саме?

Костомарів: Навроцький, Пильчиків, Савич.

Орлов: Вже? Говорить усіх. Нічого не скриєте. Ми і так знаємо. Це тільки проба ва-
шої правдомовності. *(Дубельт стукає палицею об долівку. Відчиняються двері. Жандарм
впускає Гулака. Костомарів його не бачить).*

Костомарів: Маркович, Андрузький, Посяда, Тулуб, Куліш.

Дубельт: *(Дає йому протокол)* Прошу підписати. Так. Дякую. Ви вільні. Поки що вас
не заавансують на професора. Але згодом, хто зна, хто зна...

Секретар: *(Довго, рівномірно і тихо хіхікає).*

Костомарів: Це хіба не вплине ... на моє становище... Я ж зовсім льоляльно й щиро...

Дубельт: Прошу, пане Гулак, ось маєте. А ви клялися, ви головою ручили за евоїх
приятелів. Хто їх краще знає, я чи ви? Що варта тепер ваша голова?

Гулак: Будь ласка, зніміть її.

Дубельт: Ще час. Опісля. Ранійше ви признайтесь у всьому.

Гулак: *(Твердо)* Я раз сказав, що ні. До ніякої вини не почуваюся. На ніякі ваші запити
відповідати не буду.

Дубельт: Ви самі. За вами ніхто не постоїть.

Гулак: *(Мовчить).*

Дубельт: Ви думаєте, Куліш не признався. Ось його підпис. Прошу, його зізнання такі
самі, як пана професора Костомарова. А всі другі? Вони нам що, плювають. Продовж трьох
годин усі як один, співатимуть кантату в честь царя, під такт моєї палички.

Гулак: *(Підсміхається).*

Дубельт: А, ви підсміхаєтеся, можна знати – чого? Хи, хи, хи. Він теж такий самий, як
всі ви, мої панове. Його я ще швидше скручу в ганчірку, як вас. Це ж бувший кріпак. Він
стоятиме на задніх лапках, як цуцик... *(Швидко й голосно)* Шевченко.

(В цю ж мить жандарм впроваджує Шевченка)

Дубельт: *(Дуже швидко)* Ви знайомі з цими панами? Кирило-Методіївські Братчики,
пане Шевченко. *(Це, "пане" говорить "паане". Він взагалі має нахил подвоювати в слові
голосівки, особливо, коли глумиться).*

Шевченко: *(З усміхом кланяється Гулакові і Костомарову).*

Дубельт: Призналися до всього.

Шевченко: *(Спокійно)* Так? Ну, це вже їхнє діло.

Гулак: *(Швидко)* Це неправда.

Орлов: Мовчати. Прошу вийти. *(Жандарми виводять Гулака і Костомарова. По павзі)*
Проти вас маємо такі докази, що кожний вистачає на те, щоби вас завести раз назавжди в
Сибір. Та заки це станеться, ви вмерете під кнутами.

Дубельт: *(Лагідно)* Прошу сідати, пане Шевченко. *(Подає йому крісло).* Ви пишете
вірші, правда? А як там з цим "Сном" було? ге? Пошуткували трохи з царської фамілії?
Мабуть, вечерком погуляли, а ви це любите, і вночі не могли спати. От і приснився сон.

А як це ви царицю назвали? “Засушений опеньок, довгонога чапля”. Ха-ха-ха. Ну, нічого, нічого. Вас засушать у Шліссельбурзі.

Секретар: *(Довго, тихо і рівномірно хіхікає).* Засушать у Шліссельбурзі.

Орлов: Ви приймали участь у замислах слав’янського товариства ім. св. Кирила і Методія?

Шевченко: Це неправда.

Орлов: Хто написав статут і правильник товариства?

Шевченко: Не знаю.

Дубельт: Чи не було у вас зшитка під наголовком “Закон Божий” з ворохобницькими закличками накінці і хто поширяв її примірники?

Шевченко: Не знаю.

Орлов: Хто зладив символічні перстені і образки з іменами св. Кирила і Методія?

Шевченко: Направду не знаю.

Дубельт: Якими засобами ви надіялися з’єднати слав’янські племена? Чи хотіли надати самостійність кожному племені, а особливо малоросам?

Шевченко: *(Весело):* Не знаю.

Орлов: Які були замисли проти теперішньої влади в Росії і яке правління ви хотіли ввести в Малоросії?

Шевченко: Не знаю.

Дубельт: Якими засобами слав’яністи приготувляли повстання між простолюддям?

Шевченко: Не знаю.

Орлов: Хто і в який спосіб хотів творити школи для простого народу і видавати книжки? Хто збирав гроші на ті цілі і чи не призначались вони до яких других злочинних діл?

Шевченко: Не знаю.

Дубельт: Чи не було наміру збройного виступу?

Шевченко: Не знаю.

Орлов: А навіщо ви тримали в хаті аж три пістолети?

Шевченко: *(Мовчить)*

Дубельт: Хто зі слав’яністів працював найбільше і чи був такий, що всім розпоряджав?

Шевченко: *(Знуджено)* Не знаю.

Орлов: Чи це правда, що Костомарів був представником слав’янської партії, а ви і Куліш були представниками радикальної малоросійської партії?

Шевченко: Не знаю.

Дубельт: *(Прискакує як скажений)* Не знаю і не знаю. Хам, сволоч. Ви не вернете зі Сибіру. Подохнете, як собака. Раб, кріпак. *(В цей мент за дверима чути жіночий крик):* Що, що мені не вільно, хахол.

Кітті: *(До Дубельта)* Ах, пане генерале, уявіть собі, ці хами не хотіли мене тут впустити. Я мусіла найбільшого з них ударити по щоці. Заєдно мені торочив, що ви тепер заняті. Для мене нема в вас занять, пане генерале, зрозуміли?

Дубельт: Так, панно Кітті, я накажу, щоби вас кожної пори дня сюди впускали. Але в нас справді тепер важна робота.

Кітти: *(Туляє ногою)* А що мені там ваш робота.

Дубельт: Чим можу служити?

Кітти: *(З гримасою).* Нічим. Я заскочила до вас спитати, чи ви будете сьогодні на опері “Руслан і Людмила”?

Дубельт: Дуже мені прикро, але, мабуть, ні...

Кітти: Як ні? А хто мене домів проведе? Пане генерале, ви мене зраджуєте. *(До Орлова)* Пане графе, візьміть його на допит.

Орлов: Добре, пані, тільки покінчу з отсим чоловіком, зараз візьмуся за генерала. Напевно вивідаю, якої перфуми вже має ваша суперниця.

Кітти: *(На Шевченка)* Це хто?

Дубельт: Неважно. Мужичий поет.

Кітти: Його прізвище?

Дубельт: Шевченко.

Кітти: А, це той, що “Сон” написав. Я уявляла, що він ходить у довгій сорочці і воняє дьохтьом.

Секретар: *(Йогопувато підсміхається та жадібними очима стежить за нею).*

Кітти: *(Нюхає Шевченка, щиро здивована)* Ні, уявіть, зовсім не чути. *(Дубельт і Орлов сміються)* Це яка перфума?

