

РЕВОЛЮЦІЯ ГІДНОСТІ

<i>Анна Липківська</i>	3	Буде нам з тобою що згадати...
<i>Володимир Єфимов</i>	8	Іван Шулик – у політичному та театральному дзеркалах
<i>В'ячеслав Гіндін,</i>	15	Митці Харкова про себе та час
<i>Тетяна Тумасяни,</i>		<i>(Діалоги про Революцію Гідності – і не тільки)</i>
<i>Степан Пасічник,</i>		<i>Інтерв'ю. Розмовляла Юлія Коваленко</i>
<i>Оксана Стеценко,</i>		
<i>Дмитро Терновий,</i>		
<i>Ірина Кобзар,</i>		
<i>Максим Богаєнко</i>		
<i>Уляна Рой</i>	27	Три виміри одного простору

ІСТОРІЯ

<i>Ніна Бічуя</i>	31	Станіслав Шнір-Пепловський – унікальний знавець історичних закутин Галичини
<i>Станіслав Пепловський</i>	33	Український театр у Галичині
		<i>(Переклад з польської Ніни Бічуї)</i>
<i>Тетяна Кінзерська</i>	42	Листи актриси Єфросинії Зарницької – документ епохи
<i>Оксана Палій</i>	49	Василь Яременко та український драматичний театр у Ромнах
<i>Богдан Козак</i>	62	Заньківчанська акторська школа. Студія Сергія Данченка (1974–1978)

АРХІВ

<i>Богдан Волошинський</i>	68	Доля архіву родини Біберовичів
<i>Віта Сусак</i>	76	До історії першої у Львові постанови балету “Дон Кіхот” Л. Мінкуса (1940). Загадка художника

КРИТИКА

<i>Майя Гарбузюк</i>	85	“Січеславна-2014” – блокпост українського театру
<i>Уляна Рой</i>	94	Фестиваль “Прем'єри сезону–2014”: огляд досягнень лялькарів
<i>Вікторія Янівська</i>	100	Українська молода режисура є! <i>(Третій Всеукраїнський фестиваль молоді української режисури імені Леся Курбаса)</i>

ПРАКТИКА

<i>Наталія Юзюк</i>	107	Маєстро Богдан Базиликот. Творчий портрет
---------------------	-----	---

СВІТ

<i>Аделіна Єфіменко</i>	113	Опери Бориса Блахера та Еріха Цейсля в інтер'єрі мюнхенського Opernfestspiele in der Reithalle
<i>Роман Лаверентій</i>	118	Презентація перекладу “Історії театру” Оскара Г. Брокетта, Франкліна Дж. Гілді
<i>Франклін Дж. Гілді</i>	120	Історик театру – шляхетна місія <i>(Інтерв'ю. Розмовляла Майя Гарбузюк)</i>

ПЕРШІ СТУДІЇ

<i>Наталія Губрій</i>	124	Володимир Скляренко – художній керівник Харківського та Львівського театрів юного глядача ім. М. Горького (1941–1947)
<i>Марія Бикова</i>	134	Стіна любови. Стіна ненависти. Стіна часу... <i>(Прем'єра “Стіни” за Ю. Щербаком у Львівському драматичному театрі ім. Лесі Українки)</i>
<i>Олена Жатько</i>	138	Дві Різдвяні історії про кохання, зраду та спокуту <i>(“Назар Стодоля” Т. Шевченка на сценах Харківського театру для дітей і юнацтва та Навчального театру Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського “П'ятий поверх”)</i>

НА ПЕРЕХРЕСТІ МИСТЕЦТВ

- Олександра Калініченко* 141 “Портрет жінки на тлі дзеркала” А. Карпінського
(Спроба інтерпретації на основі збірки Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Г. Возницького)

НЕКРОПОЛЬ

- Лариса Залеська-Онишкевич* 147 Пам’яті Ростислава Пилипчука
Майя Гарбузюк 149 Любив не себе... (Пам’яті Ростислава Пилипчука)
Ніна Бічуча 152 Кому й коли потрібні книги... (Пам’яті Ростислава Пилипчука)

ІНФОРМАЦІЯ

- Валентина Грицук* 153 Переможці премій НСТД України 2013 р.
Євген Сало 155 “Театр: історія, теорія, практика” (Львів, 2013). Презентація книги
Євдокія Староудинова 157 Відзнаки до професійного свята
Ольга Оліщук 159 Четверта всеукраїнська студентська театрознавча конференція в стінах ЛНУ ім. І. Франка
Олексій Паляничка 161 У Львові відкрили меморіальну таблицю (До 200-ліття від дня народження Т. Шевченка та 150-ліття створення Руського народного театру Товариства “Руська Бесіда”)
Майя Гарбузюк 162 “Україна-Польща-Європа”: науково-літературно-мистецька зустріч у Гардженіцах
Марія Цигилик 166 Розмаїття вроцлавських вражень

ДРАМАТУРГІЯ

- Софія Лаврентій-Роса* 169 “Слово о полку Ігоря” Григора Лужницького: структура, поетика, аспекти сценічності драми
Григорій Меріям-Лужницький 177 “Слово о полку Ігоря”

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 Бічуча

Дизайн та верстка
Інна Шкльода

Набір і коректура
Ольга Козлова

Редакційна колегія:

Безгін Ігор (Київ), професор, доктор мистецтвознавства
Веселовська Ганна (Київ), професор, доктор мистецтвознавства
Владимирова Наталія (Київ), професор, доктор мистецтвознавства
Волицька Ірина (Львів), кандидат мистецтвознавства
Гайдабура Валерій (Київ), доктор мистецтвознавства
Грайзенеггер Вольфганг (Відень), професор, доктор
Єрмакова Наталія (Київ), кандидат мистецтвознавства, доцент
Заболотна Валентина (Київ), професор, кандидат мистецтвознавства
Кияновська Любов (Львів), професор, доктор мистецтвознавства
Клековкін Олександр (Київ), професор, доктор мистецтвознавства
Козак Богдан (Львів), професор, академік НАМ України
Козаренко Олександр (Львів), професор, доктор мистецтвознавства
Корнієнко Неллі (Київ), доктор мистецтвознавства
Липківська Анна (Київ), професор, кандидат мистецтвознавства
Максименко Світлана (Львів), кандидат мистецтвознавства
Медведик Юрій (Львів), професор, доктор мистецтвознавства
Овсійчук Володимир (Львів), професор, доктор мистецтвознавства
Пилипчук Ростислав (Київ), професор, кандидат мистецтвознавства
Ратайчакова Доброхна (Познань), професор, доктор,
Салига Тарас (Львів), професор, доктор філологічних наук
Якимович Богдан (Львів), професор, доктор історичних наук



Анна ЛИПКІВСЬКА

БУДЕ НАМ З ТОБОЮ ЩО ЗГАДАТИ...

*Буде нам з тобою що згадати
Після довгих збавлених ночей.
Вивчив я далекий звук гранати
І тривожний блиск твоїх очей.
(трохи перефразоване)*

У документальному серіалі “Собор на крові” під цю пісню йшла заставка: Софійський майдан, січень 1919-го, Акт Злуки...

Сьогодні ми можемо згадувати під неї вже інший Майдан та інший січень.

Січень, який відкрився святкуванням Новоріччя: декілька сотень тисяч людей, мовби на роботу, прийшли сюди близько півночі, злагоджено заспівали Гимн – і більшість із почуттям виконаного обов’язку одразу ж попрямувала додому, до “олів’є” та шампанського.

Січень, у якому на Грушевського очі виїдало газом від гранат і дим закопчував розтяжку з рекламою аквапарку та написом “2014: буде весело!”

Потім – лютий. Людський мурашник, ніким “згори” не керований, де, однак, кожний якимсь незбагненим чином знає своє завдання та свій маневр... Жінка у норковій шубі та на високих підборах ледве не істерично згрібає у мішок сніг для барикади... “Дорогу!!” – і натовп розступається перед автівкою, із напіввідчиненого багажника якої стирчать ноги пораненого... Перевернуте обличчя знайомої акторки, ледь не на руках якої шойно померла людина...



Беркутівці, котрі лавиною сунуть униз Інститутською, змітаючи все на своєму шляху... Їхні шоломи виблискують у променях не по-зимовому гарячого сонця, неначе ртутні кульки... Приятель, який забіг трохи поспати у найстрашнішу ніч штурму з 18-го на 19-те – і ще похвалився гірськолижними окулярами, які за декілька годин по тому куля пробила у лічених міліметрах від скроні... 20 лютого – шок: порожнє місто, Майдан – мовби відкрита рана, яка і досі кровить так, що несила більше туди ходити... І – ранок, коли раптом матеріялізувався дивний рядок національного Гімну “Згинуть наші воріженьки, як роса на сонці”: ми прокидаємося – а Межигір’я порожнє...

Ночі за комп’ютером, за “стрімами” – з Майдану, Грушевського...

І – люди. Головнє відкриття цих місяців.

Одні – нібито дорослі, нібито розумні, дехто навіть з ученими ступенями, але такі, що упевнено переказували маячню російських телеканалів. Інші – різні, звідусіль, ті, хто нескінченними річками струмив на Майдан на перше віче 24-го листопада – Прорізноною, Богдана Хмельницького, бульваром Шевченка, маленькими бічними вуличками (а здавалося, що з

2004-го весь люд кудись позникав і вже ніколи не збереться до купи).

Оцих інших – переважна, ледве не 90-відсоткова більшість. І поважного віку актор, у якому власна родина із подивом відкрила “екстреміста”. І чоловік колишньої студентки, активіст Майдану, котрий після довгих вагань усе ж повіз однокласнику-ВВ-шникові, терміново “перекинутому” до Києва, і бульйонні кубики, і теплу білизну – у відповідь на голодно-змерзле відчайдушнє проханнє. І найдавніша мамина подруга, яка вже років зо тридцять мешкає у Чикаго, але сама себе тепер називає “жидобандерівкою” та завзято лається із тамтешніми споживачами російського ТБ. І цілковито російськомовна приятелька із петербурзьким корінням, у мові якої раптом стали проскакувати українські слова.

Таким людям, таким сюжетам немає ліку. Кожний може додати купу своїх. “Вибач мені, Україно, що я 20 років думав, що тебе немає. Я помилявся. Відкривши тебе – я знайшов і себе. Квітни, моя любима!” – Це одна з численних анонімних записок, причеплених відвідувачами до “Стіни пророка”, створеній І. Степановим, О. Верменич та З. Гороб’євим у Мистецькому Арсеналі до 200-ліття Тараса Шевченка.



А що ж театр? Музи мовчали? Ні, звісно.

Всяке було, звичайно – і скасування вистав, і напівпорожні зали, і репертуар не до ладу... Але у найтривожніші дні ми похмуро жартували: “Чи буде колись так, щоб прийти до театру – і по виставі не співати Гимн всією залою разом з акторами?!”

“Коли зустрічаєшся з людиною на Майдані, а через півгодини – на репетиції, то це зовсім інший ступінь взаєморозуміння”, – говорить художник з костюмів Олена Богатирьова про підготовку спектаклю “Така її доля” за Шевченковим “У тієї Катерини...” у Театрі ім. І. Франка, що тривала, ніби навмисне, з листопада по березень.

Людей театру справді повсякчас можна було побачити на Майдані, на Хрещатику та на Грушевського. А ще – у прямих ефірах, на телемостах, брифінгах, прес-конференціях. Всюдисущою революційною “Марсельезою” стала Римма Зюбіна. Зі сцени лунав голос Ади Роговцевої – вона стояла у колі всієї родини: донька Катерина, невістка Ольга, обидва Олексії –

зять та онук – теж днювали та ночували там. Заарештованих студентів Університету Карпенка-Карого витягали з-за ґрат Богдан Бенюк, Михайло Ілленко з викладачами кінофакультету, Станіслав Мойсеєв, та ж Ада Роговцева... На запис відеозвернення до колег та глядачів з Росії з приводу військової анексії Криму буквально за декілька годин після заклику у соцмережах зібралося стільки київських акторів та режисерів (від “народних” до вчорашніх студентів), що цей натовп ледве втиснувся на камерну сцену Театру ім. Франка, а самий запис розтягнувся до другої години ночі. Особливо впадало у вічі представництво російськомовних театрів – потужна делегація з Лівого берега, актори театру на Печерську на чолі із художнім керівником, Наталя Доля, Наталя Шевченко та “молодняк” російської драми... “Я перестав бути росіянином! Тепер я українець!” – емоційно вигукував Сергій Стрельников, виконавець багатьох ролей у російських стрічках, у тому числі заголовної – у телесеріалі “Чапаєв”.

Життя одне. Живи!





Сцени з вистави “Така її доля” за Т. Шевченком. Режисер – Станіслав Мойсєєв, художник-постановник – Володимир Карашевський, художник з костюмів – Олена Богатирьова. Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка, 2013 р. Світлина Валерії Ландар.

Але театр у цей час був і є наявний не лише на кону, не лише як витвір акторів, режисерів, сценографів, балетмейстерів, композиторів... Театром виявилось просякнуте все життя.

І мова, насамперед, не про майданний креатив, не про карнавальність, котрі, іманентно властиві нашому народові, проривалися на поверхню навіть у найстрашніші хвилини. А про те, що декілька поколінь людей, які до того не мали досвіду кривавих соціальних потрясінь, раптом стали персонажами історичної драми. Чи, принаймні, відчули й усвідомили себе ними.

Молода вітчизняна драматургія попереджала про це – подивіться на п’єси, написані у 2012 – на початку 2013 рр.: на “Деталізацію” Дмитра Тернового, “Партію” Є. Марковського, “Славу героям” Павла Ар’є, “Бал бетменів” Тетяни Кіценко...

Теорія драми з її постулатами про екстремальні ситуації та проявлення характерів саме у них перестала бути теорією й вихлюпнулась на вулиці українських міст.





*“Слава героям” П. Ар’є: сценічне читання п’єси у виконанні Олега Стефана та Андрія Козака.
 Львівський академічний театр ім. Леся Курбаса.*

Ювілей не тільки Шевченка, а й Шекспіра – якраз у ці місяці... Нехай це збіг. Але те, що завжди було доволі уможливленим, з чим у житті шекспірівських героїв акторам та глядачам доводилося себе ідентифікувати через певні зусилля, тепер стало нашим повсякденним існуванням. “Ромео і Джульєтта”, “тітушки” та Самооборона; “Гамлет”, заколот Лаерта, ницість короля, “вчасна” іноземна інтервенція – аби підібрати “нічийну” владу; “Міра за міру”, подвійна мораль за принципом “друзям – усе, ворогам – закон”; власні “Річарди” та “Тенріхи” – все змішалось у казані поточного моменту... І тепер, нарешті, беззаперечною постала власна правота у визначенні кульмінації “Гамлета” (особливо дискусивний момент поміж дослідників) та “Ромео і Джульєтти”: весь хід сюжету визначає перша кров. До неї варіанти можливі, після – лічильник запущено. Механізм історії невблаганний. Перша кров під час розгону Майдану в ніч на 30 листопада запустила лічильник режимові Януковича. Перша кров у Криму (навіть якщо і не вважати убивць Небесної Сотні саме російськими снайперами) – режимові Путіна. Назад дороги немає. Історичний процес рухається лише в одному напрямку. Надворі – XXI століття. Повернутися у XX – зі світовими війнами у форматі масштабних бойових дій, у XIX – з відсутністю Інтернету та глобальних систем зв’язку, у XVIII – з омріяною Путіним “Новоросією” – неможливо. І якщо не вдасться запустити ті соціальні алгоритми, які модернізують Україну, витягнуть її з решток минулого до оцього XXI століт-

тя, – значить, не за горами і третій Майдан. До якого іще підростуть вільні, сучасні діти.

...Самий же театр цієї зими-весни був буквально просякнутий знаками. Ввечері після відставки уряду (включно із Д. Табачником) Т. Назарова грала у Театрі ім. Лесі Українки “Пані міністрову” Б. Нушича. У день ганебного кримського референдуму у Театрі драми та комедії в бенефіс Л. Сомова давали “Фому Опіскіна” за “Селом Степанчиковим” Ф. Достоєвського – історію про безпринципного маніпулятора, якому безсилі протистояти нормальні, порядні люди. Якраз у цей час відбулася прем’єра “Кайдашів” Н. Дубини за І. Нечуєм-Левицьким у Луцьку – щоби ми побачили не лише хронічну “ментальну” колізію навколо гори, що перешкоджає нормально їздити всьому селу (“Цілий куток їздить через гору, а я буду її розкопувати! – А хто ж її розкопає, як ми не почнемо? Комусь треба почати. – Як хтось почне, то й я копірсно заступом скільки там разів. – І я так само. (...)) Були пани, шляху не розкопали, настала волюсть, а шлях все-таки не розкопаний. – Не буду ж і я його копати. Нехай його чорти розкопують, коли знайдуть у йому смак”), але й “світло в кінці тунелю” – адже ми, здається, нарешті заходилися ту гору розкопати. Доброї нам роботи!

травень 2014

Світлини Анни Липківської, Валерії Ландар та з архіву Театру ім. Леся Курбаса



Іван Шулик промовляє на урочистому зібранні дніпропетровців у День 200-річчя від дня народження Тараса Шевченка 9 травня 2014 р.

Іван Шулик з макетом до вистави “Назар Стодоля” Т. Шевченка.



Володимир ЄФИМОВ

ІВАН ШУЛИК – У ПОЛІТИЧНОМУ ТА ТЕАТРАЛЬНОМУ ДЗЕРКАЛАХ

Коли іноземні гості приїздять до мого рідного Дніпропетровська, ми завжди з гордістю їм показуємо урочисту меморіальну дошку в центрі міста, на Театральному бульварі: “На цьому майдані 16 липня 1991 року вперше над містом Народним Рухом України урочисто піднято національний прапор”. Тоді в СРСР синьо-жовті прапори були заборонені. Правлячий комуністичний режим убачав у них небезпеку: аякже, “український буржуазний націоналізм” (про ганебне кдбістське переслідування прагнень українців до свободи, зокрема, йдеться і у виставі Львівського національного театру ім. Марії Заньковецької “У.Б.Н.” Г. Тельнюк, що її показували і в Дніпропетровську). Так от, прапор на майдані, що навпроти Дніпропетровського академічного українського драматичного театру ім. Тараса Шевченка, підняв саме Іван Шулик. Якби він більше нічого не зробив для суспільного життя, для української культури, то навіть тим героїчним вчинком увійшов би до історії

Дніпропетровська. Я був на тому протестному мітингу і той історичний момент бачив власними очима, тому саме я й пишу цю статтю. Івана Шулик – одна з найвідоміших постатей Придніпров’я; його знають і як найкращого у нас театрального художника, і як “вічного революціонера”, в якому від природи отой Франковий “дух, що тіло рве до бою”.

Так, Шулик – це протест, протест і ще раз протест. Він з такою ж енергійною активністю протестує проти консерватизму в сценографії, як і проти недоліків та хиб будь-якої влади. Тож нериторичне запитання: чи то в Івана така вже зроду вдача, чи то він протягом життя сформувався у протестувальника? І як це нечасто трапляється, обидві відповіді... ствердні.

Розповідь про мого друга варто розпочати зі спогаду про одну мізансцену з реального спекотного липня 1991 року. Ще попереду заколот ГКЧП і набуття Україною Незалежності, а перед будинком

Дніпропетровської міськради сидить сорокарічний Іван Шулик, один із організаторів і керманич Народного Руху на Дніпропетровщині. Поруч з Іваном табличка зі справедливими вимогами дніпропетровців до влади. На чолі в Шулика біла стрічка з написом “Я голодую”. Дев’ятого дня приїхала Іванова мати Галина Василівна, сіла поруч і просиділа із сином цілий день. Хліба Іван не взяв навіть від рідної матінки... Голодував 14 днів і переміг-таки!

Важко сказати, скільки мітингів та інших бунтівних заходів організував Іван Шулик, скільки разів його заарештовували і розпочинали судову справу, скільки били – і морально, і фізично... Та хіба річ у статистиці? Головне – ніякі утиски та репресії не спроможні зламати Івана! От і останнім часом я бачив його на дніпропетровських МАЙДАНАХ ГІДНОСТИ (з листопада 2013 року до березня 2014 року); на трибуні під пам’ятником Тарасові Шевченку під час урочистого зібрання громадськості у день 200-річчя нашого генія і пророка; ми зустрічалися з Іваном Шуликом в окружній комісії Жовтневого району та в передвиборчому штабі Петра Порошенка в процесі підготовки до виборів Президента України 25 травня – обидва ми були членами дільничних виборчих комісій.

А для нинішнього квітня було типовим таке: зустрічаюся з Іваном, вітаємося “Слава Україні – Героям слава!”, перекинулися кількома словами, і він вибачається – поспішає чергувати в наряд на блокпост (боєць-бо сил місцевої самооборони, створеної губернатором Дніпропетровщини).

А розпочинався отакий Іван Шулик у славному, тепер уже всесвітньо відомому (завдяки недавньому внесенню до мистецького списку ЮНЕСКО) селі Петриківка (це кілометрів за сорок від Дніпропетровська), де малим хлопцем вчився малюнку від майстра Федора Панка у дитячій художній школі. А потім було навчання у Дніпропетровському художньому училищі та у Львівському поліграфічному інституті, на відділенні графіки. Кумиром молодих митців був тоді Данило Лідер, якого і нині Іван Шулик вважає своїм творчим наставником...

Іванів тато помер ще 1951 року, тож піклувалася вихованням та освітою сина і доньки Ніни лише мати. Гроші вона заробляла вишиванням кольорових зображень на тканинах. По її смерті 1993 року у скрині залишилися клубочки кольорових ниток. Іван Шулик і нині, буває, бере трішечки з них для оформлення якоїсь театральної декорації чи бутафорії. Отак, упродовж усього життя пов’язує Івана з матусею і віртуальна, і реальна нитка. І коли патріот Іван Шулик чує чи сам промовляє “Батьківщина Україна-мати”, для нього рідна мати – вся країна. Певно, звідсіля і корені Іванового болісного відчуття правди, звідсіля й прагнення свободи душі для кожного нашого громадянина.



Іван Шулик, Анатолій Сокоринський, Володимир Єфімов.

Іван Шулик (ліворуч), голова Дніпропетровського осередку “Просвіти” Сергій Довгаль, голова Дніпропетровської обласної організації УНП Анатолій Сокоринський на святкуванні Дня Незалежності України, 2013 р.





*Іван Шулик.
Ескізи костюмів та макет
до вистави “Назар Стодоля”
Т. Шевченка.*

Аби завершити мову про громадсько-політичну діяльність Івана Шулика, перелічу лише побіжно, ким він був, ким запам’ятався нам, його однодумцям: один із засновників дніпропетровської “Просвіти”; з 1990 року – голова крайової організації Народного Руху, потім, з 1995 року – за ініціативи В’ячеслава Чорновола, член Президії Центрального Проводу Руху і керівник оргвідділу його Секретаріату; у 1998 році повернувся до Дніпропетровська, де продовжив політичну діяльність, яка безупинно триває і по сей день. Після історичного Майдану 2004 року, протягом трьох років, до 2006-го, працював начальником управління культури Дніпропетровської обласної адміністрації.

А тепер – про зовсім іншого Шулика, мистецького. Притім не якогось там функціонера у мистецтві, а людину, закохану у Театр.

Згадуємо минуле. От сценічне оформлення вистави “Безталанна”, поставленої за Іваном Карпенком-Карим в Театрі імени Т. Шевченка 1983 року. Прочитав Іван у п’єсі такий діалог безталанної Софії та її коханого Гната:

“Софія: Аби ти, моє серденько, завше був до мене завжди такий, як тепер... Дивись, я зараз півника намалюю. *(Гнат підходить до печі й дивиться).* Бач?

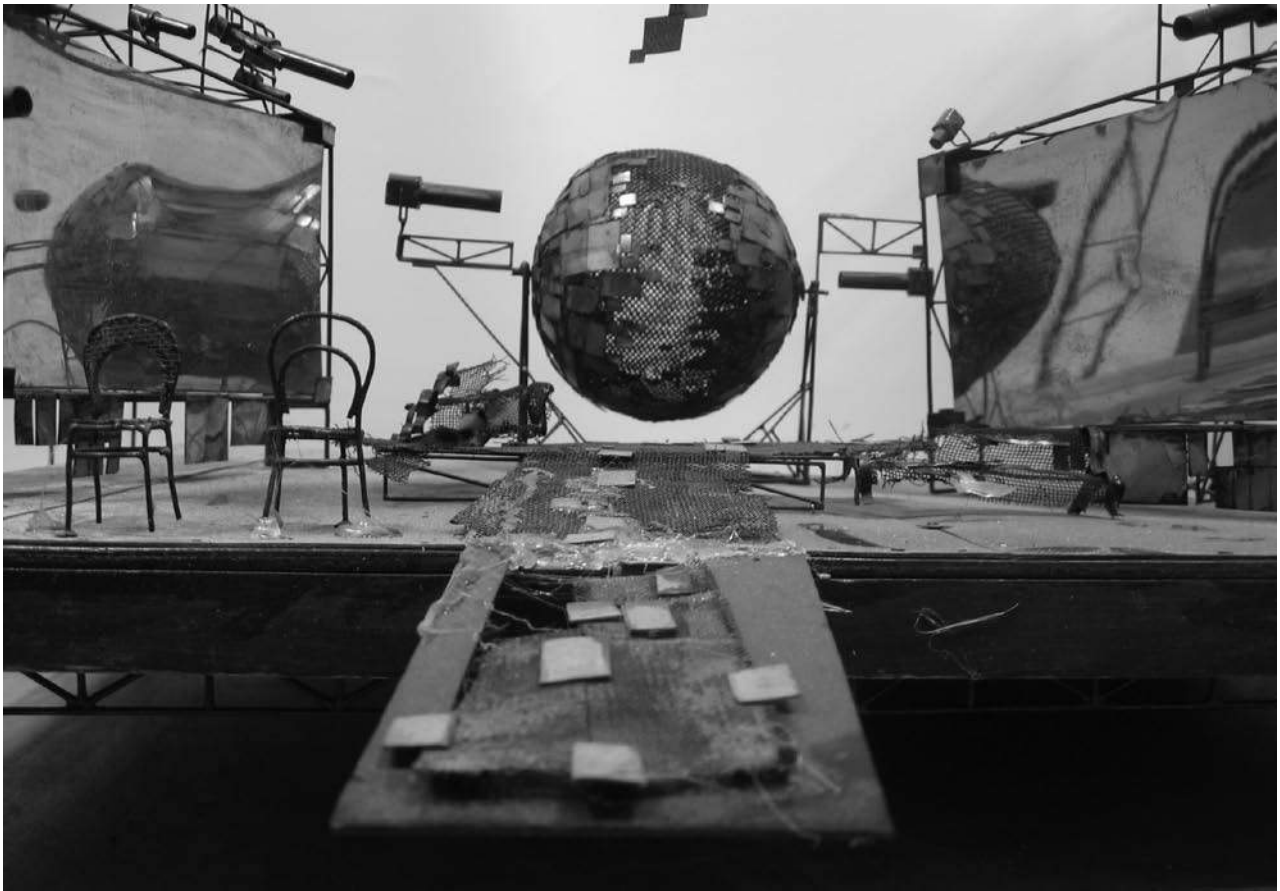
Гнат. Хіба це півник? Це голуб!

Софія. Ну, голуб. Це – ти, я тебе намалювала. Ти – мій голуб! Еге?.. А тут буде проти цього голубка ще й голубка – це я... А ось квіточка, я люблю квітки. Знаєш, я насію в городі рожі, маку, півників, чорнобривців... Боже, як люблю усілякі квітки...”.

От, певно, з цього епізоду й народилася в Івановій голові ключова ідея оформлення вистави – справжній тин, рами вікон розмальовані квітами і пташками... Та це ж Іванів рідний петриківський розпис! І домінують кольори: “червоний – то любов, а чорний – то журба”. Так і тільки так – “безталанна” ж бо! Центральним візуальним елементом сценографії у тій виставі була не добудована молодятами хата.

Іван захоплено розповідає про те, як працював над сценографією до вистави “Майстер і Маргарита” за Михайлом Булгаковим у Дніпропетровському театрі юного глядача 1985 року: “По-перше, дзеркало там було дещо увігнуте. А аркуші рукопису Майстра мали бути осяяні святим вогнем закоханої в нього, вірної Маргарити і відтіняти нищість тих темних сил, які цькували його за





*Іван Шулик. Макет до вистави "Майстер і Маргарита" за М. Булгаковим.
Дніпропетровський театр юного глядача, 1985 р.*

роман. Для створення того саява мені знадобилася... лінза. Вона – і повний місяць, вона – і скельце з пенсне Коров'єва. Скло, плаваючи, акцентувало увагу глядача чи то на обличчі персонажа, чи то на всій мізансцені... Світло-лінза вихоплювало з мертвої темряви живе, реальне, і то вже був наче булгаківський химерний сон...". Декорації до тієї вистави Іван Шулик створив, використовуючи жорсткі металеві конструкції – наче продовживши ідеї конструктивізму в мистецтві 1920-х років – та дзеркал, які довершували оптичний ефект. Про "Майстра і Маргариту", про художнє оформлення вистави й досі згадують дніпропетровські театролюбів. Зберігся, на жаль, лише макет декорацій, створений Іваном.

Плетиво з лози – тини – Іван Шулик доречно й ефектно використав у оформленні вистави "Шельменко-денщик" у Дніпродзержинському драматичному театрі імені Лесі Українки (режисер – А. Канцадайло). Його тини наче "дихали" самим повітрям українського села ХІХ ст., створюючи дивовижну атмосферу. Шуликова сценографія не дарма здобула тоді Гран-прі на конкурсі-фестивалі "Січеславна-2002".

"Саме народне мистецтво, – підсумовуючи свої роздуми, каже Іван, – це для мене підґрунтя, основа пошуків. Театральний художник мусить забезпечити в кожному спектаклі розумну і доречно організовану простору та світла в контексті драматургічної основи. Притім, вони мають діяти у часі впродовж вистави та ще й бути цікавими глядачам. А глядач – він різний! Я не сподіваюся лише на ейфорію, захоплення композиційним рішенням чи колористикою моїх декорацій, щонайменше я спонукаю роботу розуму глядача, допитливість: а чому САМЕ ОТЕ показано на сцені? чому САМЕ ТАК? А другий бік моїх сценографічних "відкриттів" – це поєднання інтуїтивних рішень з логічним використанням сучасних тенденцій у сценографії, сучасних технічних можливостей, модерних матеріалів та, безумовно, апаратури для специфічного освітлення як усього простору сцени, так і окремих мізансцен".

Пригадую, скільки зусиль доклав Шулик, коли, готуючи виставу "Собор" за Олесем Гончаром (режисер – Володимир Мазур), надумав використати гнуті дзеркала з оргскла, які допомагали начебто розширити простір сцени завдяки відбиттю фрагментів

декорацій, розташованих за лаштунками. Виникали проблеми з їхнім виготовленням через своєрідну динамічність – окремі секції мали можливість змінювати своє положення у просторі (зміщуватися, повертатися). Костюми для акторів розробив також І. Шулик. Результат глибоко вразив глядача... Сценографія Івана Шулика до цієї вистави, а також до вистави “Кін-IV” за Григорієм Горіним у Запорізькому музично-драматичному театрі була відзначена почесним дипломом вищої театральної нагороди Придніпров’я “Січеславна” у номінації “Найкраща сценографія” (2001).

Дзеркала сценограф використав і в оформленні вистави “Мойсей” за Іваном Франком, яку поставив також режисер В. Мазур у Дніпропетровському молодіжному театрі “Камерна сцена”. Мабуть, саме помножений образ Пророка у просторі безликого

оточення допомагає розкрити дві сутності, дві іпостасі Мойсея, його внутрішній світ і діалог із Всевишнім.

Коли, розмовляючи з Іваном Шуликом, торкаєшся проблем його *творчої лабораторії*, то він щоразу згадує “чорну скриньку” або ж “чорний кабінет”. Дивно чути цей специфічний термін від гуманітарія, бо ж він – із кібернетики, тобто теорії управління: так називають будь-який об’єкт, яким треба раціонально (а краще – оптимально) керувати, і для організації цього процесу на вхід подають різні сигнали, а потім вивчають, як об’єкт на них зреагував. Тобто про сутність об’єкта судять, не втручаючись у його внутрішню структуру – він залишається для дослідників назавжди “чорною скринькою”. Так, кожна театральна вистава – це об’єкт управління; усі аспекти режисури, сценографії, музичного оформлення, специфіка кожного актора – усе це “сигнали збудження”, а реакція глядачів, адреналін в їхній крові, сльози на очах, їхні оплески, букети квітів, професійні відгуки у ЗМІ, навіть касовий збір (частково) – це і є врешті кінцевий результат вистави, яку зіграли на сцені. Зрештою, увесь Театр – то і є “чорна скринька”, і лише талант здатен дізнатися щось надзвичайне про її таємницю завдяки поєднанню природної інтуїції з професіоналізмом. Отаким інтуїтивним та освіченим дослідником є й Іван Шулик.

І. Шулик володіє тією мистецькою харизмою, що змінює Глядача, щонайменше спонукає його осмислювати себе (згадаймо Сократове “пізнай себе!”). І це відбувається неодмінно щоразу, коли Іван працює над сценічним втіленням творів чи то Івана Франка, чи то Лесі Українки, Вільяма Шекспіра чи Даниїла Хармса, Михайла Булгакова чи Василя Шукшина, Олесе Гончара чи Олександра Гріна...

Дивимось оформлення “Любов моя, Електро”. Діється у Стародавній Греції. Сучасний угорський



Сцена з вистави “Мойсей” за І. Франком. Режисер – В. Мазур. Дніпропетровський молодіжний театр “Камерна сцена”, 2009 р.

режисер Ласло Дюрко, взявши за основу фабули трагедій Софокла та Евріпіда, створив п'єсу, що звучить по-сучасному – ті ж проблеми моральності влади, ті ж міжособистісні протиріччя... І. Шулик вирішує показати ганебність авторитарної влади грецького царя Егіста через символіку комуністичної та фашистської ідеологій – п'ятикутної зірки та свастики. І глядач сприйняв таке вирішення, а нині – коли точаться військові дії в Донбасі внаслідок агресії Російської Федерації – ми ще раз переконуємося: антигуманна, злочинна авторитарна влада в московському Кремлі демонструє ту ж ницість, що і влада підступного Егіста.

Згадаймо також сценографію Івана Шулика до вистав Молодіжного театру, де він нині працює головним художником. От спектаклі для дорослих “Філумена Мартурано” Е. де Філіппо (режисер – В. Мазур, 2002), “Полліанна” за Е. Портер (режисер Г. Богомаз-Бабій, 2004), “Два ангели, чотири людини” за В. Шендеровичем (режисер – В. Мазур, 2012); а от дитячі вистави “Цирк Шардам” за Даниїлом Хармсом (режисер – О. Володимиров, 1998), “Вінні-Пух” за Аланом Мілном (режисер – М. Овсянников, 2000)... Це, на мою думку, особливо вагомі, а список можна продовжити.

Та на перше місце у його доробку я б поставив “Украдене щастя” за славетною п'єсою Івана Франка у Дніпропетровському академічному музично-драматичному театрі імені Тараса Шевченка... Відтворити на сцені елементи сільського побуту, одяг, звичаї – усе, що близьке йому, селянському синові, було великою радістю. Плідною виявилася співпраця з новим тоді в театрі головним режисером Анатолієм Канцедайлом – двоє українських митців створили *дуже українську* виставу! Художник та режисер наповнили простір символічно-метафоричними елементами й водночас – натуралістично життєвими елементами реквізиту. Видимі – червоно-чорні – й невидимі нитки пронизували усю сцену, наче обмежуючи, крадучи “територію життя” в героїв, що так прагнули виходу за всі усталені межі та заборони...

На усі звинувачення (такі безглузді і смішні у наші дні! – *Ред.*) в “українському буржуазному націоналізмі”, що їх частенько чує митець на свою адресу, у Шулика є одна відповідь: – Так, якщо “націоналістами” називати патріотів, то я справжній на-



Олександр Галютин – Начальник варті, Оксана Войтюк – Електра, Володимир Пориваєв – цар Егіст у виставі “Любов моя, Електро” за Софоклом та Евріпідом. Дніпропетровський молодіжний театр “Камерна сцена”, 2012 р.

ціоналіст. І дай Боже кожному народові якнайбільше таких націоналістів! Це нормально, щоб людина розвивалася і на національній, і на світовій культурі. Тут ти живеш, тут могили твоїх предків, тут лилася кров твого народу... Усе це – твоє! У молодості, ще, певно, з армійських років, я захоплювався пушкінським “Євгенієм Онегіним”, знав напам’ять усю поему. Полюбляв, знав, тримав у пам’яті багато поезій Блока, Лермонтова, Єсеніна. Але коли вже у зрілі роки прочитав “Марусю Чурай” геніальної Ліни Костенко, то відчув, що селянка Маруся ближча моїй душі, ніж дворянське середовище Онегіна. А віршування потужне в обох поетів. Тут важливіше не те, до якої нації чи народности належить автор чи герой твору, а – рівень таланту митця, його інтелект, смак. Геній не може не бути патріотом!

Не обмежуючись Дніпропетровськом, Іван Шулик відгукується на запрошення театрів в інших містах, де вважають за честь співпрацювати з ним як із художником-постановником. Це і Дніпродзержинськ, і Кривий Ріг, і Вінниця, і Миколаїв... У відомому драматичному театрі російського міста Орел він оформив аж 8 вистав!

*Ірина Медяник – Анна,
Михайло Чернявський – Микола у виставі
"Украдене щастя" І. Франка.
Режисер – Анатолій Канцєдайло,
сценографія – Іван Шулик.
Дніпропетровський академічний музично-
драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка,
2000 р.*



Сценограф із задоволенням працює на великих сценах театрів. І прикро, що йому нині доводиться вписувати свої широкі задуми-фантазії у невеличкий сценічний простір Молодіжного театру, дзеркало сцени якого – 5,2 × 4,5 метрів, а глибина – лише 5 метрів. Немає куди навіть приховати від глядачів численну освітлювальну та аудіоапаратуру, тож митець мусить максимально використувати увесь об'єм сцени, навіть бенуарні причілки та два невеличких балкона, що висять впритул до сцени.

Завершуючи статтю, хочу поділитися таким дещо парадоксальним спостереженням: колись популярний польський естрадний гурт "Червоні гітари" співав пісню, в якій звучали вельми мудрі слова: "Що життя дасть, те й візьме". Це повною мірою стосується й Івана Шулика: скільки його гнітила та біла влада, стільки ж його цінували й пошанували в театральній царині як талановитого митця – нагород не перерахувати, в тому числі й згадані вище нагороди "Січеславни" та Міжнародна премія за сценографію імени Владислава Клеха.

МИТЦІ ХАРКОВА ПРО СЕБЕ ТА ЧАС

(Діалоги про Революцію Гідності – і не тільки)

Майдан і анти-Майдан – це різні антропологічні спільноти

В'ячеслав Гіндін, заслужений артист України, Тетяна Тумасянц, актори Харківського академічного театру ляльок ім. В. Афанасьєва

Юлія Коваленко: В'ячеславе, коли саме ідейна позиція вивела Вас на Майдан?

В'ячеслав Гіндін: Уже першої ночі після повороту уряду на курс “геть від Євроінтеграції!”. Особисто я належу до тієї категорії громадян України, які дуже вболівали за євроінтеграцію, я пильно слідкував за цим процесом. Тому коли почув у новинах про “зادкування” Януковича, в мене стався був шок, наче від удару по голові. Тоді ж ми з дружиною вийшли на харківський Євромайдан, до пам'ятника Тарасові. Людей була величезна кількість, але тоді настрої різко контрастував з тим, якого набув Майдан через п'ять місяців опісля. Сьогодні, коли ми стільки пережили, стількох поховали, настрої на боротьбу має великий присмак гіркоти, втоми, а тодішніх людей на Майдані я згадую як майже безжурних, оптимістичних. Ми всі тоді чомусь були переконані, що вихід на майдани по всій Україні викличе самоусунення уряду.

Ю. К.: Останніми місяцями сформувалася навіть така парадоксальна думка, що бути біля телевізора або Інтернету психологічно важче, ніж на самому Майдані. Ви мали можливість порівняти відчуття – то що думаєте з цього приводу?

В. Г.: Біля телевізора певніше, відчуваєшся захищеним, адже ніхто тобі ззаду не дасть по голові арматурою. Але ти увесь час у напрузі, “на межі” від неможливості активно брати участь у подіях, впливати на них. Водночас, впродовж цих місяців ми буквально прокидаємося і засинаємо під “голос” “П'ятого каналу”, перше, куди кидаємося зранку – це Інтернет.

Біля “Тараса” ж – з одного боку, є момент виплеску емоцій, єднання з однопумцями, а з другого – постійна загроза реальної, фізичної небезпеки, особливо якщо взяти до уваги, що я приходив не сам, тому увесь час краєм ока висліджував простір навколо, був готовий боронити Тетяну. Нас декілька разів Бог відводив від лиха в найкризовіші дні на Харків-євромайдані. Під час подій у перші дні квітня ми стояли якось п'ять годин на Майдані, потому пішли зігрітися кавою неподалік... До речі, я тоді вперше побачив у

рідному місті не тільки прапори “За Расею”, але й червоні стяги з зображенням Сталіна... Коли ж ми повернулися, то побачили *інший* Майдан. Вже були жертви з розбитими головами, площею гасали “тітушки” з запалювальними пляшками, кидали палаючі шини, усюди навкруги були нелюди зі страшними пиками. Я наполягаю, що це нелюди! Як той покидьок-москвич, який 1 березня з Москви встановив прапор РФ на Харківській ОДА, як та дев'ятнадцятирічна “громадянка”, яка 1 травня спалувала на майдані перед ОДА український прапор. Не уявляю, яке майбутнє може бути у цих молодих людей, як у того сумнозвісного Топаза, зокрема?

Тетяна Тумасянц: Я сама бачила спалення прапора у “стрімі” на телебаченні, і – хіба це не диво? – просто на очах пішов дощ і загасив полум'я.

В. Г.: Майдан і анти-Майдан – це для мене очевидно протилежні антропологічні спільноти. На Майдані я стояв серед викладачів історичного факультету, серед своїх колег з театрів, журналістів, багатьох я не



Об'єднана українсько-російська опозиція. В'ячеслав Гіндін, Володимир Шендерович та Тетяна Тумасянц, 2014 р.

знаю, але обличчя тут світлі, інтелігентні. Тим часом у анти-майданівців обличчя “промовисто” кримінальні. Коли 1 березня було скинуто з ОДА прапор, нам довелося поверху через майдан пробиватися крізь натовп. Як чоловікові, мені траплялося бути в товаристві агресивних людей, але таку чорну енергію, як у цього стовпища нелюдів, я відчував фізично вперше. На власні очі бачивши, *хто* там тоді перебував у ейфорії, я тим менше тямлю, як деякі мої колеги з театру. інтелігентні митці, можуть їх підтримувати, зокрема, того ж вечора вивісивши пости в душі “ну, наконець-то! Вот тепер заживем”! Але це і є наші релігії зараз.

Ю. К.: Назвіть найстрашніший і найсвітліший полюси Ваших відчуттів минулої зими?

В. Г.: Найбільшою розрадою був той квітник наших прапорів та букетів, потік, який проплив від площі Свободи до площі Конституції, співаючи Гимн, у день святкування 200-річчя Шевченка. Тоді мені здавалося, що це і є висока точка перемоги, точка компенсації за все, що вже пережили. Хто ж міг уявити, що попереду в Україні ще така специфічна війна з Путіним! А от саме це і є найстрашнішим для мене переживанням нині. Адже важко передбачити, скільки жертв з нашого боку ще буде принесено в цій неоголошеній цинічній війні, тоді, як наша країна вже два місяці мала б відбудовуватися та розвиватися. Якби не заважав “брат” за воротами.

Ю. К.: Чого Вам “коштував” про-путінський лист діячів культури РФ?

В. Г.: Побачивши деякі підписи на цьому листі, я сприйняв це як належне, а наявність інших – навпаки – подивувала, як-то вразив Лановий. Але як приємно, що так само “родом з СРСР” Марк Захаров, мій улюблений режисер – не підписав того листа! Так, дивно чути, що такі шановані музики, як Башмет, Мацуєв, Бутман знаходять виправдання своїй фашистській позиції... Але надихають проукраїнські мітинги у Москві та Петербурзі. Тобто, треба відокремлювати для себе Росію – путінську від Росії – людяної. Нещодавно я по “скайпу” зв’язувався зі студією одного з ізраїльських телеканалів – мене попросили у прямому ефірі відповісти на запитання щодо ситуації в країні. Зокрема, чи продовжуватиму я зніматися у російських проектах. Я щиро відповів, що принаймні наразі в мене стійка ідіосинкразія до усього російського.

Ю. К.: Харківський театр ляльок традиційно вважається інтелектуальним театром. Тут грають Шекспіра, Орвела, Шоу, Булгакова, Гоголя, Чехова... Чому ж актори, які зі сцени органічно проголошують антитоталітарні, гуманістичні тексти, дотримуються подекуди протилежної думки у житті? І чи має взагалі митець театру громадянську позицію?

В. Г.: Безумовно, така позиція має бути! Її не обов’язково демонструвати зумисне, але вона має відчуватися у тому, як актор грає, особливо під час таких подій в країні. У нас був випадок, коли ще під час Майдану ми, актори, прийшли до дирекції і заявили, що вважаємо за негідне в такому політичному контексті грати політичне кабаре за Орвелом – це рівнозначно тому, щоб вивісити триколон на сцені. Але – ви маєте рацію – знання класичних текстів ще не рятує актора від боягузтва або підлоти у житті. Очевидно, що в протистоянні у нашому театрі, як у маленькій моделі всього українського суспільства, відбилися настрої по обидва боки “барикад”. Але якщо в театрі ми всі намагаємося бути толерантними, хоча і розуміємо, що відбувається поміж нами “де факто”, то в суспільстві бачимо значно гостріший антагонізм. Та й наша толерантність... Можемо грати в одних виставах, але водночас не вітатися при зустрічі. Це теж реальність. І не тільки України. Всім відомий лист московської актриси Євгенії Сімонової, в якому вона твердить, що навіть у театрі імені Маяковського – розкол на “про” і “контра” України. От тому я не вірю в колективність вибору. Кожен відповідає за себе і має власну громадянську позицію. Мене дуже дратують зараз перевертання змістів, коли сепаратисти, наприклад, запевняють, що вони так само як ті, хто стояв на Майдані, в такий спосіб обстоюють свої права. До біса такі балачки! На Майдані люди боронили *свою* країну, під *власним* прапором, зі *своїм* Гимном на вустах, а кому служать ці кримінальні елементи та окупанти?

Ю. К.: Чим може євроінтеграція, на Вашу думку, бути практично корисною театру?

Т. Т.: Наш театр – яскравий приклад такої недоконаної інтеграції. Сучасна театральна естетика – це європейська естетика, але не секрет, що навіть вистави О. Дмитрієвої та Н. Денисової важко сприймає певний контингент (і навіть в самому театрі), який свято вірує, що найвище досягнення театру ляльок – це театр радянського взірця. Хотілося б подолати цей розрив об’єктивного театального експерименту у просторі. До речі, ось просто зараз театр готує документи на фестиваль у Польщі.

В. Г.: Я бачу театр у контексті всієї ситуації в Україні. Я погоджуюся з В. Шендеровичем, який говорить, що парадигма розвитку України – однозначно в бік Європи. Обираючи шлях євроінтеграції, ми йдемо поступом цивілізації, а під “дахом” РФ в Україні нема майбутнього як у суверенної держави. То про який театр тоді йтиметься?

Ю. К.: Чи бачите Ви мовну проблему в харківському театрі ляльок?

Т. Т.: Дивні в нас є актори. Так бояться, що їх змусять грати вистави “на українском”! А ми ж уже давно граємо виставу “Майська ніч”, яка є одночасно

і українською за змістом та мовою, і європейською, а не “шароварною” за формою. У нас *двадцять п’ять* назв репертуару, з яких *дві* – українські. Гадаю, так не має бути. Доки актори українського театру, які отримують бюджетну зарплатню, не розумітимуть безглуздя такої ситуації?

Ю. К.: Тим більше, що театр виховує маленького глядача. Тож пропорція очевидно має бути змінена.

В. Г.: Мовна проблема – це все “лякалка”. Мені дуже подобається Франція, але я був би ідіотом, якби пройшовся майданом з їхнім триколом та гаслом: “Вів ля Франс!”

Т. Т.: Або – “Саркозі, допоможи!”

В. Г.: Щоб Україна зажила по-справжньому добре, треба щось *змінити* в мізках. А це буде важче, ніж покращити економіку.

Порушена віра у театр, реальніший за реальність

Степан Пасічник, заслужений діяч мистецтв України, режисер, художній керівник Театру Р.С.

Ю. К.: Пане Степане, яким видався цей сезон революції для єдиного недержавного українського театру в Харкові?

Степан Пасічник: Не подивуйтеся, але мені легше вдалося пережити смерть батька (він тяжко хворів, і кінець вже був передбачуваний), ніж – місяці протистояння українців з “системою” на Майданах. Для Театру Р. С. події революції почалися від 30 листопада, коли йшла вистава “Каліка з острова Інішмаан”, і всі ми вдягли на руки пов’язки – після вистави я пояснив, що це вияв позиції щодо подій на Майдані. І вже тоді було в повітрі наче погане передчуття, що очевидно цим дикунським кривавим вчинком влади історія не закінчиться... А потім стан соціальної депресії, шоку від новин став очікуваною щоденною закономірністю. Скажімо, однією з найрепертуарніших наших вистав є комедія “Чоловік моєї дружини”, у якій є такий момент скидання гри, коли мій персонаж звертається просто до зали: “Я хочу, щоб всі ви були щасливі”. Щоразу на спільній енергетичній хвилі тут вибухав радісний сміх глядачів. Але під час революції люди тривожним мовчанням, гробовою тишею зустрічають цю занадто оптимістичну репліку. Так акцент вистави різко змінився з ігрового на ситуаційний.

Оскільки ми стежимо, як відвідують глядачі наші вистави, то маю таку статистику відмов від вистави: люди телефонували та просили вважати квитки дійсними на інший вечір, мотивуючи прохання невідповідним для перегляду настроєм; говорили, що бояться їхати до центра міста або просто мовчки не приходили по свої викуплені квитки. Загалом

кількість глядачів у залах Харкова зменшилась цього сезону катастрофічно.

Скасовувати вистави нам було неможливо, бо Театр Р. С. є недержавною структурою, яка платить велику оренду. В перші ж дні подій на неформальних зборах нашого колективу я пересвідчився, що настрий в акторів такий самий, як у мене: тільки грати, грати, бо наш україномовний театр в умовах національної революції у російськомовному Харкові – це і є наш громадянський та мистецький Майдан. Ми скасували виставу лише коли було оголошено жалобу по загиблї Небесній Сотні (хочу зазначити, що для мене вони не стільки герої, скільки мученики – за національну ідею, за свою країну). Але саме перед тим кілька днів грали вистави в тому психологічному стані, який насправду всі надто добре пам’ятають з власного досвіду, щоб я міг тут щось додати.

Ю. К.: Що Ви відчували, коли зустрічали своїх нинішніх та колишніх студентів на Майдані вдень та вночі?

С. П.: Дивувався і радів. У нас були нічні “семінари” біля ОДА – про Курбаса, Брука та Арто... Бо це покоління людей, які вже не знають, що таке “совок” і як там було тримати рота заскотченим. Отже саме на них у мене надія. На таких відкритих та щирих, якими ці діти виходили на Майдани. Один з моїх вже дорослих учнів Павло Савельєв навіть якось “виводив” мене з Майдану – ситуація була жахливо небезпечною – і при тому вчив, як треба “зіграти”, щоб вийти неушкодженим. От вам і театр... Домінуючим відчуттям, яке я пережив на Майдані, був фізичний страх. От маю тепер досвід, як це грати на сцені: від п’ятки до маківки наче біжить ланцюжок струму. Авжеж, є різниця між романтикою революції, з юними героями, що граються широко у війну, та ситуацією, коли, приміром, о третій ночі на площу з мерседесів виходять страховидла – зачищати майдан. Або ж коли після побиття майданівців 1 березня друзі вночі покликати рятувати хлопців з лікарні, куди можна було потрапити, лише подолавши гряди з “тітушок” – ті чатували на поранених жертв. Зрозуміло, що саме на цей паралізуючий страх і розрахована псих-атака антимайдану та спецслужб.

На жаль, війна для Харкова ще не закінчена. Щодня, коли в центрі відбуваються акції, я побоююся за фасад, прикрашений афішами нашого україномовного театру, бо театр розташований просто на маршруті поміж пам’ятником Шевченкові та вулицею Пушкінською, де чатують автобуси, що привозять “гастролерів” з Росії. У подіях перших днів квітня на харківському Майдані сильно постраждала від побоїв сепаратистів моя сестра Леся, їй зламали пальця руки. Я обурювався тим, що встрягла в таку ситуацію, але сестра відповіла: “У кожного

свій Майдан. У тебе ж є сцена театру, де ти можеш висловитися”.

Ю. К.: Що Ви думаєте про листа діячів російської культури?

С. П.: Ця ланка культури зараз відмерла для мене. Нічого навмисне не роблячи, я просто відчуваю, що більше не подивлюся у їхній бік. Після цього списку “діячів культури” РФ, як ніколи раніше, я чітко усвідомив, що є безумовна різниця між нацією, яка сотнями років носила данину ханові, і поміж вільними запорожцями.

Ю. К.: Мені здається унікальним Ваш випадок – один режисер одного року і в одному місті поставив дві абсолютно різні вистави за Шевченком.

С. П.: Прем’єру “Мені однаково, чи буду...” на малій сцені Театру ім. Т. Шевченка “Березіль” я випустив за місяць до ювілею поета. В ній немає “ролей”. Запропонований був такий метод роботи, щоб пролунали як ідея, так і поезія. Важливою була конструкція вірша. Адже з погляду теми актуальність текстів Шевченка – абсолютно позачасова, і нічого не змінилося в Україні за 200 з чимось років. Для мене “березільська” вистава – це заперечення проти

того, на що перетворили Шевченка за всіх режимів. Адже небажане явище, яке не можна заборонити, варто просто канонізувати, повісити високо на стінку під рушниками – най там пилюжиться! – та раз на рік приносити пластмасові квіти... “Мені однаково...” я ставив, аж ніяк не відгукуючись на події за вікнами – таку саму виставу про Шевченка я б робив десять років тому або по тому.

Ю. К.: Але я побачила у Вашій виставі і відлуння музичної енергії Майдану (“Думи мої” в молодіжній рок-інтерпретації гурту “Бандур Бенд”), і мізансцену, де всі учасники, стаючи живим ланцюгом, передають книжки Шевченка.

С. П.: Це підсвідомі асоціації. Я й чужому навчався, і свого не цурався. Середовище утворилося з акордеону, скрипки, книжок – це все звалене на смітнику, обведено стрічкою-плівкою, і знак радіації: культурний Чорнобиль. Адже саме так, при всіх століттях і владах, виставляли Україну. Знищуючи культуру, думку, прагнули – і далі прагнуть – перетворити націю (що складається з українців, росіян, євреїв, татар, поляків, вірмен) на покірливе народонаселення, з яким можна робити що завгодно.



Сцена з вистави “Мені однаково, чи буду...” за Т. Шевченком. Харківський академічний драматичний театр ім. Т. Шевченка. Мала сцена “Березіль”, 2014 р. Світлина Ю. Ліхацького.

Мені хотілося, щоб досвід спілкування на Майдані з одnodумцями вилився у підсумок, який зафіксував би цей високий момент суспільного єднання у світлій, прозорій, навіть не пов'язаній з цими подіями виставі. Але для такого проекту з акторами різних театрів я не мав ані грошей, ані умов. Зрештою, саме підсумком “днювань і ночувань” на Майдані стала випущена в нашому театрі вистава “І мертвим, і живим...”, прем'єра якої відбулася у Театрі Р.С. 9 березня. Коли ми вже втратили Небесну Сотню... І ця шевченківська вистава вийшла набагато страшнішою. “І мертвим, і живим...” – взагалі перша у моєму житті політична вистава, в ній вектор енергії сьогоднішнього дня та художньої енергії перетинаються в точці залу. Зважаючи на певний радикалізм постанови, я радію, що раз на місяць вона йде на аншлагах у специфічному харківському середовищі.

Зараз я інакше оцінюю театр. Десятиріччями до того жив з відчуттям, що він – це і є найреальніша реальність, а те, що навкруги – ілюзія. Але цього року я бачу страшне життя, з реальними смертями, з реальними загрозами, і воно – наша правда! Не знаю, яким має бути за таких умов театр, щоб бути справжнім. Це якщо говорити зовсім про особисті відчуття, до кінця одверто.

Я вдячна часу Революції

Оксана Стеценко, заслужена артистка України, актриса Харківського академічного драматичного театру ім. Т. Шевченка.

Ю. К.: Оксано, як відгукнувся колектив театру, творцем якого був колись Лесь Курбас, на події цієї зими?

Оксана Стеценко: У такий час передусім маємо говорити про індивідуальну громадянську позицію. А не тільки про спільні акції діячів нашого театру (бо державний театр є організацією з найманими працівниками, а в різних людей – відповідно – і різні перехрестя культур). Але мені теж, як актрисі та голові осередку НСТДУ Театру імені Шевченка здалося, що нас має консолідувати те, що всі ми – курбасівський театр. Тоді я скликала людей на збори. Дякуючи Богу, зібралися майже всі члени осередку (а це було тоді, коли Янукович тільки-но втік, і все було хитко, непевно...). Як передати почуття того моменту? Дуже вже хотілося висловитись, але й не хотілося “втискатися” до приватної сфери людей. Бо пам'ятаю, як 2004-го, ошелешена, натхненна перемогою помаранчевої революції, вийшла перед виставою “Мина Мазайло”, хотіла говорити до глядачів, але якось відчула, що люди занадто втомилися від мітингів, і – внутрішньо знітилася. Дійсно, Харків – “важке місто”. Поясню. Під час подій цього року я не раз телефонувала

любому однокурсникові Олешкові Стефану, і мені дуже дорога його щира моральна підтримка першому театру в його долі. Так от якось Олег сказав: “Нам простіше, ми зараз у себе вдома”. Це правда! А ми в Харкові й досі не “в себе вдома”. Але ми діяли. Написали і оприлюднили на сайті і в соцмережах наше революційне кредо, що зібрало на загальних зборах колективу підписи цілої “березільської сотні”.

Ю. К.: Як Ви ставитеся до того, що у театрі виявилися і неприховані противники Революції?

О. С.: Радію, що ця страшна ситуація показала, хто є хто. Тим більше, що ми зараз не обираємо Україну або Росію – ми боремося проти “совка” в Україні, проти олігархату й тиранії. А ситуація з колегами в театрі та друзями в Росії інакше як масовим психозом названа бути не може. В свідомості цих людей багато сірости, то ж вони не можуть – як вимагає цього історичний момент – бути самі собі політиками, соціологами, економістами, філософами. Революція зламала звичну схему життя, відібрала сталі мислення за стереотипом. Для мене в ці місяці найважче – це щодня, дізнаючись новини, болісно та напружено складати і відкривати для себе картину мінливого світу. Найбільше втомлююся ці місяці саме від інтенсивності цієї сизифової праці. Але вона вкрай необхідна людині вільній.

Ю. К.: Як Вам здається, хто вільніший у своїх переконаннях – люди мистецтва чи представники інших професій?

О. С.: Завдяки Революції я розчарувалася в об'єднуючій силі соцмереж, тому що дискусії не вдаються. Для дискусії обов'язковою є рівність співрозмовників. Під час Революції мене телефоном розшукав колишній однокласник, тепер бізнесмен у Прибалтиці, та запропонував допомогу грошми, сказав, що має можливість вивезти мене і друзів літаком... в разі чого. Але при тому сам доволі іронічно ставився до наших подій. Тому зрештою я відповіла: “Знаєш, не випробовуйте нас вашим європейським скепсисом, бо ви все міряєте грошми, а є ще такі категорії як національна ідея, Батьківщина, сумління, пам'ять. ми не можемо дозволити собі полетіти з родиною на вихідні до Парижа власним літаком, і можливо тому ми так чітко усвідомлюємо, що Україна в нас одна, й оберігаємо її”. Повертаючись до нашого театру, я б сказала, що проблема різнорівневості у спілкуванні така ж сама, як і в суспільстві. Проте є і приємні відкриття – наприклад, коли після зборів щодо громадянської позиції працівників театру мені дуже дякували наші старші актори, які пояснили, що вдома біля телевізорів вони деморалізовані, їм страшно, а тут ми всі об'єдналися, просто зібралися. Саме з цього імпульсу в мене народилася думка відродити нашу театральну березільську традицію – 30 берез-

*Надія Аліонова, Максим Везденьов у виставі
"І мертвим, і живим..." за Т. Шевченком.
Театр Р. С. Харків, 9 березня 2014 р.*



ня святкувати день народження театру. Ювілеї – ювілеями, а день народження театру – справа сімейна. Цей святковий теплий вечір у театрі викликав у мене думку-порівняння: в нас є театр – сім'я, вона тримає нас, але як страшно за душі тих людей, що потрапляють до криміналітету, бо не мають аніякого стрижня. Це, можливо, і наша, митців, провина, що ми за 23 роки Незалежності не змогли достукатися до всіх людей, підвищити їхній культурний і громадянський рівень.

Разом з тим, приємно подивували глядачі-молодь. Так збіглося, що у розпалі державних подій 25 березня виповнилося чверть сторіччя нашої виставі "Мина Мазайло". І знову як ніколи актуально озвучився геній М. Куліша! І мовне, і політичне, і географічне питання – глядач просто ахав на кожну репліку, чула я і співчутливі позихання: "Це як у нас на Майдані"! Коли ж раптом після репліки Улі "а я й сама вже українка" (вона ж там починає співати "Ніч яка місячна...") – публіка раптом підхопила пісню і заспівала разом з актрисою, я стояла за лаштунками і не могла стримати сліз. Цієї зими та весни багато разів відчувала гордість за свій народ, тішуся я й тим, що в нас уже зараз якісно зріс інтелектуальний, освітній рівень влади. За всі роки, що я живу, вперше бачу свою владу, яка вільно спілкується на світовому рівні англійською, яка має гідність та поважає нашу країну!

Ю. К.: Ваша героїня в "Мині Мазайлі" – потужна і горласта агітаторка, а як почувала себе жінка та актриса Оксана Стеценко на Майдані?

О. С.: Пам'ятаю враження від Майдану в Харкові ще в останні місяці влади Януковича. Ми з чоловіком Дмитром (Д. Євсюков – звукооператор у театрі – Ю. К.) прийшли до пам'ятника Шевченкові. Саме тоді наближалась колона ультрас, і всі мітингувальники трохи відсторонилися, щоб пропустити їх. Аж раптом ланцюгом позаду нас вибіг і вишикувався "беркут", який миттєво оточив нас. Мене тоді охопило відчуття надлюдської сили, механічного, різко блискучого "бронеланцюга", а сама передислокація була такою миттєвою, що в мене виникло страшне, тваринне почуття просто-таки фізіологічного страху. В цей момент я відчула, що наше життя для цих "воjak" нічого не варте, хай би тут хто стояв – поважний академік, прибиральниця чи заслужена артистка. Потім, згадуючи це, я подумала – Господи, як же ж страшно люди вмирили на Майдані, як страшно їм було бачити таку смерть остан-

нім, що було в житті! Тим більше, що на той час ми з чоловіком вже зазнали на собі силу карних органів – Дмитрові розбили голову, коли він в числі інших вийшов блокувати виїзд на Майдан курсантів Академії внутрішніх військ. Коли курсанти кинулися з кийками на мітингарів, Дмитро стояв беззбройний і нічим не провокував агресії, але спецпризначенець з особливою брутальністю вимагав, аби Дмитро тікав, і коли отримав відмову, тупо бив по голові палицею...

Навіть після перемоги Майдану в нашому місті небезпечно виходити з українською стрічкою. Бандити б'ють автівки лише через прапорець України за склом. І це де? В мене на Батьківщині! Так, наша нація 23 роки прожила без війни, то, вочевидь, треба навчитися ненавидіти, щоб боронитися. Хоча це так страшно! Так, може, я не придатна для війська, але – погоджуюся з колегою, яка сказала синові: “Володю, а от борщика вам точно у польовій кухні зварити зможу і пораненого підтягнути до шпиталю – здужаю”. Настав, вочевидь, такий час, що доводиться навіть рідним по крові у відповідь на образливі слова на адресу України тихо, але популярно пояснити: “Затямте собі, як щось станеться – я за свій український “курбасівський” театр та за свою країну горлянку перегризу” – даруйте мені брутальність формулювань, але, знаєте, подіяло... Більше я від них такого не чула.

Ю. К.: А є такі речі, про які Ви шкодуєте, що не зробили, не встигли цієї зими?

О. С.: Ви знаєте, я ні за чим не шкодую. Від усіх цих подій я стала всередині себе вільнішою, отримую надзвичайне задоволення від того, що можу думати так, як думаю, можу вільно виявляти свою громадянську позицію. І за це я вдячна цьому часові. Час сподвиг мене перечитати історію світових та вітчизняних революцій, об'єктивно скорегувати в своїй свідомості історію України. Це мене збагатило! Навіть на знайомі твори літератури я дивлюся відтепер по-новому. Це ж відбувається і з молоддю. От вам випадок. В мене є студент-заочник з Криму, який навіть не одразу почав у навчальному процесі говорити українською. Так от він приїхав на сесію у вихорі цих подій, а тут один з викладачів невдало пожартував: “Ну що, Сашо, тепер, мабуть, до Москви поїдеш вчитися?” – “Я український паспорт ніколи не поміняю, – вибухнув він усім серцем – Ніколи!” І тут я побачила, як самостійно виросла ця дитина.



Надія Алюнова, Максим Везденьов у виставі “І мертвим, і живим...” за Т. Шевченком. Театр Р. С. 9 березня 2014 р.

П'єса як передчуття Революції Гідности

Дмитро Терновий, продюсер та актор “Театру на Жуках”, драматург

Ю. К.: Дмитре, прочитавши Вашу п'єсу “Деталізація”, що фактично базується на подіях Майдану, хочу запитати, наскільки її герої і те, як вони вічувають історичний момент, є для Вас автобіографічним?

Дмитро Терновий: Насправді, п'єса написана ще 2012 року, радше як *передчуття* Майдану. Лишень передбачав, що такі події можуть відбутися у 2015 – на президентських виборах. Було таке відчуття, що до цього йде... Щодо автобіографічності – і так, і ні... Мені здається, все, що пишеться, якоюсь мірою є автобіографічним, хоча б на рівні відчуттів, переживань, уявлень. Але на рівні життєвих подій – ні, це зовсім не обов'язково. Разом з тим, у “Деталізації” багато документального, аж до окремих фраз, фрагментів, з якими стикався у житті. Однак, на відміну від документального театру, для мене важливий був художній аспект, тобто велика творча, авторська “додана вартість”. Можливо, частково це пов'язано з тим, що я багато років працював у журналістиці, і з жанром чистого вербатиму стикався щодня. У творчості він для мене не є привабливим. Інша річ, коли твір уже написаний; він у якийсь дивний спосіб увіходить

у твоє життя, коли ти впізнаєш щось із написаного. Але це вже такі таємничі речі, про які не хотів би зараз говорити.

Ю. К.: Дивовижно! Адже картина, що постає у Вашій п'єсі – і корупція, і рейдерські наїзди держави на підприємства, й антигуманні закони озвірілого у безкарності уряду, і, нарешті, бруківка, яку розбирають на Майдані мітингувальники, а затім – спроба розгону і тріумф Майдану – це все ми пережили в останні роки та місяці. Як Вам – авторіві “Деталізації” – жилося у часи, коли Ваші пророцтва справджувалися?

Д. Т.: Все це дуже-дуже непросто. Важко було бачити в житті щоразу нові прикмети того, про що йшлося в п'єсі: ту ж розібрану бруківку, барикади, БТРИ на вулицях, рогатки для метання каменів... Щоразу від таких перегуків всередині щось стискалося... До речі, деякі мої друзі під час Революції серйозно просили переписати фінал п'єси – так, щоб не було введення у державі надзвичайного стану, як це відбувається у творі. Але це було б і нечесно щодо задуму, який мені нібито довірили втілити, і якимсь самовпевнено: я, звісно, далекий від того, щоб напрямки зв'язувати перебіг подій в Україні зі своїм текстом.

Ю. К.: Фінал, коли герой грає соло на скрипці у симфонічному оркестрі на Майдані, перегукується із реальними музичними кульмінаціями Революції – “Океаном Ельзи” або з музикою за синьо-жовтим піаніно, яку грали перед каре “беркуту”.

Д. Т.: Хотілося високого, піднесеного фіналу для цієї історії. Класична музика – це для мене символ найвищого пориву духу. І хочеться вірити, що саме до цього ми прийдемо у житті.

Ю. К.: Ваші головні герої – Андрій та Олена – довго не діють, і зрештою через свій героїчний вчинок Олена гине...

Д. Т.: Знаєте, рік тому я, можливо, говорив би про зовсім інші речі, але з віддалі сьогодення... Так, цей твір про те, як потік Історії раптово входить у наше життя. Про те, що від цього неможливо сховатися. Неможливо якимсь відсидітися, зберегти якийсь нейтралітет. Коли сама Історія стоїть на порозі, неможливо зачинити перед нею двері. Я, мабуть, можу зрозуміти позицію нейтралітету, але не можу її сприйняти. У п'єсі все відбувається спонтанно: якоїсь миті нормальний людський вчинок стає справжнім подвигом, тому що цей вчинок виявляється жертвним.

Ю. К.: Несподіваним та інтригуючим у плані театрального втілення є те, що в окремих сценах п'єси діють не люди, а предмети. Неймовірно, що в такій драматичній п'єсі є місце сміху. Як та, очевидно автобіографічна для Вас сцена митця у візовому відділі, з хором двадцятирічних “хлопчиків” “Соловейко”, яких не випускають на фестиваль...

Д. Т.: Усе це поруч завжди, трагічне нерідко народжується зі звичайного, життєвого. Навіть більше, якщо ми вже говоримо про все це так детально, у формальному сенсі мені було цікаво з'ясувати, як трагічне народжується навіть з кумедного, щоб більше відтінити, підкреслити це трагедійне начало. У першій сцені, якщо Ви помітили, є навіть ознаки комедії положень. До речі, саме на несподіваному поєднанні різних жанрів особливо акцентували увагу члени журі, що оцінювали твір на міжнародному конкурсі.

Ю. К.: Сценічна історія Вашої п'єси має розпочатися у червні з постанови у Німеччині. Розкажіть про це.

Д. Т.: П'єса перемогла на престижному конкурсі драматургії “Говорити про кордони. Життя в добу змін”, який 2004 року задумав та розпочав австрійський режисер Крістіян Папке. Його головна ідея – з допомогою театру познайомити Західну Європу з тим, що відбувається зовсім поруч, у сусідніх країнах, чим вони живуть, дихають. І щороку цей конкурс проводиться в іншій країні Східної Європи. Уперше і поки що єдиний раз 2012 року він відбувся в Україні. У журі були українські, австрійський та німецькі спеціалісти. Як мені сказали, “Деталізацію” визнали найкращою одностайно. За умовами конкурсу п'єса, що перемагає, друкується в Австрії великим накладом і виходить на сцені державного театру в Німеччині. Наклад уже зроблений – 11 000 примірників мають надійти до головних бібліотек, театрів та культурних центрів Швейцарії, Австрії, Німеччини. Прем'єра ж “Деталізації” запланована на 9 червня у Баденському державному театрі в Карлсруе. Сподіваюся, що потраплю на цю подію. Судячи з того, як сприйняли п'єсу і актори під час читання, і глядачі, що на нього були запрошені, матеріал їх дуже зацікавив. Дуже добрий переклад зробила Лідія Нагел, лінгвіст-славист, що спеціалізується на перекладах з української, російської та білоруської мов. Постановою займається Міна Салєфур, молодий режисер іранського походження. Кілька місяців тому вона отримала найвищу театральну премію Німеччини “Фауст” за найкращу новаторську роботу. Її помічник – Міха ель Гмєй – польського походження. І Міна, і Міха ель – з родин, які були активними учасниками визвольних чи опозиційних рухів. Тому тема п'єси їм дуже близька, у січні вони навіть відвідали київський Майдан, щоб набратися вражень для майбутньої постанови.

Ю. К.: Ваш театр брав якусь участь у харківському Майдані?

Д. Т.: Моя дружина Ольга як режисер і керівник “Театру на Жуках” займає однозначну позицію: релігійні та політичні уподобання – це індивідуальна

справа кожного. Я згоден з цим, і ми намагаємося не нав'язувати свої погляди нашим акторам. Те, що я зробив на початку цих подій, – розкидав всім лінки сайтів, які сам читаю і вважаю за достовірні. Потім ми виходили на Майдан родиною і... нерідко зустрічали там своїх акторів.

Ю. К.: Як грали репертуар “Театру на Жуках” в останні місяці? Чи помітні були зміни у сприйнятті глядача?

Д. Т.: Наступного дня після тих страшних подій, коли сталося побиття в будівлі держадміністрації, коли побили Сергія Жадана, в нас йшла трагедія про кохання “Доротей”. Довго вагалися: грати чи ні. І акторів буквально трясло, і зрозуміло було, що вистава начебто не для цього часу. Але глядач прийшов, вирішили грати. І от після вистави люди дякували за те, “що після вчорашнього дали можливість “перемкнутися” на звичайне, людяне...”. Так само нашу виставу “Пластилін світу” за філософською казкою Євгена Ключова “Між двох стільців”, фантасмагорію, що дуже заряджає глядача енергією, ми часто ставили в репертуар, навіть додатковою. Тому що бачили: зараз це дійсно потрібно. Здається, театр зараз виконує якусь реабілітаційну, навіть лікувальну функцію. Нині в суспільстві багато агресії, а театр покликаний працювати на деагресію, і люди до цього тягнуться, навіть підсвідомо. Хоча були випадки, що ми скасовували виставу через надзвичайно напружені події, розуміючи, що задля безпеки людей виставу краще перенести. До речі, саме після тих подій, коли російський прапор підняли над облдержадміністрацією, ми стали одними із ініціаторів листа-звернення до росіян від представників російськомовних театрів Харкова: ми ж багато років граємо вистави російською мовою, ми не потребуємо ніякого захисту, і, навіть більше, така “допомога” для нас, як громадян України, є образливою. Під цим зверненням підписалися представники майже двадцяти харківських театрів – як державних, так і недержавних.

Ю. К.: Ваш прогноз театру в Україні завтрашнього дня?

Д. Т.: Гадаю, що після цих подій український театр істотно зміниться, стане живішим. Ймовірно, з'явиться нова течія соціально і політично орієнтованого театру, на кшталт альтернативного театру у Польщі, який миттєво відгукується на життєві події. Та й традиційний, академічний театр вимушений реагувати на зміни, які відбуваються у суспільстві; можливо, не так швидко, як недержавний сектор, але він теж зміниться. Мені також здається, що у більш вільному суспільстві театральний простір неодмінно зростатиме кількісно, а це з часом спричиниться й до нової якості. А от яка це буде якість – побачимо.

Високий момент історії України

Ірина Кобзар, художній керівник Театру-студії “Вінора”, актриса Театру ім. Т. Шевченка “Березіль”

Ю. К.: Як змінилося співвідношення театру і життя для Вас у цьому році?

Ірина Кобзар: Коли після 30 листопада я побачила в новинах виступи керівників країни, то реально відчула, що йде афірмація якогось незрозумілого дійства. Відбувався хибний театр політиків! І я пішла на Майдан навпроти ОДА, ми стояли з людьми у цілковитій темряві, мовби почалася війна. Вже тоді один громадянин поставив питання – треба думати, що ми будемо робити, коли прийдемо до влади? Тоді ця ідея здавалася утопічною, не вірилося, нібито людям допече так, що вони підіймуться проти влади масово. А тим часом, у рідному Театрі імені Шевченка я відчула, що театру як такого вже немає, він закінчився. І нові вистави цього сезону, попри їхні ідеї, попри біль за нинішню людину (прем'єри “Безіменна зірка” М. Себастьяну в постанові О. Стеценко, “Язичники” О. Яблонської в постанові О. Трусова, “Мені однаково, чи буду...” за Т. Шевченком С. Пасічника – Ю. К.) – не стали новою сторінкою історії театру, заснованого Курбасом. У Харкові є давня проблема – ідея українства не доноситься зі сцени, жоден з театрів, що грає вистави українською, не змінює його культурного і мовного ландшафту (виняток – “Мина Мазайло”). Театр не спрацьовує, тому що тим, хто навпроти нас – акторам, носіям української ідеї – бракує толерантності визнати, що *ми* теж маємо право на існування



Ірина Кобзар читає вірш Т. Шевченка “Садок вишневий коло хати” на мітингу біля пам'ятника Тарасові Шевченку. Харків, 2014 р.

серед них. У мене своя думка і щодо “донецьких” – ці люди зараз б’ються не стільки з нами, скільки з самими собою, своїм минулим, зі своїм морем темнот, соромом, впертістю, це їх реваншизм за те, що “їхній” президент виявився злочинцем. Важко утвердити національну ідею, ідеологію ще й через те, що в нас майже на всіх культурних керівних посадах – у театрах, в університеті – проросійські люди, але – парадокс! – народні артисти і заслужені діячі *України*.

Ю. К.: Чого варта офіційна заява трьох завідувачів випускових кафедр театрального факультету – Інюточкіна, Аркадіна-Школьника та Садовського про відмову підписати листа на захист миру в Україні, заява про те, що вони радо вітатимуть путінські танки у Харкові! І це після того, як ректор університету однією з перших в Харкові зробила офіційну заяву про підтримку колективом українського уряду і народу.

І. К.: ... Ну так... Чому наш театр саме зараз перестав бути Театром? Для мене ідеальний театр – це ось так... Пригадую, під час гастролей до Києва з “Одним днем Івана Денисовича” А. Жолдака: зранку прогін, а вільної години я побігла поставити свічки до Володимирського собору, а там – після служби актори Володі Кучинського співали ірмоси, з дозволу патріарха Філарета. В храмі тоді все “жило” – і дитину хрестили, і хтось молився, і хтось писав записочки; вони ж співали ірмоси, а раптові промінчики сонця перебігали обличчями півчих – був найпрекрасніший театр! Для мене український театр взагалі не лягає під формули “системи” Станіславського. Він за природою – велика містерія. А зараз у суспільстві відбувається колосальна містерія. Театр натомість – на гальмах.

Ю. К.: Вам, дивлюся, не муляє, що політики на широкий загал у ЗМІ називають нашим святим словом “театр” ті облуди, компромати, бруд, які чиняться? Чому брехню називають театром?

І. К.: Ні, не муляє. Насправді це вже друга на моєму житті хвиля театралізації політичного життя – перша хвиля бруду, компроматів та викриття була у “ліхіє” 90-і. А от коли на Майдані почали застосовувати слово “революція”, мені стало дуже боляче, бо відколи це слово озвучено, за ним відкриваються конкретні далечини – кров, жертви, вибухи, тероризм. Театралізація та бенєфіси для політиків, але кров людей – справжня, втрати – назавжди, і з анексованого Криму корінне населення вигнали де-факто.

Ю. К.: Отже, театр тепер уже не потрібний?

І. К.: Ні, не думаю! Тому що навіть коли сепаратисти, переплутавши найстаріший театр з ОДА, потрясаючи зброєю, увірвалися до “Березолу” під час вистави “Акторська гримерка”, ніхто навіть не повернув голови у їхній бік. Людям набридло боятися. І від того, що бандити не втішилися очікуваною пані-

кою, вони самі ретирувалися (у ці місяці до театру, розташованому просто на шляху між двома площами, підступалися – або “штурмували” його – п’ять разів). Я знаю це з переказів, бо сама того вечора була на кордоні, куди ми з акторами театру “Вінора” поїхали грати концерт та повезли подаруночки для прикордонників. До речі, це видався для мене найспокійніший день. Воїни, які боронять харківський кордон з Росією, виявилися мукачівськими строковиками. І тому я не здивувалася, що вони навіть повторювали слідом за нами рядки Шевченка, Лесі Українки та Стуса. Хлопці-прикордонники за місяць, що там служили, міст у селі Миколаївка підійняли, амбулаторію відкрили, бабусям колодязі почистили, городи перекопали, там уже й кури почали вітатися “Слава Україні!” Селяни кажуть, що якби “бандерівці” раніше приїхали, вони б краще життя прожили... Радію, що попри несприятливі умови, “Вінора” випустила цього сезону дві прем’єри, а значить хлопці мають власні “лижі” задля руху вперед. А ще ми вирішили створити студію дубляжу закордонних серіалів українською мовою, щоб у такий спосіб перемогти російське засилля на місцевих каналах. Є в планах створення театральної студії для малечі. А поки – у травні вистава “Зірки”, яку здійснив за підтримки Гете-інституту режисер О. Ковшун, їде до Кракова на фестиваль “Схід–Захід”. Хотілося б поїздити з нашими виставами і по Україні. Аби лише в Україні настав мир.

Ю. К.: У Вас цієї весни були і театральні “барикади” – Ви виступали перед виставами з промовами для глядачів.

І. К.: Так, спершу двадцятого лютого ми, актори, скасували виставу, бо дирекція не брала на себе відповідальності за будь-які рішення. Потім замінили виставу “Язичники” на шевченківську виставу. І кожного дня у лютому та березні ми грали Шевченка для школярів (у ці дні виставу з камерного простору перенесли на велику сцену). Я виходила до людей, до дітей – і щоразу в мене з ними відбувалася інша розмова. Вперше відчула, що таке говорити зі сцени про те, що людям болить, що вони відчувають. А двадцять першого лютого перед виставою тривала запланована задалегідь акція самих школярів. Хтось з екрана дурнуватим голосом читав “Думи мої”... діти танцювали у шароварах гопака – химерна фантазмагорія! А потім я вийшла до глядачів: “Дорогі мої, я не можу сказати, що сьогодні рада вас тут бачити, бо в Києві загинуло так багато молоді, але можливо, це остання вистава, яку ви побачите у мирній Україні, то хай це буде Шевченко...” Весь цей час була абсолютна тиша, а після моєї промови вибухнули оплески. Певна, вони належали не мені, а причетності до миттєвості історії, у якій ми разом опинилися.

Ю. К.: Згадаймо ще один епізод цієї героїчної весни – морозний весняний ранок; ювілей Тараса; на Майдані під пам'ятником Шевченкові Ви читали “Садок вишневий”...

І. К.: Тоді на Майдан вирішили покликати когось з “іменного” театру ювіляра, але В. Маляр відмовився прийти, і тоді звернулися до мене, як до “майданівки”. “Садок...” я читала мов код України, тоді це було ще й послання до Криму, захопленого “зеленими чоловічками”, Для мене саме “Садок...” – це дуже інтимна поезія, бо це естафета від мого дідуся. Ну а мої двадцятирічні студійці читали тоді Майдану “Неофітів”.

Ю. К.: До шевченківського свята Ви zorganizували вечір слова в Університеті мистецтв: студенти приємно вразили мене сучасним відчуттям поезії Кобзаря, етюдним спалахом-дотиком до його тем у сценічних композиціях другого та четвертого курсів. У великій залі факультету був переаншлаг! А на завершення вечора четверо дівчат-старшокурсниць заграли композицію з березільської прем'єри С. Пасічника – і от тут уже я не стримала сліз!

І. К.: Мушу розчарувати – робота йшла важко, спочатку ми пересварилися зі студентами через те, що в них на сторінках ВКонтакте була одверта пропаганда російської військової потужності. На другому курсі було всього троє дітей, які вірили в Майдан. Те, що вдалося зробити з ними до ювілею Шевченка, відбулося багато в чому завдяки енергії його поезії, саме робота над його текстами трохи не вперше об'єднала молодь у колектив. І ще приклад – студентам-заочникам зі сценмови я дала завдання написати монологи на тему “любов” та “ненависть”. І що б ви думали? Очевидно, така в нас нація, що з “любов'ю” упоралися, а от з ненавистю – ніхто. Можливо, це нас і боронить... Ну а також – скажу за себе: мої – брат-афганець та син – уже записалися у військкоматі.

Ю. К.: Які відчуття були у Вас впродовж місяців Революції, коли син щотижня їздив на київський Майдан?

І. К.: Я не дивилася тоді телебачення, боячись побачити Володю... на ношах. Володя усю Революцію регулярно возив на Майдан їжу, речі, ліки, особливо на піку подій перед втечею Януковича, коли були перекриті всі в'їзди до Києва, він з друзями пробирався селами, лісами, несучи мішки на собі... Пам'ятаю запах Майдану, що вони його привозили з собою з Києва – достатньо було зайти до квартири, де хлопці перепочивали з дороги – як мене зустрічав запах палених шин. Одного разу я прокинулася вночі від того, що на екрані горіла вулиця Грушевського, і я відчула тоді, що пекло вже на землі.

Ю. К.: Про що Ви шкодуєте за минулі місяці?

І. К.: Що не була на Майдані Незалежності в ті

дні, коли було розстріляно Небесну Сотню. Неправильно, що загинули такі молоді люди...

“Борітеся – поборете!”, або Раб той, хто себе ним відчуває

Максим Богаєнко, студент 3 курсу кафедри майстерності актора і режисури театру анімації Університету мистецтв

Ю. К.: Максиме, пам'ятаю твій стихійний експромт з першого ряду мітингу під дощем на площі Конституції: “Анімація рятує націю”! Якщо серйозно – які настрої серед студентського середовища Майдану?

Максим Богаєнко: На протигагу переважній більшості старших людей, від яких часто чую: “Все було погано – і далі погано буде. Тому що такий у нас менталітет. Україна ніколи не була вільною, тому й не стане”, – тип людей, які так не вважають, – це молодь. Сильна, загартована, креативна. Молодь, що з'явилася на безідеологічному просторі руїн радянської імперії. Молодь, що крізь роки підміни цінностей, обравши інтуїтивний шлях, зберегла національний дух і, що найголовніше, надію і віру в дива. Я бачив саме цих людей на Майдані, я бачив їх і у Харкові під час тижня, який прожив в ОДА (особливо хочу виділити самозречених, невтомних хлопців та дівчат з прес-центру). Нас – у тому числі студентів та випускників “театралки” – було на Майдані чимало, були й дівчата. А значить, можна бути впевненими, що в Україні є альтернативне смутному, інше майбутнє, якого хтось просто не бачить або йому вигідно того не бачити. Мій девіз з Шевченка: “Борітеся – поборете, вам Бог помагає!” Я гадаю, що раб – це той, хто себе ним відчуває.