Шевченко: Мужичья сила, якої ви ніколи не зрозумієте. *(Шевченко весь час поводитьсь достойно, не звертаючи на неї ніякої уваги)*

Кітти: *(По навізі)* Вибачте, пане Шевченко. *(До графа)* Скільки йому грозить?

Дубельт: Це воля Й.І.В.

Кітти: Ах, киньте дурачить, ви ж знаєте, що його воля залежить від вашої волі. Врешті, мені байдуже. Я жду вас сьогодні в моїй льожі.

Дубельт: Я постараюся вам послужить. *(Побренькуючи острогами, відводить її до дверей).*

Кітти: *(Прощається з Орловим)* Прощайте, графе *(Дивиться на Шевченка)* До побачення, пане Шевченко. *(Виходить, Дубельт розмовляє з Орловим).*

Дубельт: Сідайте, пане Шевченко, чого ж ви стоїте? *(Шевченко сідає)* Може, закурите?

Шевченко: Ні, дякую.

Дубельт: Ну, як хочете, як хочете, ваша воля.

Орлов: Чи правда те, що ви побуджували слав’яністів у Києві до більшої діяльності?

Шевченко: Неправда. Бо скільки разів я приїздив до Києва, завжди займався рисунками. Нікуди не виходив і нікого в себе не приймав. Це може посвідчити мій товариш, художник Сажін, з яким я жив на одній квартирі.

Орлов: З якою метою ви писали вірші, що могли розворушити уми малоросів проти нашого правительства? Ви читали ці вірші і всякі пасквілі в товаристві ваших приятелів і давали їх переписувати?

Шевченко: Моїм приятелям подобалися мої вірші. А писав я їх... вибачте, це доволі дивне питання. Ви спитали б, чому лісовий потік журчить, чому птиці співають, чому дерева ростуть. Це вже так мусить бути. В них скрита животворна стихія, що велить їм плисти, зростати і співати. Так й в мене. Одрубайте руки, то кров, що з них сплине, стане

віршовими рядками. Вирвете язика, очі співатимуть. Вб'єте, могила моя вівіки співатиме пісні для мого народу.

Орлов: А що спонукувало вас писати образливі і бунтарські вірші проти царя?

Шевченко: Ще в Петербурзі я чув нарікання і негодовання на царя і правительство. Коли вернув в Україну, я почув ще більше, я побачив нищення і страшний гнет. Поміщики, посесори, шляхтичі жили на народова. І все те діялось і діється в імені государя і правительства.

Орлов: Між вашими паперами знайдено вірші Чужбинського і Забілла. Перші бунтарські, другі пасквільні. Хто такий Чужбинський, хто Забілла?

Шевченко: Звідкіль мені знати. Стільки молодих поетів присилало мені свої вірші до оцінки, що коли я хотів би пригадати прізвища авторів, я мусів би здорово натрудитися.

Дубельт: Хто такий Штрандман і Карпо? І чому вони в своїх письмах називали вас: “Останнім із козаків”, а другий “Отамане наш”?

Шевченко: Зі Штрандманом я познайомився в Яготині в князя Репніна. Він був там домашнім учителем. Карпо – ученик академії мистецтва. Він і ще двох учнів жили зі мною на квартирі. Тому, що я був старший літами, вони кликали мене отаманом.

Дубельт: Ага. Це гарно. Може, вип'єте з нами чайку.

Шевченко: Ні. Дякую.

Дубельт: Як хочете, як хочете. Я не настоюю, щоб ви не думали, що ми вас отруїти хочемо. *(Стукає тричі легко в долівку. Входить Петров. Властиво, не входить, а вховується. Бльондин, облізлий, гладко прилизаний, завжди всміхнений вазиліняр).*

Орлов: А з Петровим ви знайомі?

Шевченко: Не знаю цього чоловіка,

Дубельт: Але він знав вас *(До Петрова)* Це хто?

Петров: *(Розлізло)* Тарас Григорович Шевченко, поет – віршики пише.

Дубельт: Де ви його зустрічали?

Петров: У Гулака. Це мій сусід. Теж віршики пише. Досить гарненький собі.

Дубельт: Так? гарненький?

Петров: Ні, властиво, це свинство, що він виписує. Цей теж таке саме свинство пише. І ще оце читає вголос. Останнього разу читав про це, як Й.І.В. Катерина II забавлялася зі салдатами і про всякі другі неприличності, що їх порядній людині сором слухати. Що Й.І.В. царця неплідна, а його І. В. царевич син куховарки.

Шевченко: Це вже ідіотизм.

Дубельт: Мовчить. Вас не питають.

Петров: Але про Мазепу і самостійну Україну, і про гетьманів, це вже хиба не ідіотизм. А повстання і бунт? А конституція?

Дубельт: Ну, що ж, ще і тепер не вірите? Пане Петров, будь ласка, подайте, звідкіля вам відомі ці факти.

Петров: Я вже раніш казав, що Гулак був моїм сусідом. Стіни нашої хати особливо тонкі. Я часто чув гамір у хаті мого сусіда. Зразу не звертав на це уваги. Аж одного разу я вчув слова: “Під царським кнутом гинемо”. З того часу я почав пильніше прислухуватися. Я приставив моє ліжко біля тієї стіни. Коли Гулака не було в хаті, я пробив у стіні дірку. Там з другого боку була тапета. Я прекрасно чув кожне слово. Я навіть вивчив напам'ять усі

голоси. Я знав, котрий голос до кого належить. Коли Гулак запросив мене на одну вечірку до себе, я утривалив собі в пам'яті ще вид цих людей. Тепер понад усякий сумнів можу ствердити то, що і коли говорив та робив. Помилка виключена.

Дубельт: А тепер скажіть пану Шевченкови, навіщо ви це все робили.

Петров: Я свідомий громадянин імперії та вірний підданий Й.І.В. Я мусів... стати...

Шевченко: Зрадником.

Петров: *(З усмішкою)* Ах, ви це так називаєте, ваша воля. Я на ці справи маю інший погляд. Я виконував тільки наказ моєї совісті. Я з повним самовідреченням служу Й.І.В. та величі Російської імперії. Такий, як ви, може називати це зрадою, я називаю це обов'язком.

Дубельт: Так, так, вашу відданість оцінять належито, повірте мені, і очевидно, відповідно нагородять.

Шевченко: Тридцяти срібняками.

Дубельт: Залиште ваші зауваги. Краще скажіть, що думаєте про це все.

Шевченко: *(Знижує раменами)* Це підлий наклеп і брехня.

Дубельт: Ах, так зараз почуємо, що говорить ваш другий молодий приятель. Дякую, ви вільні. Не забудемо про вас *(Рівночасно жандарми впускають до кімнати Андрузького. Це зовсім молодий хлопчина. Заляканий, блідий, шия обв'язана хустиною)*.

Шевченко: Андрузький. *(Дубельт підсміхається)*.

Орлов: Андрузький, ви знаєте, що републиканські замисли жде Сибір?