Ю. К.: Максиме, але серед студентів нашого ВНЗ ми бачили і поодиноких – з георгіївськими стрічками, або багатьох – одверто без позиції. Вони теж – майбутнє України...

М. Б.: Варто зазначити, що в нашому вузі на відміну від львівських або київських театралів, на жаль, нема єдиної думки з приводу подій, що відбуваються. Заняття не скасовували, і коли я пішов на Майдан, майстер курсу вважав, що я хворію. Крім того, справжнє усвідомлення відповідальності за майбутнє з'являється поступово. А в когось не з'являється досі... Особисто я, через дуже “жорсткий” графік занять в університеті, не слідкував за подіями в країні до... лютого. Єдине, звідки я дізнавався про Україну – новини по “Інтеру”. “Моторошно: владу захоплюють неофашисти”! Та одного разу я таки подався на мітинг (це було в день захоплення Харківської ОДА). Трохи поспостерігавши за людьми по різні боки барикад, я здивувався: все було навпаки, ніж у новинах.



“Анімація врятує націю!” – студент Максим Богаєнко на харківському Майдані, 2014 р.

Це був переворот в моїй свідомості. Я подивився на “Майдан” інакше – стало зрозуміло, що почалося щось велике, значне, і не просто почалося, а вже й розігналося, набрало обертів. Прийшовши того дня додому, я твердо вирішив, що надалі буду активним учасником подій. Я сказав своєму найближчому другові: “Не можу бути байдужим. Я чекав на це усе життя. І мені все одно, чим все обернеться по закінченню. Але у майбутньому я хочу без вагань казати собі, що – так, я там був і стояв за своє, прекрасне і правильне, або: так, нас всіх тоді знову надурили. Головне – ми хотіли рухати історію, не були байдужими”.

Після початку Революції Гідності саме поняття “Майдану” набуло нового, трансцендентного значення. Це не тільки простір для віче, це – сучасний український представник всесвітнього духу свободи.

Ю. К.: Як розподіляються твої надії, почуття, сподівання у місяці революції та війни?

М. Б.: На початку революції її тлумачили як демонтаж антигуманної системи, тоді виник термін – Революція Гідності. Коли я стояв на харківському Майдані (але ще до явної російської агресії), у нас було відчуття, що зовсім іще трохи – і все відбудеться, в Україні все стане так, як має бути! Революція напередодні весни – це було дуже романтично, як у пісні Славка Вакарчука “Майже весна”. Але зараз розумієш, що тоді ми зробили лише перший крок у ліс, якого не було видно через першу смугу дерев. А чим глибший ліс – тим зліші дятли.

Зараз я розумію, що революція перейшла у якісно іншу площину, і це передбачувано, тому що на карту поставлено набагато більше, ніж це усвідомлює кожний з нас окремо. Впливло дуже багато провокаційних питань, і справжнє “перезавантаження” цінностей і поглядів відбувається на багатьох рівнях. Але, якщо не заглиблюватись, то це схоже на театр абсурду. Наприклад, навіщо вводити санкції проти ракетно-космічного комплексу? Або – в Німеччині, де заборонено фашизм, росіяни провели антифашистський мітинг проти подій в Україні (*довга павза*). А це – як розцінювати? Чистісінький театр абсурду...

Одне дуже радує. Нарешті увесь світ пізнав героїчну Україну під національним прапором та з поезією Шевченка і Гимном на вустах. І для осягнення в мистецтві ці події дали матеріялу на багато років. Особливо в театрі. У цій царині буде ще багато аспектів для обговорення, причин для суперечок, сміху і сліз. Такий собі “мистецький *біг бада бум*”. Не втриматися від сарказму: так цікаво в Україні ще ніколи не було. Те, що відбувається, – унікальне. Сьогодні дає неповторний шанс на самовизначення української нації. Хто ми такі? У нас у вузі та в місті живуть та навчаються носії десятків мов. Я, наприклад – мішанина з української, російської, єврейської, татарської і туркменської крові. Розмовляю усе життя російською (але ж українську як полюбив тепер, ой мамо...), живу від народження у Харкові, Батьківщину люблю і завжди любив. Тож, якби я балотувався в президенти, я б висунув гасло: “Україні – українські цінності”! І, попри те, що вибори 2014 року – то “перевірка на вошивість” для влади, – я точно знаю одне: що було – те було, а тепер, браття-українці, тримаймося купи, вірмо в гарне і будуймо разом нове майбутнє, в якому будемо жити ми і наші діти, в якому усім вистачить місця.

P.S.: Не виключаю, що незабаром після перемоги ми і до Росії поїдемо, з порадами, як робити революцію. Хай допоможе нам Бог! Слава Україні!

Розмови вела Юлія Коваленко



Уляна РОЙ

ТРИ ВИМІРИ ОДНОГО ПРОСТОРУ

Від двадцять першого листопада 2013 року студенти Львівського національного університету імені Івана Франка практично не з'являлися на пари. З кожним днем тривалість мітингів та їхня територія розширювалися. Біля головних корпусів основних вишів Львова, біля пам'ятника Т. Шевченкові з 12 години дня відбувалися мітинги. Студенти пили каву, пиво, робили селфі на тлі прапорів Євросоюзу. Часом видавалося, що для багатьох це прогулювання пар. Спостерігаючи за мітингувальниками, я здвигала плечима: ні, то не моя революція, свою я пережила у 2004 році. Тепер час нової молоді, яка знає, що таке Європа. Тим паче, не було в душі віри, що мітингами можна вплинути на владу. Окрім пустопорожніх розмов – це втрата часу. Так я думала.

Обговорюючи на кафедрі театрознавства та акторської майстерності загальнополітичну ситуацію, я особливо затямила слова професора Богдана Козака: “Діти... Вони нічого не змінять. Поки не прийдуть дорослі, ніхто серйозно не поставиться до їхніх вимог”. Коли першого грудня приїхала на Майдан – ці пророчі слова стали реальністю.

У ніч із 21 на 22 листопада невелика група студентів окремих факультетів ЛНУ ім. Івана Франка разом зі студентами інших ВНЗ Львова та представниками громадських організацій, небайдужих до майбутнього України, під час нічного Євромайдану біля пам'ятника Тарасові Шевченку оголосили про створення координаційної ради “Львівський Євромайдан” та про початок акцій громадської непокори, аби не лише декларативно, а дієво відстояти своє право жити в європейській Україні, розпочавши Всеукраїнську акцію протесту.

22 листопада 2013 року весь викладацький склад та адміністрація Університету вийшли разом зі студентами на площу перед пам'ятником Іванові Франкові та заявили про свій спротив діям уряду та керівників держави щодо призупинення підписання Угоди про Асоціацію з ЄС. Цього ж дня було оприлюднено відкрите звернення студентів Львівського національного університету імені Івана Франка до Президента України з вимогою зробити вибір на користь України, надавши їй можливість стати повноправною учасницею Європейського Союзу.

На позачерговому засіданні президії Первинної профспілкової організації працівників Університету, яке відбулося 22 листопада 2013 року, було ухвалено рішення – звернутися до Президента та Верховної Ради України з вимогою вжити рішучих і негайних заходів, спрямованих на підписання 28–29 листопада 2013 року у Вільнюсі (Литва) Угоди про євроінтеграцію України.

23 листопада під час наради у Львівській обласній раді керівництво львівських вишів відкрито задекларувало свою підтримку студентству і випрацювало відповідну заяву.

24 листопада на найвищій точці Львова – Високому замку – вивісили прапор Євросоюзу. Під час цієї акції з незмінною вимогою – підписання Угоди про асоціацію з ЄС виступили ректор ЛНУ ім. Івана Франка (1990–2007, 2010–2013 рр.) Іван Вакарчук, проректор Звенислава Мамчур, міський голова Львова Андрій Садовий та інші організатори заходу.

25 листопада 2013 року на спільному позачерговому засіданні Вченої ради Університету та профкому працівників Університету було ухвалено звернення академічної спільноти Львівського національного університету імені Івана Франка до Президента України з вимогою відставки уряду й підписання Угоди про Асоціацію з ЄС (протокол №19/11 від 25 листопада 2013 року).

26 листопада студентська молодь закликала всі ВНЗ Львова долучитися до пішого походу “Від ВНЗ до Євромайдану”. Студенти вийшли на страйк з вимогою до Президента підтримати європейський курс України. Вони зібралися на площі перед Університетом і написали на асфальті “Студенти за ЕС” та обмалювали крейдою своє взуття, вказуючи, що слід долучатись до протесту.

Цього дня Євромайдан у Львові зібрав майже 30-тисячну спільноту. Зі сцени лунали виступи деканів нашого Університету Ярослава Гарасима та Михайла Зарічного, які заявили про повну підтримку студентству. Увечері також на Львівському Євромайдані відбулася виїзна сесія Львівської обласної ради.

Тисячі студентів Львівського національного університету імені Івана Франка беруть участь у Євромайдані в Києві, де їх радо зустрічають колеги з Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Національного технічного університету “Київський політехнічний інститут”, Національного університету “Києво-Могилянська академія” й уся громадськість. Університетська молодь продовжує гуртуватися й організованими групами від їжджати до Києва.

З матеріалів Прес-центру
ЛНУ імені Івана Франка, листопад 2013 р.

Громадський майдан

Батьки, мами, інженери, шахтарі, молоді особи – чи похилого віку, високі, худі, з пірсінгом і без – величезна кількість людей, які марширували попри Золоті ворота на Майдан. Не було їм ліку, а колоні кінця-краю. Вони вигукували різні гасла, найчастіше “Ганьба!”, а в моїй голові лунало – “Це теперішні чи майбутні батьки, вони прийшли захищати своїх дітей”.

Проїшовши Хрещатиком на Майдан, кожен бачив: Велике Віче виглядало як велике людське море, там вирувало безліч течій – вперед, назад, убік, вниз. Не було основного центру, довкола якого усі б могли зупинитися чи триматися. Гучномовці не мали такої сили, щоб донести звук до всіх учасників. Це був час великого хаосу і провокацій на Банківській. Люди, які спостерігали за усім по інтернету, ставали навігаторами та коментаторами усіх майданівських подій. І так було майже до кінця Революції.

Цей день був і дуже обнадійливий, через велику кількість учасників, і, з іншого боку, тривожний – адже усім потрібно повертатися на роботу, додому. Хто, як і де буде тут утримувати таку велику кількість народу, і на скільки вистачить їм терпеливості – на день, два, тиждень? Проте, не було сумніву: такого масштабного мітингу не могли не помітити. Як свідчить статистика, учасників було понад півтора мільйони... Ми знаємо, що було далі і як влада реагувала на всі інші акції протесту.

З кожним наступним днем Майдан трансформувался і розвивався, обростаючи внутрішньою структурою. З’являлися оборонні мури та вартові, палатки-штаби, точки обігріву, місця, де роздають чай... “канапконосці”, нові громадські об’єднання, сотні самооборони, писані і неписані правила поведінки. Найзахопливіше для мене згадувати, як кожного дня певні деталі майданівського побуту удосконалювалися, вибудовувалися, додумувалися знову і знову. Щодня хтось пропонував ідею, як зробити краще, і здійснював задум довго не розмірковуючи, не чекаючи наказів, дозволів. Такі ініціативи або зустрічалися з іще кращими ідеями, або спільно втілювалися. Найяскравіше це було помітно в пунктах з харчуванням. Спочатку усі продукти лежали гамузом, а згодом з’явилися стелажі, відділення, волонтери, які орієнтувалися у всьому цьому. Структура і порядок.

На початках дуже часто лунали вимоги до представників трьох опозиційних сил назвати ім’я одного лідера, за яким би усі пішли. На недільному вічі часто виникало це питання. Проте, лідера не було. Я довго думала: чому так. Поміж собою багато хто говорив, що досвід з лідером Помаранчевої революції навчив не покладатися лише на одну людину. І з часом стало зрозуміло, що справді так краще. Українці – нація



демократична, ми зуміли об'єднатися не довкола людини, а довкола ідеї. Ми взяли на себе відповідальність за Майдан. Народження такої свідомості прекрасніше за будь-якого лідера.

Мені запам'ятався ранок 10 грудня. Випав сніг, а мороз перетворив усе під ногами у брили льоду. Щоб не замерзнути і чимось допомогти на Майдані, я взяла дерев'яну дошку і разом з іншими розбивала намерзлий лід. Минуло, мабуть, хвилин п'ять, і до мене почали підходити волонтери “у пошуках роботи” з пропозицією мене підмінити. Ще хвилин п'ять я втримала знаряддя своєї праці, а тоді солідний пан зі словами “не жіноча це робота” забрав мою дошку. З вдячності я вирішила трохи порозважати його розмовою. Мій співрозмовник виявився колишнім військовослужбовцем, що мешкав у Києві майже 35 років. Він зізнався, що спокійно спостерігав за подіями по телевізору з думками “скоро розійдуться або розгонять”, “справляться і без мене”, а коли побачив, що все стає серйозним та затягується, прийшов на Майдан з думкою “ну, як вони без мене!”.

Театральний майдан

Слова “театр” і “театральність” на Майдані я жила у посполитому значенні. Засідання Верховної Ради, виступи президента, прем'єр-міністра, за-

яви інших політиків – це був особливий спектакль з дуже театральними акторами. Окрім того, відвідуючи антимайданівські території, все що там було – теж готова була назвати бутафорією. Найсумніше, що таким словом можна було назвати і присутніх там мітингувальників, які брали гроші за стояння своїх тіл. Це, звичайно, іронічний погляд.

Але одного разу театр як подія проявив на Майдані, на мою думку, свою здатність масштабного впливу, об'єднувальну силу та викликав катарсис. Ініціативна група “Остання барикада” 31 грудня представила присутнім на Майдані вертеп. Оминаючи основних персонажів сакральної частини традиційного вертепу, за основу сюжету взяли боротьбу Добра зі Злом. Зрозуміло, хто на чиему боці виступав. Майстерно перекладені реалії Майдану на подієвий ряд Різдвяної історії і з гумором зіграні на сцені стали сильним емоційним пережиттям для усіх присутніх. Море народу слухало і бачило це дійство, реагувало на усі жарти та репліки, колядувало разом з акторами. Це було свято Театру на Майдані. Народно-ярмаркового, не без вульгарних слів та жартів, але саме з приводу такої події, яка може донести ідею до людей різного рівня емоційного та інтелектуального сприйняття, що тут випадково чи ні стоять поруч. Окрім цього, вертеп виконав функцію своєрідної загальної

терапії. Зіставляючи боротьбу проти злочинної влади і вічну боротьбу добра зі злом, автори вертепу однозначно закладали схвалення усіх майданівських дій та перемогу добра. Епізод із наверненням беркутівця теж нагадував про певні умовні межі, що розділяють нас на суб'єктів та об'єктів права. Кінцеві сцени перемоги добра над злом кожного глядача вертепу емоційно готували, наближали і утверджували у саме переможному фіналі Революції.

Мій Майдан

Відвідавши влітку Майдан Незалежності, я не могла повірити, що вся революція відбулася на такому невеличкому просторі. Як там вмещалися ці всі палатки обігріву, штабів, капличок та місць для харчування?

Мої щоденні маршрути пролягали від Стрийського штабу (моєї постійної майданівської прописки) до каплички під стелою, кухні або КМДА, або до Будинку профспілок, згодом Українського Дому, Міністерства аграрної політики, церкви собору св. Михаїла, підвалів церкви при монастирі оо. Василян та Патріяршого собору української греко-католицької церкви на Лівому березі (найдовший мій волонтерський досвід)... Сторінки веб-сайту “Українська правда”. Звичайно, до революційного простору належать квартири гостинних друзів-киян, що ніколи не відмовляли в допомозі та гарячій воді; Львівський майдан, телефонні дзвінки друзів з Тбілісі, ЛНУ ім. Івана

Франка –ще і ще... На цьому маршруті зустрічалися люди – багато людей, і саме вони творили неосяжність простору Революції. Вони – це найбільша “територія” мого Майдану. Наші українські люди, що приїжджали вдень, вночі, з освітою і без, свідомі загрози і з найвимим оптимізмом, готові й не дуже, з грошима і без, з салом і хлібом, з надією і страхами – українці з Коломиї, Мукачева, Івано-Франківська, Львова, Рівного, Вінниці, Харкова – та інших міст і сіл України. Якщо зібрати їх знову разом – простір Майдану не помістив би їх усіх. Імена, адреси, номери телефонів – усе загубилось, втрачилось чи переплуталось. Але що назавжди залишилося – це їхня впевненість, наполегливість та гумор.

Я б дуже хотіла відчути ще раз такий концентрат позитивного суспільства. Такого високого рівня довіри один до одного, розуміння, підтримки, служіння і відповідальності один за одного. Не можу сказати, що не було поганого чи недостойного у поведінці людей. Було і, мабуть, багато чого я не знаю. Але доброго було більше. Точно більше. Найкраще про це свідчать Герої Небесної сотні. Вони стали найвірнішим доказом нашої здатності до самопожертви. Вони покладали кінець сумнівам, що ми до чогось не здатні, чогось не можемо. Пам'ять про них і свідчення кожного, хто був на Майдані, і мене зокрема, зобов'язує йти далі.

P.S. Діялог на кухні з шестирічним Дем'яном (16 грудня 2013 р.):

- Про що ви говорили сьогодні в садочку?
- Ми говорили про Януковича. Нам надоїло, що всі постійно йдуть на Майдан – тато, мама. Ми вирішили замінити президента. Ми голосували.
- І за кого проголосували?
- За Україну. Проти Януковича. Щоб виграла Україна!

*Світлини до статті –
Уляна Рой, Майя Гарбузюк*



*“Лунайте сю скалу...”
Авторка статті, Уляна Рой,
на Майдані. Січень, 2014 р.*

Ніна БІЧУЯ

СТАНІСЛАВ ШНІР-ПЕПЛОВСЬКИЙ – УНІКАЛЬНИЙ ЗНАВЕЦЬ ІСТОРИЧНИХ ЗАКУТИН ГАЛИЧИНИ

Ім'я автора публікації, що ми її пропонуємо читачам “Просценіуму”, було широко знане в Галичині (й не тільки) наприкінці XIX століття.

Станіслав Шнір-Пепловський (1759–1900) – польський історик, журналіст, дослідник та історик театру, громадський діяч, упродовж короткого часу, дарованого йому долею для земного життя, встиг здійснити чимало непересічного й потрібного у царині своїх зацікавлень.

Вартує уваги навіть перелік назв тих наукових, науково-популярних книг, статей, розвідок та ін., що належать перу С. Пепловського. Вони стосуються найрізноманітнішої тематики, однак найбільше – історії польського театру.

Втім, у поле зору С. Пепловського потрапив також і український галицький театр, з приводу заснування та діяльності якого й написана хоч не надто розлога, однак досить містка розвідка “Teatr ruski w Galicji”, опублікована 1887 р. накладом часопису “Dziennik Polski” в редакції якого саме на той час почав працювати С. Пепловський, не полишаючи цього місця праці понад десять років.

Життєпис С. Пепловського, сповнений несподіваних подій та фактів, для нас цікавий, зокрема, зв'язками історика з Львівським університетом, що нині носить ім'я Івана Франка. До речі, кілька – нехай лише опосередкованих, пунктирних, та все ж цікавих штрихів поєднують діяльність Пепловського з іменами Івана Франка та Степана Чарнецького.

Народився Станіслав Шнір-Пепловський 21 жовтня 1859 р. у Львові, в родині купця Едварда Шніра й Аполонії з Пепловських. Закінчивши навчання в гімназії, він вивчав право у Львівському університеті від 1877 р.

С. Пепловський-студент був членом Академічної бібліотеки, далі входив до складу її виділу (1878), працював (1878–1879) бібліотекарем, від 1882 – головою та скарбником (1884–1885). Крім того, за студентських часів виступав публічно як декламатор, що свідчить про його юнацькі захоплення театром. Водночас із вивченням права відвідував лекції з історії



Станіслав Пепловський

у професора Ксаверія Ліске¹. Закінчивши докторантуру, молодий правник приступив до праці в суді, але невдовзі полишив її і від 1885 р. працює у бібліотеці Львівського університету. Через два роки (1887), як уже згадано було вище, переходить на журналістську роботу – і не покидає її до кінця свого життя.

1. Францішек Ксаверій Ліске (1838–1891) – історик (польського походження), доктор філософії, професор, вихований на засадах німецької критичної історичної школи. Тривалий час працював у Львівському університеті: протягом 1876–1877 рр. був деканом філософського факультету, у 1879–1880 рр. – ректором Університету. В історичному семінарі К. Ліске брали участь й українці (О. Калиновський, К. Заклинський та ін.)

Редактор та організатор багатьох періодичних видань, упорядник і видавець розмаїтих публікацій в галузі мистецтва, літератури, театру, учасник Міцкевичівського осередку, ба навіть меценат (матеріально підтримував і редагував видання названого осередку – літературно-мистецький журнал “Iris”, 1899–1900) – все це теж було частиною діяльності Станіслава Пепловського. Результат такої діяльності – вихід у світ різноманітних антологій та збірників у різних галузях (наприклад, фаховий журнал “Нафта” викликав зацікавлення читачів саме тоді, коли за його редагування узявся С. Пепловський); участь у з’їздах літераторів та журналістів, а найголовніше, можливо (чи – звичайно!) – десятки публікацій у галузі історії Польщі та історії польського театру – породжує, усе в сумі – найрізноманітніші міркування та сприйняття сучасників. Від високого визнання – до закидів у комплізивності – такою була амплітуда оцінки творчості й діяльності цієї, поза всяким сумнівом, непересічної особистості.

Лише, як стверджує Ростислав Скрент, автор статті, на підставі якої ми подали читачам факти життєпису С. Шніра-Пепловського [1], пізніше, після 1900 р., історики віддали йому належне, беззастережно використовуючи праці дослідника, називаючи його “винятковим знавцем історичних закутин Галичини”, “автором цікавих архівних відкриттів” [2].

Дослідника “цікавили постаті політиків, повстанців, діячів літератури, учених” [3]. Критика (і це такі одностайно) вважала особливою заслугою історика те, що він згадував у своїх працях історичні й політичні факти, які інші вчені обминали своєю увагою. Вагомими вважали сучасники праці, що стосувалися боротьби польського народу за незалежність.

Але нам, зрештою, йдеться, насамперед, про дослідження С. Пепловського в галузі історії польського (і – українського) театрів: його приваблювали постаті В. Богуславського, А. Фредра, А. Міцкевича, Т. Павліковського та ін.

Публікація статті “Teatr ruski we Lwowie” (1887) – одна з перших у доробку її автора як історика театру. Цілком ймовірно, що появу статті викликало неоднозначне сприйняття тодішніх польських фахівців і діячів культури діяльності українського театру в Галичині: адже театр, який не мав можливостей бодай нормально працювати через свій статус “мандрівного”, априорі не міг витворювати чітку й виразну лінію (національно-політичну, суто естетичну, мистецьку) свого розвитку й впливу на глядача. Отже, й сприймали його роль у культурно-суспільному бутті Галичини по-різному, не завжди відверто й безпомилково висвітлюючи причини конфліктів, похибок і драстичних ситуацій навіть усередині самої трупи, де надто часто змінювалось керівництво і надто часто відчувалась залежність від зовнішніх тисків та впливів, – контактів трупи з глядачем і суспільним середовищем.

Ймовірно також, що С. Пепловському йшлося про підтримку українського театру в Галичині, який, як він висловився у статті, був часткою тодішнього культурно-мистецького життя Польщі. І ключем до розуміння появи публікації С. Пепловського може стати його виразне кредо: “Справу руську вважаємо за нашу, бо вона нас найближче торкається, її поступ вплине на нас, її поразка позначиться насамперед на наших справах”.

Поєднання розмаїтих зацікавлень, характерна для багатьох гуманітаріїв кінця XIX – початків XX ст., де стояла гостра потреба у нерозривності вивчення проблем театру, мистецтва й літератури, властива й С. Пепловському. Саме це дало йому, очевидно, можливість із достатнім розумінням говорити у своїй статті про естетичні, мовні та літературні проблеми, які доводилося долати українському театру в Галичині від моменту його заснування до 80-х років XIX ст.: такими були часові рамки дослідження.

На той час, коли вийшла друком стаття С. Пепловського, подана нині вперше в українському перекладі, Іван Франко уже досліджував розвій і діяльність українського театру в Галичині, і С. Пепловський, поруч з іншими використаними джерелами подає, зокрема, і Франкове: “Підставою вищесказаного мені слугували такі джерела: “Słowo” (1866–1867), “Руський народний театр у Львові” (Коломия, 1879), “Руський народний театр в Галичині”. І. Франко (“Зоря”, Львів, 1885, ч. 33–4), “Tydzień” (Львів, 1878), Стенографічний звіт з дебатів у Сеймі, “Gazeta Narodowa” (1864) і “Слово” (1864)” [4].

Однак, І. Франко не належав до тих критиків, які вбачали у роботах С. Пепловського ознаки цілковитої точності та наукової докладності. Зокрема, згадуючи ім’я С. Пепловського у своїй розвідці “З бурливих літ” [5], зазначає, що про події 1846–1848 рр. (мазурська різня) “теперішні польські історики, як Осташевський-Баранський та Шнір-Пепловський сей епізод поминають мовчанкою”, а ще також про те ж мазурське повстання: “...зайнявся дослідом тої доби пильний компілятор Ст. Шнір-Пепловський” [6].

У “Галицькому краєзнавстві” у Франка читаємо і таке коротке зауваження: “...історію львівського театру старанно, але некритично описав Пепловський” [7].

На жаль, мусимо сказати, що не надто старанно і не самокритично поставилися до подання текстів і приміток у 50-томовому виданні творів Івана Франка упорядники та, очевидно, редактори й коректори. Наприклад, маємо два варіанти написання прізвища історика: С. Шнір-Пепловський і – С. Шнюр-Пепловський. Викликає подивування, що в інформації про особу С. Пепловського знаходимо суперечливі повідомлення. Одна з приміток звучить так: “Шнір-Пепловський Станіслав (1859–1910) – польський публіцист. Жив і

працював у Львові. Написав двотомну працю про минуле Галичини 1772 – 1862 рр., видану у Львові 1894 р., та ряд біографічних нарисів про діячів польського національно-визвольного руху” [8]. Інший варіант (у томі 46. Кн. 2.) інформує читачів про те, що “Шнюр-Пепловський Станіслав (1859 – 1900) – польський журналіст у Львові, за освітою юрист, досліджував історію польського театру у Галичині. Головні праці: “Teatr polski we Lwowie (1790 – 1881)”, “Galicianska. 1778 – 1812” [9]. Тобто, бачимо різницю у написанні прізвища, даті смерті (правильно – 1900 р.) та характеристикі діяльності ученого.

Гадаємо, ймовірна причина відмінності транскрибування німецького прізвища *Schnür* – Шнір та Шнюр – полягала у різниці правописних норм у різні часи написання цитованих текстів. Редакція вважає точнішим написання “Шнір”, як, до речі, є у тексті самого І. Франка.

Сподіваємося, що праця С. Шнір-Пепловського, уперше надрукована українською, приверне увагу до-

слідників театру в Галичині, увійде в науковий обіг українських театрознавців, наштовхне на пошуки текстів інших чужомовних дослідників українського театру.

1. Skręt R. *Schnür-Peplowski (Peplowski) / Rościław Skręt / Polski Słownik Biograficzny*. – Warszawa–Kraków, 1994. – Т. XXXV/4. – З. 147 – S. 581 – 583.

2. Там само. – С. 582.

3. Там само.

4. *Peplowski S. Teatr ruski w Galicji / Stanisław Peplowski*. – Lwów. 1887.

5. Франко І. З бурливого літ / Іван Франко. – Збір. Тв. у 50-ти. – Т. 21. – К., 1979. – С. 191.

6. Франко І. Збір. Тв. у 50-ти. – Т. 47. – К., 1986. – С. 327.

7. Франко І. Галицьке краєзнавство / Іван Франко. – Збір. Тв. у 50-ти. – Т. 46. – Кн. 2. – К., 1986. – С. 138.

8. Франко І. Збір. Тв. у 50-ти. – Т. 47. – К., 1986. – С. 690.

9. Франко І. Галицьке краєзнавство / Іван Франко. – Збір. Тв. у 50-ти. – Т. 46. – Кн. 2. – К., 1986. – С. 388.

Станіслав ПЕПЛОВСЬКИЙ

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР У ГАЛИЧИНІ*

Мандрівний руський [далі у перекладі український.– Н. Б.] театр у Галичині, репертуар якого виключно або ж переважно, складається з народних творів, що промовляють до глядачів зрозумілою кожному мовою, – це потужний двигун освіти в історії цивілізації нашої держави. Використовуючи місцеві форми мови, народний театр, власне кажучи, творить її, і робить це значно краще і швидше, аніж усі інші необхідні для цього чинники.

Народний театр впливає на маси, підносить їхню мораль, діючи безпосередньо на почуття і стає найкращим, найдостойнішим способом пропаганди.

Саме так можна окреслити завдання і роль народного театру загалом; у нас же набирають вони тим більшого значення, що у зв’язку з поширенням панславізму пропаганда в душі суто національному, українському, для нашої справи може виявитися тільки корисною.

Справу ж руську сприймаємо як свою, для нас якнайближчу, її успіхи й на нас вплинуть, а її поразки насамперед нас зачеплять.

* Переклад здійснено за: *Stanisław Peplowski. Teatr ruski w Galicji. Lwów. Nakładem “Dziennika Polskiego”, Czcionkami drukarni “Dziennika Polskiego”, pod zarz. J. Mittiga. 1887. Джерело – Polska biblioteka internetowa: http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=52405*

Зрозуміла й нарешті визнала цю користь польська преса, що донедавна досить неприхильною була до української сцени; визнав слушність потреб українського театру Крайовий сейм, надаючи театрові значну квоту. Отож вважаємо доречним ознайомити читачів нашого часопису з історією української сцени в Галичині.

Завдячує свій початок українська сцена вихованцям Львівської греко-католицької семінарії. Не завжди в стінах сього закладу віяв дух, супротивний усьому польському, дух заздирности та незгоди. Були часи, коли українська семінарія за австрійського правління вважалася “розсадником полонізму”. Живі ще дотепер люди, які в тих самих стінах уперше крадькома читали заборонену поезію нашого Адама¹.

Та облишмо копірвання в минулому – не дає це нічого доброго – повернімося краще до перерваної оповіді.

Наслідуючи польські школи, клірики, що навчалися в нижчій семінарії, показували на сцені вдовища польською мовою.

1. Йдеться про Адама Міцкевича (1798–1855), відомого польського поета (Тут і далі курсивом – примітки редакції).

Відбулося це в останні роки минулого століття. Обрали для початку шкільну комедію Богомольця² (без жіночих персонажів), а пізніше й інших авторів. Незаперечним літературним талантом серед семінаристів особливо відзначався Юзеф Чернецький. Небавом театр семінарії здобув нову силу в особі Стоцкевича, який вступив 1797 р. на теологічне відділення. Походив Ян Стоцкевич з незаможної родини, і брак забезпечення маєстю змусив його обрати духовну кар'єру. Своїми літературними здібностями він невзабарі привернув до себе увагу професора Ганна, який заохотив юнака до занять рідною літературою.

Стоцкевич переклав польською мовою “Весну” Кляйста (вона витримала два видання – 1802 та 1822 рр.), а крім того, тлумачив багато п'єс для театру семінарії. Зокрема, з німецької мови для цієї сцени він переробив одноактівку “Легковажність і добре серце”, яку показували в останні дні запусу (перед початком посту). Головну роль у цій виставі виконував Стоцкевич. Зміст її, що випадково зберігся до нашого часу, доволі легко можна переказати кількома словами: син-марнотратник заборгував чималу суму, записавши її на ім'я свого батька; той, однак, не може сплатити цих боргів і потрапляє до в'язниці. Розкавшишесь, марнотратник вступає добровольцем до війська і завдяки отриманій платі викупляє з в'язниці батька.

Подальші відомості про вистави в українській семінарії надходять аж у 1829 та 1830 роках. Вистави грали польською мовою, а виконавцями були Ковальський, Урицький, Щудлинський, Слонський, який, до речі, виконував жіночі ролі. Вистави приваблювали широку світську публіку, і сам Камінський³, керівник польської сцени у Львові, висловлювався дуже прихильно, високо оцінюючи гру дилетантів [1].

Отож, саме польська мова спочатку звучала у виставах Львівської греко-католицької семінарії. Національних рух, який мав на меті відродження галицької Русі, викликав появу перших видовищ народною мовою.

Згаданий рух завітав у стіни Львівської семінарії у 1839–40 роках, коли ректором її було призначено Григорія Яхимовича⁴, у майбутньому – митрополи-

та. Львівська семінарія могла похвалитися на той час найвидатнішими інтелектуальними силами Русі; саме звідси вийшли Шашкевич та Вагилевич, були ще Головацький, Козанович, Могильницький, Мох⁵, Скоморівський, Шухевич, Устиянович та багато інших, що пізніше посіли поважні посади, чи то в ієрархії церковній, чи то в історії національної літератури. Між семінаристами багато хто був обдарований акторськими здібностями, зокрема, варто згадати Кашубинського, Моха та Твардієвича. Суворі правила закладу, яких педантично примушував дотримуватися ректор Тиліховський, перешкоджали розвитку сценічного мистецтва у семінарії.

“Переодягання” було суворо заборонено, так само, як куріння файки з тютюном. З одним та другим доводилося ховатися по кутках, хоча діалоги, що їх час до часу імпровізували Мох і його друзі, справляли на слухачів вельми сильне враження і доставляли на цілий тиждень теми для розмов.

Яхимович, як керівник семінарії, не тільки не став на заваді інтелектуальним розвагам своїх вихованців, але навпаки, заохочував до цього. Отож грали польські п'єси, оскільки мовою товариських бесід була польська. Перша українська вистава, яку зіграли вихованці Львівської семінарії, було відтворення весілля на Русі, з усіма його обрядами та піснями.

Через два роки ректорства Яхимович призначений, суфраганом⁶ митрополита, залишив семінарію, але вплив його мав свої наслідки. Ставши пробощем (...), Рудольф Мох написав і видав 1848 року українську комедію “Справа в селі Клекотині”. Був це радше діалог без поділу на дії та сцени, а не комедія. (...) Темою досить жвавої акції слугують стосунки на селі за часів панщини. Присутній тут вїт і присяжні вояки, жиди, селяни – чоловіки й жінки. Усе змальовано з гумором і рідкісною реалістичною правдивістю. Мова досить вправна й відшліфована.

Келестин Скоморівський (Долиняненко)⁷ саме тоді (1849) перекладав трагедію Хом'якова “Єрмак” з російської мови. Вітошинський написав водевіль “Козак і доброволець” (очевидно, наслідування з французької). “Pszczola” (“Бджола”) 1849 р. видру-

2. Францішек Богомольць (1720–1784) – видатний діяч польського і білоруського Просвітництва, єзуїтський богослов. Основоположник польського театру, поет, лінгвіст, історик, видавець.

3. Ян Непомуцен Камінський (1777–1855) – актор, режисер, перекладач, драматург, поет, редактор, видавець, очільник польської сцени у Львові (1809–1842).

4. Григорій Яхимович (1792–1863) – церковний та громадсько-політичний діяч в Галичині, професор і деякий час – ректор Львівського університету; посол до Віденського парламенту; обстоював права українців та виступав в обороні української мови

5. Рудольф Мох (1816–1892) – український католицький священик, громадський діяч, драматург і поет, його перу належать також віршовані п'єси, створені за зразками інтермедій. Світські п'єси Р. Моха (“Справа в селі Клекотині”, “Розпука орендаря”, “Опійкунство” та ін.) ставили на сцені українського театру в Галичині.

6. Суфраган (з пол.) – єпископ-помічник митрополита у римо-католицькій та греко-католицькій церквах.

7. Келестин Скоморівський (1820–1866) – родом з Бережанщини (Галичина) – греко-католицький священик, письменник. Писав, зокрема, поезії під псевдонімом Келестин Долиняненко.

кувала переклад мольєрівської комедії “Жорж Данден” під назвою “Гриць Мазниця” з оригінальними інтермецо пера Івана Наумовича⁸. Жодна з цих п’єс не йшла на відповідній для постав сцені. Перша публічна українська вистава відбулася в грудні 1848 р. у Коломиї. Ініціатором акції був о. Бережницький⁹. Аматори грали “Наталку Полтавку” Котляревського в переробці Озаркевича. Українська публіка, захоплена виконанням п’єси, доконечно вимагала появи автора, який насправді помер уже кільканадцять літ тому¹⁰. Один з аматорів – учасників вистави, вийшов на просценіум, намагаючись вгамувати ентузіазм публіки. Але ніхто не збирався слухати жодних пояснень, і актор-аматор *volens-volens*¹¹ мусив прийняти овації, призначені для с. п. Котляревського. Аматорські вистави з п’єсами Котляревського бачили у Львові та Перемишлі. Вистави розпочиналися зазвичай гимном Гушалевича¹² “Мир вам, браття”, який незабаром набув широкої популярності.

Запал цей тривав, однак, не надто довго. Реакційна урядова система, а частково й апатія українських провідників призвели до того, що інтелектуальне та літературне життя Русі охопив летаргічний сон. “Зоря Галицька”, що виходила з 1848 року, живилася переважно передруками з численних російських творів. Єдиним дещо живішим проблизком з тих часів була комедія “П’яниця” Василя Ковальського¹³ (нині радника двору). Своїм задумом вона нагадувала комедію

Барика¹⁴ “З хлопа король”. Твір цей відзначається дуже жвавою дією та чистою мовою, однак на сцені “П’яниця” досі не з’являвся.

Переслідування українофілів з боку російської влади 1862 року водночас із наданим з боку австрійського уряду конституційних прав пожвавили розвиток національного й літературного життя в Галичині. Нові свіжі сили, що уникали примусового виселення в Сибір, прибули з-за кордону й оживили змертвілий організм.

Одним з перших проявів національного відродження став задум створення української сцени в Галичині. В Росії, на Україні та анексованих провінціях вистави малоросійською мовою аж ніяк не були новиною. Їх давали в Москві, Петербурзі, Курську, Полтаві, Харкові, Чернігові, Одесі, Білій Церкві, Кам’янці, Бердичеві та Житомирі.

У Галичині український театр постав завдяки ініціативі “Бесіди” (Товариство “Руська Бесіда”, засноване 1862 р., найпершою своєю метою поставило спочатку організацію музично-декламаційних вечорів, забав та балів. Однак, не зволікаючи, на першому ж зібранні членів товариства Юліян Лаврівський, віце-маршал Сейму та голова “Бесіди”, запропонував проєкт заснування українського театру. Лаврівський зумів отримати від уряду дозвіл збирати внески на цю справу і сам на початках вніс значну суму. Внески надходили щедро, керівництво Народного Дому надало безкоштовно залу для вистав. Виділ “Бесіди” запросив з Житомира Омеляна Бачинського з дружиною: були це перші професійні українські актори в Галичині; решту роботи мали виконувати поки що аматори – переважно студенти. Бачинські, крім місячної заробітної плати, мали отримувати 50% прибутку з вистав; концесія на провадження театру належала Виділу “Бесіди”.

У січні (26.) 1864 [року] були навіть спроби заснувати постійний український театр у Львові, але це прохання ініціаторів у намісництві не вдовольнили, натомість дали дозвіл ставити сорок (40) спектаклів за умови, що трупа сплачуватиме певну суму на конто місцевої німецької сцени (на перші 12 вистав – по 15 зл. р., подальші – по 25 зл. р.)

Театральну концесію Виділ “Бесіди” отримав 4 березня т. р., і вже 29 березня відбулася перша вистава українського театру у Львові. “Слово” повідомило про подальші спектаклі далеко наперед, квитки на першу виставу розхапали так блискавично, що численні прибульці з провінції, що з’явилися на цю урочистість до Львова, не знайшли місця в залі Народного Дому. Вранці того ж дня відбулася урочиста відправа у Во-

8. Іван Наумович (1826–1891) – греко-католицький священник, громадський діяч і письменник мовквофільського напрямку. У 1884 р. був засуджений за поширення ідей російського православ’я. Автор низки повістей та оповідань, а також п’єс (“Гриць Мазниця, або Муж заманений”, переробка із Ж.-Б. Мольєра, “Жорж Данден”, “Заручення напомацки”, “Знімчений Юрко”). З 1886 р. прийняв російське підданство. Православний священник у Києві. Помер у Новоросійську.

9. Теофіл Бережницький (1836–1895) – громадський діяч, суддя, посол до Галицького сейму, член Крайового виділу, один із засновників товариства “Дністер”.

10. Насправді І. Котляревський помер 1838 р.

11. *volens-volens*, лат. – хоч-не-хоч; мимоволі.

12. Йосип Гушалевич (1823–1903) – письменник, громадський діяч мовквофільського напрямку. Був священником у селах Галичини, учителював, укладав шкільні підручники. Писав вірші, мелодрами, використовував переважно “язичіє”. Найбільш відомий твір – “Підгір’яни” (оперета з музикою М. Вербицького) – і пісня “Мир вам, браття”.

13. Василь Даміанович Ковальський (1826–1911) – громадський і політичний діяч, письменник, перекладач, автор дитячих книжок, юрист. Посол до Австрійського парламенту у 1873–1897 роках.

14. Пйотр Барика (1600–1675) – польський військовий, дворянин, комедіограф. Автор комедії “Z chlora król” (“З хлопа король”, 1629), що після прем’єри 1633 та друку 1637 рр. здобула надзвичайну популярність.

лоській церкві, а ввечері багатьох влилося в залу і прилегли коридори в Народному Домі. Опів на восьму вечора прибув тодішній намісник гр. Менсдорф в оточенні урядових достойників та військовиків, опісля розпочалась увертюра і пролог пера о. Є. Огоновського, – проголосив його Лонгін Буцацький. Написаний з надзвичайною поетичною силою та справжнім натхненням, твір цей справив потужне враження на всю публіку, а слова “Хотя щербата була доля, но перетрвала кріпка воля” повторила польська преса. Після виконання симфонії Вербицького розпочалася нарешті сама вистава. Глядачі побачили народну драму “Маруся”, перероблену із відомої повісті Квітки. Автором переробки був Павлин Свенціцький¹⁵. Заголовну роль виконала Бачинська, яку вельми слушно цінували в ролях наївних сільських дівчат. В ролі Наума виступив Бачинський, Насті – Контецька, колишня артистка польської сцени. Інші ролі виконали з успіхом, викликавши загальне визнання, аматори, студенти: Юрчакевич, Нижанковський та Сиверковський. Гру артистів та аматорів глядачі нагороджували гучними оплесками. Словенська Читальня в Цельовці надіслала з нагоди урочистости вітальну телеграму.

Через два дні (31 березня) відбулася друга вистава, на якій три чверті глядачів становили поляки. На загальне побажання повторили “Марусю”.

Польська преса дуже прихильно сприйняла молоду українську сцену. Відкриття українського театру “Gazeta Narodowa” назвала визначною подією як з погляду політичного, так і національного. Так само прихильно висловився з цього приводу “Dziennik Literacki” Не можемо також обминути мовчанням заяви офіційних видань “Lemberger” і “Krakauer Zeitung”.