Дубельт: А за всякі конституції смерть?

Орлов: Здається, ви зладили якісь проекти республіканської конституції?

Андрузький: *(Сильно заляканий спаленів)* Я, я нічого...

Орлов: Так, так, ви нічого. Ми це знаємо *(На Шевченка)* Це хто?

Андрузький: *(Не дивиться туди, понуро)* Шевченко.

Дубельт: Це ладно, ласка Й.І.В. необмежена. Були випадки, що цар милував з-під мотуза...

Орлов: А що ви знаєте про нього?

Андрузький: *(Мовчить)*.

Дубельт: Але явний бунт проти маєстату Й.І.В. карається найбільш суворо.

Орлов: Де ви його зустрічали?

Андрузький: *(Тихо)* В хаті Гулака.

Дубельт: Ага.

Орлов: Ви теж там ходили?

Андрузький: Так.

Орлов: Що ви там робили? Говоріть все по черзі, тільки швидко.

Андрузький: Я нічого не робив. Я тільки слухав.

Орлов: А Шевченко?

Андрузький: Він теж нічого.

Дубельт: Угм. Нічого. У вас батьки є?

Андрузький: Є.

Дубельт: Ваш батько хто?

Андрузький: Учитель.

Дубельт: Ага. Ви студент? Та, мабуть, ви ніколи курсів не покінчите. А про батька подумаємо.

Андрузький: *(Споглядає на всіх приязних прохаючо. В нього лице повне болю і розпуки. Зір як в убитого щенюка).*

Орлов: Що знаєте про Шевченка?

Андрузький: *(Хвилину мовчить, бореться з думками. Починає говорити. Зразу тихо, опісля голоснійше. Зразу тон жалю, опісля оскарження і болю).* Тарас Григорович Шевченко в пролітну 1843 р [оку]. приїхав у Київ. Тоді всі про це говорили. Але я зустрів його щойно минулого року на квартирі в Гулака. На сходинах Кирило-Методіївського Братства. Він перстения не носив. Візерунку теж. Та він завжди приймав палку участь у дискусії. Належав до тих, що хотіли гетьманщину повернути. Хотів, щоби Україна була самостійна, як колись за гетьманів і князів. Він боготворив Мазепу, а лаяв Хмельницького за те, що злучився з Росією. Коли він виїздив з Києва, праця немов завмірала. Він був животворним духом Братства. Коли приїздив, усе спалахувало вогнем праці і запалу. Він читав свої вірші, якими закликав до бунту і мести. Читав пасквільні стихи, що ними зневажав усю царську фамілію.

Шевченко: *(Тихо, добряче)* Андрузький, і це ви про мене?

Андрузький: *(Гарячково)* Так, так, про вас. Про вас. Це ви нас під'юджували. Ви. За вас ми терпимо. Ми цього не хочемо. Ви. Ви... *(Йому рвалася на уста якась обида. Він щораз більше нервується і кричить)* Ваше Превосходительство, він той, що нарід бунтував. Накликував до зради. Скажіть йому, нехай так не дивиться на мене. Я не можу так. Він мене в'яже. Його очі параліжують мене. Я збожеволію. *(Безпорадно)* Ваше Превосходительство *(Заломлюється)* Я не можу.

Дубельт: Ну заснокійтесь. Ось вода. *(Андрузький жадібно п'є).*

Орлов: Що ви знаєте ще про Шевченка?

Андрузький: *(По павзі)* Нічого більше.

Дубельт: Підпишіть. *(Бере від секретаря протокол й підсуває Андрузькому. Цей відчахується. Очі неспокійні, благаючі. Відпихає папір).*

Андрузький: *(Кричить)* Ні, ні, це все неправда. Я все збрехав. Я все відкликую. *(Закриває лице руками).*

Шевченко: *(Сумно всміхається).*

Орлов: Одвести в казню.

Андрузький: Ох, ні, ні, тільки не туди, не туди. Там вода зі стін ллється. Я по кістки в воді стою. Я не можу там заснути. Салдати день і ніч примушують мене стояти. Не ведіть мене туди. Я все зроблю.

Орлов: Підпишіть.

Андрузький: *(Дріжачою рукою хватає перо, але воно випадає йому з рук. Шевченко піднімає його і подає, Андрузький насилу підписує).*

Дубельт: *(Бере папір):* Дякую вам. Ви вільні.

Андрузький: *(Зовсім охлялий, шепотом до Шевченка)* Простіть.

Орлов: Вийти. *(Жандарми виводять Андрузького. Павза)* Ну що ж? Бачили? *(Сідає)* Так виглядає вихований вами козацький нащадок, вільний син степу.

Шевченко: Ні, так виглядає вами вихований горожанин Російської імперії, царський підданий.

Орлов: Ви за це повиснете.

Дубельт: Отже, ви признаєтесь?

Шевченко: Як? В чому ж я маю признатися? Я сказав вам усе, що мав сказати. Мене дивує, навіщо ви стільки часу витрачуєте на зайві допити. Чи ви хочете, щоб я признався до того, що мав замір убити царя і тому вдягнув фрак, в якому мене арештували?

Дубельт: Мовчіть, мовчіть. Ви справді забагато собі дозволяєте. Вам належало б трохи кнутів, щоби про Й.І.В. говорили з більшою пошаною.

Шевченко: Собак теж б'ють, заки вони вивчать стояти на задніх лапках.

Дубельт: Що ви скажете на слова цього молодого чоловіка? *(Показує зізнання Андрюзького).*

Шевченко: Ви самі знаєте, що вони варті, зрештою, він їх відкликав.

Дубельт: Чи це стверджене його підписом?

Шевченко: Ні.

Дубельт: Натомість стверджено підписом усе те, що тут написано. І це вас сильно обтяжує.

Шевченко: Мабуть, сильніше, ніж я сподівався.

Дубельт: Як це?

Шевченко: Уважно читайте, а знайдете те, що я хотів відірвати Україну від Росії і наставити Гетьмана.

Дубельт: Так, і за це вас жде...

Шевченко: Знаю. Сибір, кайдани і таке друге. Мені однаково. Не маю нічого до страсти. Я сам. Ніхто зі мною не ділитиме моєї долі. А що ви зробите, це вже ваша річ. Але я свідомий, що справа, за яку я караюся, не остане тільки в ваших мізках і не завмре між тими мурами.

Орлов: І ви не розкаєтесь? Не проситимете ласки Й.І.В.? Впевняю, що на випадок виказання покори присуд може бути куди лекший.

Шевченко: Бачите, я щойно дев'ять років на волі, і вже забув просити.

Орлов: *(Павза)* Це ваше останнє слово?

Шевченко: Поки що так.

Орлов: На наше останнє слово ви заждете в Шліссельбурзі. *(Дзвінок).*

Шевченко: А моє останнє слово подасть вам історію прийдешніх днів.

Орлов: Вивести.