Інституція, яку заснував Лаврівський, без сумніву заслуговувала на визнання, одразу ставши на

15. Павлин Свенціцький (псевдо Павлин Свій, Д. Лозовський та ін.; 1841 – 1876) – укр.-пол. громадський діяч, письменник, актор, педагог; учасник польського визвольного повстання 1863 р.; писав поетичні, прозові та драматичні твори, зокрема, інсценізував поему “Катерина” Т. Шевченка; переклав багато п’єс українською мовою з польської (Ю. Коженівського); видавав журнал “Świat” (“Село”), публікаціями в якому скористався С. Пепловський, пишучи дослідження про український театр. Обстоював окремішність українців та української мови.

С. Чарнецький називаючи С. Пепловського істориком українського театру і, згадуючи дослідження “Teatr ruski w Galicyi”, все ж пише, що автор цієї роботи помилково приписує П. Свенціцькому авторство інсценізації “Марусі” Гр. Квітки-Основ’яненка, тоді як цю драматичну переробку у 1848 р. виконав О. Голембівський. Свенціцький, на думку Чарнецького, інсценізував “Марусю” в 1865 р. (Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. – Львів, 2014. – С. 55.).

суто національний ґрунт. Репертуар складався з п’єс українських авторів: Котляревського (“Наталка Полтавка”, “Москаль-чарівник”), Квітки (“Сватання на Гончарівці”), Шевченка (“Назар Стодоля”), Дмитренка (“Кум-мірошник”), Ващенко (“Один порадував, другий потішив”). Решту репертуару склали переклади з Коженівського (“Верховинці”, переклав К. Климович; “Майстер і челядник”), а також оригінальні оперетки Вельсовського (“Бувальщина”) і Янковського¹⁶ (“Покійник Опанас”) та, нарешті, переклади з французьких водевілів (“Адам та Ева”, “Козак та охотник”¹⁷). З-поміж галицьких авторів поки що виступив лише Р. Мох з чотириактковою-комедією “Опікунство”.

Було зазначено, що на сцені вживатимуть лише українську мову і так само українською листуватиметься дирекція; афіші теж мали друкуватися лише українською.

До театрального комітету увійшли діячі, які належали до угруповання народовців – Климович, Полянський, Товарницький, Устиянович. На початку квітня того ж року розписано умови оголошеного конкурсу: передбачалося чотири нагороди (2 по 100 зл. та 2 по 50 зл. а.в.) за найкращі драми та комедії і чітко застережено, що учасники конкурсу повинні надсилати твори як духом своїм, так і мовою суто українські.

Оголошення конкурсу спонукало до праці багатьох талановитих літераторів. У Тернополі о. Василь Ільницький¹⁸ (нині директор української гімназії у Львові), написав історичну трагедію “Настася” (її грали у Львові 1885 року). У Львові Й. Гушалевич писав народні мелодрами: “Підгір’яни” й “Сільські пленіпотенти”¹⁹, які й нині залишаються на сцені завдяки чудовій музиці авторства композитора Михайла Вербицького.

З-поміж тодішніх українських авторів найдіяльнішим був Павлин Свенціцький, який писав під псевдонімами: Лозовський, Павло Свій, Стахурський. Життя цього незвичайного чоловіка вартує тут дещо детальнішого опису. Поляк родом з України, вихова-

16. Антон Янковський (?) – актор мандрівних театрів; створив низку водевілів, які користувалися популярністю на сценах аматорських труп у 1860–1870 рр: “Покійник Опанас” (1865), “Український чумац”; створив музику до комедії І. Котляревського “Москаль-чарівник”, до співогри “Сватання на заручинах” та ін.

17. Тут – доброволець.

18. Василь Ільницький (псевдо. Денис, Денис з Покуття та ін., 1823–1895) – український письменник, історик, театральний критик народовського спрямування. Голова Комітету для артистичного нагляду Руського народного театру у Львові. Автор оповідань і повістей з народного життя, історичної драми “Настася”.

19. Пленіпотент – уповноважений (у майнових справах).

нець Київського університету, він з'явився у Галичині після 1863 року. Деякий час працював актором у трупі Стенгля під псевдонімом Сельський, однак незабаром покинув сцену й оселився у Львові, присвятивши себе літературі. Був це першорядний майстер, освічений, з широкими поглядами, з прогресивними засадами. Він прагнув союзу Польщі з Росією і його мрією було створення чіткої політичної програми для п'ятнадцятимільйонного народу. Вважав необхідним, щоб Польща визнала окремішність Руси [України] та об'єдналася з нею на засадах демократичної федерації. Свої погляди Свенціцький висловив у публічному виступі "Історія української літератури в XIX ст.". Свенціцький добре знав мову та звичаї українського народу. Заохочений Лаврівським, зі щирим запалом він віддався праці на терені української драматичної літератури. Окрім драми "Маруся" переробив для української сцени понад двадцять творів Мольєра ("Жорж Дантен" під заголовком "Гаврило Бамбула"), Фредра, Коженювського. Інсценізував також поему Шевченка "Катерина" і перекладав "Гамлета" (друк – у часописі "Нива"²⁰). Якийсь час (влітку 1864 року) Свенціцький під псевдонімом *Лозовський* виступав на українській сцені у Львові, однак доволі скоро відмовився від цього через непорозуміння з дирекцією. Свенціцького оточувало ціле гроно близьких до літератури та театру людей – були це Климкович, автор переробок драм Квітки ("Шельменко – наймит", "Шельменко – волосний писар"), Остап Левицький, який постачав досконалі переклади з німецької та багатьох інших мов.

Початок, отже, був чудовий. Не тільки українська, але й польська публіка виявляла жваве захоплення новоствореним театром. Доказом цього може бути постава на польській сцені у Львові драми "Українка", де цілі сцени розігрували народною говіркою. П'єсу зіграли наприкінці травня 1864 р., а численна польська й українська публіка гучними оплесками дякувала панні Мацкевич (Параска) і панові Концевичу (Козак). З погляду мистецького "Українка" не відзначалась високим рівнем.

За прикладом столичної сцени пішов також Костянтин Лобойко²¹, директор мандрівної трупи, даючи

поряд з польськими виставами українські у Станіслава та Коломиї.

До половини липня 1864 р. у Львові відбулося кільканадцять вистав українською мовою, та опісля настала перерва аж до осені. Початок був, як ми зазначили, чудовий – кінець геть зовсім інший.

Повіяло морозним вітром з півночі і мало що не згинув назавжди прекрасний засів. В українській трупі почалися непорозуміння. Після смерти митрополита Яхимовича "святоюрське" угруповання, втративши керівника, почало розпадатися, і значна частина його стала на бік Росії. Московфільська партія, маючи в своєму підпорядкуванні Народний Дім та "Слово", орган Дідицького, зажадала керівництва театром. Почали тиснути на Лаврівського, без вагань погрожуючи позбавити український театр можливості користуватися Народним Домом. І... вплив московфілів переміг.

З афіш зник український правопис, натомість з'явився на афішах псевдо-російський – аж до заміни вживаних у народі слів – пан, пані, панна на "гаспадин", "гаспажа", "девіца". З театрального комітету вийшов Климкович, і його місце посів Дідицький. На сцені почали ставити нікудишні п'єски, національні українські твори трактували як жалюгідний дріб'язок, народну мову на сцені витіснив російсько-церковний жаргон, одне слово, театр став місцем російської пропаганди.

Усе це негативно вплинуло на театр. Як сказано, ставили на сцені нікудишні п'єски, щось на зразок таких, як "Осман Очей", "Роксоляна"²², "Голоден і влюблен", написаних чи перероблених жажливою мовою, або ж поривалися до роботи, що виявлялася не до снаги молодому театрові, от як постава опери Доніцетті "Марія, дочка полку". Окрім того, виникла закулісна боротьба між Бачинським та аматорами, що становили мало що не основну силу театру. Аматори без угаву скаржилися на суворе ставлення до них Бачинського, подавали позови до виділу "Бесіди". Знеохочені аматори відмовлялися брати участь у виставах. Лише завдяки виступам Моленцького, якого запросили з товариства Лобойка, вистави на українській сцені продовжилися у Львові аж до грудня 1864 р.

Трупу, до якої увійшло п'ятеро жінок (Бачинська,

20. П. Свенціцький видрукував лише першу дію "Гамлета" у власному перекладі з польської, див.: Шекспір В. Гамлет, Данський королевич / Пер. Павло Свй [Павлин Свенціцький] // Нива. – 1865. – № 3. – С. 36 – 42; № 4. – С. 52 – 56; № 5. – С. 69 – 73; № 7. – С. 100 – 104; № 8. – С. 117 – 120; № 9. – С. 132 – 138.

21. Лобойко Костянтин Іванович (бл. 1832–1904) – український та польський актор, антрепренер, балетмейстер і фотограф. У 1862 – 1877 рр. (з перервами) керував власною трупю, гастролюючи Польщею та Східною Галичиною. У 1879–1900 рр. працював фотографом у Києві.

22. Перший в українській літературі та театрі твір, присвячений цій відомій історичній постаті; написаний Г. Якимовичем і поставлений на сцені Руського народного театру 11 травня 1865 р. Думки автора статті про низький мистецький рівень твору збігалися із оцінкою тодішніх українських критиків в Галичині (зокр. Т. Андрієвича, див.: Нива. – 10.V. – № 13. – 1865. – С. 207–208.) та сучасного історика театру Р. Пилипчука (див.: Пилипчук Р. Репертуар і сценічне мистецтво українського професійного театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум (Театрознавчий журнал). – № 3 (25). – 2009. – С. 9.)

Богдан, Клітовська, Смолінська, Спринь) та четверо чоловіків (Бучацький, Моленцький, Сироїчковський, Вітошинський) під керівництвом Бачинського відрядили на початку цього ж місяця до Самбора, де представником комітету “Бесіди” був призначений радник Качковський. Українська трупа показала у Самборі 7-8 вистав, і завдяки старанням Качковського мала непоганий касовий прибуток, однак Бачинський попри те у своєму звіті подав дефіцит. Це стало першим приводом до суперечок і непорозумінь між комітетом і директором, зокрема після роз’яснень Качковського. Тут вважаємо за потрібне за цієї нагоди кількома словами схарактеризувати Качковського. Судовий радник у Самборі, він був фігурою, в повному сенсі цього слова, вельми оригінальною і був абсолютно байдужий до своїх особистих вигод. Усі довкола вважали його звичайнісіньким скнарою, отож лишень по його смерті з’ясувалося, що значний маєток, зібраний з таким самозреченням упродовж усього життя, він призначив для Товариства, що носило його ім’я. До речі, Товариство Качковського видає щомісяця популярні брошури для народу (“Издание общества имени Качковского”). На жаль, мета цих публікацій – пропаганда в москвофільському дусі.

Зі Самбора українська трупа подалася до Перемишля, куди своїм коштом її довів Волчовицький парох, о. Вітошинський.

Українських артистів у Перемишлі прийняли дуже прихильно: двадцять вистав, показаних у місті впродовж шести тижнів, дали понад 2 000 зл. р. чистого доходу. У квітні 1865 р. актори повернулися до Львова. Незважаючи на невпинні непорозуміння між трупкою та директором, що їх, як міг, намагався угамувати комітет “Бесіди”, вистави тривали аж до червня т.р. У той час керівництво театром передали безпосередньо Бачинському і відправили його знову на провінцію. Цього разу Бачинський побував у Тернополі, Станіславові, Чернівцях, Коломиї та Бережанах. Товариство його, через безконечні внутрішні чвари, тим часом зменшувалося мало що не в кожному місті. З рештою акторів Бачинський повернувся до Львова; заангажувавши там з польської сцени співака Концевича, він зміг дати ще кілька спектаклів. Колишнього успіху, на жаль, вони вже не здобули, оскільки Бачинський з власної вини залишився без своїх найліпших співпрацівників. Зима 1866 р. минула у торгах та сварках між “Бесідою” й директором: він домагався, щоб йому виплачували половину грошей зібраних на театр завдяки складкам. Театр на ті вимоги відповідав слушною відмовою.

Лаврівський тим часом домагався у сеймі субвенцій для української сцени з крайових фондів. Уперше в палаті 28 грудня 1865 р. з’явилась заява Лаврівського, який вимагав ухвалити рішення про річну субвенцію розміром 3 000 злотих ринських. Виплачувати її мали б на руки кожному діючому на

той час голові “Бесіди”, зобов’язаному звітувати перед Крайовим Виділом. При тій okazji стало відомо, що у Львові упродовж двох перших років існування театру було дано 76, а на провінції понад сто вистав. Прохання Лаврівського, надіслане до бюджетної комісії, палата розглянула 12 квітня 1866 р. Референт комісії, депутат Козловський пропонував перехід до порядку денного поза пропозицією, про субвенцію, обгрунтовуючи це браком необхідних фондів. Врешті зав’язалася на цю тему вельми бурхлива дискусія, театральне питання обернулося питанням політичним, а недоречний виступ депутата Демкова проти депутата Зиблікевича, який захищав думку комісії, викликало одне з тих різких зіткнень, характерних для тогочасних сеймових засідань. Пропозиція Лаврівського не знайшла підтримки.

Тим часом молода українська сцена чим день – то більше занепадала. У червні 1866 р. виїхав Бачинський зі своїм товариством на провінцію. Грали в Стрию, в Дрогобичі, Трускавці, Самборі. Найдовше, власне, майже два місяці, перебували у Перемишлі. У жовтні т. р. театр повернувся до Львова, і Бачинський гурт свій “розв’язав”. Частина українських артистів розпорошилася навсібіч, решта осіла у Львові.

До занепаду сцени спричинився також розлад, що панував всередині самого комітету. Загальне невдоволення викликав результат конкурсу, на який упродовж двох років надійшло 19 творів. З чотирьох вибраних творів тільки один отримав нагороду, і то такий, про який навіть “Слово” не могло нічого доброго сказати – усі інші обійдено мовчанням, оскільки їх писали згідно з задумом оголошення конкурсу, а комітет тим часом перестав уже цей задум підтримувати...

У зв’язку із розпуском трупи Бачинського “Бесіда” вела перемовини спочатку з різними особами, пропонуючи узяти до рук керівництво театром, але врешті таки вирішили довірити Бачинському долю української сцени. Той зажадав 1500 зл. підтримки з театального фонду, і цю суму йому пообіцяли виплатити за умови, що він збере відповідну трупу. В квітні 1867 р. Бачинський виїхав зі Львова з трупкою, до якої належало одинадцять осіб (6 чоловіків і 5 жінок); вони прямували на Тернопіль до Улашковець, а звідтіль на Станіславів до Стрия. На мандрівці скрутно велося театрові, що складався з молодих і не вишколених сил. До невдач і тепер спричинялися найбільше невпинні чвари поміж дирекцією та акторами. Суворе ставлення Бачинського до колег та заздрість Бачинської, яку вона виявляла до молодих артисток, достачали нові приводи до постійних спорів у середовищі акторів. У жовтні 1857 р. Бачинський розв’язав у Стрию товариство уже вдруге, і український театр припинив своє існування.

Не дали нічогосінько втручання й перемовини виділу “Бесіди” з Бачинським. Надаремно офірував Сінкевич, тодішній голова Товариства, значну запо-

могу зі свого боку. Бачинський, забравши свою жінку, Моленцького та ще кілька осіб з попереднього гурту, виїхав, прихопивши весь театральний інвентар, до Кам'янця-Подільського.

Ось так українців позбавили театральної сцени. Московфільська партія бурмотіла щось, правда, про фінансову підтримку: сума мала б становити 17 тисяч рублів, що могла б надійти з Росії, звичайно, в тому випадку, якби театр перейшов цілковито в їхнє, московфільське підпорядкування. Однак закінчилось усе тільки тими поголосками. “Бесіда” й далі провадила перемовини то з Карпенком²³, то знов з Артемовським-Гулаком з України, сподіваючись, що вони погодяться узяти на себе керівництво української сцени в Галичині. Розмови ці виявилися безуспішними. Упродовж 1868 р. було зіграно кілька аматорських вистав у залі Народного Дому. Влаштував їх Нижанківський, колишній артист трупи Бачинського. Щойно в листопаді того року зголосився до виділу “Бесіди” відомий з виступів у Львові Моленцький, запропонувавши повторне створення української сцени. Його пропозицію прийняли, і в березні 1869 р. прибув Моленцький до Львова, привізши з собою свою дружину, а також Стечинського та Гембицького (він виступав раніше на польській сцені і був здібним, досвідченим митцем). У Львові на Моленцького чекали самі лише труднощі та перешкоди. Не встиг він приступити до організації нової трупи, як партійні (ідеологічні) суперечки мало що не знівечили всієї справи ще в її зародку. З подальшого буде зрозумілим, що відбувалося.

“Бесіда” в договорі з Моленцьким, залишивши за собою цензуру п'єс, що їх збиралися ставити, запевнила йому зі свого боку усіляку поміч і підтримку. Іншої думки з цього приводу дотримувалось керівництво Народного Дому, просякнуте наскрізь ідеєю московфільства. Під приводом, що зала зайнята виставкою картин, Моленцькому відмовили в оренді, і новоявлений директор опинився на міліні.

Однак не знеохотився: отримавши концесію на постави в провінції, Моленцький виїхав до Перемишля з мізерним числом акторів, без костюмів, декорацій, театральної утварі. І раптом йому допоміг випадок. Торік у Перемишлі гастролювала якась провінційна польська трупа, котра збанкрутувала, розпорошилася світами, а декорації та костюми покинула в заставу у тамтешніх синів Ізраїля. Моленцький придбав усе це театральне добро за безцінь, і 24 квітня 1869 р. дав у Перемишлі першу виставу. Подивитися її, окрім місцевої публіки, з'їхалося безліч довколишнього люду. Трупа Моленцького була аж ніяк не чисельна (6 чо-

ловіків та 4 жінки), однак сам директор був добрим артистом та режисером, а понад те мав у театрі таких акторів, як Гембицький, Стечинський, з жінок – Моленцька й Т. Романович. Успіх, що супроводив його в Перемишлі, а крім того, підтримка з боку кількох заможних осіб, допомогли втриматися в Перемишлі до кінця липня; опісля Моленцький скерувався на Стрий та Дрогобич до Бережан і Тернополя. Скрізь йому не бракувало успіху, і під кінець жовтня 1869 р. трупа завітала до Львова.

Саме тоді відбувалася сеймова сесія, і Лаврівський потрапив на час її роботи 21 жовтня 1869 р., подав своє прохання щодо крайової субвенції для українського театру. Цього разу Лаврівський зажадав фінансування 4 000 зл. р. на рік. Справу українського театру розглядали, вписавши до порядку денного 9 листопада 1869 р. Людвик граф Водзіцький²⁴ від імені бюджетної комісії запропонував надати дотацію в розмірі 3 000 зл. р. Надходити вона б мала упродовж року щокварталу, при чому нагляд над українським театром і виконання вищезгаданої ухвали покладали на Крайовий виділ. Проти цієї пропозиції дуже гостро виступив гр. Голєєвський²⁵, але завдяки підтримці з боку таких поважних осіб як Смолька²⁶, Адам Сапіга²⁷ і б. п. Л. Скшинський²⁸, пропозиція бюджетної комісії стала ухвалою. Повернувшись [зі Львова], Моленцький натрапив на нові перешкоди. “Бесіда” забезпечила його, звичайно, потрібним інвентарем і взяла на себе кошти обладнання зали. Однак, на жаль, за “безкоштовне” набуття зали в Народному Домі Моленцький заплатив аж надто дорого: довелося погодитись на значні поступки, коли йшлося про питання мови та драматургії.

24. Людвик Водзіцький, граф (1834–1894) – польський політик консервативного табору, посол Галицького Крайового сейму, публіцист.

25. Антоні Леонард Голєєвський, граф (1819–1893) – посол до Державної ради та Галицького Крайового Сейму. Власник земель поблизу Стрия та Коломиї. Діяч “Руського собору”, директор Земського кредитового товариства.

26. Францішек Ян Смолька (1810–1899) – польський адвокат, ліберальний політик, громадський діяч, президент австрійської Державної ради (парламенту) у 1880-х рр.

27. Адам Станіслав Сапіга (1828–1903) – польський князь, землевласник, політик у Галичині, кавалер Ордену Золотого руна.

28. Людвик Скшинський (1816–1881) – політичний діяч консервативного табору, посол до Галицького Крайового Сейму та Державної ради. Віцепрезидент Галицького господарчого Товариства, організатор Сільськогосподарської школи в Дублянах (1856, нині – Львівський національний аграрний університет).

23. Йдеться, очевидно, про Степана Даниловича Карпенка (1815–1886) – українського актора, співака, композитора, письменника та керівника трупи, що виступала на території України та Росії.

Крім того, виявилось, що бракує концесії на українські вистави у Львові, яку “Бесіда” забула поновити; нарешті залагодивши всі формальності, приступили до постав, які з великою бідою досягли цифри 18.

Хоча репертуар не відзначався особливим розмаїттям, мусимо однак визнати: виконання й старанність були набагато кращими й вищими, ніж давніше. На жаль, все попсували оті неfortunні поступки на конто москвофілів. Ламана, незрозуміла й смішна мова на сцені відганяла від зали прихильників національної ідеї. Крайовий виділ створив комітет, що мав дбати про чистоту мови на сцені. Польська публіка сторонилася українського театру, вся польська преса розгорнула пропаганду проти такого надужиття, і Моленцькому довелося покинути Львів з порожніми кишнями.

Відтоді й почалося знеохочення польської публіки та преси до української сцени; нехить, правду мовлячи, обґрунтована, на лихо для театру тривала майже десять років.

Моленцький у січні наступного (1870) року підписав з “Бесідою” контракт, на підставі якого за отриману фінансову державну допомогу віддав право адміністрування та репертуарну політику до рук “Бесіди”, а понад се зобов’язався давати щорічно кільканадцять вистав у Львові. Тим часом 1871 р. повернувся Бачинський зі своєю трупю з Росії і відтоді в Галичині діють два мандрівні українські театри: один – на державній дотації, другий – приватний. Бачинський грає незрідка польською мовою і виїздить у західну частину Галичини.

Повертаючись до Моленцького, скажемо, що він після успішного трирічного періоду занехав справу й довів свою трупу до припинення діяльності 1873 р.

Рештка зруйнованої трупи під керівництвом Теофілії Романович виїхала до Росії. Бачинський, скориставшись з цього, майже цілий рік (1873–1874) отримував крайову субвенцію; однак тоді, коли Романовичева повернулася з Росії, “Бесіда” усунула Бачинського і уклала з Романовичевою угоду, до якої була прив’язана субвенція. Теофілія Романович сім років (1874–1880) досить успішно керувала українською сценою. Трупа її складалася з талановитих акторів: М. Романович, Ляновська (Біберовичева), Подлевська, Попель (Танська), а також: Коралевич, Наторський, Стефчинський, Стефурак. Перші кроки на сцені саме у трупі Т. Романович робили Біберович і Ляковський.

Теофілія Романович покинула сцену 1880 р. Бачинський знову отримав субвенцію, але тривало це менше року, оскільки 1 січня 1882 р. “Бесіда” уклала контракт з трупою Біберовича та Гриневецького, яка була незаперечно найкращою серед тих, що будь-коли виступала на українській сцені. Згаданий контракт

діє до нинішнього часу і триватиме, мабуть, ще довгі роки.

Найвизначніші сили нинішньої української сцени творить жіночий персонал: досконала у драматичних ролях коханок Біберовичева; Осиповичева у ролях матерів; Клішевська в ролях наївних та співочих у мелодрамі або ж в оперетці.

Обидва директори посідають теж почесне місце на керованій ними сцені. Герой-коханець у драмі чи в комедії – Біберович, Гриневецький – характерний комік. “Батьком драматичним”, а в випадках потреби – і співаком в опереті виступає Стечинський. Комічні ролі ділять між собою Плошевський та Стефурак. Цей останній в ролях галицьких містечкових євреїв або ж українських селян має у Львові тривку репутацію. Решта персоналу складається з акторів зовсім нещодавно заангажованих, отож про їхні здібності й можливості годі сказати щось незаперечне. Режисером української сцени є Гриневецький, колишній актор польських сцен. Гриневецький – здібний режисер, і завдяки його наполегливій праці вистави на українській сцені йдуть якнайдосконаліше.

Багата, як на можливості мандрівного театру, вистава свідчить про варту визнання запопадливість керівництва. Мова, якою нині послуговується українська сцена, справді суто народна, вільна від російських нашарувань, доступна й зрозуміла також для польських слухачів. Основу репертуару становлять п’єси народні, оригінальні й перекладні, українські актори виконують їх з такою вишуканістю, що їм би могла позаздрити столична сцена. Визнаючи мистецький рівень українського театру і послуг, які він надає, безнастанно мандруючи краєм, галицький Сейм підвищив їм дотацію 1884 р. до рівня 4 000 зл. р. на рік в австрійській валюті [2].

Завершуючи нарис історії українського театру в Галичині, треба ще бодай коротко згадати про сучасних авторів та композиторів, які працюють у Галичині для української сцени.

Розпочнемо від знаного поета О. Федьковича, буковинця, його твори переважно написані на тлі гуцульського життя. Найбільшою популярністю з творів Федьковича користується “Довбуш”, фантастична трагедія, заснована на тлі народної легенди про Довбуша. Окрім того, він написав драми “Керманич” (“Стерник”), “Стріляний хрест”, йому належать також тексти одноактєвок-опереток: “Сватання на гостинці” і “Так вам треба”. У такому ж дусі пише Ізидор Воробкевич, надзвичайно плідний автор і композитор багатьох мелодрам та опереток. Воробкевич (так само як і Федькович), мешкає постійно в Чернівцях, де працює учителем хорового співу. І. Воробкевич пише свої твори під псевдонімом Данило Млака. Його мелодрами: “Гнат Приблуда”, “Убога Марта”, “Новий

двірник” та оперетки “Пані молода з Боснії”, “Пан мандатор”, “Золотий мопс” (наслідування “Юнаків” Суппо), “Вуйко Каспар” (“Дядечко Каспар”) незмінно присутні на українських сценах. У теці Воробкевича є, здається, кілька незавершених праць, зокрема, драма “Конашевич-Сагайдачний” та мелодрама “Пан Венцлічек”.

З життя козаччини та народного черпають теми своїх творів Теофіл Сінкевич²⁹ (“Монах”, драма в п’яти актах) та Ф. Мидловський (мелодрами “Капрал Тимко”, “Інвалід”), Порфірій Баранський (“Олеся”, “Довбуш”; лібрето до опер).

У царині міщанської комедії, побудованої на тлі життя середнього класу, нещодавно виступив Григорій Цеглинський, професор гімназії, який пише під псевдонімом Григор’євич. Першим його твором є 8-актова комедія “На доброчинні цілі” – сатира, спрямована проти існуючого у нас Товариства “Елісських дам”. Висміювання вад старих кавалерів – у цьому полягає зміст другої його п’єси, що називається “Соколики” (також комедія в трьох діях). Окрім того, перу Цеглинського належить “Лихий день”, де йдеться про наші виборчі стосунки, а ще народні п’єси “Шляхта ходячкова” і “Тато на заручинах”. Окрім Цеглинського, у комедійному жанрі працює також Володимир Лучаковський, автор двох одноактівок.

Трагедії та історична драма належать до зацікавлені Омеляна Огоновського³⁰, професора тутешнього університету (“Федько Острозький”, “Гальшка з Острога”) та Корнило Устиянович, художник і поет, автор двох драм, написаних на підставі подій на Русі в XI ст. (“Олег Святославович” і “Ярополк”). Обидва ці твори відзначаються надзвичайно гарною мовою і справді поетичним розмахом (написані в стилі трагедій Шекспіра)³¹. У числі перекладів та переробок, що йдуть на українській сцені, переважають переклади з польських авторів: Абрагамовича³²,

Балуцького³³, Блізінського³⁴, Залевського³⁵ та інших.

Перекладачами бувають переважно самі артисти української сцени. Отож, Гембицький переробив мелодраму “Бойки” (з Мозенталя “Sonnenwendhof”) і “Сокольська дебра” (з Галасевича “Czartowska ława”), Стечинський драму “Чорний Матвій” (за повістю Лозинського*), Біберович уклав драму “Покинута” з німецької повісті.

Одним з перших українських композиторів у Галичині був о. Михайло Вербицький (1815–1870), який створив музику до багатьох творів (“Гриць Мазниця”, “Панщина”, “Галя”, “Вузькі черевики”, “Школяр на мандрівці”).

Крім того, Вербицький скомпонував 12 симфоній для повного оркестру, а також національний український Гімн “Ще не вмерла Україна” і поклав на ноти поему³⁶ Шевченка “Заповіт”.

Окрім Воробкевича, про діяльність якого як автора (драматурга й композитора) ми згадували вище, належить ще назвати Віктора Матюка (“Капрал Тимко”, “Інвалід”, “Нещасна любов”, “Простак”) і Анатоля Вахнянина, який створив хори до трагедій Устияновича “Ярополк” та “Олег”, а також “Гальшки” Огоновського.

1. “Перемишлянин” на 1856 р. (Перемишль), с. 67 – 69, “Весна”, поема Кляйста (Львів, с. 62-63), передмова пера Л. П’єткевича. – Прим. С. Пепловського.

2. Підставою поданого опису мені слугували такі джерела: “Slowo” (1866/7), “Ruskij narodnyj teatr we Lwowie” (Kolomyja, 1879), “Rusky teatr w Halyczyńi” р. І. Франко (“Зоря”, Львів, 1885, ч. 33-4), “Tydzien” (Львів, 1878). Стенографічний звіт з засідань Сейму (Stenograficzne sprawozdanie z posiedzen sejmowych), “Gazeta Narodowa” (1864) і “Slowo” (1864).

Переклад з польської Ніни Бічуї

29. Ймовірно, йдеться про пароха с. Черневе (нині – Мостиського р-ну Львівської обл.). Дати життя невідомі

30. Омелян Огоновський (1838–1894) – мово- і літературознавець, письменник, громадський діяч, зокр., від 1867 р. очолював кафедру української мови і літератури у Львівському університеті. Співзасновник і найвишній головно товариства “Просвіта”.

31. На жаль, це таки, мабуть, невеличке перебільшення... Дивно, бо загалом С. Пепловський не допускається таких переоцінок. Може, не любив Шекспіра?.

32. Адольф Абрагамович (1849–1899) – польський письменник, вірменського походження, драматург комедійного жанру. Молодший брат австрійського політика консервативного напрямку Давида Абрагамовича.

33. Міхал Балуцький (1837–1901) – відомий польський письменник, комедіограф і публіцист. В його драматургічній творчості у жанрі комедії сучасники вбачали продовження традицій А. Фредра.

34. Юзеф Францішек Блізінський (1827–1893) – польський драматург та комедіограф реалістичного напрямку. Разом із М. Балуцьким вважався продовжувачем традицій А. Фредра.

35. Казимир Залевський (1849–1919) – польський перекладач, драматург і публіцист.

* Йдеться про повість Валерія Лозинського “Зачарований двір”. – Примітка Агнешки Маршалек.

36. Саме так визначає жанр твору Т. Шевченка автор статті.

ЛИСТИ АКТРИСИ ЄФРОСИНІЇ ЗАРНИЦЬКОЇ – ДОКУМЕНТ ЕПОХИ



Єфросинія Зарницька

Серед завдань, що стоять перед дослідником історії українського театру, – вивчення окремих акторських індивідуальностей, що на них такий багатий був український класичний театр. “Адже ж не викликала суперечок надзвичайна обдарованість не тільки перших корифеїв, що сміливо до Петербурга з’явилися, але й низки акторів, що працювали із Старицьким або розпочали своє навчання 1888 року в Кропивницького. Отже, й слід поставити собі за мету вивчати шляхи цих акторів, зростання їх талантів; [...] уважніші студії навколо однієї персони дадуть чимало й для порівнювання одного актора з

одним й для відтворення зрештою того ж таки тла” [1, 31-32], – наголошував історик українського театру П. Рудін.

Видатна актриса українського класичного театру Єфросинія Пилипівна Зарницька (справжнє прізвище – Азгуріді; 1867–1936) належала до третьої трупи М. Кропивницького (1888–1893). Національній сцені вона присвятила 40 років життя. У творчому доробку актриси було 125 ролей українського репертуару й понад 100 – російського [2, 4]. Вихована українською практичною школою режисури й акторської майстерності М. Кропивницького – М. Старицького, Зарницька була актрисою поза амплуа. З однаковим успіхом вона грала різнопланові ролі музичного й драматичного репертуару: Кулина (“Чорноморці” М. Старицького – М. Лисенка), Оксана (“Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського), Наталка (“Наталка Полтавка” І. Котляревського), Катерина (“Катерина” М. Аркаса), Олеся (“Олеся” М. Кропивницького), Сашуня (“Світова річ” Олени Пчілки) тощо. Професіональна вокалістка (мецо-сопрано), Зарницька виконувала в концертах оперні партії: арію з опери С. Монюшка “Галька”, арію з опери Ш. Тома “Міньйон”, арію Антоніди з опери М. Глінки “Життя за царя”; пісні М. Лисенка “Садок вишневий”, В.Заремби “Вітри буйні” [3, 93] та інші. На українській сцені вона стала однією з перших виконавиць ролей західноєвропейського опереткового репертуару: Серполетта (“Корневільські дзвони” Р. Планкетта), Мімоза, Молі Зеамор (“Гейша” С. Джонса). Серед прихильників таланту актриси були М. Кропивницький, М. Старицький, П. Саксаганський, І. Карпенко-Карий, П. Ніщинський, М. Аркас, Д. Мордовцев, діячі російської культури актриса М. Савіна, театральний діяч С. Мамонтов, князь В. Мещерський, державний діяч П. Столипін, діячі грузинської культури В. Абашидзе, Ш. Дадіані, Н. Сапарова-Абашидзе. М. Кропивницький в листі до актора, режисера, антрепренера О. Суслова про Зарницьку писав: “Ти знаєш, як я завжди високо цінував Зіну [Зарницьку – Т. К.] за талантом, а по праву, даному їй освітою, я завжди вирізняв її з рядів недостойних [...]” [4, 501] *.

* Тут і далі зірочкою позначено переклади з російської. – Ред.

Шлях на українській професійній сцені Зарницька розпочала у січні 1889 р. в трупі М. Кропивницького. Наприкінці 1893 – на початку 1894 рр. актриса у складі трупи Г. Деркача здійснила гастрольну подорож до Франції [5]. Від 1894 р. впродовж тривалого часу Зарницька працювала у трупах О. Сулова, одного з найкращих учнів М. Кропивницького. Вона була 1919 р. також причетна до організації у Петрограді Українського театру імені Т. Г. Шевченка та увійшла до його складу. Останнім театральним колективом, у якому актриса працювала у другій половині 1920-х рр., став Харківський Червонозаводський державний український драматичний театр.

Отже, творче життя Зарницької є складовою національного театального процесу. Відповідно і її листи ділового та особистого характеру або підтверджують чи уточнюють вже відомі факти, або заповнюють “білі плями” в історії українського театру. У фондах Музею театального, музичного та кіномистецтва України зберігається 609 листів актриси. З них 342 – до матері, К. Азгуріди, 239 – до чоловіка, О. Сулова. За листами відтворюється географія гастрольних подорожей труп, у яких перебувала актриса, їхня репертуарна політика, акторський склад, глядацька аудиторія. Знайомство з листами розкриває особисте життя Зарницької, особливості її світосприйняття, життєве кредо, інтелектуальне насичення її внутрішнього світу, етапи опанування акторської професії.

Життю і творчості Зарницької присвячена праця Т. Кінзерської “Єфросинія Зарницька: життєвий шлях та світоглядно-естетичні погляди” [6]. Тому автор локалізує запропоноване дослідження деякими доповненнями. Так, в архіві Зарницької зберігається її лист до М. Кропивницького від 24 серпня 1888 р., де йдеться про вступ актриси до трупи, яку він на той час формував [7]. У січні 1889 р. Зарницьку запрошують і до трупи М. Старицького на ролі Є. Боярської. (Провідна актриса трупи М. Старицького Є. Боярська мала високу оцінку в пресі як виконавиця ролей драматичних героїнь). Про це свідчить лист до Зарницької від актора, письменника В. Потапенка, датований 10 січня 1889 р. [8]. Отже, аматорку Є. Азгуріди (на той час вона закінчила Зразковий одеський пансіон і Одеську музичну школу Товариства красних мистецтв, [9,3]) запрошують на професійну сцену одночасно до найкращих театральних труп М. Кропивницького і М. Старицького, що свідчить про її яскраві акторські дані і певну підготовку.

Листи Зарницької розширюють інформацію про географію гастрольних подорожей третьої трупи М. Кропивницького (1888–1893 рр.), досліджену Ю. Меженком у “Хронології артистичної діяльності М. Л. Кропивницького (матеріали до біографії)” [10, 379-497]. Відповідно до “Хронології...”, трупа

М. Кропивницького з 3 по 12 вересня 1889 р. гастролувала у Ростові-на-Дону, а з 26 жовтня розпочала гастролі у Сімферополі [11, 417]. З листування Зарницької дізнаємося, що після Ростова-на-Дону трупа виступала у Маріуполі до 1 жовтня, а потім у Бердянську. Серед зіграних у Маріуполі вистав “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського (Зарницька – Оксана), “Пошились у дурні” М. Кропивницького (Зарницька – Оришка), “Чорноморці” М. Старицького–М. Лисенка (Зарницька – Кулина) [12]. З того ж джерела знаємо, що трупа М. Кропивницького від 26 грудня 1890 р. по 6 січня 1891 р. гастролувала у Тифлісі, а від 20 січня 1891 р. у Ростові-на-Дону [13, 424]. З листів Зарницької дізнаємося, що [між Тифлісом і Ростовом-на-Дону] трупа виступала у Владикавказі, де серед зіграних вистав була й “Наталка Полтавка” (Зарницька в ролі Наталки) [14]. 1891 р. трупа М. Кропивницького у Таганрозі зіграла останню виставу 18 червня, а з 9 липня розпочала гастролі у Маріуполі [15, 426]. З листів Зарницької бачимо, що трупа виїхала з Таганрога 24 червня до Єйська. Серед зіграних у Єйську вистав – “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського, “Чорноморці” М. Старицького–М. Лисенка [16]. Відповідно до “Хронології...” того року трупа М. Кропивницького у Керчі останню виставу показала 28 липня, а з 15 серпня розпочала гастролі у Сімферополі [17, 426]. У листах Зарницька повідомляє, що після Керчі трупа давала вистави упродовж двох тижнів (щодня) у Феодосії. Серед них – “Чорноморці” М. Старицького–М. Лисенка, “Назар Стодоля” Т. Шевченка, “Не ходи, Грицю, на вечорниці” В. Александрова, “Невольник”, “Пісні в лицах” М. Кропивницького [18].

Зарницьку, як і інших провідних актрис українського класичного театру, які не належали до сузір’я “перших”, нерідко порівнювали із М. Заньковецькою. Учениці М. Кропивницького, виховані на єдиних мистецьких засадах, вони були актрисами поза амплуа. Проте, кожна мала своє творче обличчя. Так, сама М. Заньковецька в автобіографії наголошувала: “Амплуа моє – інженю-драматік, але грала, і, як говорили, з небувалим поспіхом, всі існуючі жіночі амплуа” [19, 26], а сучасники сприймали її гру в ролях драматичних героїнь як реальне “втілення ідеї страждання” [20, 31]. Підкреслюючи в акторських даних М. Заньковецької наявність “молодого і жвавого темпераменту”, дослідник творчості актриси П. Рулін вважав, що саме “темперамент дозволяв їй знайти близькі ноти в кожній ролі, що їх вона на себе брала...” [21, 95]. Сама актриса зазначала, що у виборі ролі вирішальним для неї ставало перше враження. “Як я отут почую роль, – показувала вона [М. Заньковецька – Т. К.] на серце, – то тоді я її зіграю, а як ні, – то й братись не хочу” [22, 15]. М. За-

ньковецька не любила історичних п'єс [23, 147], які мали романтичне забарвлення. Так, Тетяну в “Бондарівні” Карпенка-Карого, натуру вольову, мужню, з рисами патріотичного й громадянського звучання (її виконання передбачало романтичну піднесеність й громадянський патос), М.Заньковецька називала “резонеркою”, “мужчиною в спідниці”, і роль цю не любила [24, 66]. Не викликали в неї зацікавлення й віршовані п'єси [25, 147], виконання яких потребувало підкреслено умовної манери гри.

Зарницька була однаково відкрита до різноманітного репертуару. У прагненні подолати новий матеріал актрису охоплював творчий азарт. “[...] я вирішила тепер братись за все, що потрапить під руку” [26]*, – писала вона 1891 р. у листі до матері з приводу інтенсивного розширення свого репертуару. І коли палкий прихильник таланту Зарницької М. Старицький запропонував їй зіграти роль Сафо в однойменній п'єсі Л. Старицької-Черняхівської [27], вона до цієї пропозиції поставилася із зацікавленням. Драматична легенда “Сафо” розповідає про кохання знаменитої античної поетеси до юнака Фаона. Впевнившись у його байдужості і не витримавши страждань нерозділеного кохання, Сафо кинулася з високої скелі у море. “Музика “Сафо” відзначається своєрідним колоритом [...]. Щоб відтворити стиль і характер античної музики, композитор вводить [...] мелодекламацію, супроводжувану перебором струн. Стиль викладу “Сафо” – оперний. Вокальні партії – основні носії виразності” [28, 246, 247]. “Запропонували [Старицькі – Т.К.] мені зіграти їхню нову п'єсу, 2 актну класичну драму “Сафо”, подивимось, що це таке, я, звичайно, поки що дала згоду, – читаємо у листі актриси до матері. – Вони просили Заньковецьку, але вона навідріз відмовилась – а там є складна декламація під музику, спів з лютнею та ще давній класичний костюм і всі фіглі-міглі! Звичайно, подолати я постараюсь цю історію [...]” [29]*.

У листах Зарницької натрапляємо й на інші відгуки про М. Заньковецьку, що дають можливість провести певні творчі паралелі між ними. Так, у січні 1890 р. М. Заньковецька приїздить до трупи М. Кропивницького. Зарницька ще не знайома з уславленою зіркою національної сцени й охоплена бажанням повчитися у неї. “Сьогодні вранці приїхала до нас Заньковецька і сьогодні ж виступає в Ярині в Невольнику [“Невольник” М. Кропивницького – Т. К.], справи були і так добрі, тепер точно будуть блискучі [...], – пише Зарницька у листі до матері в січні 1890 р. – Заньковец[ька] буде грати разів 2, 3 в тиждень, а то ми в чергу, буде де повчитися з користю” [30]*. Не минуло й місяця, як Зарницька знову пише про М. Заньковецьку. Здається, що вона відчула різницю між творчим обдаруванням своїм і М. Заньковецької,

хоча й усвідомлює, що молоді бракує досвіду вже визнаних майстрів сцени. “Садовський і Заньковец[ька] перейшли до нас, але нам, як артистам вони вже не страшні; ми достатньо всі визначились, тепер залишається тільки вдосконалюватись, і свої місця ми займаємо не дарма. [...] на їхньому боці мистецтво, на нашому – життя, молодість і захоплення, а досвід прийде сам собою, якщо є талант...” [31]*.