К у р т и н а

III. КАРТИНА

НА ЗАСЛАННІ

Дієві особи:

Тарас Шевченко
Майор Усков
Його дружина
Євдокія*, прислуга Ускових
Джабан-Тус, кіргізка
Унтерофіцер
Салдат

Павза. Чути ритмічну ходу відділу вояків.

Голос унтерофіцера: Взвод, стояти. *(Рівний стукіт зап'ятків)*. На право рівняйся. Смірно. Шевченко.

Шевченко: Слухаю.

Унтерофіцер: Виступити. *(Стук зап'ятків)* За мною. *(Входять обидва на сцену. Унтерофіцер перетрушує його кишені.)* Ну, твоє щастя, сьогодні по приказу коменданта майора Ускова не підеш на вправи. Візьмеш лопату, джаган і тачки та вичистиш оце барахло. Зрозумів?

Шевченко: Так точно.

Унтерофіцер: Вечером будеш вправляти зі мною учебний шаг. Зрозумів?

Шевченко: Так точно.

Унтерофіцер: Бери лопату, тачки, і гайда. *(Відходить вліво вперед. Шевченко до брили. В руки джаган – дивиться вслід салдатів. Унтерофіцер відходить. Чути команду "Смірна", на першій-вторій розчитайся. Падуть короткі слова відчислювання. Першої-второї, першої-второї. Направо шагом марш. Зразу чути стукання чобіт на місці, опісля хода виводжується, а далі затихає, зникає. Вояки співаючи якусь "канарейочку", відходять геть).*

На сцену вбігає оден салдат і тихцем підходить.

Салдат: Ти, ти, слухай, маєш бумагу?

Шевченко: Ні.

Салдат: Та не дурач. Дай, у тебе напевно є. Я достав трохи тютюну, а не маю бумаги.

Шевченко: Дай тютюну, може, бумага знайдеться.

Салдат: *(Витягає)* На. Давай бумагу. *(Дає йому тютюну).*

Шевченко: *(Сідає на брилу, скидає чобіт і з нього виймає кусок газети, дре її на дві рівні частини. Одну дає салдатови, другу разом з тютюном ховає в шапку).*

Салдат: Спасибі. Прощавай. *(Швидко вибігає вліво вперед).*

Шевченко: *(Остає сам, одягається в чобіт, встає, хвилинку працює. Чути жіночий голос. "Тарас Григорович, Тарас Григорович").*

Шевченко: *(Слухає).*

* У програмці до вистави – Катерина. Про це див.: С. 218

*На сцену входить служниця Ускових Євдокія, брудна задрипана дівка.
Несе на таці горнятко молока і шматок хліба.*

Євдокія: *(Хмурно)* Добридень Тарасе Григоровичу.

Шевченко: Здорова, Євдокіє.

Євдокія: Їжте. Пані казали принести.

Шевченко: О, спасибі. *(Бере від неї їду. Сідає на брилі, здіймає шапку і хреститься. Починає їсти. Євдокія сіла на тачки. Всього хліба не з'їв, решту ховає до кишені плаща).* Ти чого так насупилася?

Євдокія: *(Глянула на Шевченка)* Біда, Тарасе Григоровичу. Нема мені чого радіти. Знову...

Шевченко: Що? Знову...

Євдокія: Так. Сьогодні вночі я помітила. Довго поза північ я заснути не могла. Весь час думала я і думала. Аж голова стала важким млиновим каменем. А потім я заснула, чи ні, не знаю того. Мені здавалося, що стою над колодязем у нашій селі, біля Канова. Колодязь сей зараз за селом, біля нашої хати. Довкола зацвили жита дрібненьким золотим цвітом. І шумить... а маки червоніють, як кров... А я стою. Повз мене ідуть люде, так багато їх. Ідуть кудись. Се село опустіло. Нікогісінько нема. Мертвеччина. Всі зникли за обрієм. Тільки я одна осталась. Тоді я почула, що в мене ворухиться нове життя. Моя голова змінилась у млинський камінь і тягне мене долів. У колодязь...

Шевченко: Гріх життя своє тратити.

Євдокія: *(Понуро)* Нема гріха, Тарасе Григоровичу. А гріх у тому, що я покинула моє село рідне. Сама, добровільно, і пішла в світ за салдатським сміхом.

Шевченко: *(Поклав їжу)* Молись. Богу молись, щоб розкавав тебе. Припадь до землі святої, обійми її своїми руками. Якщо вона простить тобі, простить тобі й Бог, Євдокіє. Бо ти земля. Ти той родючий чорнозем, потоптаний москалем. І тому ти у ганьбі живеш. Ти засуджена на це.

Євдокія: *(Як ранійш, тоном байдужности)* З'їли?

Шевченко: Так. Дякуй пані. *(Підводиться з тацею).*

Євдокія: Добре. *(Збирає посуду)* Прощавайте *(Але не відійшла, мнеться).* Я... Тарасе Григоровичу, оце востаннє тут...

Шевченко: Як це?

Євдокія: Сьогодні частина салдатів з кріпости відходить геть. Між ними й він...

Шевченко: Така твоя доля.

Євдокія: *(Відходить).*

Шевченко: *(Знову сам. Оглядається довкруги, потім закурює папіроску, ховаючи за кожним димком папіроску в рукав і розганяючи дим. Із-за каміння виходить нечайно майор Усков. Людина з добрячим лицем).*

Усков: Здорові були, Тарасе Григоровичу.

Шевченко: *(Випрямився)* Здоровля желаю, Ваше високе благородіє.

Усков: Залишіть це, Тарасе Григоровичу. Ми самі, не понижується.

Шевченко: Важко, пане майоре, важко. Чим горнець накипає десять років, тим михіть тхне.

Усков: Дасть Бог, і це перетреваємо. Що це ви в руках тримаєте?

Шевченко: От дістав покурити.

Усков: Киньте цю погань. Загноїте легені. І так погано виглядаєте. Прошу, покуріть.

Шевченко: Спасибі.

Усков: Візьміть ще одну.

Шевченко: О, спасибі.

Усков: Сьогодні сподіваюся почти. Якщо буде до вас, дам знати.

Шевченко: Але тільки як буде щось доброго. Бо якби щось поганого, краще й не кажіть.

Усков: Думаю, що вже час на вас. Ваші приятелі хиба ж не сплять. Лазаревський, графиня Толстая, княжна Рєпніна... щось виклопочуть. При амнесії поминули вас. Зчеркнули зі списку амнесійованих. Не може вам цариця дечого простити.

Шевченко: Ех, не нагадуйте. Душа боліє. І дня не знаєш ні години, коли це все скінчиться.

Усков: Не скучайте. Видержимо. Воля Господня. Ви погано виглядаєте. Вам би в лікарню, поголитись би. Оцю погану бороду геть. А то виглядаєте, як медвідь.

Шевченко: О, ні, я поклявся поголити бороду щойно тоді, як стану вольний.

Усков: Прийдіть до канцелярії пополудни. Дам відпустку на три тижні. Трохи одпочинете в моїй альтані. Почитаєте трохи. А Наташенька і Наденька заєдно допитуються, “де дядя Горич”.