(Незадовго до цієї першої зустрічі із М. Заньковецькою, восени 1889 р., під час гастролей трупи М. Кропивницького у Бердянську Зарницька своєю грою у лірико-драматичній ролі Кулини в “Чорноморцях” М. Старицького – М. Лисенка вразила видатного діяча української культури, композитора і поета-перекладача П. Ніщинського. Актриса повною мірою розкривала красу душевного світу покинутої нареченої, збагачуючи при цьому створюваний образ як професійна вокалістка своїм рідкісної краси оксамитовим голосом. П. Ніщинський відчув масштаб особистості, силу і незалежність характеру та той творчий потенціал молодої актриси, завдяки яким вона могла б втілити на українській сцені один з найяскравіших героїчних жіночих образів світової драматургії – образ грекині Антігони. Він пророкує актрисі у майбутньому славу й визнання: “Вам із такими чудовими природними задатками призначено кращу, завидну долю. Цю думку, це моє переконання, я [...] висловлював Вам і раніше, вбачаючи в Вас і Антігону, і “примадонну нашої майбутньої малоросійської сцени” [...]” [32]*.

Успіх супроводжуватиме Зарницьку впродовж багатьох років її перебування на сцені. У квітні 1890 р. М. Кропивницький везе свою молоду трупу до Петербурга. З Петербурга актриса напише в листі до рідних, згадуючи роль Кулини: “Щойно дослівно прилетіла з театру [...]. Йшли “Чорноморці”, як приймали: захоплення, розумієте, такого не було ніде насправді [...]” [33]. А петербурзька преса відзначала, що “пані Зарницька [...] не тільки вирізняється найкращим голосом та вмінням серед співачок у трупі, але [...] також і акторським талантом на ліричні амплуа” [34]. Зарницькій радять вступати до консерваторії. Під час гастролей трупи М. Кропивницького в Одесі восени 1891 р. видатний український театральний критик М. Комаров у статті “Українська драматична трупа М. Кропивницького в Одесі” писав про Зарницьку: “Вона дуже недавно на сцені і не встигла ще придбати досить сценічного досвіду. А проте, можна сказати, що з неї виробиться значна артистична сила, бо в її голосі і грі виявляється шире чуття і багато енергії, котрі разом з доброю виразною дикцією роблять сильне враження на глядача. Багато їй сприяє й те, що п.Зарницька разом з тим і дуже гарна співачка. Голос її, сопрано, – сильний, чистий, і орудує ним вона ціл-

ком вільно”[35]. Зарницьку починають порівнювати із М. Заньковецькою. “Багато хто бачить в мені майбутню другу Заньковецьку [...]”, – напише актриса в одному з листів до матері [36]*. Проте, аналіз відгуків у пресі на гру Зарницької, як і листи актриси, дають підстави вважати, що порівняння із М.Заньковецькою не було пов’язане з наслідуванням (це інколи закидали виконавицям ролей драматичних героїнь в українському репертуарі). Вірогідніше, йшлося про подібну до М. Заньковецької яскравість таланту Зарницької. “По сцені справи пречудові, кращого й не бажаю, днями Марко [М. Кропивницький – Т. К.] сказав, що я даю навіть більше, ніж він очікував, що я тепер не тільки артистка, але й митець! [...] я вважаюсь примадонною трупи [...]” [37], – пише актриса у листі до рідних восени 1891 р. Отже, Учитель визнає її за самостійного творця сценічних образів – актрису-художницю.

Під час гастролей трупи М. Кропивницького у Петербурзі (10 листопада – 22 грудня 1891 р.), Зарницька пише у листі до рідних, що її гра у драматичних ролях Ольги (“Підгоряни” М. Кропивницького за І. Гушалевичем) і Ярини (“Невольник” М. Кропивницького за Т. Шевченком) принесли їй визнання як “великому таланту” [38], а голос визнано “як один із найкрасивіших” [39]*. Одночасно з театром М. Кропивницького [40] у Петербурзі гастролує трупа М. Садовського. У листі Зарницької з Петербурга читаємо: “[...] сьогодні йшла Зайдиголова [“Зайдиголова” М. Кропивницького – Т. К.], грала Домаху – прийняли чудово, потроху ми своє хвалити Бога беремо, що дуже трудно, стрічаючи щокроку прихильників Заньковецької. Та Бог дасть добре буде, як зле минеться, та ж не святі горшки ліплять” [41]. М. Кропивницький і М. Садовський ведуть перемовини про об’єднання. З цього приводу Зарницька писала: “[...] ну хай як там було, а я за себе тепер не боюся, чи тут, чи в якому іншому місці нам усім чотирьом [Зарницька, Ф. Левицький, О. Суслів, У. Суслів. – Т. К.] будуть дуже раді [...]” [42]*. Об’єднання не відбулося, і Зарницька написала рідним: “[...] нехай важко доводиться, а ми своє беремо і про молоду трупу знову говорять – чи це, чи щось інше, але Марко Лук[ич] повернув рішуче назад, і після сьогоднішнього засідання вирішили не поступатись Садовському, а об’єднання з ним можливе тільки тоді, коли вони перейдуть до нас у театр, а до них нам переходити немає сенсу, вони найпевніше не зроблять цього, ми виписуємо Боярську – підсилюємо репертуар п’єсами Старицького і справа може блискуче вдатися [...]. За мене не хвилюйтеся, я застаюся при своєму репертуарі – а при мені мій голос – зарекомендувати себе ми вже встигли [...]” [43]*. І вже у наступному листі до матері з Петербурга Зарницька пише: “Садовський тут залишився до 31 груд[ня],

але у нього справи зараз не найкращі, коли не грає Заньков[ецька], то збори по 30 р. Ми однак стоїмо набагато вище і без Заньковецької” [44]*.

1893 р. трупа М. Кропивницького розпадається. О. Суслів (на той час актор трупи Саксаганського і Карпенка-Карого) пише до Зарницької у серпні цього ж року: “Саксаганський хоче, щоб ти обов’язково у нього служила і замінила Ліницьку” [45]*. Від вступу до цієї трупи Зарницьку утримували обставини суто особистого характеру. У вересні вона вступає до трупи Г. Деркача, яка натоді належала до найкращих. Про широту акторського діялону Зарницької тогочасні критики писали: “П-на Зарницька в ролях веселих та хитрих дівчат і молодичь-цокотух, мені здається, переважає і Заньковецьку. В таких ролях ви бачите на сцені не артистку, а вдатну селянську дівчину-моргуху (Васа: “Ніч під Івана Купала” і Лукія: “Зайдиголова”). Її суто природний сміх, жвава цікавість, живі, веселі, тільки українкам властиві рухи незрівнянно правдиві. [...] Окрім того, З[арниць]ка дуже добре виконує і драматичні ролі (Галья: “Циганка Аза”, Ярина: “Невольник” і т.ін.), чуть-чуть впадаючи іноді в злишній драматизм. Зате не знаю, чи виконає хто інший так правдиво, з такою мірою комізму, роль перекупки-черевихниці Вусті (“За двома зайцями”), як З[арниць]ка! А про співочі ролі то вже нічого й говорити. Сі ролі, здається, суть найвдячнішим полем для артистичної діяльності З[арниць]кої (Оксана: “Запорожець за Дунаєм”, Оришка: “Пошились у дурні”, Марися: “За Немань іду” і інш.). Так от, володіючи гарною грою і дуже красним голосом (меццо-сопрано), З[арниць]ка цілком заслуговує на те, щоб поставити її побіч наших великих артисток Заньковецької, Затиркевички [Затиркевич-Карпинської – Т. К.] і інш.” [46].

Наприкінці 1893 – на початку 1894 рр. Зарницька у складі трупи Г. Деркача перебуває на гастролях у Франції. Перед парижанами Зарницька виступила в ролі Наталки (“Наталка Полтавка” І.Котляревського). Знаменитий французький критик Ф.Сарсе назвав її голос чистим як кришталь [47].

Влітку 1896 р. у Воронежі трупа О. Сусліва і О. Суходольського з провідною артисткою Зарницькою на чолі упродовж місяця конкурувала з трупою М. Садовського за участю М. Заньковецької. І листи Зарницької до рідних [48], і відгуки в тогочасній пресі засвідчують, що присутність у місті такого сильного конкурента не зашкодила успіхові трупи О. Сусліва і О. Суходольського. Їхній репертуар був переважно традиційним для тогочасних українських труп: “Циганка Аза”, “Ой не ходи, Грицю...”, “Талан” М. Старицького, “Дві сім’ї” М. Кропивницького, “Помста, або Загублена доля” О. Суходольського, “Нещасне кохання” Л. Манька та інші. Проте, репертуарною

новинкою стала оперета Р. Планкетта “Корневільські дзвони”. Відзначаючи, що у співаків трупи сильні й чисті голоси, а прекрасно поставлені хори достеменно передають усю чарівність народної мелодії, критики звертають увагу і на загальний високий рівень постановної частини: ретельну розробку дрібних сценок та рідкісний ансамбль. “Дивлячись на цю малоросійську трупу, мимоволі згадуєш першу трупу М. Л. Кропивницького, наче вона відродилася знову, тільки трохи молодшою” [49]*.

Під час гастролей трупи О. Суслова і О. Суходольського навесні 1897 р. у Києві Зарницька зустрілася із М. Старицьким. “Була вчора у Старицького з візитом – дуже гарно прийняли і запросили розговлятися на перший день. Він уже запропонував ставити його п’єси і взагалі можна сподіватися, що він буде нас підтримувати, обіцяв познайомити з Лисенком, тобто, кажучи по-іншому, увести нас в коло тутешніх малоросів, котрі мають якщо не великий, то голосний вплив на товариство та публіку – а це дуже важливо” [50]*, – писала Зарницька у листі до рідних 11 квітня 1897 р. І вже у листі від 3 травня зазначала, що М. Старицький після вистави “Ніч під Івана Купала” визнав її за найкращу виконавицю ролі Христі, й те ж саме сказав про Азу (“Циганка Аза” М. Старицького). Він “заявив, що малоросійський гурток у захваті від мене і визнає, що на малоросійській сцені я остаюсь наступницею Заньковецької! Оскільки вони вже сходять зі сцени, а всі інші далеко від мене” [51]. (Чи не після цих тріумфальних гастролей трупи О. Суслова і О. Суходольського у Києві Олена Пчілка вирішила надіслати Зарницькій п’єсу Лесі Українки “Блакитна троянда”? [52]. Восени 1893 р., коли Зарницька перебувала у трупі Г. Деркача і мала можливість формувати свій репертуар за власним смаком, вона зіграла роль Сашуні у виставі “Світова річ” Олени Пчілки. Ймовірно, Олена Пчілка бачила Зарницьку на сцені. Цілком можливо, що Леся Українка знала про Зарницьку лише з відгуків, принаймні під час гастролей трупи О. Суслова і О. Суходольського навесні 1897 р. у Києві Леся Українка перебувала там, проте хворобою була прикута до ліжка [53]. У цей час вона опікувалася питанням сценічного втілення своєї п’єси “Блакитна троянда” і запропонувала зіграти роль головної героїні, Люби, М. Заньковецькій. “[...] Заньковецька береться за роль Люби; якщо у неї, може, й не все гарно вийде, то все-таки темперамент, настрої, голос, фігура, обличчя будуть відповідати ролі. Кращої за неї укр[аїнської] артистки я не знаю, і коли у Зань[овецької] Люба не вийде добре, то, значить, їй (Любі, а не Зань[овецькій]) треба ждати слушного часу або й зовсім загинути для укр[аїнської] сцени. Ото тільки якби Зань[овецька]

знала, х т о такий Лесбос!.. Ви вже там як-небудь розкажіть їй, х т о чи щ о таке Мойра, фатум, блакитна троянда і т. і.” [54], – писала Леся Українка. Дослідження творчості Зарницької викликає питання: Леся Українка не знала кращої за М. Заньковецьку артистки, тому що такої не було? Чи може тому, що національне театральне мистецтво через заборону створювати український стаціонарний театр змушене було існувати в умовах постійних гастролей, а Леся Українка через важку хворобу не завжди могла побачити виступи українських труп у місцях свого перебування.

Упродовж багатьох років яскраве обдарування Зарницької чарує сучасників. “Московские ведомости” 1900 р. напишуть, що актриса володіє “таким мистецьким драматичним талантом, таким чарівливим, свіжим голосом, що, здається, немає такої ролі, якою би ця артистка не оволоділа цілковито” [55]. “Бездоганну” гру Зарницької у різнопланових ролях починають називати “шедеврами” виконавської майстерності [56]. Сама ж актриса у цей час писала до матері з Москви: “Слухав мене Мамонтов [57] і просив передати свої компліменти, а він тут першим цінителем вважається, і зовсім заморочили мені голову: він радить іти зараз в оперу, а інші – в оперету, а ще інші – в драму [...]. Дуже всі мене баламутять переходом на російську сцену [...]. В оперетці мені зараз дають 600 р., в Пітері – 900” [58]*.

У лютому 1903 р. трупа О. Суслова приїздить до Петербурга. Він запрошує М. Заньковецьку взяти участь у десяти виставах [59]. Гастролерка зіграє ролі Харитини, Софії (“Наймичка”, “Безталанна” Карпенка-Карого), Наталі (“Лимерівна” Панаса Мирного), Олени (“Глитай, або ж Павук” М. Кропивницького), Зіньки (“Лісова квітка” Л. Яновської), Ази (“Циганка Аза” М. Старицького). Зазначимо, що ролі драматичних героїнь Харитини, Софії, Наталі, Олени, Ази належали до найкращих і в репертуарі Зарницької. (У “Лісовій квітці” Зарницька зіграла роль Орисі). Отже, час конкурентних стосунків між цими двома провідними актрисами української сцени минувся. Кожна усвідомлювала неповторність своєї акторської індивідуальності.

У 1929 р. Зарницька, актриса Харківського Червонозаводського українського драматичного театру, святкує 40-річний ювілей сценічної діяльності. Вона включає М. Заньковецьку до свого ювілейного комітету почесним членом. “Дорога і Вельмишановна Маріє Костянтинівно! Користуюсь випадком написати Вам декілька слів і від усієї моєї душі подякувати Вас за Вашу ласку до мене. Дмитро Якимович передав мені Ваше привітання. Спасибі, що не забули мене, а ми, дехто, частенько згадуємо і говоримо за Вас. Тепер люди стали здебільше черствими, а нам, акторам ста-

рого часу, потрібна ласка, як малим дітям, а як ще вона іде від далекого минулого, на серці стає тепліше. Дорога моя! Маю надію, що Ви не розгніваєтесь на мене, що я поставила Вас у почесні члени мого ювілейного комітету, без Вашої згоди. Зробила це, знаючи Ваше добре серце. Дозвольте міцно і щиро Вас поцілувати і подякувати ще раз. Бажаю всього найкращого і здоров'я на багато років, щоб хоч здалеку Ваше тепле, ласкаве слово проясняло нашу душу. Глибокоповагаючая Вас Зарницька” [60]. М. Заньковецька не змогла приїхати на святкування, проте надіслала вітальну телеграму: “З 40-річним ювілеєм вітаю тебе, мій любий товаришу, моя укохана артистко, згадую ті незабутні яскраві часи, коли ми спільно працювали і ділили поспіх. І стало гірко мені, що не маю сили прибути на твоє свято, прилинуть до тебе, притиснути до свого серця і голосно вигукнути – Слава, слава тобі, моя мила ювіляршо! Заньковецька.” [61]. Зарницька відповіла сповненим вдячності листом: “Вельмишановна і дорога наша Маріє Костянтинівно! З великою пошаною схиляюся перед старшою сестрою, сердечно дякую і палко цілую її ручки, бажаючи доброго здоров'я і довгого віку! Пробачте, рідненька, що я запізнилася із своїм листом – була хвора. Так хвилювалась, поки відбувся ювілей, що після нього аж занедужала. Багато було перешкод на моїй дорозі, але ж усе закінчилося дуже добре і святкування пройшло так сердечно, тепло, як ніхто і не сподівався. Публіка реагувала на всі телеграми, але коли зачитали Вашу, наші жінки заплакали, а публіка покрила її довгими аплодисментами. Я пережила чудові, незабутні хвилини. Хотілось би Вас ще побачити і висловити перед Вами все, що на душі. Буду надіятись, що це станеться, а поки що припадаю до Ваших ручок і в Ваших теплих, ласкавих словах шукаю підтримки задля майбутньої праці. Ваша Є. Зарницька” [62]. Отже, М. Заньковецька у вітальній телеграмі виявила своє ставлення до таланту Зарницької. У національному театральному просторі кожна з них займала своє неповторне місце – вони “ділили поспіх”.

Дослідження життя і творчості окремих акторських індивідуальностей українського класичного театру засвідчує: національна практична школа режисури й акторської майстерності М. Кропивницького – М. Старицького виховувала акторів на єдиних мистецьких засадах, проте одночасно сприяла розкриттю індивідуальних особливостей кожної яскравої творчої особистості. Листи Є. Зарницької містять інформацію, що допомагає очистити історію українського театру від певних ідеологічно заангажованих тверджень на шляху до осягнення істини.

1. Рудін П. І. Завдання історії українського театру (із статті) // Рудін П. І. На шляхах революційного театру. – К., 1972. – С. 31-32.

2. Красій М. До ювілею Ф. П. Зарницької // Комсомолец України. – Харків, 1929. – 9 квіт. – № 81. – С. 4.

3. Див.: Кінзерська Т. П. Єфросинія Зарницька: життєвий шлях та світоглядно-естетичні погляди. – К., 2005. – С. 93.

4. Лист М. Л. Кропивницького до О. З. Суслова від 3 березня 1905 р. // Кропивницький М. Л. Твори в шести томах. – К., 1960. – Т. 6. – С. 501.

5. Див.: Кінзерська Т. “Хохли у Парижі” // Український театр. – К., 1994. – № 1. – С. 24-26.

6. Кінзерська Т. П. Єфросинія Зарницька: життєвий шлях та світоглядно-естетичні погляди. – К., 2005. – 254 с.

7. Лист Є. П. Зарницької до М. Л. Кропивницького від 24 серпня 1888 р., Катеринівка. – Музей театального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 1521 с.; О. Суслов у спогадах про М. Кропивницького пише про запрошення ним Є. Азгуріди до своєї трупи влітку 1888 р. Див.: Суслов О. З. Образ учителя // Спогади про Марка Кропивницького. – К., 1990. – С. 90.

8. Лист В. О. Потапенка до Є. П. Зарницької від 10 січня 1889 р. – Музей театального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 5792.

9. Див.: Л. Т-к [Стаття]//Театр. – Одесса, 1899. – 19 янв. – № 17. – С. 3.

10. Меженко Ю. Хронологія артистичної діяльності М. Л. Кропивницького (матеріали до біографії) // Марко Лукич Кропивницький: Збірник статей, спогадів і матеріалів. – К., 1955. – С. 379-497.

11. Див.: Марко Лукич Кропивницький: Збірник статей, спогадів і матеріалів. – К., 1955. – С. 417.

12. Див.: Лист Є. П. Зарницької до матері, К. Ф. Азгуріди від 20 вересня 1889 р. Маріуполь. – Музей театального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 1526 с.

13. Див.: Марко Лукич Кропивницький: Збірник статей, спогадів і матеріалів. – К., 1955. – С. 424.

14. Див.: Лист Є. П. Зарницької до брата, М. П. Азгуріди від 12 січня 1891 р. Владикавказ. – Музей театального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 1547 с. Лист Є. П. Зарницької до матері, К. Ф. Азгуріди від 6 лютого 1891 р. Ростов-на-Дону. – Музей театального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 1552 с.

15. Див.: Марко Лукич Кропивницький: Збірник статей, спогадів і матеріалів. – Київ, 1955. – С. 426.

16. Див.: Лист Є. П. Зарницької до матері, К. Ф. Азгуріди від 29 червня 1891 р. Єйськ. – Музей театального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 1556 с.

17. Див.: Марко Лукич Кропивницький: Збірник статей, спогадів і матеріалів. – Київ, 1955. – С. 426.

18. Див.: Лист Є. П. Зарницької до матері, К. Ф. Азгуріди від 17 серпня 1891 р. Сімферополь. – Музей театального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 1548 с.

19. Вінок спогадів про Заньковецьку. – Київ, 1950. – С. 26.

20. Петлюра С.В. До ювілею М. К. Заньковецької // Петлюра С. В. Статті. – К., 1993. – С. 31.
21. Рулін П. І. Марія Заньковецька. – К., 1929. – С. 95.
22. Волошин І. Марія Заньковецька // Вінок спогадів про Заньковецьку. – К., 1950. – С. 15.
23. Меженко Ю. О., Василько В. С. Любов Павлівна Ліницька. – К., 1957. – С. 147.
24. Мар'яненко І.О. Минуле українського театру. – К., 1953. – С. 66.
25. Меженко Ю. О., Василько В. С. Любов Павлівна Ліницька. – К., 1957. – С. 147.
26. Лист Є. П. Зарницької до матері, К. Ф. Азгуріди від 17 серпня 1891 р. Сімферополь. – Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 1548 с.
27. Див.: Лист Є. П. Зарницької до матері, К. Ф. Азгуріди від 11 квітня 1897 р. Київ. – Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 1629 с.
28. Архимович Л. Українська класична опера: Історичний нарис. – К., 1957. – С. 246, 247.
29. Лист Є. П. Зарницької до матері, К. Ф. Азгуріди від 11 квітня 1897 р. Київ. – Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 1629 с.
30. Лист Є. П. Зарницької до матері, К. Ф. Азгуріди від 28 січня 1890 р. Єлисаветград. – Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 1541 с.
31. Лист Є. П. Зарницької до матері, К. Ф. Азгуріди від 20 лютого 1890 р. Катеринівка. – Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 1540 с.
32. Лист П. І. Ніщинського до Є. П. Зарницької від 2 листопада 1889 р. Бердянськ. – Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 5805.
33. Лист Є. П. Зарницької до матері, К. Ф. Азгуріди від 10 квітня 1890 р. Петербург. – Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 1536 с.
34. Альбом рукописів і газетних вирізок. – С. 28. – Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 5807.
35. Неїжмак М. [Комаров М.] Українська драматична трупа М. Кропивницького в Одесі // Зоря. – Львів, 1892. – Січ. – Ч. 1. – С. 19-20.
36. Лист Є. П. Зарницької до матері, К. Ф. Азгуріди від 6 лютого 1891 р. Ростов-на-Дону. – Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 1552 с.
37. Лист Є. П. Зарницької до матері, К. Ф. Азгуріди від 5 вересня 1891 р. [Сімферополь]. – Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 1549 с.
38. Див.: Лист Є. П. Зарницької до матері, К. Ф. Азгуріди, від 4 грудня 1891 р. Петербург. – Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 1558 с.
39. Там само.
40. Див.: Меженко Ю. Хронологія артистичної діяльності М. Л. Кропивницького (матеріали до біографії) // Марко Лукич Кропивницький: Збірник статей, спогадів і матеріалів. – К., 1955. – С. 428-430.
41. Лист Є. П. Зарницької до матері, К. Ф. Азгуріди від 12 листопада 1891 р. Петербург. – Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 1550.
42. Там само.
43. Лист Є. П. Зарницької до матері, К. Ф. Азгуріди від 25 листопада 1891 р. Петербург. – Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 1551 с.
44. Лист Є. П. Зарницької до матері, К. Ф. Азгуріди від 4 грудня 1891 р. Петербург. – Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 1558.
45. Лист О. З. Сулова до Є. П. Зарницької від 13 серпня 1893. – Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 1983 с.
46. Охрім Варнак [Онопрій Василенко]. Трупа Деркача в Севастополі // Зоря. – Львів, 1983. – Ч. 24. – С. 483-484.
47. Сулов О. Подорож трупи Деркача до Парижа в 1894 р. // За сто літ: Книга перша. – 1927. – С. 220-226.
48. Див.: Лист Є. П. Зарницької до матері, К. Ф. Азгуріди від 29 червня 1896 р. Тамбов. – Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 1616 с.
49. Альбом рукописів і газетних вирізок. – С. 49. – Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 5807.
50. Лист Є. П. Зарницької до матері, К. Ф. Азгуріди від 11 квітня 1897 р. Київ. – Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 1629 с.
51. Лист Є. П. Зарницької до матері, К. Ф. Азгуріди від 3 травня 1897 р. Київ. – Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 1630 с.
52. Лист Лесі Українки до Олени Пчілки від 25, 26 грудня 1897 р. // Леся Українка: Зібрання творів у дванадцяти томах. – Київ, 1978. – Т. 10. – С. 413.
53. Див.: Мороз М. О. Літопис життя та творчості Лесі Українки. – К., 1992. – С. 188-190.
54. Лист Лесі Українки до О. П. Косач (матері) від 5 березня 1898 р. Ялта // Зібрання творів у дванадцяти томах. – К., 1978. – Т. 11. – С. 23.
55. [Стаття] // Московские ведомости. – Москва, 1900. – 15 нояб. – № 316.
56. Напр. див.: Московские ведомости. – Москва, 1900. – 3 грудня. – № 334; Театр и искусство. – Петербург, 1900. – № 10. – С. 203.
57. Мамонтов С. І. (1841–1918) – російський театральний діяч. У 1885 році відкрив Московську приватну російську оперу, що об'єднувала прогресивні сили російського музичного мистецтва. Про діяльність С. І. Мамонтова позитивно відгукувалися К. Станіславський, Ф. Шаляпін, Рахманінов. Див.: Театральная энциклопедия: В 5 т. – Москва, 1964. – Т. 3. – С. 668.
58. Лист Є. П. Зарницької до матері, К. Ф. Азгуріди від 4 грудня 1900 р. Москва. – Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 1544.
59. Див.: Лист Є. П. Зарницької до матері, К. Ф. Азгуріди від 7 лютого 1903 р. Москва. – Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 1703.
60. Лист Є. П. Зарницької до М. К. Заньковецької. [Березень-квітень 1929 р., Харків]. – Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 1493.
61. Привітання М. К. Заньковецької до ювілею Є. П. Зарницької, [квітень 1929 р.]. – Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 1493.
62. Лист Є. П. Зарницької до М. К. Заньковецької, [1929]. – Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 1492.

Оксана ПАЛІЙ



Василь Яременко

ВАСИЛЬ ЯРЕМЕНКО ТА УКРАЇНСЬКИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР У РОМНАХ

Життя і творчість Василя Сергійовича Яременка нерозривно пов'язані з Театром імені Марії Заньковецької. Можемо без перебільшень стверджувати: ім'я цього артиста для багатьох поколінь глядачів відразу асоціювалося із заньківцями. Про акторські образи Майстра написано чимало праць. Зрештою, сам Василь Яременко залишив нам п'ятнадцять статей, присвячених окремим поставам, певним періодам з історії театру. А таким ключовим постатям для власної творчої біографії, як Ганна Затиркевич-Карпинська та Панас Саксаганський, артист присвятив теплі спогади, які не втратили наукової цінності й сьогодні. Проте у наших знаннях про діяльність Василя Яременка є чимало "білих плям": так, досі не досліджена театральна публіцистика митця, не опублікований його щоденник "Роздуми артиста". На маргінесі уваги дослідників залишилася діяльність Василя Яременка у Ромнах. Власне, наша публікація – одна із спроб заповнити цю лакуну, розширити наші знання про період професійного становлення артиста.

Отже, про театральну працю Василя Яременка у його рідних Рогинцях та в Ромнах, де він ступив перші кроки у професії, маємо досить скупі відомості. Про цей період життя артиста переважно із двох дже-

рел: це передовсім згадувані спогади Василя Яременка "Незабутня зустріч" у збірнику "Слово про Ганну Затиркевич-Карпинську" (К., 1966), де артист виступив також як один із упорядників, та в книжці Б. Завадки і Ю. Турчина "Василь Яременко" (К., 1973).

Однак, спираючись переважно на матеріяли тогочасної преси, комплекти афіш та світлини, що нині зберігаються у фондах Державного історико-культурного заповідника "Посулля" (м. Ромни), спробуємо розширити наші знання про роменський період творчості Василя Яременка.

У передмові до видання Б. Завадки і Ю. Турчина "Василь Яременко" (К., 1973), де натепер можемо отримати найповнішу інформацію про роменський період творчості артиста, самі дослідники зазначали,

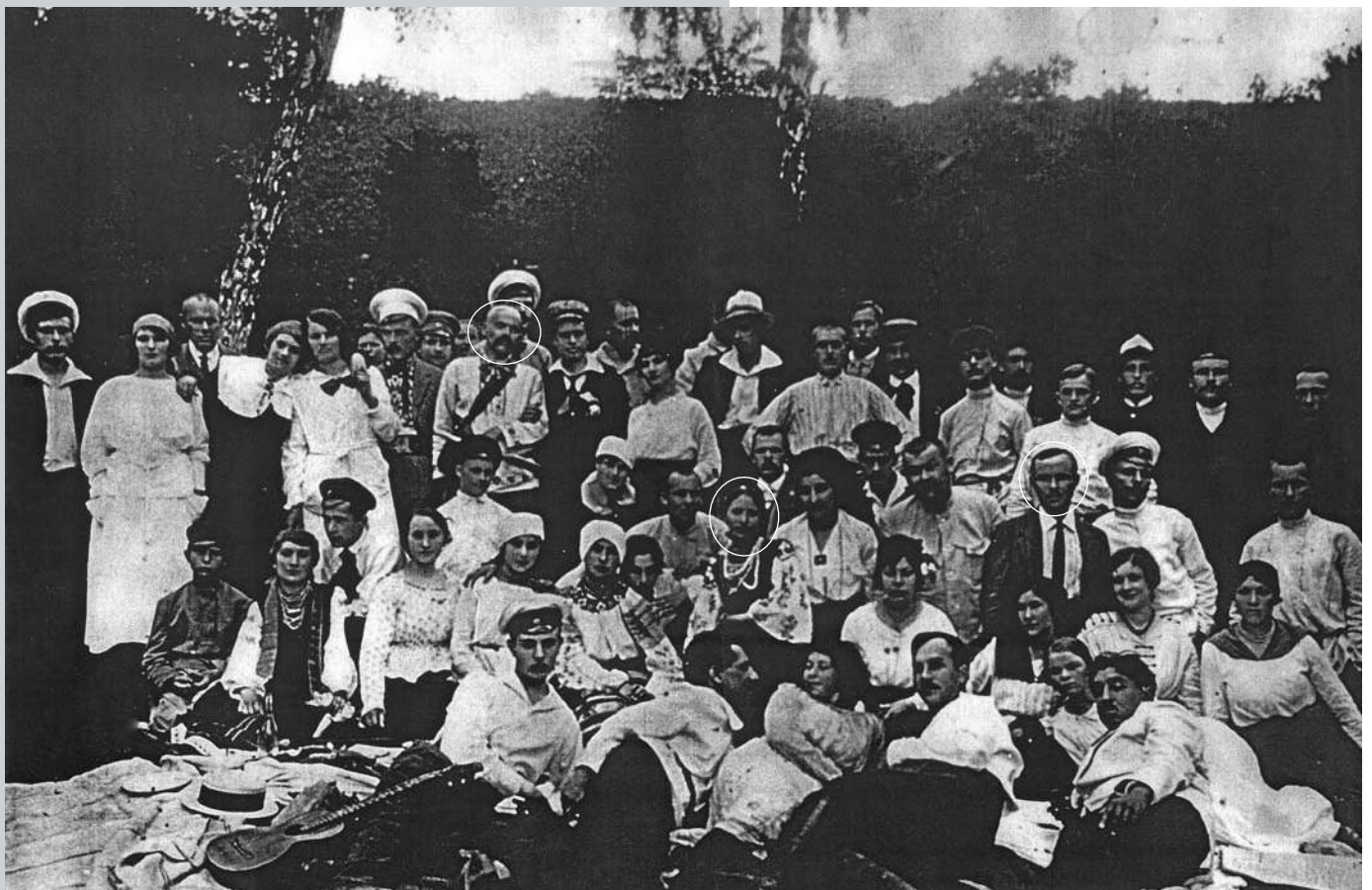


Василь Яременко (стоїть) в колі родини: батько Сергій Петрович, мама Ганна Іванівна, бабуся Катерина Степанівна (ліворуч). Село Рогинці (нині – Сумська обл.), листопад 1923 р. Світлини тут і вгорі – з архіву Рогинецької середньої школи. Друкується вперше.



Приміщення театру у Ромнах (нині Сумська обл.), сер. XIX ст. Архітектор Василь Кричевський. Будівлю повністю знищила пожежа 2007 р. З фондів Державного історико-культурного заповідника "Посулля".

Драматична секція Роменської "Просвіти", 1917 р. Вгорі стоїть керівник Роменської "Просвіти" Микита Міщенко; сидять – подружжя Ярина Підпригора-Воликівська та Андрій Воликівський. З фондів Державного історико-культурного заповідника "Посулля".



що вони зіштовхнулися із рядом труднощів джерелознавчого характеру. Тому, аналізуючи діяльність Василя Яременка у роменському театрі, а пізніше роботу у Театрі імені Марії Заньковецької мандрівного періоду, автори дослідження передовсім користувалися спогадами самого артиста і його колег, зокрема Бориса Романицького та Костя Губенка.

З автобіографії артиста довідуємося, що народився він 1 листопада 1895 р. в селі Рогинці Роменського повіту Полтавської губернії (тепер – Роменського району Сумської області.) в родині хліборобів. У рідних Рогинцях 1907 р. закінчив початкову школу. Прикметно, що в автобіографії артист додав згодом "редакторську вставку" до цього тексту, щоб була цілковита відповідність ідеологічним кліше, – красномовне уточнення для того часу: "у бідній селянській родині" [1; 1].

Далі в автобіографії Василь Яременко побіжно зазначав, що декілька років наймитував на Кубані. Після повернення до Рогинців 1917 р. очолив аматорський драмгурток, який став доволі відомим в околицях села. Відтак уже за рік В. Яременко познайомився з І. Кавалерідзе, і на запрошення цього режисера перейшов як артист на сцену роменського театру.

Схожий виклад творчої біографії знаходимо і в книжці Б. Завадки і Ю. Турчина "Василь Яременко". Однак автори уточнюють і деталізують цю версію

окремими фактами, яких не знаходимо в автобіографії артиста. Отже, перебуваючи на Кубані, Василь Яременко складає екстерном іспити за шість класів середньої школи та бере участь у виставах місцевого аматорського театру, де грає свою першу роль Данила у виставі “Розумний і дурень” І. Тобілевича. На підставі спогадів самого артиста, автори зазначили: “Для В. С. Яременка аматорський театр став серйозною школою акторської майстерності і піднесення загальноосвітнього рівня. Найбільший вплив на Яременка мали славетна артистка Г. Затиркевич-Карпинська, досвідчений режисер і педагог О. Корольчук, відомий режисер І. Кавалерідзе” [2; 8].

Отже, дебют Василя Яременка як професійного артиста відбувся 18 липня 1919 р. у виставі “Розумний і дурень” І. Тобілевича (Карпенка-Карого) на сцені Української радянської трупи при “Просвіті” у Ромнах, де режисером-постановником якраз і був Іван Кавалерідзе [3; 57].

Опираючись на матеріали тогочасної роменської преси, внесемо деякі уточнення у відомості про діяльність аматорського гуртка у селі Рогинці, яким керував Василь Яременко. У роменську газету “Народне слово” завідувач трупю і адміністратор (або як говорили самі роменці – “розпорядчик”) роменського театру Тодос Муха – до речі, теж родом із села Рогинці – подав у рубрику “Хроніка” невелику замітку під



м. Ромни, поч. XX ст. У центрі – Народний дім. З фондів Державного історико-культурного заповідника “Посулля”.

назвою “Село Рогинці на Полтавщині”. У цій замітці автор зазначив, що аматорський гурток користується доброю славою у Рогинцях і навколишніх селах. Слава цього гуртка докотилась і до Ромен. Цьому сприяли, на думку Тодоса Мухи, окремі вдачі вистави

Трупа Роменського театру після вистави “Нахмарило” Б. Грінченка., 1918 р. З фондів Державного історико-культурного заповідника “Посулля”. Друкується вперше.





Тодос Муха, адміністратор ("розпорядчик") Роменського театру, автор першої рецензії на творчість В. Яременка. З фондів Державного історико-культурного заповідника "Посулля". Друкується вперше.

Фронтва бригада Роменського театру, 1919 р. В центрі Іван Кавалерідзе (праворуч), Василь Яременко. Світлина з архіву О. Палій (подарунок від Євгенії Іванівни Кавалерідзе, старшої дочки І. Кавалерідзе). З фондів Державного історико-культурного заповідника "Посулля". Друкується вперше.



рогинецьких аматорів. Автор публікації виділяє зокрема "Безталанну" і Яременкове виконання ролі Гната: "П'єса "Безталанна" І. Карпенка-Карого відома кожному і на цікавість надіялись не можна було, а людей було повно. Людей притягла оповістка, що роль Гната виконає Василь Яременко" [4; 3–4]. Із цієї коротенької замітки довідуємось, що драматичний гурток давав вистави на сцені місцевого клубу. Як інформує читачів Т. Муха, створення драматичного гуртка було ініційовано місцевою рогинецькою "Просвітою" ще 1914 р. Проте В. Яременка 1915 р. мобілізували до царської армії. На початку 1918 р. В. Яременко повернувся до рідного села і до співпраці із драматичним гуртком. Припускаємо, що В. Яременко прагнув не афішувати у своїй біографії той факт, що він задовго до запрошення на роменську сцену розпочав свою театральну діяльність в аматорському гуртку при рогинецькій "Просвіті". Адже в роки радянської влади уже на початку 20-х рр. "Просвіта" була ліквідована, а згадки про її діяльність заборонені.

Запрошення від І. Кавалерідзе на сцену роменського театру надійшло у 1919 р. Крім уже згаданого дебюту у виставі "Розумний і дурень" І. Тобілевича, В. Яременко зіграв роль Того, що греблі рве у драмі-феєрії "Лісова пісня" Лесі Українки. Цю постанову на сцені роменського театру 24 серпня 1919 р., як свідчить афіша, що нині зберігається у фондах Державного історико-культурного заповідника "Посулля", також здійснив Іван Кавалерідзе, а художником-постановником (або, як зазначено на афіші, художником-артистом) був Євдоким Минюра.

В. Яременко у своїй пізнішій статті зазначав, що робота над "Лісовою піснею" для молодих акторів роменського театру служила добрим вишколом у зро-

зумінні просторової композиції спектаклю, стимулювала вивчення зовнішньої виразності людини, прищеплювала художній смак і любов до образотворчого мистецтва. В. Яременко, ставши знаним уже актором, так вказав режисерські акценти спектаклю: “Вистава “Лісова пісня” була позначена високою пластичною культурою. Позитивним фактором режисерської роботи І. Кавалерідзе був його досвід і культура художника” [5; 37]. Те, що ця постава була етапною в роботі колективу, свідчить і той факт, що художник Є. Минюра розробив спеціальний дизайн афіші, очевидно, яка б також мала привабити увагу публіки до прем’єри.

У фондівій збірці Державного історико-культурного заповідника “Посулля” зберігається кілька світлин, на яких бачимо бригаду роменського театру на чолі з І. Кавалерідзе. Такі бригади були сформовані радянською владою 1919 р. і давали вистави на передовій під час активних військових дій. Участь у них брав і В. Яременко; очевидно, це стало в пригоді артистові пізніше, коли майже через чверть століття він очолює третю заньківчанську фронтову бригаду під час Другої світової війни.

Участь режисера у бригаді роменського театру пов’язана із красномовним випадком. Під час виступу роменської театральної бригади на передовій відбулося зіткнення між денікінськими та більшовицькими військами; внаслідок артилерійського обстрілу І. Кавалерідзе був тяжко поранений і втратив свідомість. Після обстрілу, коли оглядали місце бою, вирішили, що І. Кавалерідзе загинув. Але трапилося так, що одна недосвідчена працівниця медчастини надумала ще раз оглянути мертвих і поміряти їм пульс! Коли артисти бригади прийшли наступного ранку забрати для поховання свого режисера, виявилось, що І. Кавалерідзе живий, хоч і поранений. А В. Яременко в розпачі уже склав було розлогого некролога! Тож на їхнє радісне здивування, І. Кавалерідзе “воскрес”, і невдовзі зміг повернутися до своєї звичної робо-

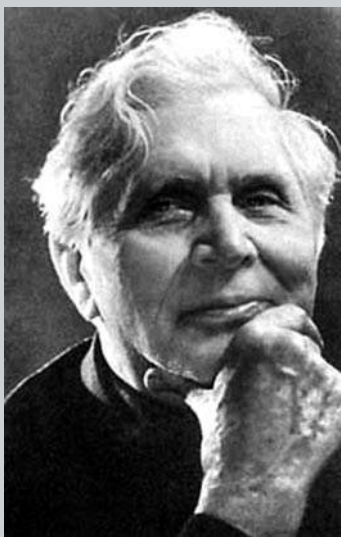


Євдоким Минюра, художник Роменського театру. Портрет пензля В. Коровчинського. З фондів Державного історико-культурного заповідника “Посулля”. Друкується вперше.



Євдоким Минюра. Ескізи декорації до вистави “Катерина” М. Аркаса. З фондів Державного історико-культурного заповідника “Посулля”. Друкується вперше.





Іван Петрович Кавалерідзе.

Панас Саксаганський з трупною Роменського театру, 1920 р. Олександр Ратміров (в центрі лежить), Сидять в центрі: Панас Саксаганський, Марія Садовська (праворуч), Лідія Іскра-Ізерська. З фондів Державного історико-культурного заповідника "Посулля".

ти. Випадок детально описаний у всіх книжках, присвячених життю і творчості І. Кавалерідзе. Зрештою, навіть сам Іван Кавалерідзе у своїх спогадах "Тіні швидкоплинних хмар" переказав цю історію у розділі "Самородки і корифеї". Належить зауважити, що під час обстрілу загинули інші артисти роменського театру, які брали участь у концертному виступі; їхні імена, на жаль, лишилися невідомі. Однак на спільній світліні, яку зробили напередодні виступу, чи то В. Яременко, чи то І. Кавалерідзе звичайним чорнилом позначив цих осіб "хрестиками". Цей факт є одним із найменш відомих у творчій біографії як Івана Кавалерідзе, так і Василя Яременка.

Водночас з Іваном Кавалерідзе у роменському театрі працював ще один режисер-постановник – Микола Богданович. Він здійснив низку постанов на сцені цього театру, як правило, беручи при цьому участь як виконавець [6; 58]. Зокрема, це вистави "Назар Стодоля" Т. Шевченка, "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Дай серцю волю, заведе в неволю" і "Невольник" М. Кропивницького, "Зимовий вечір" М. Старицького, "Хмара" М. Суходольського, "Оксана" М. Глека, "Страшна помста" за Гоголем, "Земля" С. Черкасенка. Опираючись на афіші та програмки, що нині зберігаються у фондівій збірці Державного історико-культурного заповідника "Посулля", назвемо ролі Василя Яременка у спектаклях режисера Миколи Богдановича. Адже кількісно ролей у поставах цього режисера В. Яременко зіграв значно більше, ніж у створених Іваном Кавалерідзе.

Отже, реконструюючи репертуарний листок В. Яременка того періоду, відзначаємо такі ролі: Сашко у виставі "Оксана" М. Глека. – (прем'єра 23 липня 1919 р.); у виставі "Зимовий вечір" – роль Олекси (прем'єра 8 серпня 1919 р.); у виставі "Хмара" – роль Андрія Безродного (прем'єра 22 вересня 1919 р.); у виставі "Назар Стодоля" – Назара Стодоли (прем'єра 25 вересня 1919 р.); у виставі "Страшна помста" – роль Данила Бурульбаша (прем'єра 28 вересня 1919 р.); у виставі "Земля" – роль Федя



(прем'єра 3 жовтня 1919 р.); у виставі “Дай серцю волю, заведе в неволю” – роль Семена Мельниченка (прем'єра 2 листопада 1919 р.). Як простежуємо із афіш та програмок, В. Яременко був одразу досить активно залучений до постав обох режисерів роменського театру – як І. Кавалерідзе, так і М. Богдановича.