Шевченко: Небожатка мої сизокрилі. Цілуйте їх од мене.

Усков: Дякую. Ну, прощайте. А ви справді не дуже тес...

Шевченко: Дякую вам. А якщо буде з пошти, то чи погане, чи добре...

Усков: Добре, добре. Очевидно, не забуду. Прощайте.

Шевченко: *(Сідає на камені і курить. Задумано дивиться в одну точку, потім бере паличку і ним рисує на землі. Павза. За ним хтось шепче “Тарас Грігор, Тарас Грігор”).*

Шевченко: Це хто?

Джабан-Тус: Добрий день, Тараса Грігоро.

Шевченко: Ах, це ти, моя кіргізко. Добридень, Джабан-Тус. Ходи сюди. Розкажуй, де була, чом так довго не приходила? Я думав, забула.

Джабан-Тус: Нема нікого? Нема урус?

Шевченко: Поки що нема, не бійся.

Джабан-Тус: Джабан-Тус боїться за тебе, Тараса Грігор.

Шевченко: Моя квітко степова. А що це ти ховаєш?

Джабан-Тус: Я тобі трохи верблюжого сиру принесла і масла. Це помагає на цинга. *(Показує на зуби).* Так кажуть у нас, в аул.

Шевченко: Спасибі, що не забула старого уруса.

Джабан-Тус: Ні, Тараса Грігор, ти не урус. Урус поганий, дуже б’є, так дуже б’є. Побив Джабан-Тус.

Шевченко: Коли тебе побив?

Джабан-Тус: Давно, Тараса Грігор. Ще був сніг, я прийшла до тебе. Тебе не було. А мене такий грубий урус зловив. Так міцно і таким великим камші побив. Так дуже. Стільки, стільки й стільки. Так боліло. Але Джабан-Тус не плакала. Втікла до свого аул. Старий

Тав-аю приклав масти, і все пройшло. Ну, Тараса Грігор. Чого ти сумний? Мене вже не болять.

Шевченко: Моя сердечна.

Джабан-Тус: А наш аул побільшилася на дві юрти. В нашій аул живе тепер князь Бі-дорджі. Наш аул тепер князівський. Наша біла верблюдиця вродила маленьке. Воно таке смішне. Не вміє ходити. Тато тішиться. Зарівав барана. Я їла його живіт. Добрий, Тараса Грігора, живіт барана. Мама вродила дитину. Погана. Кричить. Тато злий, бо це дівчина, а він вже має стільки дівчат, і йому шкода барани давати за кожною. Тепер за мене мусить дати барани й верблюди, бо я найстарша.

Шевченко: Що таке?

Джабан-Тус: Бо я матиму чоловіка. Так тато сказав, а мама сказала, що я матиму дітей. *(Гордо)* Багато хлопців і ні одна дівчина.

Шевченко: Так ти замуж ідеш, моя Джабан-Тус?

Джабан-Тус: Угм. Він називається Ші-юр. Дістане від мого батька стільки баранів *(Показує двадцять на пальцях)* і стільки верблюдів *(показує два)* і нову юрту. І ми поїдемо геть. На друге море. Я так тішуся, так тішуся.

Шевченко: *(Схилив голову. Джабан-Тус посумніла).*

Джабан-Тус: Що тобі, Тараса Грігор? Не плач.

Шевченко: Так ти ідеш, моя Джабан-Тус?

Джабан-Тус: Угм.

Шевченко: Ти вольна. Ти ідеш геть на друге море. А я тут остаю. Сам, вже не прибіжиш до мене ніколи, моя квітенько. Я сам остану серед урусів. Як довго ще ждатиму, поки ти поїдеш? Може, вродиться в вас багато верблюдів і багато баранів. Не знаю, коли поїду до аулу, де я жив раніше.

Джабан-Тус: А ти вже довго тут живеш?

Шевченко: Стільки верблюдів уродилося і стільки було снігу і стільки літа.

Джабан-Тус: То менше, як я живу. Стільки верблюдів менше.

Шевченко: Коли ти їдеш?

Джабан-Тус: Завтра вже, Тараса Грігор. Завтра. Тому я прийшла тебе попрощати.

Шевченко: Вже завтра.

Джабан-Тус: А я тобі ще заспіваю пісеньку про Будоджі. Я її вивчила. Така гарна. *(Бере джаган і кладе його на коліна. Виймає Шевченкові з-за халяви залізну ложку і вибиває нею такт пісні об джаган. Пісня монотонна і властиво без мелодії. Повторяються в ній чергово два заводячі мотиви)*

Великий Бай-бі Дор-джі
Приїхав із півночі
Привіз верблюдів стільки
А стільки багато юрт.
Невіста Бай-бі Дор-джі
Красна, як гірський потік
Красна, як лиса футро
Добра, як гарячий мід.
Великий Бай-бі Дор-джі
Сильний, як чорний медвідь
Привіз невісту красну
Добру, як гарячий мід.

Гарна пісенька, правда, Тараса Грігор?

Шевченко: Гарна, серце, гарна, як ти, як твоя душа. Вона твоя рідна. Слово твого духа. Спів твоєї землі.

Джабан-Тус: А тепер ти мені щось заспівай, Тараса Грігор. Якусь пісню, що співають у твоя аул.

Шевченко: Дитинко моя, я забув, не вмію. Вони мені висохли тут, як всихає річка на пустині. Тому я так тихо божеволію. Тому я так страшенно тужу, що співати забув пісень мого рідного аул. Колись я співав і рисовав. А потім мені руки відняли і уста замкнули. Хто зна, чи я ще співатиму, хто зна...

Джабан-Тус: А хто це тобі зробив?

Шевченко: Великий урус, дитинко.

Джабан-Тус: Цей самий, що мене бив? О, то я попрошу мого Ші-юр, щоб його побив.

Шевченко: Його тут нема, дитинко. Він далеко живе в великій юрті, в великім аул. Це найстарший урус.

Джабан-Тус: Може, ти нагадаєш хоч що-небудь про твій аул, хоч що-небудь. Я хочу знати, як твоя юрта виглядає? Коли поїду над друге море, не знатиму, як тебе згадувати.

Шевченко: Ні, дитинко, я тобі краще нарисую. Ходи. *(Обоє встають. Шевченко бере джаган. І ним на скалі рисує.)* Це моя юрта. А тепер, Джабан-Тус, говори за мною молитву, щоб я ще раз побачив рідний аул. *(Джабан-Тус повторяє за ним молитву).*

Благословенная в женах
Святая, праведная Мати
Святого Сина на землі.
Не дай в неволі пропадати,
Летючі літа дармо тратить,
Скорблящих радосте. Пошли,
Пошли мені святее слово,
Святої правди голос новий,
І слово розумом святим
І оживи і просвіти.
Ти Мати Бога на землі,
Ти сльози Матері до краю,
До каплі вилила. Ридаю,
Молю, ридаючи: пошли,
Подай душі убогій силу
Щоб огненно заговорила,
Щоб слово пломенем взялось,
Щоб людям серце розтопилось
І на Україні понеслось
І на Україні свяtilось.
Те слово Божее – кадило,
Кадило істини. Амінь.

(Обидвоє стоять, як зацікавлені. Справа виходить Унтерофіцер. Побачив їх.)

Унтерофіцер: Це що? хахол? Ти дармуєш! Смірно! Доложу командіру.

Джабан-Тус: Тараса Грігоро. Це грубий урус. Він мене поб'є. *(Тулиться до Шевченка, Унтерофіцер хапає її за руку і тягне).*

Унтерофіцер: Ти щенюку кіргізький, я тебе висічу. А ти марш до роботи.

Джабан-Тус: Тараса Грігоро. Він мене знов поб'є кнутом так дуже, стільки і стільки і стільки *(Показує двадцять)*.

Унтерофіцер: Мовчи.

Джабан-Тус: Але ти не сумуй, Тараса Грігор. Це не буде боліти. Старий Тав-аю приложить масти, і все пройде. Я вже більше не прийду, Тараса Грігор. Прощавай.

Шевченко: Прощавай, Джабан-Тус. *(Унтерофіцер витягнув геть Джабан-Тус. Шевченко стоїть непорушно. За хвилину на сцену швидким кроком входить майор Усков, усміхнений, й його жінка)*.

Пані Ускова: Тарасе Григоровичу, сталося.

Шевченко: *(Стрепенувся)* Аж здорові були, Агафіє Єміліяновно.

Ускова: Хочете гостинця, гарного гостинця?

Шевченко: Де мені до гостинця, Агафіє Єміліяновно.

Ускова: А ось гостинець вам. Пошта привезла. Ви вільні, Тарасе Григоровичу.

Шевченко: Не шуткуйте так боляче.

Усков: Сй Богу вільні. До вас прийшов лист від Лазаревського Михайла з датою 7 січня ц[ього] р[оку], що ви вільні. Та ось читайте *(Дає йому листа. Шевченко бере і поволі розгортає листа)*.

Шевченко: *(Муркоче, як причинний)* Вільний, вільний, справді вільний?

Ускова: Очевидно. Ще й пачка гаванських вам прийшла, від приятеля. Ось вона. *(Подає йому пачку)*.

Усков: Поздоровляю, щиро поздоровляю з волею.

Ускова: Ходіть домів, я вже приладила пир на вашу честь. *(Шевченко отворив пачку, виймає жменями цигари і ховає по кишенях.)*

Усков: Що ви, Тарасе Григоровичу, це ж усе ваше. Навіщо ж перекладаєте?

Шевченко: *(Пристанув)* Як? Моє? Не відберуть?

Усков: Очевидно, що ні. Зрозумійте, ви вільні.

Шевченко: *(Аж тепер зрозумів, зашарів, зніяковів. Не знає, що зі собою зробити. Наївно, мов дитина, всміхається, скидає шапку. Тепер заваджають йому руки. Він обмацує своє тіло і лице. Намацав бороду, зрадів. Лице повне втіхи і усміхнувся)*. Треба поголити бороду.

К у р т и н а

IV. КАРТИНА

ВМІРАЄ ЛЮДИНА

Дієві особи:

Тарас Шевченко

М. Костомарів

М. Лазаревський

Гр. Честохівський

Др. Барі, лікар

Черненко

Онуфрій, слуга-салдат

Шевченкова робітня в Академії Мистецтва в Петербурзі. Вечер 26 лютого 1861 р. День Шевченкових уродин. Мимо того, що в хаті досить багато світла, настрої понурий, як у похоронній крипті. Так і чується, що смерть накладає на стінах свої краски. На сцені Честохівський, Костомарів і др. Барі. Кілька хвилин павзи.

Честохівський: Ви були в нього?

Барі: Був.

Чест.: Дозволив оглянути себе?

Барі: Так, але скільки я намучився. Скільки слів треба було витратити, щоб його переконати. Вперся. Ні і ні. Це вже і так ні на що, каже. Навіщо ви біля мене час витрачаєте, докторе. Тут ніякі людські заходи не допоможуть.

Честохівський: Ну і вкінці?

Барі: Вкінці дозволив оглянути себе. Але з якою нехиттю, з якою гримасою обридження, і то ледви сорочку розтрібнув.

Честохівський: *(Тихо тривожно)* Як ви його найшли?

Барі: Нема ніякої надії. *(Павза. Слова ці зробили видиме вражіння на приявних. Усі низують голови.)* Кінець може надійти кожної хвилини. Або продовжиться ще на кілька годин, а то і днів. Точно означити не можу. Треба бути приготованим на все. Злиденне життя, недуги, каторга в сумі перемогли такий сильний організм, як його. До того він ще любив попити. Тепер усе те викликає аж надто сумні наслідки. Водяна пухлина, – плевелітис сероса, спричинена безпосередньо недугою нирок, зашила долішню частину легенів. За цим слідуватиме смерть, внаслідок неможливості дихання. Смерть жахлива. Чудо, що він дотепер ще тримається. Але терпить невимовно. Не говорить про це, але я знаю, як він терпить. Кожний віддих – се біль, кожне слово мука, кожний рух – тортура.

Честохівський: Невже нема надії? Ніякої надії... Не на одужання, але на втримання хоч на часок, на тижнів два-три цього життя, заки проголосять маніфест?

Барі: Все в Господніх руках. *(Прикра мовчанка.)*

Костомарів: Лежить?

Барі: Ні. Весь час ходить. Хоч як йому важко, але ходить. Каже, що ходження при життю його тримає. Бо якби не міг ходити, то втратив би цілковито віру в себе, в свою життєздатність.

Костомарів: Це найгірше. Він повинен лежати.

Барі: Очевидно, тільки лежати. А тут нема нікого, хто б піклувався ним.

Костомарів: А салдат?

Барі: Цей салдат, правда. Золоте серце, але він не робить на мене вражіння людини. Це радше собака в людському тілі. Такий собака, що кожною клітиною своєї істоти прив'язаний до свого пана. Я певний, що коли Шевченко вмере, він лежатиме кілька днів на могилі. Не прийме ніякої їди. Пальцями гребтиме землю. Чи така людина може мати владу над ним? Тут треба якогось непохитного авторитету або почування. Словом – жінки.

Костомарів: Може, заплатити доглядницю?

Барі: Це ні на що не здасться. Тут треба жінки, що їй цілою душею залежало б на тому, щоби його врятувати від смерти або якнайдовше утримати при життю. *(Павза).*

Костомарів: Жалівся, що його рідня не заосмотрена. Каже, правда, вони вільні, але землі в них нема. А ми без землі що? Нічо. Як бур'ян вирваний з коріннями, кинутий на погній іншим народам. *(Стук у двері.)*

Честохівський: Прошу вийти. *(Входить Лазаревський)*

Лазаревський: *(Вітається)* Ну як? *(Мовчанка)* Невже це кінець?

Барі: *(Хитає потакуючо головою).*

Честох[івський]: Що станеться з нами, як він відійде? З його смертю завмре отой живчик, що заєдно нагадував нам, хто ми і що ми.