Уже 1920 р. сталася ще одна подія, котра вплинула на професійне зростання Василя Яременка як артиста. Це була зустріч із Панасом Саксаганським, про яку згодом написав сам В. Яременко: “В 1920 р. на мою долю припав ще один щасливий випадок: це спільна праця з таким велетнем української сцени як Панас Саксаганський. Панас Карпович був “скупенький”, він дуже рідко ділився своїм багатющим досвідом, але для молодого спостережливого актора було справжнім відкриттям дивитись і вивчати філігранну гру цього славетного майстра. Він завжди вражав чіткими і абсолютно зафіксованими мізансценами та виключним умінням подачі слова. П.[анас]К.[арпович]. досконало володів механікою акторської майстерності, ось чому його гра завжди була рівною”[7; 37]. Спираючись на матеріяли тогочасної роменської преси, внесемо деякі доповнення до спогадів Василя Яременка.

Із замітки Ясіка Гершковського у газеті “Голос селянина” ми довідалися, що гастролі трупи Панаса Саксаганського у Ромнах відбувалися з 19 по 22 липня 1920 р., і роменцям було показано лише дві виста-

ви – “За двома зайцями” і “Сорочинський ярмарок”: “Видима річ, що більшість роменчан прийшли подивитись на знаменитого артиста. Бачивши ці дві вистави, довго не забудеш Саксаганського. <...> Місцевій “Просвіті” варто прохати такого лева, як Опанас Саксаганський, до науки в нашу Українську драматичну трупу” [8; 4]. Невідомо, чи прислухалась місцева “Просвіта” до публічної поради Я. Гершковського, тим паче, що із встановленням радянської влади ця громадська організація дедалі більше втрачала свій вплив на театральний процес загалом у місті. Однак варто зауважити, що П. Саксаганський, багато років мандруючи з виставами численними містами і містечками, до участі у масових сценах, як правило, залучав місцевих аматорів або й професійних артистів. Для “спостережливого артиста” це було гарною нагодою ознайомитися ближче із акторською технікою, професійними прийомами такого майстра, як Панас Саксаганський.

Сезон 1919/1920 рр. проходив у Ромнах справді дуже динамічно і був насичений важливими подіями для українського театального процесу загалом. Зокрема у серпні 1920 р. трапилась ще одна ключова подія для всього подальшого життя і творчості

Трупа Роменського театру. У центрі – Панас Саксаганський. Поштівка, 1910-ті рр.(?). З фондів Державного історико-культурного заповідника “Посулля”.



Роменський Русько-Українськ. Драматичний Гурток.

Привѣтъ изъ Ромень № 34.
Украинскій драматическій кружокъ.



Микола Орел, театральний діяч. З фондів Державного історико-культурного заповідника "Посуля".

Василя Яременка. У Ромни прибула частина труп колишнього театру Миколи Садовського під керівництвом Олександра Корольчука і саме тоді до трупи приєдналась знаменита артистка Ганна Затиркевич-Карпинська.

Г. Затиркевич-Карпинська в цей час покинула професійну сцену і жила в Ромнах. Як довідуємося зі сторінок київської газети "Народна воля", остання вистава за участю Ганни Затиркевич-Карпинської як артистки театру Миколи Садовського відбулася 24 вересня 1918 р. у спектаклі "Безталанна", де вона зіграла характерну роль Свекрухи. Припинивши свою артистичну діяльність, знаменита артистка переїхала в Ромни: адже її масток в селі Блотниця був розграбований 1918 р. Немолода вже артистка змушена була важко працювати фізично, щоб заробити собі на хліб [9; 6].

Цей період реорганізації трупи (приєднання до неї групи артистів з Києва) Василь Яременко детально описав у своїх спогадах, виданих уперше 1929 р. і присвячених Ганні Затиркевич-Карпинській: "Зустріч моя з Ганною Петрівною Затиркевич-Карпинською припадає на 1920 рік. Трапилося це так. У Києві почався голод, заробітки акторів були настільки мізерні, що їх не вистачало навіть на хліб, актори змушені були тікати на провінцію, шукаючи хліба. <...> До Ромна завітав Олександр Іванович Корольчук, який запропонував вліти до нашого складу низку кваліфі-

кованих артистів разом з Ганною Петрівною Затиркевич-Карпинською. Ця пропозиція була сприйнята з ентузіазмом <...> Через тиждень кияни були вже в Ромні – Г. Затиркевич-Карпинська, Малиш-Федорець, Хуторна, Іскра-Єзерська, Корольчук, Паньківський, Овдієнко та Горицьвіт" [10; 187].

В. Яременко не згадує про театральну діяльність у Ромнах частини трупи Миколи Садовського на чолі з Олександром Корольчуком влітку того ж таки 1918 р. Припускаємо, що В. Яременко, повернувшись до Рогинець після служби у війську, все ж міг відвідувати вистави роменського колективу під орудою О. Корольчука в літній сезон 1918 р.

Що ж стосується Г. П. Затиркевич-Карпинської, то з осені 1918 р. аж до приїзду своїх колег з Києва під керівництвом О. Корольчука влітку 1920 р. вона в роменському театрі не виступала. Що ж до інших артистів, то Олександр Корольчук, Єлизавета Хуторна, Марія Малиш-Федорець, Іван Овдієнко, Михайло Тінський, Володимир Горицьвіт – повернулись із Кам'янця-Подільського до Києва після розпаду трупи Миколи Садовського. Як простежуємо із спогадів В. Яременка, до групи цих артистів, які виїздили працювати у Ромни в сезоні 1920/1921 рр. приєднались ще кілька осіб, зокрема Лідія Іскра-Єзерська та Северин Паньківський.

Частина трупи колишнього театру Миколи Садовського під орудою Олександра Корольчука, виїхавши з Кам'янця-Подільського, на початку лютого 1920 р. прибула до Києва. Проте станом на 1920 р. всі трупи уже були сформовані, а театральні приміщення зайняті. Артисти створили самостійну трупу – "Товариство українських акторів під керівництвом Олександра Корольчука". Трупа виступала на сцені Лук'янівського Народного дому з лютого по червень 1920 р. включно, як свідчить комплект афіш, що нині зберігається у фондах Музею театрального, музичного і кіномистецтва України. Репертуар цієї трупи складався із таких вистав: "Наталка Полтавка" І. Котляревського, "Назар Стодоля" Т. Шевченка, "Бурлака" І. Карпенка-Карого, "Катерина" М. Аркаса, "Нахмарило" Б. Грінченка, "Молода кров" та "Панна Мара" В. Винниченка. Київська публіка не поспішала відвідувати вистави цього колективу.

До сьогодні збереглась світлина, датована серпнем 1920 р., на якій зображені прибулі з Києва артисти під орудою Олександра Корольчука; це зокрема Єлизавета Хуторна, Марія Малиш-Федорець, Северин Паньківський, Іван Овдієнко, Володимир

* На сторінках друкованих видань, в програмках, афішах, артистка Корольчукова названа як Людмила, хоча за метричними документами її ім'я – Єлизавета.

Горицвіт, Єлисавета* Корольчукова та місцеві роменські театралі Василь Яременко, Іван Кавалерідзе, Степан Шкурат, Микола Богданович, Ірина Підпригора-Воликівська та ін., і в центрі, звичайно, – Ганна Затиркевич-Карпинська.

Як довідуємося з афіш, Олександр Корольчук одразу обійняв посаду головного режисера. Із поповненням труп новими, а, головне, професіональними артистами значно змінилась і репертуарна афіша театру. Так, В. Яременко в своїх спогадах, присвячених Ганні Затиркевич-Карпинській під назвою “Незабутня зустріч”, зазначив, що О. Корольчук здійснив на сцені роменського театру вистави: “Тартюф” Ж-Б. Мольєра, “Розбійники” Ф. Шиллера, “Мірандоліна” К. Гольдоні, “Ревізор” М. Гоголя, “Украдене щастя” і “Похорон” І. Франка (інсценізація О. Корольчука), “У пущі” Лесі Українки [11; 66].

М. Дібровенко у своєму дослідженні, присвяченому також Г. Затиркевич-Карпинській, говорячи про плани театру щодо постанов Софокла, Шекспіра, Гавтмана, не вказує імен українських драматургів, чий п’єси ставилися на сцені у Ромнах [12; 115]. А були це – Спиридон Черкасенко і Володимир Винниченко. Вистави за їхніми творами становили вагомий частку в репертуарній афіші колективу. О. Корольчук справді значно розширив репертуар, збагативши його передусім виставами: “Про що тирса шелестіла”, “Земля”, “Казка старого млина”, “Повинен”, “Петро Кирилук” С. Черкасенка та “Молода кров”, “Брехня”, “Натусь”, “Панна Мара”, “Гріх”, “Чужі люди” В. Винниченка. Тобто, доцільно говорити про цикли вистав за творами названих драматургів у режисерській інтерпретації Олександра Корольчука.



Роменська театральна трупа та група акторів на чолі з О. Корольчуком. Ромни, червень 1920 р. Сидить в першому ряді Ярина Підпригора-Воликівська. Другий ряд (справа наліво): Василь Яременко, Іван Овдiєнко, Василь Горицвіт, Северин Паньківський, Н.Н., Олександр Корольчук, Ганна Затиркевич-Карпинська, Єлизавета Хуторна, Н. Н., Лідія Іскра-Єзерська. Третій ряд: Марія Малиш-Федорець (Мищенко), дружина Северина Паньківського, Іван Кавалерідзе, Клавдія Кермель. З фондів Державного історико-культурного заповідника “Посулля”. Друкується вперше.

Ганна Затиркевич-Карпинська.
Портрет пензля В. Коровчинського.
З фондів Державного історико-культурного
заповідника "Посулля".

Програмка до вистави "Украдене щастя" І. Франка, 1920 р.

Відділ Народної Освіти
Театр Городського Саду
Українська радянська трупа при "Просвіті"

Програм

При участі ансамбля акторів Київських театрів під
режисурою О. Корольчука
У п'ятницю 13-го серпня 1920 року.

І. Франко

"УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ"

драма на 5 дій

Дії особи:

Микола Задорожній	С. Панківський
Ганна його жінка	М. Малиш-Федорець
Михайло Гурман	О. Корольчук
Олекса Бабич	Филоненко
Настя його жінка	П. Івашенко
Війт селянин	І. Жеребко
Шльома, Арендор	Ю. Григоренко
1) жінки	Л. Мулько
2) дівчата	М. Коновалов
Селянинь	О. Василенко
Музикант	Н. Калина
Парубок	Смола
	Близнюк
	Качур
	Шерстюк

Початок вистави рівно у 10 г. веч. оф. ч.

Квитки продаються в касі театру з 5 годин дня .

Після третього дзвінка глядачі в театр пускатись
не будуть

КВИТКИ СЛУЖАТЬ ПРОПУСКОМ

Головний режис. О. Корольчук.
Завідуючий трупою Т. Муха.
Діріг А. Воликовський. Поміш. режис. Д. Кубрак.

м. Ромен Друкарня Союз-Бадка.



Окрім зарубіжної класичної та української модерної драматургії, до репертуару роменського театру очевидно були також включені вистави, які грали київські актори у Києві на сцені Лук'янівського народного дому. Свідчать про це збережені у фондовій збірці Державного історико-культурного заповідника "Посулля" два ескізи декорації Є. Миньори до вистави "Катерина" у режисурі О. Корольчука вже на сцені роменського театру.

Виставу "Наталка Полтавка" О. Корольчук поставив на сцені цього ж театру ще свого першого приїзду до Ромен у літній сезон 1918 р. [13; 54]. У сезоні 1920/1921 рр. ця вистава теж була в репертуарі трупи. Як довідемося із рецензії М. Міщенка, О. Корольчук виконував роль Миколи. У ролі Наталки виступила Л. Іскра-Єзерська, а Петра зіграв І. Овдiєнко (до речі, був родом із Ромен). Виконання І. Овдiєнко ролі Петра викликало найбільше схвалення у рецензента Микити Міщенка: "З повною глибиною душі переживає артист Овдiєнко становище Петра, співає від серця, як казав дехто з публіки: "Співає наче плаче". Голос лагідний і теплий" [14; 4]. Ця рецензія прикметна тим, що автор публікації коротко означив на прикладі однієї з вистав, як співпрацювали на одній сцені до-свідчені київські артисти і роменські початківці.

Опираючись на цю публікацію М. Міщенка, припускаємо, що серед керівництва роменської "Про-

світі” могли бути певні побоювання: як розвиватиметься театральна труппа, коли до неї приєднаються кияни і Г. Затиркевич-Карпинська. Очевидно, тому М. Міщенко, який, до речі, сам був одним з активних членів роменської “Просвіти”, спеціально присвятив увагу в своїй публікації саме акторському ансамблю у виставі. Так, він акцентував увагу, зокрема, на такому моменті у виставі “Наталка Полтавка”: “Яків Твердохліб, Степан Зубко, Степан Шкурат, Василь Яременко добре справились з ролями. Багато публіки їх не впізнало – так уміло походила рука артиста-режисера Олександра Івановича Корольчука. Грими були надзвичайні. Ми привикли бачити все якихось клоунів, жупелів, а тут кожна рисочка тобі не пропущена, все на місці. Але були невеличкі хиби. Треба щось зробити зі світлом. Бо в театрі Миколи Садовського все було зі смаком і одне другого не боялось” [15; 4]. Ця публікація Микити Міщенка наводить на думку, що автор рецензії міг бачити вистави Київського театру Миколи Садовського, і саме на роботу цього театру взувалася роменська труппа, принаймні, коли йдеться про акторську майстерність, ансамблевість, театральну-декораційне оформлення постанов. І дуже, на наш погляд, показовим є своєрідний підсумок М. Міщенка з приводу побаченого: “Трохи боязно

було, що між артистами буде двоєніє, що називається по-московськи “не спелись”. Ми вважаємо, що все залагодилось. І ми справді бачимо дійсність не оплямованою, а чистою і прекрасною. Вражіння від вистави лишилося саме найкраще” [16; 4]. Матеріали тогочасної преси переконують, що цей театр справді користувався великою популярністю не тільки серед роменців, а й здійснював гастролі до сусідніх містечок, зокрема, до Лохвиці, Прилук, Сміли. Додатковим підтвердженням такого факту є світлина таких гастролей роменського колективу у містечку Сміла, датована червнем 1921р. (зберігається у фондах Державного історико-культурного заповідника “Посулля”).

Що стосується Василя Яременка, то він, як і ряд інших молодих акторів, стартував у роменському театрі, працюючи на сцені поруч із досвідченими київськими артистами. Проте на маргінесі уваги дослідників творчої біографії Василя Яременка залишився такий важливий аспект, як його навчання в акторській студії при роменському театрі, яку створив та очолював Олександр Корольчук. Втім, у своїх спогадах про Г. Затиркевич-Карпинську В. Яременко побіжно згадав про цю студію і її значення для вдосконалення своєї акторської майстерності: “При театрі була організована студія по підвищенню кваліфікації



*Роменська труппа на гастролях у м. Сміла (Черкаська обл.), 1921 р.
З фондів Державного історико-культурного заповідника “Посулля”. Друкується вперше.*



*Ганна Яременко, актриса, дружина В. Яременка, 1923 р.
З архіву Рогинецької середньої школи.
Друкується вперше.*

молодого актора. Найактивнішим відвідувачем була Затиркевич-Карпинська” [17; 20].

У своїх публікаціях, присвячених історії театру імені Марії Заньковецької, В. Яременко, нехай побіжно, але підкреслював важливість цієї студії для “молодняка” трупи, аналізував значення студії для театру: “Молодняк ходив помацки, і це гальмувало його дальший нормальний ріст. Того ж таки 1920 р., була утворена при театрі студія. Проіснувала вона всього понад рік, але на той час, вона дала молоднякові, зокрема мені, дуже багато” [18; 37].

Найбільше відомостей про цю студію знаходимо у книжці Б. Завадки і Ю. Турчина “Василь Яременко”: “Працюючи в Ромнах, Яременко також вчився у театральній студії, організованій О. Корольчуком, яка проіснувала на протязі двох років. У студії молоді актори оволодівали професійною акторською майстерністю, вивчали класичну драматургію, тво-

ри прогресивних мислителів, історію українського, російського та зарубіжного театрив” [19; 9].

Цю розповідь дослідників творчості В. Яременка частково доповнює В. Гайдабура у дослідженні, присвяченому Єлизаветі Хуторній. Покликаючись на особисте листування із В. Яременком та Є. Хуторною, В. Гайдабура зазначає, що “з ініціативи О. Корольчука при театрі була відкрита молодіжна студія. Є. Хуторна викладала в ній історію театру” [20; 45].

Маловідому інформацію, яка значно розширить наші знання про цю студію, нам вдалося віднайти у роменській тогочасній періодиці. Зокрема, газета “Голос селянина” 3 вересня 1920 р. у рубриці “Хроніка” подає таке коротке повідомлення під назвою “Постанова”: “Постановою комісаріату народної освіти організована драматична студія при Українській трупі для всіх, хто цікавиться театральним мистецтвом. Бажаючі вступити до студії повинні подати заяву до комітету. В найближчий час, при студії, окрім драматичної, буде відкрито художню та літературну секції” [21; 2]. Тобто, як бачимо, засади організації студії у роменському театрі були ґрунтовні і професійні.

Театральний оглядач Ясік Гершковський у коротенькій замітці зазначить деякі особливості роботи студії, зокрема її структурних підрозділів – художньої і літературної секцій: “В місті ведеться велика культурна робота: організована театральна студія імені Івана Котляревського. Робота художньої і літературної секцій ведеться при Народному Домі, адже тут наявна порядна бібліотека” [22; 2].

Порівнюючи структуру театральної студії у Ромнах із театальною студією заньківчан, помічаємо їхню схожість. Як відомо, в 20–30-х рр. заньківчанська студія називалася “творчо-методична лабораторія-кабінет” і мала чітку структуру, в основі якої лежала (як і в Ромнах) диференціація мистецьких функцій, тільки розгалуженіша і досконаліша. Секції студії, але у заньківчанському варіанті, називалися секторами: режисерський, акторський, літературно-драматичний, етнографічний, художній. Їхня кількість варіювалася від 5 до 7. У творчо-методичній лабораторії-кабінеті проходили вишкіл не тільки митці-початківці, що прагнули стати повноцінними членами колективу, а всі без винятку заньківчани.

Особливість мистецького вишколу (коли студійцями були водночас і корифеї сцени і початківці) забезпечувала гармонійну єдність і ансамблевість артистів. Недаремно вже з перших років роботи театру імені Марії Заньковецької в пресі відзначали саме акторський ансамбль, “зіграність” заньківчан. І можна стверджувати, що ця особливість заньківчанського акторського вишколу походить саме з Ромен. Адже, як відомо зі спогадів того ж таки В. Яременка, у роменській студії найактивнішим відвідувачем

була не хто інша, як Ганна Затиркевич-Карпинська. Навряд чи одна з тогочасних найпопулярніших артисток на теренах України, будучи вже у поважному віці, потребувала занять з акторської майстерності чи підвищення кваліфікації. Особистий приклад великої мисткині був найпереконливішим аргументом для майбутніх артистів, які навчалися в цій роменській студії. У хронологічно найперших спогадах під назвою “Г. П. Затиркевич-Карпинська (Спогади)” (1929), що вийшов у “Річнику Українського Театрального Музею”, В. Яременко детально викладає умови, за яких до трупи приєдналася Ганна Затиркевич-Карпинська. Причому В. Яременко подає свої спогади під цікавим кутом зору: він пише про неї не тільки як про свою учительку, а як про старшу колегу по роменській театральній студії! У фондах Державного історико-культурного заповідника “Посулля” зберігається ще один машинописний примірник, який 1970 р. надіслав сам В. Яременко.

Авторський варіант цих спогадів (машинопис) від опублікованих у “Річнику” відрізняється тим, що він розлогіший, а головне, в ньому детально проаналізована спільна робота у виставах за творами О. Олесь, С. Черкасенка, В. Винниченка, режисером яких був О. Корольчук. Очевидно, це стало причиною, чому редактор П. Рупін змушений був викреслювати із публікації В. Яременка ті частини тексту, де згадувалися вищеназвані драматурги. Адже на час друку “Річника” С. Черкасенко, В. Винниченко, О. Олесь перебували в еміграції, а відтак було заборонено називати їхні імена.

Як бачимо, ця роменська студія і театр були справжньою школою талантів для української сцени. Так, із вихованців цієї студії до лав заньківчан вступили відомі згодом актори: Іван Овдiєнко, Микола Богданович, Степан Зубко, Катерина Линник, Вікторія Янчук, подружжя Василь та Ганна Яременки.

Однак зі смертю Г. Затиркевич-Карпинської, від’їздом групи київських акторів на чолі із О. Корольчуком, а пізніше і найталановитіших студійців, театральне мистецтво у Ромнах почало занепадати, аж поки не зникло цілком. Та є підстави вважати, що театральна студія театру імені Марії Заньковецької, її організаційно-структурні засади, навчальна програма ведуть свій початок саме із театральної студії імені Івана Котляревського в Ромнах.

1. Яременко В. Автобіографія : рукопис / Василь Яременко. – Архів автора статті. – С. 1.

2. Завадка Б., Турчин Ю. Василь Яременко / Б. Завадка, Ю. Турчин. – К.: Мистецтво, 1973. – С. 8.

3. Палій О. Український драматичний театр у Ромнах (1918–1925) / Оксана Палій // Науковий вісник

Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – Вип. 13. – 2013. – С. 57.

4. Муха Т. Село Рогинці на Полтавщині / Тодос Муха // Народне слово. – Ромен. – 1918. – № 106. – С. 3–4.

5. Яременко В. Театр ім. Заньковецької / Василь Яременко // Театр. – 1937. – № 9. – С. 37.

6. Палій О. Український драматичний театр у Ромнах (1918–1925) / Оксана Палій // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – Випуск 13. – 2013. – С. 58.

7. Яременко В. Театр ім. Заньковецької / Василь Яременко // Театр. – 1937. – № 9. – С. 37.

8. Гершковський Я. Гастролі О. К. Саксаганського / Ясік Гершковський // Голос селянина. – Ромни. – 1920. – № 458. – С. 4.

9. Сірополко С. Життя та артистична діяльність Г. П. Затиркевич-Карпинської (з нагоди 10-ліття з дня смерті) / С. Сірополко // Тризуб. – Париж. – 1931. – Ч. 46 (304). – С. 6.

10. Яременко В. Г. П. Затиркевич-Карпинська. (Спогади) / Василь Яременко // Річник Українського Театрального Музею. – К.: Всеукраїнська Академія наук. – 1929. – Т. 1. – С. 187.

11. Яременко В. Незабуття зустріч / Василь Яременко // Слово про Ганну Затиркевич-Карпинську. – К.: Мистецтво, 1966. – С. 21.

12. Дібровенко М. З біографії великої артистки / Микола Дібровенко // Слово про Ганну Затиркевич-Карпинську. – К.: Мистецтво, 1966. – С. 115.

13. Палій О. Український драматичний театр у Ромнах (1918–1925) / Оксана Палій // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – Вип. 13. – 2013. – С. 54.

14. Міценко М. Українська драматична трупа / Микита Міценко // Голос селянина. – Ромни., 1920. – 18 серпня – № 182. – С. 4.

15. Там само.

16. Там само.

17. Яременко В. Незабуття зустріч / Василь Яременко // Слово про Ганну Затиркевич-Карпинську. – К.: Мистецтво, 1966. – С. 20.

18. Яременко В. Театр ім. Заньковецької / Василь Яременко // Театр. – 1937. – № 9. – С. 37.

19. Завадка Б., Турчин Ю. Василь Яременко / Б. Завадка, Ю. Турчин. – К.: Мистецтво, 1973. – С. 9.

20. Гайдабура В. Єлизавета Хуторна / В. Гайдабура. – К.: Мистецтво, 1985. – С. 45.

21. Постанова: хроніка // Голос селянина. – Ромни, 1920. – 18 вересня – № 177. – С. 2.

22. Гершковський Я. Театральна студія імені Івана Котляревського / Ясік Гершковський // Голос селянина. – Ромни, 1920 – 25 вересня – № 194 – С. 2.

Богдан КОЗАК

ЗАНЬКІВЧАНСЬКА АКТОРСЬКА ШКОЛА. СТУДІЯ СЕРГІЯ ДАНЧЕНКА (1974–1978)



Сергій Данченко.

На посаду головного режисера до театру імени Марії Заньковецької Сергій Володимирович Данченко прийшов 1971 р. Актори-заньківчани, колишні випускники театральної студії, якою керував учень Леся Курбаса – Борис Хомич Тягно (1959–1961, 1961–1963), на той час сягнули тридцятилітнього віку. Згідно постанови Міністерства культури України, щороку в театрах республіки відбувалися звіти молодих акторів, вік яких окреслювався до тридцяти двох років. Отож згідно з вимогами Міністерства молодих акторів у Театрі імени М. Заньковецької 1974 р. не було, тому керівництво театру звернулося до Міністерства культури з проханням “Про відкриття творчої студії акторів драматичних театрів при Львівському театрі ім. М. Заньковецької” [1]. Це, так би мовити, юридичний бік справи. Однак С. Данченко, як художній керівник театру, розглядав проблему з мистецького кута зору. На доказ – міркування у публікації С. Данченка 1972 р. з нагоди 50-ліття Театру ім. М. Заньковецької: “Кажуть, що театри як люди, – народжуються, ростуть, досягають зрілості і старіють: мабуть,

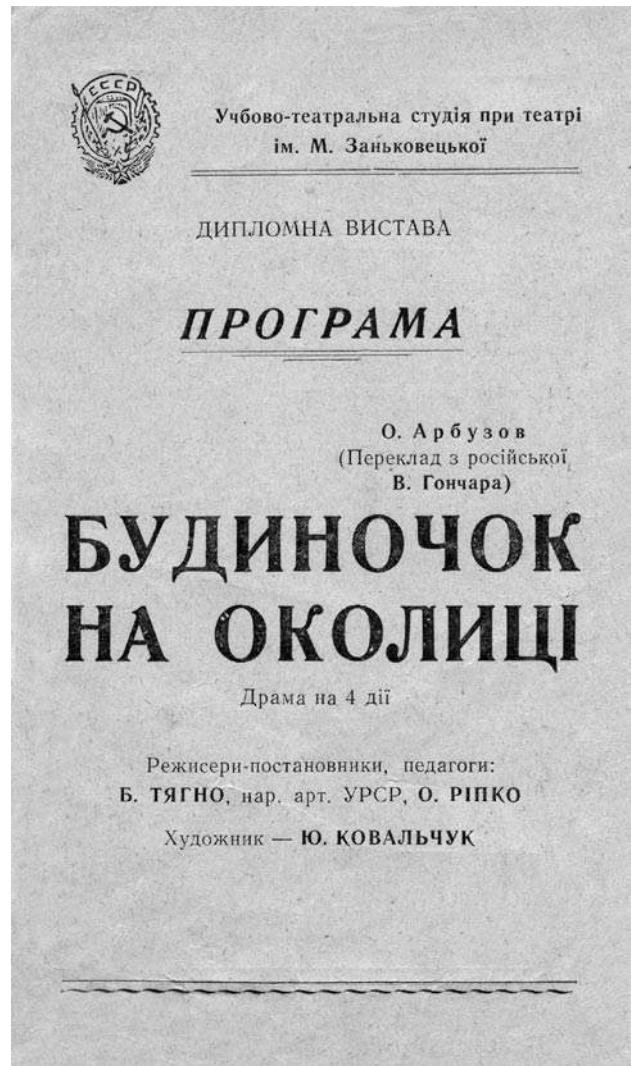


Студійці (1974–1976, 1976–1978) біля службового входу театру. Зліва направо: сидять – Любов Мовчан, Марія Войцехівська, Ярослав Мука; стоять – Людмила Лелікова, Іван Чорненький, Леонід Кляйнберг, Степан Глова, Галина Ізю, Сікорський Вадим, Тетяна Каспрук, Дарія Кошель (Зелізна). З архіву Вадима Яковенка.

так, але є і різниця. На відміну від окремої людини, старість мистецького колективу не буває гармонійною і красивою – фактично, це вже загибель або творчий анабіоз. І якщо і судилось через певний, як правило, досить тривалий час під дією нових, молодих сил вийти з нього, повернутись до активного життя, то, практично, це вже буде новий мистецький осередок, хіба що під старою вивіскою. Головне ж те, що серед мистецьких театральних колективів, хоч і не дуже часто, трапляється безсмертя – мабуть, відкрили вони секрет вічної своєї молодості. <...> Очевидно секрет “вічної молодості” заньківчани таки знайшли. Та чи є це секрет? Адже він полягає передусім в органічній, природній зміні поколінь митців, у вихованні кожної людини театру окремо на художньо-етичних та громадських засадах, притаманних саме цьому колективу. Рецепт, як бачимо, загальновідомий, але для його здійснення мало талановитих художників – потрібні педагоги. Потрібні вихователі, які б плекали зерна традицій і водночас глибоко розуміли вимоги часу і місце театру в ньому”[2].

На основі архівних матеріалів і публікацій в пресі встановлено, що першу театральну студію заньківчани організували 1925 р. у Катеринославі на базі клубу залізничників “Пролетарська революція”. “По 1-е січня 1926 р. закінчено перший квартал праці. – навчання Драмстудії. Намічений план роботи сливе переведено в життя за винятком тих теоретичних лекцій, які мали вести тт. [Б.] Романицький (хворий) і [О.] Загаров (за кордоном). Зі всіх 69 лекцій на систему (імпровізація – мімодрама) припадає – 37, а решта 32 – на плястику, грім, художне читання, постановку голосу, міміку. Крім того, студія прийняла участь у всіх масових п’єсах (13 спектаклів). <...> У другий квартал (до виїзду Держтеатру з м. Катеринославу) праці – навчання вводяться такі дисципліни – акробатика (Кайо), історія українського театру (Дікарьов); етнографія – побут (проф. [Д.] Яворницький); музичне виховання ([В.] Йориш) і можливо прочитає декілька лекцій головний режисер Борис Романицький по психології творчості актора. Педагогічно-лекторський склад студії: [Б.] Романицький, [О.] Загаров, [М.] Лебідь, [В.] Йориш, [Л.] Обломівська, Кайо, Дікарьов, [О.] Олесь, проф. [Д.] Яворницький, [А.] Ірій”[3].

На жаль, з об’єктивних причин студія проіснувала лише до травня 1926 р. Другу (1945–1948) трьохлітню студію театр відкрив, приїхавши 1944 р. до Львова. Керівництво студією обійняв головний режисер театру Борис Романицький. Третя, згадана вище, організована мистецьким керівником театру Борисом Тягном, мала два випуски. Про другу й третю студії детально можна довідатися зі статті Б. Козака “Акторська школа заньківчан” [4]. Четверта студія, яку



Програмка до дипломної вистави другого випуску студії “Будиночок на околиці” О. Арбузова. Режисер-педагог О. Рінко.

відкрив С. Данченко 1974 р., проіснувала найдовше – до 1986 р.

Батьки С. Данченка, провідні актори Театру ім. М. Заньковецької Володимир Данченко та Віра Полінська працювали у цьому колективі від 1936 р. Їхній син Сергій народився 1938 р. у Запоріжжі. У статті до ювілейного видання заньківчан 1972 р. він згадує театр часів дитинства та юности й далі чітко формулює вже як мистецький керівник свої обов’язки і завдання перед колективом, у якому зростає: “Я пам’ятаю Театр ім. Марії Заньковецької стільки, скільки пам’ятаю себе. У спогадах дитинства, де як на півці початкуючого кіноаматора по невизірній туманній стрічці зрідка розкидані несподівано чіткі, але не зв’язані між собою кадри, поряд з бігом санчат по надто довгій і сніговій горі і весняною повинню Дніпра, що залила наш двір, з’являються уривки з вистав, назви яких я не знаю, або стілець за лаштун-

Олекса Ріпко



Володимир Овсійчук



Онук Корковідов



Юліан Турчин



Богдан Кох

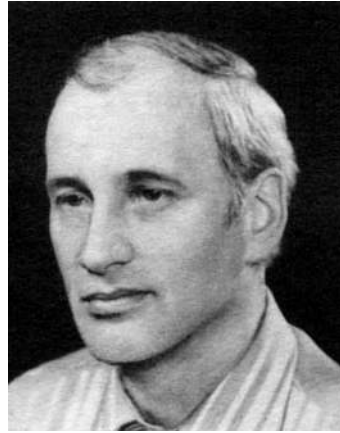
ками, на якому я сиджу, або гримувальні і, звичайно, актори і люди в залі, а на сцені – актори, актори-чародії. Багатьох з них, котрих я знав, сьогодні вже немає на сцені. Але від тієї більшості сьогоднішніх, які значно молодші від свого театру, я хочу сказати тим, хто створив театр, хто вклав в нього своє життя і тим, для кого він був створений – нашим глядачам: традиції заньківчан, ідейно-художні принципи нашого колективу ми будемо дбайливо плекати, будемо розвивати їх так, щоб і надалі Театр імені М. Заньковецької завжди відповідав вимогам, які ставить перед нами сучасність. Ми будемо робити все, щоб він завжди був молодим” [5].

Немає жодного сумніву, що ініціатива відкриття нової акторської студії при Театрі ім. М. Заньковецької належала Сергієві Данченку, і була ця студія важливою складовою його мистецької програми. Про особливості заньківчанського виховання він писав так: “Як же досягається художня єдність колективу, про яку говорилося вище? Крім істин загальновідомих, на яких можна не зупинятись, є у заньківчан свій “секрет”. Він полягає в тому, що майже для всіх акторів сцена Театру імені М.Заньковецької є першою в житті, тобто саме цей театр був їх професійною школою, а для значної частини і взагалі школою театральною. Звичайно, є винятки, але вони тільки підтверджують правило. Тому що з багатьох претендентів тільки деякі, завдяки великій праці і бажанню, зуміли перебороти “бар’єр несумісності”, злитися з колективом, стати необхідними йому. І от саме в цьому “секреті” заньківчан полягає, на мою думку, одна з головних передумов творчої самотності, без якої не буває мистецтва” [6].

У відповідь на листа керівництва театру Міністерство культури України надіслало наказ (від 12 травня 1974 р.) “Про відкриття творчої студії акторів драматичних театрів при Львівському театрі ім. М. Заньковецької”, у якому наказано пунктом першим: “Відкрити з 1-го вересня 1974 року при Львівському державному академічному українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької дворічну студію акторів драматичних театрів у кількості 22 чоловік” [7]. Згідно з цим наказом було створено відбіркову комісію на чолі з С. Данченком, до якої увійшло семеро осіб з числа провідних акторів театру. Крім того, до роботи мала також приступити й приймальна комісія (п’ятнадцять осіб, голова – директор театру С. Сенчук). Перший тур іспитів розпочався 28 серпня. Зі 153-ох його учасників продовжували іспитове випробування в другому турі 70 претендентів. До складання іспитів із загальноосвітніх дисциплін допустили 28 осіб, з яких до студії зарахували 16. Однак це не відповідало вимогам Міністерства. Тож довелося оголосити додатковий набір, і 6 вересня до студії було прийнято ще 6 осіб. Завідувачем навчальної частини студії призначили артиста театру Миколу Біловодського, що виконував такі ж обов’язки у студії Б. Тягна (1959–1963). Заняття розпочались 1 вересня 1974 р. Посаду директора студії обійняв з 1 січня 1975 р. заслужений артист України, актор театру Юрій Єременко.

Заняття відбувалися з таких дисциплін: майстерність актора (Сергій Данченко, Олекса Ріпко, Анатолій Ротенштейн, Юрій Єременко), сценічна мова (Любов Каганова, Володимир Глухий), сценічний рух і фехтування (Володимир Когут, Анатолій Хос-

Любов Каганова



Володимир Глухий

тікоєв), танок (Оник Корковідов), музична грамота (Богдан Кох), хор (Богдан Антків), індивідуальний вокал (Марія Майчик), історія зарубіжного та українського театрів (Юліян Турчин), орфоєпія української мови (Зиновій Булик), образотворче мистецтво (Володимир Овсійчук), грим (Володимир Карлін), історія КПРС (В. Савинець). На другому році навчання Анатолій Ротенштейн як головний режисер очолив Львівський театр Прикарпатського військового округу, тож більше навантаження з майстерности актора припало на директора студії Ю. Єременка. Після першого семестру студенти брали участь у діючому репертуарі театру. Дипломною виставою студії 1974–1976 рр. стала “Вестсайдська історія” Ф. Лоу. Студію закінчили: Стефа Бащак, Леся Гуменецька, Галина Давидова, Оля Киркач, Д. Копиць, Дарина Кошель, Таня Носенко, Валя Розумик, Оксана Федух, Оксана Цехуш, Ярослав Шафран, Вадим Яковенко, Григорій Мандрика, Ігор Дзядига, Віталій Кирпа, Василь Вовкун, Михайло Чуча, Віталій Кравчук, Люба Новак, Тарас Стефанчук, Вадим Чинкін (усього 21 випускник). Акторський склад театру поповнили п’ятеро випускників: Л. Гуменецька, Г. Давидова, Д. Кошель, В. Яковенко, Т. Стефанчук.

Із студентів другого набору (1976–1978) успішно завершили навчання 19 осіб: Степан Глова, Вадим Сікорський, Леся Бонковська, Ярослав Мука, Марія Войцехівська, Євген Бжезінський, Петро Мальований, Галя Риндик, Галя Ізьо, Леся Чорна, Василь Дударський, Іван Чорненький, Ірина Палаус, Людмила Кондратенко, Леонід Кляйбренг, Людмила Тарасенко, [?] Дубина, Людмила Лерікова, Наталя Ковальська. Дипломними роботами другого випуску студії стали вистави: “Будиночок на околиці” О. Арбузова (режисер-педагог О. Ріпка), “Людська трагедія” В. Сарояна (режисер-педагог Ю. Єременко).

Однак С. Данченко не довів до завершення навчальний процес у студії 1976–1978 рр. Його призначено 1977 р. на посаду головного режисера Київського академічного українського драматичного театру ім. І. Франка. Покидаючи Театр ім. М. Заньковецької, він доручив свою групу студентів акторові Богдану Козаку, а керівництво студією обійняв головний режисер театру Володимир Опанасенко.

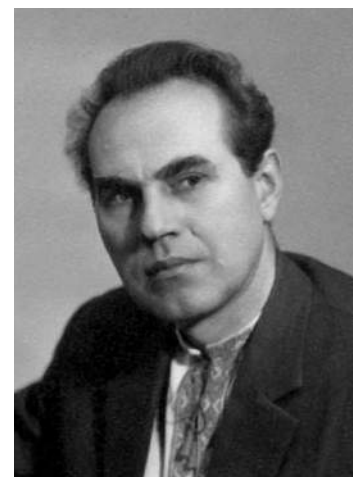
Що нового як педагог вніс до навчального процесу заньківчанської студії С. Данченко? Він здобув вищу освіту у Львівському держаному університеті імені І. Франка (геологічний факультет), Київському державному інституті театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого (кафедра режисури), стажувався в Георгія Товстоногова у Ленінградському БДТ. Сформований як людина і митець у 60-ті роки періоду “відлиги”, він органічно сприймав ті зміни, що відбувалися в суспільстві і театральному мистецтві того часу. На першому курсі, окрім обов’язкових етюдів, С. Данченко ввів у другому семестрі інсценізації оповідань А. Чехова. Власне праця над чеховським матеріалом, вважав С. Данченко, дозволяє студентам уникнути театральних штамів, награвання, а продовжує розвивати відчуття атмосфери, правильного акторського самопочуття, володіння під час діалогу “зоною мовчання”, що органічно закріплює уже напрацьоване студентами уміння діяти без слів у запропонованих обставинах з “магічним” “якби...” в етюдах першого семестру.



Всеволод Карлін



Анатолій Ротенштейн



Богдан Антків



Сергій Данченко (праворуч) із родиною: дідусь – Костянтин Полінський, мама – Віра Костянтинівна Полінська, батько – Володимир Данченко. У день отримання паспорта і мисливського квитка. Львів, 1953 р. Архів Богдана Козака. Друкується вперше.

Відтоді у своїй педагогічній практиці, що триває і сьогодні, я поєднав навчальний метод Третьої студії, яку очолював Б. Тягно, та її педагогів Д. Козачковського, О. Ріпка, А. Ротенштейна й метод Четвертої студії, яку заклав Сергій Данченко, а саме: обов'язкову роботу над творами А.Чехова та водевілем. Робота над творами одного автора цілим курсом дає всім відчуття одного стилю, одної культури виконання, а робота над водевілем виховує у студентів; майбутніх акторів, відчуття легкості, швидкого “перемикання” уваги, уміння переходити від слова до співу, танку і зворотно. Вироблені акторські навички в роботі над водевілем стають у пригоді, як вважав Всеволод Мейерхольд, і в роботі над трагедією.

Ось як згадує навчання акторської майстерності на курсі С. Данченка випускник студії 1974–1976 рр. Вадим Яковенко: “Зараз, по роках, що минули, з цікавістю для себе задаєшся питанням – а чим, власне, наповнили нас ті два, далекі вже, 74–76 студійні роки, що саме вмістили ми в себе, крім романтики повсякденного студійного життя з його невтомною “капусниковою” одчайдушністю, атмосферою невлізного і нескінченного свята нашого маленького капища? От з атмосфери ми, здається, і починали, не з тої, якою дихають, а з тої, що надихає! Навчалися бачити невидиме, чути нечутне, відчувати шкірою різнобарвні її нюанси. Ми блукали містом, вибирали уподобаний будинок чи сквер, якийсь закуток; ми намагалися зосередитися на таїні покривленої вулички, розпізнати настрій свіжопофарбованої рами у вікні будинку на площі, дерев'яної лави у парку... А потім приходили до них ще і ще, але вже в інший

час. Вслухалися в їх присмерковий сум чи ранковий подив. Пригадую, як Сергій Володимирович Данченко, метр нашого курсу, загадково розказуючи про шепіт дозріваючого збіжжя, запропонував раптом нам, студійцям, уявити собі абсолютну тишу, спробувати певний час вслухатися в неї, а потім довести йому доцільність існування цієї тиші і нашої в ній поведінки. Розбурхати фантазію, відчувати себе причетним до якихось, навіть космічних величин, активно діяти в них – ось завдання. Потреба відгукнутися, споріднити своє власне “я” з тим, що поза ним, вийти за межі замкненості власної особистості, подолати наявний стан речей, перелити себе в них, відчувати це злиття, поділитися ним емоційно, нервово – ось, мабуть, потаємний зовнішній глибинний знак творчості. Малювати вміють по-різному. Вишуканий легкий контур, немов політ. Візуальний, дослівний переказ природи. Невимушеність, мережаність такого малюнку, безумовно, надзвичайно цінні. А якщо йти від самої “стихії” об'єкту, випромінюваної ним енергії – контуром навряд чи обійдешся, ба навіть вишуканим. Згадаймо танки Пуссена, а поруч – міць Мікеланджело. Як намалювати контуром сонце, море? А як спеку, вітер? Намалювати! А як це зіграти? От і пропонували нам метри, ховаючи посмішки, колихатися на вітрі вогкою білизною під гарячим сонцем” [8].

Як опис вправ, поданий В. Яковенком, нагадує акторські вправи Михайла Чехова – видатного російського актора! Без сумніву, С. Данченко читав його книжку про виховання актора, що вийшла за кордоном у США. Однак продовжимо роздуми В. Яковенка.

“На початку, відомо, було слово. Та слово до нас прийшло пізніше. Його нам прищеплювали як сливу до вишні. З магнетизмом його, силою, красою. Стефанік, Леся Українка, Шевченко, Франко, Чехов, Горький, Екзюпері... і безліч етюдів, сила-силенна варіантів безпорадності з нашого боку все ж таки викарбовували стиль плюс розуміння такого поняття, як психологічний стан, як нерв, як засіб існування, як рушій. А найголовніше – з чим прийшов на кін? Що сказати хочеш? Існуючи реально, в не реальній, а майже віртуальній вже площині, пам'ятаючи, однак, що там за рампою хтось є. От і зараз, по ролях, що минули, з вдячністю дивимося на вас, наші метри! Уклін вам земний: Сергію Данченку, Юрію Єременку, Олексію Ріпкові, Анатолію Ротенштейну, Любові Кагановій, Володимирі Глухому, Богданові Коху, Богданові Анткову... Всім!” [9].

Сергій Данченко ввів також етюдний метод праці над роллю. Ніколи не показував мізансцен і не начитував інтонацій, розвивав у студентів органічне почуття міри і мистецького такту. Понад усе ставив відчуття правди і віри та органічність фізичної дії як в окремих сценах, так і в цілому у виставі.



Зліва направо: сидять – Юліян Турчин, Микола Біловодський (завідувач навчальної частини), Світлана Рябокобиленко, Юрій Єременко, Сергій Данченко, Любов Каганова, Богдан Кох, Богдан Антків; другий ряд – Ольга Киркач, Галина Давидова, Оксана Цехош, Олександра Гуменецька, Марія Титенич, Дарія Кошель (Зелізна), Оксана Федух, Тетяна Носенко, Стефанія Башак, Валентина Розумик, Любов Новак; третій ряд – Тарас Стефанчук, Вадим Яковенко, Борис Чинкін, Ігор Дзедига, Микола Чуча, Ярослав Шафран, Віталій Мандрика, Віталій Кравчук, Василь Вовкун, Віталій Кирпа.

Четверта студія, яку відкрив С. Данченко в Театрі ім. М. Заньковецької 1974 р., і здійснила дванадцять років, до 1986 р., і здійснила шість акторських випусків. Сьогодні її вихованці (шість акторських випусків!), більшість із яких вже заслужені й народні артисти України, успішно працюють у багатьох театрах, а також виховують нове покоління акторів, продовжуючи розвивати школу свого Майстра – Сергія Данченка.

1. Архів відділу кадрів Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької

2. Данченко С. Щоб він завжди був молодим / Сергій Данченко. Заньківчани. Львівський державний ордена Трудового Червоного Прапора академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької.

Збірник // Упорядник Піскун І. Р. – Київ: Мистецтво, 1972. – С. 103.

3. [Пр. Б.]. Держтеатр ім. Марії Заньковецької. – Зоря: Катеринослав. – 1926. – січень. – № 1. – С. 26–27.

4. Козак Б. Акторська школа заньківчан / Богдан Козак // Просценіум. – № 3 (4), 2002. – С. 89–93.

5. Данченко С. Щоб він завжди був молодим / Сергій Данченко. Заньківчани. Львівський державний ордена Трудового Червоного Прапора академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької. Збірник // Упорядник Піскун І. Р. – Київ: Мистецтво, 1972. – С. 105.

6. Там само.

7. Наказ Міністерства культури української РСР № 182 від 12 травня 1974 // Архів відділу кадрів Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької.

8. Яковенко В. Спогад про студію. Архів автора статті. – Арк. 1.

9. Там само. – Арк. 2.

Богдан ВОЛОШИНСЬКИЙ

ДОЛЯ АРХІВУ РОДИНИ БІБЕРОВИЧІВ

Відзначення 150-ліття першого професійного українського театру в Галичині – театру товариства “Руська бесіда” – є важливою подією культурного національного життя у 2014 р., яка мала б також сприяти пошуків досліджень у царині історії українського театрального мистецтва. Актуальним у контексті таких досліджень є, зокрема, пошук та вивчення збережених, але поки що не достатньо досліджених документів і театральних реліквій, які належали провідним діячам галицько-української сцени.

Немало приватних архівів та історичних артефактів з особистих збірок діячів українського мистецтва упали жертвами часу та історичних реалій ХХ ст. Готуючи 1934 р. до видання свій приурочений 70-літтю заснування професійної української сцени “Нарис історії українського театру в Галичині”, Степан Чарнецький теж нарікав на брак збережених джерел. Що вже говорити про втрати у часи Другої світової війни та про подальше нищення української духовної спадщини у Радянському союзі! Втрачалися бібліотеки, архіви й колекції не лише політиків, державних діячів та науковців, а й українських митців, родини яких також часто репресував тоталітарний режим. Тому уціліла частина історико-театральної спадщини становить для суспільства особливу цінність. Зокрема, й архів видатних артистів театру “Руської бесіди” Івана та Іванни Біберовичів, який хоча й з частковими втратами, однак дійшов до наших днів. Доля цієї збірки тісно пов’язана з життєвими трагедіями його власників.

Молоді актори Іван Біберович та Іванна Коралевич (сценічний псевдонім до заміжжя – Ляновська) вступили на сцену театру “Руської бесіди” у середині 1870-х рр. Актори одружуються 1879 р., і відтоді Іванна виступала вже під іменем Біберовичевої. Тоді якраз починалося неспокійне друге десятиліття діяльності цього театру, позначене частими змінами директорів, непорозуміннями між засновниками, керівництвом

і трупю, інтригами всередині самого театрального колективу.

У конкурсі на заміщення посади директора театру, оголошеного товариством на 1882 р., перевагу було віддано спільній заяві артистів Івана Біберовича та Івана Гриневецького. І. Гриневецький, високоосвічена людина, чудовий режисер і актор, обійняв



Іванна Біберовичева. Фотоательє Юзефа Едера у Львові. 16,5 × 10,8 см.



Іван Біберович у ролі Федька Острозького з однойменної драми О. Огоновського. Фотоательє Юзефа Едера у Львові. 10,4 × 6,6 см. Напис олівцем: Федько Острожский.



Іван Біберович у ролі князя Ярополка у виставі "Ярополк І. Святославич, великий князь кийвський" К. Устияновича. Фотоательє Юзефа Едера у Львові. 10,4 × 6,6 см. Напис олівцем: Ярополк

мистецьке керівництво театром. І. Біберович, який, за висловом С. Чарнецького, "поза сценічним талантом, був іще й знаменитий адміністратор, швидко пізнав усі тайни скрегітливого механізму мандрівного театру" [1], зосередив у своїх руках адміністративне керівництво. Біберович та Гриневецький були здібними організаторами театральної справи, спільними зусиллями їм вдалося за короткий час удосконалити управління колективом і модернізувати театр. Згодом у своїх театрознавчих статтях С. Чарнецький назве період спільного директорування І. Гриневецького та І. Біберовича "золотим віком" українського галицького театру [2].

Уже у першому році існування нової трупи яскраво виявляється талант Іванни Біберовичевої. Від природи вона щедро була наділена усім, що сприяє успіху артиста драматичної сцени. На початку свого творчого шляху актриса орієнтувалася переважно на виконання ролей ліричного плану.

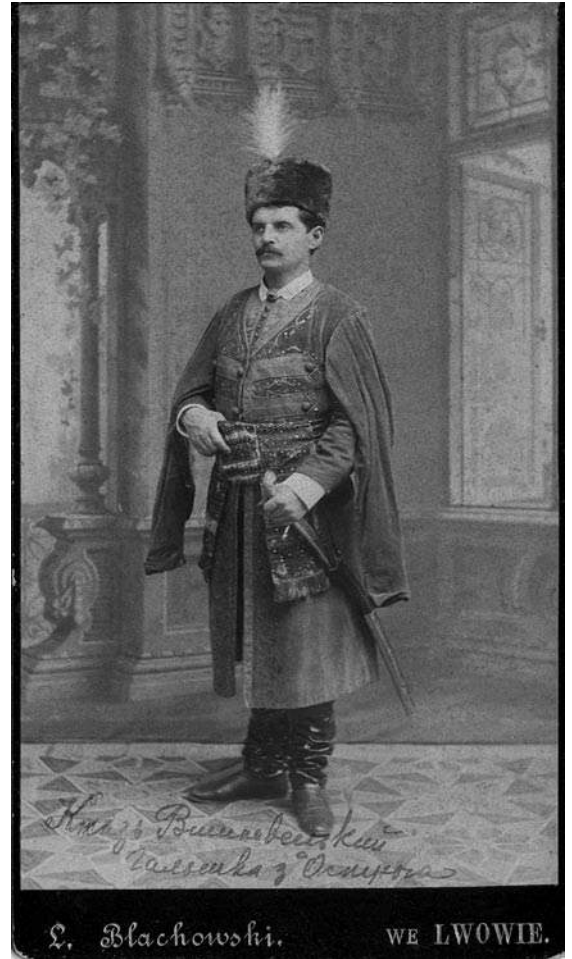
На другу половину 1880-х рр. випадає період найбільшого розквіту таланту І. Біберовичевої. У цей час

її приваблюють ролі, в яких від актора вимагають глибокого проникнення у внутрішній світ героя, відтворення широкого діапазону найтонших психологічних рис його характеру. Актриса з успіхом виступала як у ліричних, так і в героїчних ролях, вдало виконувала і ролі з гумористичним відтінком. "Оздобою руського народного театру", "гордістю руської сцени" називали артистку українські, польські і німецькі газети, що видавалися в Галичині. Актрисі надійшла вельми спокуслива у матеріальному сенсі пропозиція перейти на польську сцену, підтримувану в Галичині впливовою польською адміністративною елітою і заможною аристократією. Однак актриса не вважала можливим зрадити українське театральне мистецтво і відхилила цю пропозицію.

Заслуги подружжя Біберовичів не обійдені увагою українських театрознавців. Про них писали історик театру С. Чарнецький, письменник Василь Лукич (Левицький), громадський діяч, перекладач і рецензент Є. Олесницький. Шанувальником таланту І. Біберовичевої був Іван Франко. Виявом прихильності



Іванна Біберовичева у ролі Настасі з однойменної п'єси В. Льницького. Фотоательє Юзефа Едера у Львові. 21,5 × 13,5 см, 1883–1884 рр.(?). На звороті напис олівцем рукою І. Біберовичевої: “Настася–Льницького”.



Іван Біберович у ролі князя Вишневецького у виставі “Гальшка Острозька” О. Огоновського. Фотоательє Л. Бляховського у Львові. 20 × 11 см. На лицевому боці напис синім чорнилом: “Князь Вишневецький. Гальшка з Острога”.

І. Франка до таланту І. Біберовичевої є подарована актрисі книга його оповідань “В поті чола” з дарчим написом автора.

У 80-х роках XIX ст. театр виходить на одне з чільних місць у культурно-освітньому процесі на західноукраїнських землях, але з початком 90-х років над ним почали збиратися грозіві хмари, що віщували майбутню катастрофу. Болісно вразила смерть режисера І. Гриневецького (1889). У складі трупи сталися зміни, хитким залишався бюджет театру і відповідно нужденним стало життя акторів української трупи. Особливо важким склався для театру кінець 1892 р. Сумним він був і для подружжя Біберовичів. На плечах І. Біберовича лежав весь тягар відповідальності за театр. У сім'ї 1883 р. народилася перша дитина, 1888 р. дітей вже було троє. Піклуючись про сім'ю, Біберовичева продовжувала виступи на сцені.

Після складення І. Біберовичем повноважень директора театру у грудні 1892 р. подружжя Біберовичів вирішує порвати з професійною сценою. Сім'я осідає

на постійне проживання в Коломиї. Посада касира коломийської “Каси ощадности” забезпечувала Біберовичу скромне утримання для сім'ї. Невисокі достатки не дали змоги набути власного житла і змусили сім'ю кілька разів змінювати винайняті помешкання.

Коломия не випадково була обрана місцем проживання сім'ї. Ставши колискою українського галицького театру 1848 р., місто зберігало давні традиції аматорського театрального руху. Від 1879 року Коломия була осередком організованого драматургом С. Трембицьким “Першого літературно-драматичного товариства імени Г. Квітки-Основ'яненка”. Біберовичі 1893 р. стають членами цієї громадської організації. Невдовзі І. Біберович обійняв керівництво коломийським аматорським драматичним гуртком, Біберовичева виступала у виставах. Відомо, що за їхньої активної участі гурток діяв до початку XX ст.

Мандрівне життя артистів не давало змоги формувати і зберігати значний за обсягом родинний архів,

хоча матеріалу для нього було достатньо. Тому Біберовичі, полишивши професійний театр, перевезли з собою у Коломию лише найдорожчі для них театральні реліквії. Фотографії обох артистів у ролях, такі ж фото їхніх колег по трупі, а також знайомих артистів інших театрів, авторів театральних п'єс, портрети подружжя, їхніх родичів та друзів були упорядковані у двох альбомах, які загалом вмістили понад півтори сотні фото. Один із цих альбомів, що його подарував подружжю 1883 р. І. Гриневецький, містить дарчий напис з присвятою та автографом. Іванна окрім того зберігала альбом із вирізаними з газет і наклеєними на аркушах театральними рецензіями, а також подарунки від шанувальників її таланту (книги з дарчими написами, металевий вінок і стрічку з написом). Іван Біберович мав бібліотеку, яка вміщала драматургію та іншу літературу, збірку документів, що стосувалися театральної діяльності. Достеменно невідомо, якими за обсягом були цей архів і бібліотека.

Перед Першою світовою війною дорослі вже діти покидають батьківський дім. Сини Ярослав (1883–1948) і Володислав (1888–1966) виїжджають завершувати навчання і робити кар'єру у Відні. Дочка Наталія (1886–1963), яка отримала фах учительки, 1910 р. виходить заміж за цісарсько-королівського суддю Олександра Курп'яка у містечку Войнилові. Достеменно невідомо, де саме подружжя Біберовичів перебуло воєнні роки. Натомість відомо, що Олександр і Наталія Курп'яки невдовзі перед наступом російських військ у Галичині були евакуйовані у Відень, де перебували до закінчення війни. При цьому Олександр виконував службові завдання з евакуації залізницею судового архіву з м. Гвіздець. Вже після краху імперії Габсбургів, у роки постання Західно-Української Республіки, а згодом окупації Галичини Польщею, подружжя Біберовичів і Курп'яків знову зустрічаються у Коломиї, де з 1918 по 1933 рр. спільно винаймають помешкання (вул. Крашевського, 44, тепер вул. І. Франка, 44). Сюди ж після виходу на пенсію з посади учительки школи у м. Збараж переїжджає незаміжня сестра Івана – Йосифа Біберович (1846–1928). З собою вона також привозить власну бібліотеку і документи.

Після війни сини Біберовичів Ярослав та Володислав постійно проживали за кордоном. Я. Біберович, який почав військову кар'єру інженера-сапера в австрійській армії, зробив значний внесок у розбудову

збройних сил Західно-Української Народної Республіки – спершу як отаман УГА, а потім як військовий представник уряду ЗУНР в Угорщині і Німеччині. В. Біберович став відомим культурно-освітнім діячем української діаспори у Канаді, редагував українські часописи, займався культурними і освітніми проектами.

15 листопада 1920 р. після інфаркту помирає Іван Біберович. Через самотність та матеріальну скруту 1921 р. Іванна Біберовичева винаймає частину помешкання трьома гімназисткам. Однією з них була Олена Новодворська, оповідь якої про перебування у домі Біберовичевої записав 1986 р. автор статті. Зокрема вона розповідала, що у покої Іванни стояло фортеп'яно, на якому завжди лежали згадані фотоальбоми.

Суддя Коломийського окружного суду О. Курп'як завершує 1933 р. будівництво власного будинку у Коломиї (вул. Скорупки, 5, тепер вул. Б. Лепкого, 46). Того ж року він переїжджає у цей будинок з дружи-



Сцена з вистави "Маруся" за Г. Квіткою-Оснoв'яненком. Стоять зліва направо: П. Кукула, (?) Осуховська, І. Біберович, А. Моленцький. Сидить О. Моленцька. Фотоательє Б. Геннера у Перемислі. 11 × 6,5 см. Напис олівцем: Маруся за дир. Моленцького. Біберович. Моленцький. Моленцька.



Сидір Воробкевич. Фотоательє Гебрудера Кьоніга у Чернівцях. 10,4 × 6,6 см. На звороті автограф: “Данило Млака. 29 мая 1887.” Нанис олівцем: Воробкевич



[Аделя]Желязовська. Фотоательє Е. Тжемеського у Львові. 10,4 × 6,6 см. Нанис олівцем: Żelazowska

ною Наталією, сином Ярославом (1911–1984) та І. Біберовичевою. Сюди ж були перевезені усі документи і книги, які залишилися після смерті І. Біберовича та його сестри Й. Біберович.

Мистецька громадськість Галичини виступила 1937 р. з ініціативою урочисто відзначити 75-літній ювілей видатної артистки І. Біберовичевої. В українських часописах були опубліковані статті про творчий шлях ювілярки. Художник Ярослав Лукавський рік перед цим створив її портрет (полотно, олія, 80 × 100). 7 березня 1937 р. у залі коломийської “Каси ощадности” відбувся ювілейний вечір ушанування артистки. Привітати колишню примадонну театру “Руської бесіди” приїхало багато гостей з різних міст Галичини. Прибули ветерани українського галицького театру, актори професійних і аматорських колективів, повним складом для участі в ювілейному вечорі приїхав до Коломиї театр “Заграва”. У ті дні журналісти українських видань взяли в артистки кілька інтерв’ю та зробили її фото в інтер’єрі покою у будинку, поруч з кошиками квітів з ювілейного вечора.

А вже невдовзі, 7 вересня 1937 р. Іванна Біберовичева померла від інсульту. Поховали артистку на коломийському цвинтарі, поряд з чоловіком І. Біберовичем у родинному гробівці. Там же похована і Й. Біберович.

Після смерті І. Біберовичевої архів та бібліотеку Біберовичів упорядковує подружжя Курп’яків. До перевезених з попереднього помешкання документів додаються матеріали про ювілей та похорон І. Біберовичевої (газетні і журнальні публікації, фото, афіші, клепсидри).

На початку Другої світової війни у вересні 1939 р. через Коломию на Румунію відступають розбиті польські військові частини, втікають працівники польської адміністрації та поліції, у місті запанував безлад і хаос, у якому гинуть не лише люди, а й історичні реліквії. Невдовзі до міста вступають червоноармійці, починається формування радянських місцевих органів влади. У заможних містян відбирають помешкання і майно, починаються арешти інтелігенції. Непрохані гості з’являються і в помешканні О. Курп’яка,

який напередодні краху Польщі вийшов на пенсію. Окрім міліції та військових, візити до нього роблять і маргіналізовані напівкримінальні суспільні елементи, які зголосилися до співпраці з новим режимом. Колишньому судді погрожують розправою. Узимку 1940 р. за домовленістю гітлерівської Німеччини з Радянським Союзом починається виїзд до рейху мешканців німецьких колоній Галичини. В околицях Коломиї розташовувалося кілька поселень німецьких колоністів. Зокрема, вулиця Скорупки була межею, за якою починалася колонія Багінсберг. Знайомі сусіди-колоністи запропонували О. Курп'яку поїхати разом з ними та надали йому необхідну допомогу у виїзді сім'ї і транспортуванні багажу. Зрозуміло, що Курп'яки змогли взяти з собою лише найнеобхідніше. Будинок полишили з усім надбаним скарбом, який невдовзі було розграбовано. Перед самим від'їздом О. Курп'як спакував частину домашньої книгозбірні та документів і заніс до помешкання своєї сестри Олени Коссак (вул. Тарнавських, тепер – Петлюри). Не виключено також, що якісь окремі фото і документи з архіву Біберовичів він усе-таки забрав в еміграцію.

Сім'я Курп'яків через Німеччину добралася в Австрію до окупованого Відня, де проживав Ярослав Біберович, а звідти виїхала до Володислава Біберовича у Канаду. Олександр і Наталія Курп'яки померли в Канаді у першій половині 1960-х рр. Їхній син Ярослав працював бухгалтером і помер 1984 р. Незадовго перед смертю він замовив у художника Івана Кейвана картину, на якій Іван та Іванна Біберовичі зображені у строях героїв драми Т. Шевченка “Назар Стодоля”. Художник виконав цю картину олією. Цікаво, що Іван та Іванна Біберовичі справді фотографувалися у цих ролях (у збереженій частині архіву Біберовичів таке фото відсутнє). Однак картина І. Кейвана відрізняється від фото, яке зберігається в Інституті дослідження бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. Тому й невідомо, на основі яких матеріалів вона була створена.

Сім'ю Коссаків, яка прийняла на збереження архів Біберовичів, теж спіткали пе-

реслідування і лихоліття воєнного часу. Ще перед війною до будинку радянська влада поселяла квартирантів, котрі недбало ставилися до майна господарів, а при переїздах залюбки брали усе, що сподобалося. У часи німецької окупації родина зазнала тяжкої втрати: 1942 р. заарештовано і страчено разом з групою українських заручників на околиці міста Чорткова доктора права, адвоката Олексу Коссака, чоловіка Олени Коссак. Після війни у будинку проживала Олена Коссак з трьома дочками. На правах квартирантів тут теж з'явилися військові, працівники радянських установ, учні училищ. У повоєнні роки радянські функціонери у помешканнях містян проводили обшуки, вилучали “ідеологічно чужі” книжки, твори мистецтва. Квартиранти теж нищпорили у будинку, щось нищили, а щось привласнювали. Тому Олена Коссак змушена була сховати якнайдалі від цікавих очей родинні документи. Частину книг і документів переховувала на горищі, що, зрозуміло, не сприяло їхньому збереженню: вони припадали порохом, нищилися від вогкості. Після смерті О. Коссак її майно згідно із заповітом перейшло до рук дочки Марти



Теодфія Романович, Михайло Коралевич та Іванна Коралевич (Ляновська) у костюмах героїв трагедії Ю.Федьковича “Довбуш”. Фотоательє невідоме. 17,2 × 11,2 см. Кінець 1870-х рр. На звороті напис синім чорнилом рукою І. Біберовичевої: “Довбуш – Федькович”. Напис олівцем: “Теодфія Романович, Михайло Коралевич, Ляновська”.

Волошинської, яка зуміла зберегти до років незалежності України те, що уціліло від родинних архівів.

Збережені документи Біберовичів рідко вводилися у науковий обіг. Є докази, що сам І. Біберович опрацьовував свої документи і нібито навіть щось збирався публікувати. Відомості про це містяться у листі до І. Біберовичевої від її брата Михайла Коралевича, чоловіка актриси і директорки цього театру Теофілії Романович (Рожанковської), теж колишнього артиста театру Товариства “Руська бесіда”, а пізніше радника крайового суду у Чернівцях. У листі, датованому 27 березня 1924 р., М. Коралевич пише, що на прохання В. Біберовича він хоче зайнятися написанням історії театру, але відчуває брак джерел, оскільки його особистий театральний архів згорів під час пожежі будинку у м. Вижниця 1894 р. [3]. Тому й просить надіслати йому у Чернівці збережені та опрацьовані І. Біберовичем документи. Чи щось з Коломиї було йому переслано, ми не знаємо. На полях аркушів фотоальбомів біля окремих фото

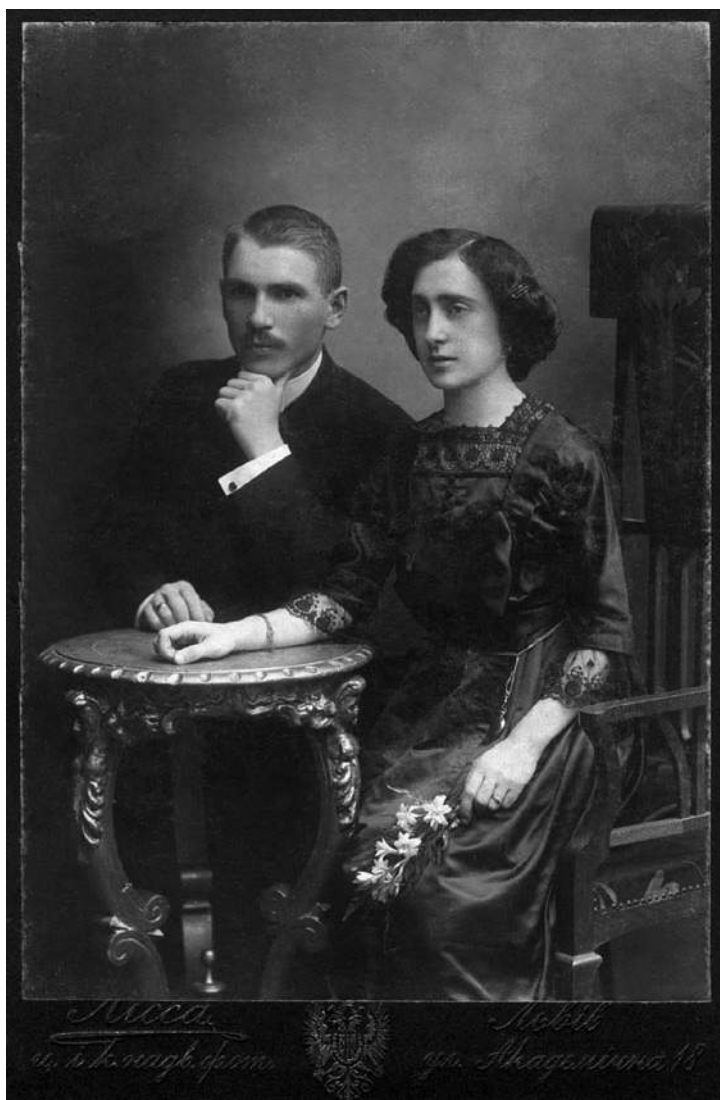
невідомою рукою нанесено окремі записи олівцем, що стосуються осіб артистів, їхніх ролей і назв п’єс (деякі з цих записів містять невірні факти, що суперечать автографам на звороті фото). Тому очевидно, що час до часу хтось ці матеріали гортав. Відомо, що під час гастролей у Коломиї до І. Біберовичевої заходили актори українських театрів. Можливо, що не тільки напередодні 75-літнього ювілею актриси у неї побували театрознавці та журналісти. Можемо припустити, що, пишучи свої театрознавчі праці, до Біберовичів навідувався й С. Чарнецький.

У радянський час лише один раз (у роки т. зв. “перебудови”) і тільки на місцевому рівні було відзначено 125-літній ювілей Іванни Біберовичевої. 15 лютого 1987 р. у залі Коломийського районного будинку культури (тепер будинок Коломийського обласного академічного драматичного театру імені Івана Озаркевича) відбувся ювілейний вечір за участю народного самодіяльного театру, який поставив драму І. Карпенка-Карого “Безталанна” (режисер В. Дячук). У фоє уперше влаштували невелику виставку матеріалів та пам’ятних речей І. Біберовичевої. Тоді ж автор цієї статті здійснив кілька публікацій у періодиці Прикарпаття [4, 5] та у журналі “Жовтень” [6].

Одна публікація 1991 р. стосувалася збереженої у фотоальбомі Біберовичів фотографії Марка Кропивницького [7]. У 1990-х рр. матеріали архіву деякі автори використовували для написання статей до “Енциклопедії Коломийщини” [8, 9]. Частина матеріалів було скопійовано і передано до фондів Музею історії міста Коломиї.

Сьогодні збережена частина архіву Біберовичів містить: два альбоми з фотографіями, як з життя і театральної діяльності подружжя Біберовичів, так і пізніші, що стосуються родини Курп’яків (усього близько 180 фото), два фото з днів відзначення ювілею І. Біберовичевої 1937 р., два фото І. Біберовичевої з дочкою і онуком з середини 1930-х років, п’ять фото з похорону І. Біберовичевої, два фото з виглядом будинку Курп’яків, альбом з рецензіями на виступи І. Біберовичевої, афіші ювілейного вечора вшанування 75-ліття І. Біберовичевої 7 березня 1937 р., клепсидри – оголошення про смерть і похорон І. Біберовичевої, книгу з автографом І. Франка, книгу з автографом Й. Стадника, пам’ятні вінок та стрічку, подаровані шанувальниками таланту І. Біберовичевої.

Найповніше і науково опрацьоване експонування матеріалів архіву Біберовичів здійснено у грудні 2013 р. – січні 2014 р. у Львівському національно-



Олена та Олекса Коссаки. Фотоательє Н. Лісса у Львові.
16,5 × 11 см.



Невідомий*. 10,4 × 6,6 см.



Невідома. 10,4 × 6,6 см.

му літературно-меморіальному музеї Івана Франка на виставці, присвяченій 160-літтю І. Біберовича та 155-літтю І. Біберовичевої. Тоді ж директор цього музею Р. Горак видрукував у журналі “Просценіум” статтю про видатну актрису [10].

Архів Біберовичів, переживши трагічні часи нашої бездержавности, заслуговує на увагу сучасних дослідників і може стати цінним джерелом для творення нових культурно-мистецьких проектів в Українській державі.

1. Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині/Степан Чарнецький. – Львів, 1934. – С. 95.

2. Чарнецький С. Золотий вік українського театру / Степан Чарнецький // Шляхи. – Львів, 1916. – Ч. 7-8. – С. 255-264.

3. Лист Михайла Коралевича до Іванни Біберовичевої з Чернівців від 27 березня 1924 р. – Архів автора статті.

4. Волошинський Б. Задля поступу і просвіти / Богдан Волошинський // Комсомольський прапор. – Івано-Франківськ, 1986. – 5,7,12,14,16,19 серп.

5. Волошинський Б. Іванна Біберовичева / Богдан Волошинський // Червоний прапор. – Коломия, 1986. – 12, 13 груд.

6. Волошинський Б. Лавровий вінок для Іванни / Богдан Волошинський // Жовтень. – Львів, 1987. – № 3. – С. 77-81.

7. Волошинський Б. Невідоме фото Марка Кропивницького / Богдан Волошинський // Чорногора. – Коломия, 1991. – № 1. – С. 55-58.

8. Волошинський Б. Біберович Іван / Богдан Волошинський // Енциклопедія Коломийщини (буква Б) – Коломия: Видавництво “Вік”, 1998. – С.50-51.

9. Волошинський Б. Біберовичева Іванна, донька Антона / Богдан Волошинський // Енциклопедія Коломийщини (буква Б) – Коломия: Видавництво “Вік”, 1998. – С. 51-52.

10. Горак Р. Іванна Біберович з Фалиша: артистка Руського народного театру / Роман Горак // Просценіум. – Львів, 2011. – № 2-3 (30-31). – С. 15 – 22.

*Наум Соболев*

Віра СУСАК

ДО ІСТОРІЇ ПЕРШОЇ У ЛЬВОВІ ПОСТАВИ БАЛЕТУ “ДОН КІХОТ” Л. МІНКУСА (1940). ЗАГАДКА ХУДОЖНИКА

Історія з мистецькою колекцією Миколи Островерхова мала досить широкий розголос на початку 1990-х рр. у Львові та Москві. Театрал, естет, колекціонер – Островерхов був помітним львівським персонажем повоєнних років. Його часто бачили в садку перед будинком на розі вулиць Київської та Пушкіна (тепер – вул. Чупринки, 21), де він вирощував чудові троянди. Ще живуть у Львові люди, які пам’ятають його, але фактів з біографії, насправді, відомо дуже мало. Островерхов походив з Білої Церкви, через хворобу серця не зміг завершити навчання у Ленінградському театральному інституті, опинився у Львові після вересня 1939 р., під час війни перебував в Алма-Аті, а 1944 р. повернувся й оселився у Львові назавжди. Островерхов помер 21 березня 1989 р. Його збірка була комісійно описана і 28 квітня 1989 р. передана на тимчасове збереження до Львівської картинної галереї. Колекціонер заповідав її Музею образотворчих мистецтв ім. Пушкіна у Москві, але в ході опису збірки та під час її експонування в Галереї виявилось, що багато предметів походило з інших колекцій. На деяких творах були замальовані і затерті штампи та номери, окремі предмети належали родинам львів’ян,

зокрема – п. Ользі Шепарович-Кузьмович, яка мешкала з батьками у цій віллі до 1944 р., а потім виїхала до США. Громадськість міста вимагала залишити збірку у Львові. За рішенням суду Франківського району м. Львова від 15 липня 1993 р. колекція М. Островерхова увійшла до фондів Львівської національної галереї мистецтв (ЛНГМ). Вона складалася з різних груп предметів: картини, графіка, порцеляна, меблі, книги, платівки і, зрозуміло, театральні ескізи. Микола Островерхов свого часу також проектував театральні костюми. Він був автором костюмів до балету “Червоний мак” Р. Глієра в постанові Є. Вігілева (балет йшов у Львівському оперному театрі в 1940–1941 рр.), а також сценографом опери “Запорожець за Дунаєм”, якою відкрився сезон музично-драматичного театру ім. Лесі Українки у Львові у вересні 1944 р. В ті перші повоєнні роки у театрах залишалося багато довоєнного “непотребу”. Островерхов добре розумів цінність театральних ескізів, і, напевно, забирав їх у свою колекцію з відчуттям, нібито рятує ці твори.

За актом від 30.03.1997 р. з колишньої збірки М. Островерхова до фонду графіки ЛНГМ на постійне збереження надійшов 131 театральний ескіз



Наум Соболев. Ескіз (Обкладинка програми?) до балету “Дон Кіхот” Л. Мінкуса. Львівський державний театр опери та балету, 1940 р. Картон, гуаш. 18,2 × 12,6 см.

Наум Соболев. “Дон Кіхот і Санчо Панса” – ескізи костюмів до балету “Дон Кіхот” Л. Мінкуса. Львівський державний театр опери та балету 1940 р. Картон, гуаш. 34,8 × 25 см.



авторства Ф. Вигживальського, В. Девятіна, Б. Ердмана, М.Ушина, і серед них – 30 ескізів О. Хвостова до балету “Дон Кіхот”, заінвентаризованих під №№ Г-І-1273 – Г-І-1302.

Те, що ескізи виконав О. Хвостенко-Хвостов, ні в кого не викликало сумніву, оскільки в “Списку творів з колекції Островерхова”, складеному співробітниками Музею ім. Пушкіна Г. А. Єсіповою та Т. В. Потаповою, очевидно, ще за життя Островерхова, під №№740-769 фігурують: “Хвостов. 30 листів с ескізами костюмов к “Дон Кихоту” ок. 1940 г. Картон, акварель, гуашь”. Коли я починала працювати над цим матеріалом, мною насамперед керувало бажання ввести в науковий обіг невідомі твори одного з засновників української сценографії.

Олександр Хвостенко-Хвостов (1895–1968) прославився своїми авангардними поставами 1920-х рр. – “Містерія-буф” (1921–22), “Моб” (1924/25), “Любов до трьох апельсинів” (1926) та ін. Ескізи до “Дон Кіхота” не виглядали настільки сміливими, і зрозумілим поясненням було те, що створені вони близько 1940 р., коли авангардні експерименти в творчості стали вже небезпечними для життя. Перша несподіванка

спіткала мене, коли я дістала з полиці монографію Д. Горбачова, присвячену творчості Хвостенка-Хвостова (Київ, 1987), і не виявила жодної згадки, що він коли-небудь оформляв балет “Дон Кіхот”. Хвостенко-Хвостов, будучи головним художником Харківського театру опери та балету, зробив досить багато ескізів для Львова: до опер “Тихий Дон” (1940), “Кармен” (1941) і в 1945 р. – до опер “Запорожець за Дунаєм”, “Наймичка”, “Царева наречена”, але в репертуарі Львівського театру опери та балету навпроти інформації про балет “Дон Кіхот” (1940) фігурувало прізвище Н. Соболев. Я написала листа колишньому вченому секретареві Львівської галереї мистецтв Оксані Пеленській, яка була членом комісії, що описувала збірку Островерхова, і попросила пригадати, звідки відомо, що ескізи виконував Хвостенко-Хвостов. Отримала з Праги її відповідь: “...щодо костюмів до “Дон-Кіхота” як творів О. Хвостенка-Хвостова, то про їх авторство, здається, нам сказав московський хранитель, про це він, думаю, міг довідатись від самого Островерхова. Пригадую, папки з графікою і ще якісь речі лежали на столі у безладі в кімнаті з темно-фіолетовими стінами...”. Може, цей балет ста-



Наум Соболь. "Мати Кітрі" – ескіз до балету "Дон Кіхот" Л. Мінкуса, 1940 р.
Картон, гуаш. 24,3 × 14,4 см.

Наум Соболь. "Гамаш" – ескіз до балету "Дон Кіхот" Л. Мінкуса, 1940 р.
Картон, гуаш. 25,1 × 14,1 см.

вили не у Львові? Але аргументом на користь того, що ескізи зі збірки Островерхова були створені саме для львівського театру, слугували написи на ескізах – прізвища акторів, зроблені польською та українською мовами. Так могли писати тільки у Львові, і тільки в перехідний час між 1939-м і 1945–46-м роками, коли ще в театрі працювало багато поляків.

У літературно-драматургічному відділі Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької, яким керує театрознавець Надія Труш, мені показали окрему папку, присвячену

поставам балету "Дон Кіхот". У папці зберігаються фотографії, вирізки з газет, але найдавніші матеріали стосуються постанови 1960-го р., декорації до якої робив художник О. Сальман. Ще одну постанову "Дон Кіхота" втілили 1973 р., її оформив художник Я. Нірод. Перечитуючи рецензії, я звернула увагу на фразу зі статті О.Сталінського "Нова зустріч з Дон Кіхотом": "Дон Кіхот" став першою виставою в репертуарі театру опери та балету молодого радянського Львова". Це підтверджувало факт, що перша постава "Дон Кіхота" була реалізована між кінцем 1939-го і початком 1941 р. В австрійській і польській період львівський Великий театр не мав власної балетної трупи, і балети там не ставилися. Потрібно було шукати інформацію в періодичних виданнях Львова за 1939–1941 рр., і цей пошук дав результат.

Прем'єра балету "Дон Кіхот" відбулася 12 жовтня 1940 р. Того ж дня в газеті "Вільна Україна" з'явилася стаття "Біля старої таверни. На репетиції балету "Дон Кіхот" К. Днепров, в якій він описував підготов-



ку до вистави: “Цілісінькій день щось з два десятки декораторів, робітників сцени на чолі з автором оформлення “Дон Кіхота” художником Н. Сободем монтують окремі картини, епізоди, акти. (...) Кілька бригад кравців шують ефектні, барвисті іспанські костюми”. А далі: “В репетиційну залу увійшли двоє. Один – велетенського росту, худий (артист З. Ольшевський), другий маленький і коренастий (артист С. Кшановський)”. Саме ці прізвища фігурують на аркуші з ескізами костюмів Дон Кіхота і Санчо Панси з колекції Островерхова.

Ще одна рецензія, яка з’явилася вже після прем’єри балету, належала перу відомого львівського композитора В. Барвінського. В ній автор також зазначав, що художник Н. Соболю “чудово оформив спектакль”. Думаю, що з великим відсотком щирости, але й враховуючи вимоги нової влади, Барвінський завершив свій текст словами: “Спектакль “Дон Кіхот” справляє приємне радісне враження: він, безперечно, буде мати у трудящих видатний успіх”.



Наум Соболю. Ескіз до балету “Дон Кіхот” Л. Мінкуса. Львівський державний театр опери та балету, 1940 р.

Крім імені справжнього автора декорацій, ці дві газетні статті містять важливу інформацію щодо музичного виконання “першої балетної прем’єри”, на яку, сподіваюсь, звернуть увагу музикознавці. Йдеться про те, що музика до балету, написана Людвігом Мінкусом ще 1876 р., виконувалася в редакції професора Львівської консерваторії композитора Йозефа Коффлера (1896–1944), того самого Коффлера, який вважається першим додекафоністом в історії польської музики. Як повідомляє К. Дніпров, Коффлер “заново написав пролог до балету та епілог, увівши “Серенаду” з опери “Дон Кіхот”. В. Барвінський вказує ще на дві “вставки” Коффлера – танок п’яного Санчо Панси та циганський танок. Отже, до переліку творів композитора, який загинув разом з родиною в

Наум Соболю. “Лоренцо, власник таверни” – ескіз до балету “Дон Кіхот” Л. Мінкуса. Львівський державний театр опери та балету, 1940 р. Картон, гуаш. 24,8 × 12,6 см.



Наум Соболев. "Заїзний двір" – ескіз декорації другої дії до балету "Дон Кіхот" Л. Мінкуса, 1940 р. (Репродуковано в каталозі виставки 1965 р.)

Наум Соболев. "Костюми для танцю болеро" – ескізи до балету "Дон Кіхот" Л. Мінкуса, 1940 р. Картон, гуаш. 34,8 × 24,8 см.



часи Голокосту, можна внести уточнення, і, можливо, ці партитури ще колись будуть віднайдені.

Коли йдеться про автора ескізів – "невідомого Наума Соболя", то сьогодні ще складно об'єктивно оцінити його місце в українській сценографії ХХ ст., як і місце "Дон Кіхота" в творчій спадщині самого художника. Поза сумнівом, що Соболев, який оформив понад 100 спектаклів в театрах Харкова, Москви, Львова, заслуговує, подібно як Хвостенко-Хвостов, на монографічне дослідження. За життя художник мав тільки одну персональну виставку, яка відбулася в Харкові 1965 р.

Наум Соболев (1898, ст. Кодима біля Одеси – 1968, Харків) починав свою мистецьку кар'єру в Одесі – в приватній мистецькій школі Ю. Бершадського (з осені 1916), потім у "Вільній майстерні живопису і скульптури" (1918–1919), де викладали А. Нюренберг, Т. Фраєрман; вони на той час мали вже кількарітний паризький досвід і ділилися найновішими авангардними ідеями. Соболев належав до середовища одеського угруповання "Товариство

незалежних”, наприкінці 1918 р. разом з ними він уперше виставив свої картини з елементами кубізму. Зазначимо, що 1919 р. в Одесі перебувала Олександра Екстер, вона відкрила там свою майстерню, в жовтні того року виступила з лекцією “Художник у театрі”. Саме вплив О. Екстер помітний на перших театральних ескізах Соболя сер. 1920-х рр., а її ідеї “архитектонічної побудови на сцені” він розвивав у подальших своїх поставах, і це вирізняло його творчість як сценографа. В 1936 і 1937 рр. Соболю на запрошення режисера-постановника Московського театру оперети Г. Ярона створив декорації до двох масштабних спектаклів в “Зеленому театрі” Центрального парку культури і відпочинку в Москві – “Сорочинский ярмарок” А. Рябова за М. Гоголем (1936) і “Весілля в Малинівці” А. Рябова (1937). У своїх спогадах Ярон писав: “Соболю побудував на сцені Зеленого театру Сорочинці майже в натуральну величину. В спектаклі брало участь близько 300 артистів (...) Ми з Соболю придумали спеціальні підмости, щоби розміщувати маси на цій великій сцені рівномірно і мальовничо. В “Сорочинському ярмарку” нам до кінця це зробити не вдалося. Але наступного літа у “Весілля в Малинівці” Н. Соболю чудово обіграв і оформив цей неймовірний за розмірами майданчик, де додатково потрібно було закрити декорацією “намертво” закріплений колосальний білий кіноекран, що не знімався і висів в центрі задньої стіни сцени. (...) на сцені було побудоване село Малинівка знову ж таки майже в натуральну величину. Діяла величезна бандитська зграя, справжній кавалерійський загін на конях і з тачанками”.