Костомарів: Неправда. Хто так говорить, не вірить у велич і силу його духа. Так говорити не можна. Це не гідне його імені. Тіло вмере, але дух завжди живий остане між нами. Завжди кріпитиме наші сили в час негоди. Дух Шевченка буде рушійною силою всіх наших діл. Заповіт його хай буде початком і кінцем усіх наших починів. Це наш обов'язок, у відношенні супроти нього до нас, виконавців його останньої волі. І це тут, в обличчі смерті, мусимо ствердити і дружнім стиском руки припечатати. *(Всі мовчки стискають собі руки, довша павза).*

Шевченко: *(За сценою)* Поглянь, хто то йшов? *(Крізь двері просувається голова салдата і зараз же зникає.)* Я зараз сходжу вниз. Поможі. *(Всі знервовані, нетерпеливі.)*

Лазаревський: Навіщо він це робить? Він же ж заганяє себе в могилу цим ходженням. *(На сходах появляється Шевченко. Його постать знеможена, прив'яла. Голова ще більше повисла. Лице жовте, видовжилося, стомлене. Їжаться густі брови і віхтями звисають темні вуси. Очі блискучі. Одягнений в ясні штани і довгу темну аксамітну блюзу. З рукавів вистають жаботи. В руках ціпок. Входить поволі, важко. Говорить стомлено, з болем. Часами заговориться, тоді забуває про біль, але потім виходить тим острійша реакція, В такі менти він хватає повітря, широко отвертими устами. Його піддержує салдат).*

Шевченко: Це ти, Михасю. Дуже тішуся. Що нового приніс?

Лазаревський: Навіщо ти ходиш? Треба лежати. Бачиш, ти неслухняний, як дитина.

Шевченко: Вже ти мені нотації читаєш? Щойно оден доктор покінчив, а оце і другий найшовся. Кілько вас ще буде?

Честохівський: Ні. Так не можна. Ви ж губите себе. Це божевілля.

Шевченко: Ну, не кажу. Ще оден. Це ніяке божевілля. Ціле моє життя було якимсь божевільним сном. А те, що тепер, це найбільша реальна дійсність. Що може бути більше реального від води. А я переповнений водою. Моє тіло набрякло нею. Вона і в легенях, і в серці... і всюди.

Честохівський: *(Прохаюче)* Не говоріть стільки. Вас болить при цьому.

Шевченко: Ви всі з якоюсь дивною впертстю дозволяєте мені бачити за вашими словами смерть. Оставьте це одному Барі. Він це краще робить. *(Йому важко говорити, болісно дише.)* Вартомлей писав?

Лазаревський: Ні.

Шевченко: Напиши йому ще раз, що мені дуже погано.

Лазаревський: Писала княжна Варвара і граф Тарнавський. Вітають з днем уродин.

Шевченко: Спасибі. Черненко не приходив?

Честохівський: Ні.

Шевченко: От якби цей приніс добру вістку про маніфест. Це було б найкраще привітання для мене. *(Павза. До Честохівського)* Ти приніс мені Вернікс?

Честохівський: Так. Он там лежить.

Шевченко: Спасибі. Тепер зможу викінчити ще пару офортів. А це конечне, конечне. От якби ти мені ще купив Сепя ді Рома. Хочу на пейзаж піти. Михасю, підеш зі мною? Над Неву. Над цю прокляту і чарівну Неву. Підеш?

Лазаревський: Піду, піду. Під милий Біг, не говори стільки. Змилуйся хоч над нами. Ми свідомі цього, як ти терпиш при кожному слові. Ощади нам тієї свідомости.

Костомарів: Очевидно. Ви повинні зглянутися якщо не на себе, то хоч би на своїх приятелів.

Честох: Докторе, переконайте його. Вас як лікаря послухає.

Шевченко: Ні, ні. Нікого не послухаю. Нікого. А так, ви не можете зрозуміти тієї страшної свідомости, що ви кінчаєтеся. Чи ви переживали таке, коли свічка догаряє, а ви читаєте цікаву книжку? Ви швидко, швидко дочитуєте якнайбільше. Ще одна сторінка, ще одне речення, ще одне слово. А свічка хоробливо блимає, грозить, манить, дразнить. Ви спішіть, щоб якнайбільше прочитати. Вам жаль відложити непрочитану книжку. Тільки тому, що свічка гасне. Мені жаль відложити непрочитану книжку. До останньої сторінки це далеко. А свічка гасне. Ви цього не розумієте. Ви цього не хочете зрозуміти. *(Стомлено замовкає.)*

Костомарів: Простіть, як ви таке можете говорити? На ваше одуження ми ждемо як на найвищу благодать.

Шевченко: Я знаю. Ви добрі, простіть. От якби додому, там я, може, подужав би. Можна би ще попрацювати. Мені хочеться ще декілька меццотінт зробити. Це страшенно гарна манера. Треба викінчити декілька зачатих віршів. Ага. Ви бачили мій золотий годинник. Ось він. Погляньте. Я ним дуже милуюся. Він дуже добрий. Послухайте, як рівномірно йде. Як невимовно і жорстоко, рівномірно проковтує час. Все далі і далі. До мети. Це мій перший золотий годинник. *(Хвилину бавиться годинником.)* Де цей Черненко. Мав ще раніш прийти.

Костомарів: Він напевно прийде. *(Стук о двері.)* Це він. Прошу увійти. *(Входить Черненко.)*

Шевченко: *(Видимо схвилований, підривається швидко).* Що – є? Є маніфест? *(Павза, нема відповіді. Він змучено падає на стілець).* Значить, нема. Нема. Коли ж воно буде. *(Закриває лице руками).* Я не діжду бачити мій нарід вільним. *(Павза).* Прощайте, мої приятелі, вже десята. Може, засну. Прийдіть рано. Станьте біля мене. Зложіть руки, і разом зо мною змовте молитву за вмираючих. *(Всі встають довкруги Шевченка, складають руки і півголосом однотонно відмовляють молитву).*

Наче привид сонний, дим
Наче трав і квіт з левад
Є наше життя. Відкиньмо

Житейскую, братіє, печаль
І вознесімся до небесного життя
І каючись закличмо до Христа:
Помилуй і пощади, Спасе,
Душу од тіла ісходящую,
І со святими упокої
Слава Отцу і Сину
І Святому Духу і нині
І присно і в віки віков.
Оподалік сьогодні стоячи, братіє,
Бачимо і надаремно піклується
Кожний чоловік, та залишім
Наші щоденні печалі
І перенесімся мислею
До небес в поклоні
Закличмо до Христа.

Тепер прощайте, друзі мої. Ви знаєте мій заповіт. Тямте його і будьте завжди разом. Ну, прощайте. Прощайте. Бо втрачу всю силу, як довше дивитисьму на вас і залншуся. *(Стискає їм руки. Вони виходять. Остає Шевченко і салдат. Шевченко непорушно заслуханний у затихаючі кроки приятелів. Павза. Шепотом)* Пішли. Оставили мене. *(До салдата що клячить перед іконою і молиться)*. Ти що робиш, Онуфрію?

Салдат: Молюсь до святого Онуфрія-мученика, щоби мене забрав, а вас оставив. Щоби вам полекші подав. Ви тут потрібні, а я? що я? може, вислухає мене угодник Божий.

Шевченко: Цить, цить, Онуфрію. Ти оден мені остав. Але небаром я залишу тебе. Останеш сам. Я йду, брате, бо я стомлений. Сорок сім літ жив. Пів життя карався кріпакком. *(Павза)*. Учебний шаг... я ніколи не міг його вивчитися. Хоч це не було таке трудне, і я не тупий. А якось не міг. Бог його знає чому. Двадцять чотири – кріпак, дев'ять вольний, десять на заслання, три з половиною під поліцейським наглядом. Разом сорок сім. Згоджуються. Вже час. Але як важко. Ніби нічого. От ідеш стежкою. А вона кінчиться. Що ж тут дивного. А мені хотілось. До болю хотілось вийти цією стежкою на поляни. Побачити на ній власну хатину і Дніпро, що десь далеко гомонить. І діточок і жінку. Але стежка скінчилася, заки я вийшов на соняшні поляни. *(До салдата)*. Положися, ти стомлений. Ти день і ніч на ногах. Коли ти спочиваєш? Ну ложися. *(Павза. Салдат притягає до стола матрац, біля Шевченкових ніг і на ньому спочиває. Дивиться на Шевченка)*. І так хочеться тобі все розказати. Розкрити навстіж груди перед тобою, мій друже. Бо ти такий самий, як я. Простий, із землі одірваний. Одірваний і кинутий у чужий і жорстокий світ. *(Важко)*. Як воно важко дихати, як тут холодно і непривітно. *(Салдат зривається)*. Ні, ні, лежи. Це пройде, але як болить... у... *(Павза. Салдат клячить на матраці)*.

Салдат: А в нашому селі, далеко над Єнісеєм, кажуть, що коли хто на чужині вмірає і дуже терпить, то йому аби тільки жмінку землі з рідного села, з-під церкви за пазуху вложити, зараз полекшає. Я пішов би за тією землею для вас, Тарасе Григоровичу. Тільки не знаю, чи верну в час. А так, хто вам очі закриє і свічку поставить? Круглим сиротою помрете.

Шевченко: Не треба. Це вже не допоможе. Ляж спокійно і спи. Я сам устану. Надходить моя остання година. Б'є північ могого життя. Загаси свічку, щоб ти міг заснути. *(Гасить свічку, салдат звивається в клубок)*.

Так ждатиму на мою смерть. *(Павза. Шевченко сидить спокійно, задивлений в огортаючу його темінь. Повний спокійного і зрівноваженого очидання)*.

Куртина поволі йде вниз. За сценою чути тихе: "Як умру ..."

К і н е ц ь

Наші автори:

Ніна Бічуя, письменниця (Львів)

Ада Сапьяолкіна, театрознавець (Київ)

Ірина Чужина, театрознавець (Київ)

Юліана Полякова, театрознавець (Харків)

Галина Павленко, театрознавець (Київ)

Марія Прево, театрознавець (Харків)

Надія Терещук, театрознавець (Львів)

Юлія Коваленко, театрознавець (Харків)

Майя Гарбузюк, кандидат мистецтвознавства, доцент (Львів)

Тетяна Кіктєва, театрознавець (Харків)

Ольга Дорофєєва, театрознавець (Київ)

Віктор Гуменюк, доктор філологічних наук, професор (Сімферополь)

Ярослав Грушецький, режисер (Черкаси)

Дмитро Богомазов, режисер, лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка (Київ)

Галина Бень, вокаліст (Львів)

Ольга Довгань-Левицька, студентка V курсу театрознавчого відділення ЛНУ імені Івана Франка (науковий керівник курсу – кандидат мистецтвознавства Світлана Максименко)

Анастасія Коржова, студентка 3 курсу кафедри режисури КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого (науковий керівник роботи – доктор мистецтвознавства Олександр Клековкін)

Мар'яна Янкевич, студентка V курсу театрознавчого відділення ЛНУ імені Івана Франка (науковий керівник курсу – кандидат мистецтвознавства Світлана Максименко)

Олесь Коваль, студент IV курсу театрознавчого відділення ЛНУ імені Івана Франка (науковий керівник курсу – кандидат мистецтвознавства Майя Гарбузюк)

Олена Жатько, студентка кафедри театрознавства ХНУМ ім. І. Котляревського (науковий керівник роботи – Інга Долганова)

Олексій Паляничка, студент I курсу театрознавчого відділення ЛНУ імені Івана Франка (науковий керівник курсу – Марія Романюк)

Сашко Брама, студент III курсу театрознавчого відділення ЛНУ імені Івана Франка (науковий керівник курсу – Уляна Рой)

Леся Мазєпа, Тетяна Жолтанецька – студентки V курсу театрознавчого відділення ЛНУ імені Івана Франка (науковий керівник курсу – кандидат мистецтвознавства Світлана Максименко)

Вікторія Солов'юк, студентка II курсу театрознавчого відділення ЛНУ імені Івана Франка (науковий керівник курсу – кандидат мистецтвознавства Майя Гарбузюк)

Аделіна Єфимєнко, доктор мистецтвознавства, професор (Луцьк)

Олена Баша, заслужена артистка України (Львів)

Олександр Клековкін, доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

Мирослава Оверчук, театрознавець (Львів)

Світлана Максименко, кандидат мистецтвознавства (Львів)

Тетяна Шпаковська, журналіст (Дніпропетровськ)

Ольга Руданець – педагог, вчитель історії (Коломия)

Людмила Колосович, заслужена артистка України (Львів)

Роман Лаврентій, театрознавець (Львів)

Далі у “Просценіумі”:

Театрознавці Харкова, Києва, Львова із міркуваннями про нетеатральні й театральні миті Революції Гідності

Володимир Єфимов про патріотичний й мистецький феномен художника Івана Шулика

Роботи переможців конкурсу на найкращу студентську театральну рецензію до 200-ліття Т. Шевченка Олени Жатько (Харків) та Марії Бикової (Львів)

Майя Гарбузюк про невідомі сторінки з біографії заньківчанина Богдана Антківа

Світлана Максименко із оглядом “Мельпомени Таврії – 2014”

“Січеславна – 2014” в іменах та фактах;

Інформація про наукові театрознавчі конференції кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка з нагоди 200-ліття від дня народження Т. Шевченка.

*На першій сторінці обкладинка – сцена з вистави “Шаг-шаг-шагал”
(за мотивами творчості художника М. Шагала).*

Режисер – Оксана Дмитрієва, художник – Наталя Денисова. Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва, 2013 р. Світлина – Наталія Зайцева.

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 16. 12. 2013.
Формат 60 x 84/8. Друк офсетний. Фіз. друк. арк. 22,5.
Умовн. друк. арк. 19,2. Наклад 300 прим.