Вже після Другої світової війни для музичної комедії “Донька фельдмаршала” О. Фельцмана (1952) Соболю вигадав “мальовничу прорізну завісу з підсвітами, щоб передати рух водоспаду” на тлі скелястих гір, де проходила армія Суворова .

Його сценічна постановка “Дон Кіхота” у Львові (1940) також відрізнялася “оригінальним використанням рундгоризонту і рухомої проєкції замість писа-

них задників”. На виставці Н. Соболя 1965 р. в Харкові експонувалися два великих ескізи до “Дон Кіхота”: “Заїзний двір” (2 дія), полотно, олія, 50×70 см і “Весілля на млині” (3 дія), полотно, олія, 50×70 см. В каталозі вказаний рік створення – 1939, можливо, вже тоді Соболю почав працювати над сценографією балету. На невеликій чорно-білій репродукції “Заїзного двору” в каталозі впізнаємо головних персонажів – Дон Кіхота, Санчо Пансу з капелюхом на голові – тим самим, що зображений на ескізі зі збірки Островерхова. Ескізи з його колекції робилися не для показу, а безпосередньо для роботи. На них розписані прізвища виконавців. На одному з аркушів із зображенням матері Кітрі є напис “Соболю”. Художник не вдавався в експерименти чи модернізацію сюжету. Його ескізи витримані в традиціях іспанського вбрання XVII ст.: багатий модний одяг має Гамаш; пишні спідниці, віяла і накидки на голові стають “іспанськими” акцентами в костюмах трьох танцівниць болеро, і кожний з костюмів витриманий в окремій кольоровій гамі: зеленій, чорній, рудій. Зіставляючи з лібрето, вдалося ідентифікувати костюми більшості персонажів, вони вказані в Додатку 1. Ці скромні аркуші з написаними нашвидкуруч прізвищами виконавців можуть ще прислужитися майбутнім дослідникам історії Львівського оперного театру для встановлення складу трупі тих років і прізвищ виконавців ролей.

У Додатку 2 запропоновано біографічну і (що дуже важливо) бібліографічну інформацію про творчість Наума Соболя, яку ретельно збирила і надала до публікації харківський бібліограф Тетяна Бахмет.

Історія з ескізами “Дон Кіхота” – приклад несподіванки, яку приховує кожне наукове дослідження. Нам довелося “втратити” 30 творів Хвостенка-Хвостова, але ми віднайшли ескізи до першого балету у Львові та ім’я їхнього справжнього автора. Наум Соболю ще дочекається своєї монографії, а ця публікація нехай буде підказкою, де можна знайти його ескізи до балету “Дон Кіхот”, поставленого у Львівському оперному театрі 1940 р.

Додаток 1

Уточнення щодо авторства театральних ескізів до балету “Дон Кіхот” та костюмів персонажів (зі збірки М. Островерхова).

Ескізи, заінвентаризовані за № Г-І-1273 – Г-І-1302 і прийняті на постійне збереження до ЛНГМ за актом № 1 від 30 березня 1997 р. як роботи О. Хвостова, насправді виконав художник Наум Соболю для балету “Дон Кіхот” у Львівському театрі опери та балету, прем’єра якого відбулася 12 жовтня 1940 р.

Ескіз Г-І-1298 не належить до балету “Дон Кіхот”; його виконав художник Микола Ушин для опери “Євгеній Онегін” (1940).

Інв. № Г-І	Автор	Назва	Техніка виконання	Розмір, см
1273	Соболь Н.	Жінка в паланкіні (№ 22, 23, 24)	пап. гуаш, ол.	34,5×25
1274	Соболь Н.	Ескізи 3-х костюмів музикантів (№ 18, 19, 20)	к.гуаш	34,5×4,8
1275	Соболь Н.	2 акт. Ескізи костюмів дріяд та Амура (№ 10, 11, 12)	к.гуаш	34,8×24,8
1276	Соболь Н.	Ескізи костюмів Дон Кіхота і Санчо Панси (№ 41, 42)	к.гуаш	34,8×25
1277	Соболь Н.	2-3 акт. Костюми Карменсіти Мерседес і Джиги.	к.гуаш	34,8×24,5
1278	Соболь Н.	3 акт. Ескізи костюмів для танцю болеро.	к.гуаш	34,8×24,8
1279	Соболь Н.	Ескізи 2-х чоловічих костюмів (№ 30 і 31)	к.гуаш	31,4×24,5
1280	Соболь Н.	Ескіз жіночого костюму (№ 50)	к.гуаш	24,8×12,8
1281	Соболь Н.	Ескіз костюму Гамаша (№ 51)	к.гуаш	25,1×14,1
1282	Соболь Н.	2 акт. Ескіз чоловічого костюму (слуга таверни)	к.гуаш	25,3×14
1283	Соболь Н.	Ескіз жіночого костюму (літня жінка з кошиком) № 55	к.гуаш	25,8×12,2
1284	Соболь Н.	Ескіз костюму Кітрі № 37	к.гуаш	24,3×14,4
1285	Соболь Н.	Ескіз чоловічого костюму. (№ 56) Цирульник	к.гуаш	25,3×14,5
1286	Соболь Н.	Ескіз жіночого костюму (№ 35)	к.гуаш	25×13,7
1287	Соболь Н.	2 акт. Ескіз чоловічого костюму (№ 38) Базіль (?)	к.гуаш	25×13,7
1288	Соболь Н.	2 акт. Ескізи 2-х жіночих костюмів (№ 39, 40). Жуаніта і Піккілія (?)	к.гуаш	25×22
1289	Соболь Н.	2 акт. Ескіз костюму Володарки дріяд (№ 28)	к.гуаш	24,2×20,2
1290	Соболь Н.	Ескіз костюму дружини Лоренцо. № 32 (підпис "Соболь")	к.гуаш	24,8×11,7
1291	Соболь Н.	Ескіз костюму Лоренцо, власника таверни (№ 34)	к.гуаш	24,8×12,6
1292	Соболь Н.	2 акт. Ескіз костюму священика(?) № 7	к.гуаш	24,8×15,2
1293	Соболь Н.	Ескіз жіночого костюму (№ 14)	к.гуаш	31,8×13,5
1294	Соболь Н.	Ескіз жіночого костюму (№ 16)	к.гуаш	25,2×11
1295	Соболь Н.	Ескіз чоловічого костюму (№ 15)	к.гуаш	25×34,2
1296	Соболь Н.	Ескізи 2-х жіночих костюмів (№ 8 і 9)	к.гуаш	24,8×23,2
1297	Соболь Н.	Ескіз чоловічого костюму з маскою віслюка	к.гуаш	25,2×14
1298	Ушин М.	Ескіз 3-х жіночих костюмів до опери "Євгеній Онегін" (№ 42, 43, 44)	к.гуаш	24,8×17
1299	Соболь Н.	Обкладинка програмки (?). На звороті костюм подруги Кітрі	к.гуаш	18,2×12,6
1300	Соболь Н.	Ескіз костюму Кітрі	к.гуаш	18,2×12,6
1301	Соболь Н.	Ескіз костюму Дульсінеї, вуличної танцівниці	к.гуаш	36,2×25,3
1302	Соболь Н.	3 акт. Ескізи 2-х жіночих костюмів (№ 70 і 71)	к.гуаш	31×25

Додаток 2.

СОБОЛЬ Наум Федорович

(1898, ст. Кодима біля Одеси – 1968, Харків)

Народився в сім'ї службовця. Навчався в приватній художній школі Ю. Р. Бернадського та А. М. Ньюренберга в Одесі (1916–1919). Член Товариства незалежних художників (1918), Асоціація революційного мистецтва України, член ЛЕФуз 1928. Член ХО СХУ з 1938.

Працював художником Соціалістичного художнього музею ім. Артема (1922–1928). Викладав у Харківському художньому інституті (1932–1934). З 1936 – проєктант і головний художник Павільйону передових господарств у Донецьку. Головний художник Харківського театру музичної комедії з 1938. Учасник обласних, республіканських і загальносоюзних виставок з 1927. Персональна виставка: Харків – 1965. Оформив близько 100 спектаклів в театрах України та Росії.

Твори: худож. оформлення спектаклів “Бокаччо” Ф. Зуппе (1926); “Іспанське каприччо” М. Римського-Корсакова (1925), “Луcreція Борджія” В. Гюго (Червонозаводський театр), “Паганіні”, “Терезіна” Ф. Легара (1927), “Любов моряка” Р. Бенацького і Р. Фрїмля (1934); “Червонофлотівці” В. Раппопорта (1934); “Квітка Гаваї” П. Абрагама (1934), “Далеке” А. Афіногенова, Харківський театр Революції (1935); “Сорочинський ярмарок” за М. Гоголем – А. Рябова (1935), “Весілля в Малинівці” А. Рябова в “Зеленому театрі” в Москві (1937), балет “Пісня Сольвейг” Е. Гріга (1939, ХАТОБ), “Дон Кіхот” Л. Мінкуса (Львівський ТОБ 1940), “Черевички” П. Чайковського (1940, ХАТОБ); “Фарад і Ширін” А. Навої (1942, Бухарський муздрамтеатр), “Роз-Марі” Г. Стотгарта і Р. Фрїмля (1942, ХТМК); “Ходжа Насреддін” Б. Арапова – спільно з С. Йоффе (Ср. Азія, 1943); “Розкинулось море широко” Вс. Вишневського (1944, ХТМК); “Вільний вітер” І. Дунаєвського (1946), “Тютюновий капітан” А. Шаца, А. Адуєва (1945, ХТМК), “Травіата” Дж. Верді (1946, ХАТОБ), “З-за гори кам'яної” А. Крижановського (1946); “Бокаччо” Ф. Зуппе (1950); “Акуліна” М. Ковнера (1951); “Син клоуна” Ю. Мілютіна (1951); “Донька фельдмаршала” О. Фельцмана (1952), “Юстина Фавар” Ж. Оффенбаха (1953), “Червона калина” А. Рябова (1954), “Маріца” І. Кальмана (1956); “Поцілунок Чаніти” Ю. Мілютіна (1957), “Біла акація” І. Дунаєвського (1958), “Пізно, але люблю” А. Айвазяна (1958), “Пальмовий острів” Г. Фінаровського (1958); “Весна співає” Д. Кабалевського (1959); “Весела вдова” Ф. Легара, “Циганська любов” Ф. Легара, “Цирк запалює вогні” Ю. Мілютіна (1959); “Король вальсу” І. Штрауса (1960); “Останній чардаш” (1962);

“Кето і Коте” А. Долідзе (1938); “Ромео – мій сусід” Р. Гаджієва (1963), “Севастопольський вальс” К. Лістова; “Пісня про чорноморців” Б. Лаврентьєва (1945), “Учень диявола” Б. Шоу (1958), “Перша симфонія” А. Гладкова (1958) – Харківський театр ім. О. Пушкіна, “Зикови” М. Горького (1962); “Звичайна людина” О. Леонова, “Перша симфонія” А. Гладкова, “Вітівки Скапена” Ж. Мольєра для студентського театру бібліотечного інституту (1963).

1937 р. мешкав у Харкові за адресою: вул. Кооперативна, 2, кв.40.

Ізографія:

Соболь Н. Ескіз декорації до спектаклю “Жюстина Фавар” Ж. Оффенбаха: [Репрод.] // Художники Харкова до 40-річчя Жовтня: Каталог-довідник/Склад М. М. Безхутрий; Харк. відділення СРХУ, Музей образотв. Мистецтва. – Х., 1957.

“Тютюновий капітан” О. Шварца: Набережна: Ескіз декорації. Харк. театр музкомедії. 1947 // Драк А. Українське театральне-декоративне мистецтво: Короткий нарис. – К., 1961. – вкл. арк.

Наум Федорович Соболь: Каталог виставки творів / Сост. М. В. Чернова. – Х.: Прапор, 1965. – 30 с.

Ескіз фінальної завіси вистави А. Шаца та А. Адуєва “Тютюновий капітан”: [Репрод.] // Мистецькі шляхи Харківщини. – Х., 1998. – С.279.

Абраменко Л. П. Колекція українського театральне-декоративного мистецтва в Харківському художньому музеї // Музейний альманах: Наукові матеріали, статті. Виступи, спогади, есе / Харк. худож. музей. – Х.: Курсор, 2005. – С.95-101.

Подорож у театральному просторі: [буклет вист.] / Харк. Театр музичної комедії; Харк. Художній музей; вступ. ст. Л. Абраменко. – Х., 2009. – 8 с. У змісті: Соболь Н.Ф. Ескіз декорації 3 картини до муз. комедії Б. Арапова “Ходжа Насреддін”. 1943; Шелковников А. А. Ескізи костюмів до оперети І. Кальмана “Принцеса цирку”. 1975; Йоффе С. І. Ескіз декорації до музичної комедії Д. Модуньо “Чорний дракон”. 1967; Кравець В. Й. Ескіз костюма до муз. вистави М. Кармінського “Робін Гуд”. 1983; Медвідь Т. Д. Ескіз інтермедійної завіси до оперети Й. Штрауса “Летюча миша”. 1980; Шигімага Т. П. Ескіз декорації до оперети І. Кальмана “Принцеса цирку”. 1999; Імберович, О. Е. Ескізи костюмів до музичної вистави Г. Надчинського “Мій друг Бенбері” (1968–69, не здійсн.); Кузовкін С.М. Ескізи костюмів до музичної вистави А. та В. Філіпенків “Зірковий час”. 1981; Черепанов К. М. Ескіз декорації до музичної вистави В. Черненка “Гульвіса”, 2000; Крюкова Г. Ю. Ескізи костюмів до рок-містерії А. Журбіна “Монах, блудниця і монарх”, 1990; Дегтяр Ю. П. Ескізи костюмів до вистави І.Ковнера “Панночка-селянка”. 1974.

Архівні матеріали:

“Бокаччо”: Ескизи костюмов художника Н. Соболя к спектаклю Харьк. театра музкомедии (1926): [Альбом ескізів] / Реж. Д. Джуство. – 27 кол. авт. ескізів, мішана техніка та аплікація. – Відділ рідкісних книг та рукописів Харківської міської муз.-театр. бібліотеки ім. К.С. Станіславського.

Про художника:

Хроніка образотворчого мистецтва: [В Харкові заснований ЛЕФ: увійшли Н. Соболю, Г. Цапок, С. Бороний, О. Хвостов, Н. Міщенко, Б. Косарів, В. Єрмілов, Бондаренко, ін.; зв'язок з іншими державами: Парижем – Сандро Фазіні, СігізмундОлесевиц, з Римом – Болеслав Цибіс, з Атенами – М. Калмиков, з Нью-Йорком – Вол. Бобрицький та ін.]// Черв. шлях. – 1923. – №2. – С.257.

Морской В. Театральні художники Харкова: [А. Петрицький, В. Меллер, О. Хвостов, Г. Цапок, Н. Соболю, С. Йоффе, М. Калашніков, М. Сонечкін, Д. Овчаренко]// Рад. мистецтво. – 1945. – 17 квітня.

Морской В. Шукання жанру: [“Тютюновий капітан” в Харьк. театрі музкомедії; худ. Н. Соболю, реж. В. Арістов, композ. В. Щербачов та О. Шац; в т.ч. про акторів П. Павлусенка, Д. Пономаренко, М. Романенко] // Рад. мистецтво. – 1945. – 14 лип.

Харків'янин Ол. Театр, який шукає нових шляхів: (творчий шлях харківського театру музичної комедії): [В т.ч. спектакль “Весілля в Малинівці”; Кер. Васильчиков; “Розкинулось море широко”, “Сорочинський ярмарок”, “Кето і Коте”, “Ходжа Насреддін”, “Холопка” – реж. С. Марченко, худ. С. Сонечкін; “Тютюновий капітан”/ Реж. В. Арістов, худ. Н. Соболю]// Рад. мистецтво. – 1945. – 13 лист.

“Чудесний край”: Харківський театр музичної комедії: [драматургія Л. Юхвіда, композитор О. Рябов, пост. І. Радомиський, балетм. Л. Леонідов, худ. Н. Соболю]//Рад. мистецтво. – 1946. – 5 трав.

Костров А. “Сонячним шляхом”: [Прем'єра в Харьк. театрі музкомедії – комедія Б. Балабана, муз. В. Рождественського, худ. Н. Соболю, дир. С. Солощанський, М. Хайкін]// Рад. мистецтво. – 1950. – 15 лют.

Пушкінська виставка в Харкові: [Предст. роботи Л. Чернова, В. Яценко, М. Шапошников, скульптор Л. Твердянська, худ. С. Бесєдін, Д. Шавикін, Н. Соболю, Я. Левін та ін.] // Рад. мистецтво. – 1949. – 20 квіт.

Талалаєвський М. Творчий звіт театру: [Харк. музкомедії в Києві: В т.ч. “Табачний капітан” – текст А. Адуєва, муз. О. Шаца; В т.ч. згадано реж. О. Івашутича, М. Аваха, балетм. І. Нікітіна, худ. Н. Соболю]// Рад. мистецтво. – 1949. – 7 верес.

Театралов Я. “Бокаччо”: Спектакль Харьк. театра музыкальной комедии [В. Геркена и В. Шершеневича, муз. В. Зуппе/ Худ. Н. Соболю, реж. А. Івашутич, балетм. В. Никитин]//Кр. знамя. – 1949. – 14 дек.

Костров А. “Сонячним шляхом”: [Прем'єра в Харьк. театрі муз.комедії Б. Балабана, муз. В. Рождественського, худ. Н. Соболю, диригент С. Солощанський, М. Хайкін]// Рад. мистецтво. – 1950. – 15 лют.

Юбилей художника Н. Соболя // Крас. знамя. – 1950. – 22 марта.

Ярон Г. [Об опереттах Б. Александрова и А. Рябова на либретто Л. Юхвіда “Свадьба в Малиновке”, в Моск. постановке 1937 г. участвовали реж. С. Мызникова, балетмейстер И. Бойко, дирижер А. Залевский, художник Н. Соболю] // Ярон Г. О любимом жанре. – Изд. 2-е. – М., 1963. – С.175-182. – фото: С.184.

Чернова М. Художник театру: [Н. Соболю]// Соц. Харківщина. – 1965. – 17 лют.

Чирікова Х. Художник – театру: [Н. Соболю]// Театр. Харків. – 1965. – №4. – С.6-7.

Біографічні довідки:

Соболю Н.Ф. : [Біогр. довідка]// Художники Харкова до 40-річчя Жовтня: Каталог-довідник/ Склав М. М. Безхутрий; Харьк. відділення СРХУ, Музей образотв. мистецтва. – Х., 1957. – С.86.

Соболю Н.Ф. :[Біогр. довідка]// Мистецькі шляхи Харківщини. – Х., 1998. – С.344.

Соболю Н.Ф. // Енциклопедія українознавства.– Т.8. – Перевид. в Україні. – Львів, 2000. – С.2926.

Підготувала Тетяна Бахмет (Харківська міська спеціалізована музично-театральна бібліотека ім. К. С. Станіславського).

Моя щира подяка Т.Бахмет, яка надіслала мені фотокопію каталогу Харківської виставки Н. Соболя 1965 р., а також надала інформацію про художника.



Сцена з вистави “Душа поета” за Т. Шевченком. Постановник, лібретист та сценограф – Олександр Варун на сцені Дніпродзержинського академічного музично-драматичного театру ім. Лесі Українки.

Майя ГАРБУЗІУК

“СІЧЕСЛАВНА-2014” – БЛОКПОСТ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Відсторонитися від військових реалій весни–2014 на Дніпропетровщині та Запоріжжі було неможливо: на кордонах міст, куди в’їжджали члени журі (а на цьому фестивалі журі приїздить до театрів, а не навпаки) стояли блокпости, у містах майоріли синьо-жовті прапори, тривали передвиборчі президентські перегони, у повітрі висіла тривога. Усі – й учасники, й глядачі фестивалю – жили від новин до новин, директори театрів інформували про своїх мобілізованих та добровольців, на площі Дніпропетровська проводжали в останню путь героїв...

Чи не варто було зачекати, перенести, відмовитись від фестивалю? Якщо такі думки й навідували когось, то тільки не організаторів та учасників XXII конкурсу на Вищу театральну премію Придніпров’я – “Січеславна”, що відбувся 10-20 травня цього року. Попри все, він знову минув на одному подиху, без

жодних скидок на те, що за кількасот, а то й кілька-десять кілометрів точилася війна, а майбутнє країни було невизначеним. “Ми – хребет України!” – гордо говорили дніпропетровці, а якщо так, то й “Січеславна” стала своєрідним блокпостом в обороні права нашого народу на мирне, повноцінне, творче життя. Тридцять чотири вистави дванадцяти театрів, що входять до Дніпропетровського міжобласного відділення НСТДУ, склали фестивальну афішу. Кривий Ріг – Дніпродзержинськ – Дніпропетровськ – Запоріжжя: маршрут для членів журі (у його складі: кандидат мистецтвознавства, доцент Майя Гарбузіук; театральний критик Алла Підлужна; режисер, доцент кафедри режисури КНУТКіТ Володимир Федоров) був напруженим, але багатим на яскраві творчі враження. Шерега традиційних номінацій, призначених для майстрів, театральної молоді і студентів, театрів

Сцени з вистави “Пер Гінт” за Г. Ібсенем. Автор сценічної версії, сценограф та художній керівник постанови – Олександр Бельський, режисер – Сергій Бельський. Криворізький академічний театр музично-пластичних мистецтв “Академія руху”.



для дітей, музичних та драматичних, для акторів, сценографів, режисерів, композиторів, організаторів театральної справи тощо, окремі номінації – для вистав Шевченківський репертуару – усі нагороди та відзнаки врешті знайшли своїх власників (хоча церемонія нагородження відбулася лише у вересні – її перенесли через жалобу за загиблими в АТО дніпропетровцями).

У межах однієї статті неможливо бодай перелічити усе й усіх – для цього Дніпропетровське міжбласне відділення НСТД України видає окремий випуск “Театру+”, де містяться фрагменти обговорень та повна інформація про переможців. Ми ж зупинимось на найважливіших моментах та тенденціях, що їх цього року увиразнив фестиваль.

Мабуть, найцікавіші та найбільш вдалі у творчому сенсі події були пов’язані із прочитаннями класики: національної та зарубіжної. Першими вразили криворіжці: їхня пластична версія “Пер Гінта” (автор сценічної версії, сценограф та художній керівник постанови – О. Бельський, режисер-постановник, володар Гранту Президента України 2013 р. – С. Бельський, автор музичного оформлення – А. Бельська) мала виразну тему та подієвий ряд. Метаісторія, притаманна багатьом виставам цього колективу – драматична доля митця у світі – цього разу набула справді глибокоемоційного та пластично експресивного вияву. Історія “гріхопадіння” людини, що втратила себе, доля героя, котрий цинічно прагнув здобути

увесь світ, та залишився на самоті із єдиною – коханою – Сольвейг, становить наскрізну сюжетну лінію. Через “потік пластичної свідомості” театр виразно провів тему ірраціональності світу, людського буття, життя і смерті, сягаючи вершини у дуетній сцені помираючої Озе та Пер Гінта (Вікторія Івасих – Сергій Бельський). Вистава здобула Гран-прі фестивалю, була названа найкращою пластичною виставою, а ролі Сергія Бельського та Вікторії Івасих були відзначені як найкращі у пластичному спектаклі.

Із трьох побачених вистав Криворізького академічного музично-драматичного театру на увагу заслуговує без сумніву “Тартюф” Ж.-Б. Мольєра. Його зіграно по-мольєрівськи легко, вогнисто, динамічно. Сценографічний прийом “оживлення” величезних рам (режисер – Михайло Мельников та художник – Микола Бабичев) дозволив створити ігрове середовище, сприятливе для імпровізаційної стихії гри. Блискучий акторський ансамбль очолював майстер сцени Володимир Полубоярцев–Оргон, поруч з яким не менш виразними та комедійно-заразливими були молоді Тетяна Плужник – Дорина, Микола Афанасьєв – Валер, Максим Даньшин – Даміс. На жаль, вибір на виконавця головної ролі зовсім юного та фахово незрілого Микити Блюда не виправдав очікувань постановників – для актора це завдання виявилось не до снаги, що й відбилось на загальній оцінці вистави.

Класичний доробок митців Дніпропетровська тримався на чотирьох “кітах” їхньої театральної оази: опері, театрі ляльок, поважній академічній сцені та молодіжному колективі. Дипломна вистава випускників-вокалістів Дніпропетровської консерваторії відбувалась на сцені Дніпропетровського академічного театру опери та балету у репертуарній

виставі “П'яци” Р. Леонкавалло за участю співаків театру (режисер-постановник Ю. Чайка, художник-постановник – А. Ареф'єв, диригенти – В. Гаркуша, Ю. Пороховник, хормейстер – В. Пучков-Сорочинський, режисер-педагог – М. С. Козолуп). Дивовижну вокальну зрілість та акторську майстерність продемонструвала насамперед виконавиця провідної жіночої партії – Недди – Тетяна Улькіна (клас н.а. СРСР Н. А. Суржиної), цікавими голосами та виразними сценічними даними запам'ятались виконавці партій Каніо (Олег Журавель) і Тоніо (Ігор Воєводін). Усі троє вокалістів названі переможцями у номінації “Найкращий дебют”.

Вечірній показ “Турандот” Д. Пуччіні став справжнім святом музичного театру: режисура та сценографічна ідея Ю. Чайки були скеровані на створення масштабного видовища, центром якого стала Турандот – Наталі Маргарит-Фронталіні (Італія). Поруч із відомою оперною дівочою свіжо та драматично наповнено звучали голоси дніпропетровських солістів: А. Коробейник – Калаф та А. Бокач – Ліу. Дніпропетровська “Турандот” здобула нагороду як “Найкраща музична вистава”, а згадані солісти відзначені дипломами за “Найкращі партії у музичній виставі”.

Вибір тексту для першої україномовної вистави у Дніпропетровському міському театрі ляльок впав на лялькарську класику: “Лисичка-сестричка та Вовк-панібрат” В. Нестайка. Все щасливо збіглося у цій виставі: літературно добірний текст славетного письменника, премилі ляльки відомого майстра своєї справи сценографа Віктора Нікітіна, режисура корифея українського лялькарства Сергія Єфремова, музика знаного композитора В'ячеслава Полянського, чудовий молодий акторський ансамбль (Наталія Фетисова – Лисиця, Юрій Лісняк – Вовк, Ірина Сініцина – Баба, Олександр Глумов – Дід, а також Марина Костюченко та Олександр Занудько). Вкрай малесеньке, пристосоване театральне приміщення (частина дитячого садка) із просто мініатюрною сценою не завадили професіоналам розгорнути сценічну дію на кількох планах, майстерно поєднавши в ній живий план і ляльок, дальню перспективу із крупними планами на авансцені, “інтер'єрні” та “екстер'єрні” сцени. Вдало уникнувши штампів та загравань із наймолодшою аудиторією (всі глядачі – вихованці дитячого садочка – прийшли на виставу в українських національних строях!), з величезною любов'ю до своїх персонажів, до мови, до ляльок, актори змогли створити виставу – взірць високої професійної культури. Ця робота, на одностайну думку журі, заслуговувала нагороди у номінації “Найкраща вистава театру ляльок”, а дует виконавців Ірина Сініцина– Олександр Глумов названо найкращими акторськими роботами у



Тетяна Плузник – Дорина, Микита Блюдо – Тартюф у виставі “Тартюф” Ж.-Б. Мольєра. Режисер – Михайло Мельников, художник – Микола Бабичев. Криворізький академічний музично-драматичний театр.

відповідній категорії вистав. Підкреслимо – цей творчий колектив давно переріс запропонований йому міською владою простір, тож для продовження свого творчого розвитку безсумнівно потребує іншого, кращого, професійнішого приміщення.

Інтерпретація “За двома зайцями” М. Старицького у Дніпропетровському академічному театрі ім. Т. Шевченка – вишукана сув'язь глибокопродуманих, несуетних, несподіваних мистецьких рішень. Режисер-постановник Анатолій Канцедайло (переможець у номінації “Найкраща режисерська робота”) делікатно перекреслив усі наші хрестоматійні стереотипи: тут лірична й кумедна, а не геть дурнувата Проня (Світлана Сушко), ділова й принципово некомедійна Химка (Тетяна Лоза), позбавлена комедійних барв Секлита (Наталія Тафі). Усі знані наперед репліки режисер та виконавці наче “залишили без уваги”, а натомість на сцену виведено справжні парубочі хори (жанр вистави – музична комедія на 2 дії), вітальню Сірків прикрасив “Мамай”, простір вирішено як суворі, монохромні урбаністичні краєвиди Києва початку ХХ ст. (сценографія – Сергій



Сцени з вистави “За двома зайцями” М. Старицького. Режисер – Анатолій Канцєдайло, сцєнографія – Сергій Ридванецький, костюми – Наталія Ридванецька. Дніпропетровський академічний театр ім. Т. Шевченка.



Світлана Сушко – Проня, Сергій Винокуров – Голохвостий.

Ридванецький, костюми – Наталія Ридванецька). Тут усе “осерйознено” – вистава про батьків та дітей, про бездуховність та мімікрію міщанства. Головний герой, Голохвостий, у виконанні молодого Сергія Винокурова (Гран-прі “Надії Січеславни”) – дрібний, всюдисущий, в’юнкий, з’являється якось непарадно, але потім поступово, наче освоюючись, “набирає обертів”. Думка персонажа летить понад текстом, від одного до іншого танцювального па, від “точки” до “точки” – і в цьому гіпердинамічному візерунку незліченна кількість стакато, акцентів, мікромізансцен укладаються у віртуозну партитуру наскрізної дії... Білосніжне – авторське – весільне вбрання Проні (актриса С. Сушко) – суцільна поезія, і таким зворушливим теплом овіяна ця немудра жертва “панціонів” і сліпої батьківської любови, що не сміятись, а сумувати хочеться – за усіх нас, кому “по-модньому” жити кортить... У виставі комедію наближено до драми, а історія нещасливого одруження Голохвостий перестала тут бути головною. Точно окреслений український міський часопростір став тут не менш вагомою дійовою особою. Як і висока вокальна, пластична, візуальна сценічна культура вистави, він слугував механізмом руйнування усталених стереотипів щодо українства як середовища суто селянського. Таке акцентування урбаністичного дискурсу дозволило відкрити режисерові нові горизонти хрестоматійного твору.

Дніпропетровський молодіжний театр “Вірино” представив дві цілком протилежні за естетичними пошуками роботи. “Забути Герострата!” Г. Горіна – продовження публіцистичної репертуарної лінії театру (вистава-переможець у номінації “Найкраща драматична вистава”). Режисер Володимир Петренко

та сценограф Марія Ткаченко запропонували апокаліптичну візію простору, в якому “вітри історії” продувають наскрізь людину, суспільство, минуле і майбутнє... Лапідарність вирішення сценічного простору наклала на акторів-виконавців свої закони існування в обмеженому “постатомному” бункері. Незмінним камертоном акторської правди у складному трагікомедійному жанрі вистави “служував” Володимир Косоног – Тіссаферн (переможець у номінації “Найкраща чоловіча роль другого плану”), поруч із яким міг розкрити свій мистецький та громадянський потенціал Тарас Шевченко – Герострат (переможець у номінації “Найкраща чоловіча роль”).

Друга робота “віримців” – “Двоє” на Камерній сцені театру. Дві одноактівки (за п’єсою класика японської літератури Дз. Танідзаки та француза П. Руді) об’єднані формально лаконічним просторовим вирішенням, змістово – особливим, прискіпливим і закоханим поглядом на проблеми “маленької людини”, методологічно – найтоншим розробленням психологічних стосунків персонажів, особливим співвідношенням тексту та підтексту, глибоко продуманим та блискуче реалізованим в акторських роботах “другим планом” ролей. Принципово, що творцями цих двох маленьких театральних шедеврів були молоді режисери Вероніка Чернова та Варвара Вороніна, котрі реалізували свої задуми під мистецькою орудою художнього керівника театру В. Петренка (художник – Марія Ткаченко). Надзвичайно стильне пластичне вирішення Олени Ряпулової принесло хореографу диплом в номінації “Найкраща пластика у виставі”; дипломом переможців у частині “Надія Січеславни” в номінаціях “Найкраща жіноча роль” нагороджено Надію Петренко (О-Куні) та Олександра Кор-



Тарас Шевченко – Герострат, Володимир Косоног – Тіссаферн у виставі “Забути Герострата!” Г. Горіна. Режисер – Володимир Петренко, сценографія – Марія Ткаченко. Дніпропетровський молодіжний театр “Віримо”.

Сцена з вистави “Двоє” за Дз. Танідзаки та П. Руді. Режисери – Вероніка Чернова, Варвара Вороніна, художник – Марія Ткаченко. Дніпропетровський молодіжний театр “Віримо”.



Дз. Танідзаки

ДВОЕ

ДИПТИХ



ниленка в номінації “Найкраща чоловіча роль другого плану” (Він). (Про названу вище роботу молодих митців театру “Віримо!” автор цих рядків писала в “Українському театрі”, № 3, 2014 р., С.10-13).

Театри Запоріжжя також запропонували цікаві прочитання класики. Надзвичайно ґрунтовним підготовчим процесом, високою пластичною та візуальною культурою вразила робота Запорізького академічного театру молоді “У пошуках дракона” А. Богачової (режисер – Наталія Вошилова, художник – Тетяна Власенко, хореограф – Катерина Кошовник, музичне оформлення – Микола Середя, Сергій Войтенко, Наталія Вошилова). Йдеться, звичайно, не про цілком посередній драматургічний матеріал, в якому здійснено спробу опрацювання народних японських казок, а про якісне, відповідальне сценічне відтворення особливостей культури далекої країни (вистава – переможець у номінації “Найкраща драматична вистава для дітей”). Незвичайне театральне дійство насичене яскравими перетвореннями елементів сценографії та костюмів, стильною та образною хореографічною лексикою (Катерина Кошовник та Денис Денисенко – переможці у номінації “Найкращий балетмейстер” в “Надії Січеславни”), виразними акторськими роботами (Катерина Макоїд – Мавпа та Петро Желев – Кролик – серед “Найкращих ролей у драматичних виставах для дітей”), а також вправним та “серйозним” володінням прийомами японських бойових мистецтв (постановник боїв Денис Денисенко – інструктор з Айкидо та Іайдо, володар Чорного пояса І дан Айкидо і Чорного пояса І дан Іайдо). Можна справді лише позаздрити дітям, котрі розпочинають своє знайомство із багатющою куль-

Сцена з вистави “У пошуках дракона” А. Богачової. Режисер – Наталія Вошилова, художник – Тетяна Власенко. Запорізький академічний театр молоді.

Сцена з вистави “Тев’є-Тевль” Г. Горіна за Шолом-Алейхемом. Режисер – Віктор Попов, художник – Ірина Кохан. Запорізький академічний український музично-драматичний театр ім. В. Магара.



турою Сходу з таких мистецьких вражень. Вистава безумовно заслужує бути учасницею фестивалів японської культури в Україні, якби такі фестивалі звертали увагу на театральні роботи та стежили за українсько-японським творчим діалогом, що сьогодні активно набирає сил на теренах усієї України.

“Тев’є-Тевль” Г. Горіна за Шолом-Алейхемом у Запорізькому академічному українському музично-драматичному театрі ім. В. Магара – робота складна та неоднозначна. До давньої мрії актора Олесандра Гапона (один з переможців у номінації “Лицар театру: Честь, достоїнство, професіоналізм”) дослухався відомий режисер Віктор Попов. Зіграний м’яко, дещо побутово-“занижено” Тев’є-Гапон у цій виставі – найменше філософ, він радше простий, звичайнісінький молочар. В цьому є своя рація, своя правда, бо поруч із ним дорослішає та мужніє Мотл (А. Косодій) – втілення справжнього мислителя та проводиря свого народу. Ще один цікавий чоловічий образ – Лейзер (Юрій Бакум) – аристократичний, вишуканий, людяний. Чорно-біла графіка костюмів та зорового образу вистави викликають асоціації із творчістю відомих єврейських художників-графіків ХХ ст. (художник – Ірина Кохан). Лаконічно вирішено фінал вистави, в якому і відеоряд, і пластична формула “ісходу” євреїв перегукуються з найвідомішим сценографічним вирішенням Д. Лідера у виставі франківців – космічною спіраллю життя й смерті (спеціальним дипломом “Січеславни” нагороджено Світлану Юдіну за світлову партитуру вистави).

Поруч із цікаво й творчо інтерпретованою класикою на фестивалі афіші цьогоріч, є, безумовно, і спроби опанувати драматургію нових естетичних

та тематичних горизонтів. Прикметно, що відповідальність за це на себе беруть молоді митці: Влада Белозоренко у Дніпродзержинському академічному музично-драматичному театрі ім. Лесі Українки запропонувала “модний” сьогодні “Метод Гренхольма” Ж. Гальсерана (виконавці – Олег Волощенко, Олександр Тарханов, Ганна Бахмут, Геннадій Василенко здобули перемогу за “Найкращий акторський ансамбль”); свою бакалаврську роботу “Маленькі подружні злочини” Е.-Е. Шмітта на Камерній сцені Дніпропетровського академічного театру ім. Т. Шевченка показала студентка КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого Діана Айше (диплом у номінації “Найкращий дебют”). Знайомство глядача із сучасною зарубіжною драматургією – вельми необхідний процес, і треба лише вітати театри та митців, що готові ризикувати, експериментуючи і з трупою, і з глядачем. Але у двох цих виставах молоді постановники залишились у полоні тексту, ретельно й старанно організувавши його розгортання у часі й просторі, чого вочевидь було недостатньо для побудови цілісного мистецького твору на сцені.

Проте сучасна зарубіжна п’єса таки прозвучала на фестивалі на повен голос – і це був самотній голос актриси Запорізького академічного театру ім. В. Магара Тетяни Лещової у виставі “Я чекаю на тебе, мій любий!” Д. Фо та Ф. Раме (диплом за “Найкращу моновиставу”). Для автора цих рядків була то єдина на фестивалі вистава за сучасною драматургією, в якій особистості митців (режисер вистави – Р. Проценко) проявились якнайяскравіше. Відверта сповідь, що завершується чи то смертю жінки, чи то громом-блискавицею як знаком оновлення життя, у версії Т. Лещо-



*Сцена з вистави “Метод Гренхольма”
 Ж. Гальсерана.*

*Режисер – Влада Белозоренко,
 художник – Тетяна Чухрій.*

*Дніпродзержинський академічний
 музично-драматичний театр
 ім. Лесі Українки.*

вої мала і виразні театральні акценти, і динамічний темпоритм, та насамперед – свою гостру, провокуючу, життєву правду. Завдяки цьому роботу актриси хотілося назвати не лише спектаклем, а й вдалим, корисним, показовим для сучасного театру соціальним проектом, орієнтованим насамперед на жіночий сегмент глядачів.

Про вистави з нагоди Шевченкового року годилося б мовити на початку статті, та логіка оповіді нараджує ними завершувати. Серед усього розмаїття вистав три, введені в номінацію, беззаперечно залишилися у пам'яті. Кожна з них побудована на пластичному вирішенні – і це видається показовою рисою регіону, де багаторічна мистецька й педагогічна діяльність криворізького театру “Академія Руху”, Дніпропетровського театрального коледжу, Дніпропетровського академічного театру опери та балету тощо сформували особливу пластичну культуру драматичних виконавців та значною мірою вплинули на розширення виражальних засобів режисерів. Сказати простіше – для сучасних акторів Січеславщини не танцювати, не бути пластично виразним, не володіти тілом вважається ганебним. (Переконала у поважних вокально-пластичних студіях і робота вихованців III драматичного курсу акторського відділення Дніпропетровського театрально-художнього коледжу “Ромео і Джульєтта” В. Шекспіра та Ж. Пресгурвіка).

Отож, нове прочитання “Матері-наймички” за Т. Шевченком у Криворізькому академічному міському театрі драми та музичної комедії імені Тараса Шевченка (режисер-постановник – Василь Короленко) відбулось через прийом поєднання традиційної драматичної гри із умовно-метафоричним пластичним вирішенням (автор – Андрій Івасих). Найбільш органічно в ускладненій партитурі спектаклю існувала актриса Марія Фішелевич – Мати (диплом “Січеславни” за “Найкращу жіночу роль”). Без жодних зусиль, миттєво, її Ганна з впізнавано хрестоматійної, цілком побутової жінки-селянки піднімалась босоніж “на пуанти”, щоб передати весь біль та драматизм жінки-страдниці, жінки-українки – у русі, часто переконливішому й промовистішому за драматичний текст.

У власного авторства балеті-феєрії “Душа поета” за мотивами поеми-комедії Т. Шевченка “Сон” постановник, лібретист та сценограф в одній особі Олександр Варун на сцені Дніпродзержинського академічного музично-драматичного театру ім. Лесі Українки цілковито відмовився від тексту на користь



Сцена з вистави “Мати-наймичка” Т. Шевченка. Режисер – Василь Короленко. Криворізький академічний міський театр драми та музичної комедії ім. Т. Шевченка.

мови тіла (хореограф – Наталя Клішина). Професійні танцівники – Євген Дудка (Поет) та Ілона Єрошенко (Душа поета) здійснили спробу розповісти про складні, суперечливі стосунки Генія та його Музи в оточенні світу, що “полює” на талант та особистість, врешті вбиваючи його. Вибір на користь мови класичної хореографії з одного боку має виразне дидактично-просвітницьке значення для глядачів невеликого Дніпродзержинська, адже у такий спосіб музично-драматичний театр компенсує відсутність у місті балетної трупи. Тож, з одного боку, виховуючи підлітків (а ми дивилися денну виставу для школярів), театр високо піднімає мистецьку планку своїх творчих завдань. Але з іншого, обравши для вистави музику аж ніяк не найкращу, часто “попсову”, театр наче підлаштовується під смаки того ж глядача. Де тут міра необхідного, де межа естетичного ризику? Відповіді однозначної немає. Але переконана, що попри певні проблеми концептуально-постановочого характеру (як-от слабкість драматургії, статичність образів, невідповідність звукоряду пластичній мові тощо), таке прочитання одного з найскладніших творів Т. Шевченка – безумовно важливий крок для театру та його глядачів.

Майже беззастережно, переживши істинний катарсис як звичайні глядачі та творчу насолоду – як професійні, сприйняли роботу зовсім юного Запорізького муніципального театру танцю. Вистава “Художник. Сновидіння” стала переможцем у номі-

нації “Найкраща вистава, присвячена 200-річчю від дня народження Великого Кобзаря”. У хореографічному дійстві (постановча група: режисер – Андрій Романов, балетмейстер-постановник – Євген Занков, музичний керівник – Дмитро Савенко, художник-модельєр – Вікторія Єрмоленко, сценографія – Вікторія Гетьман, балетмейстери – Дарія Калініна, Олег Кравець, директор – Лариса Неверова), присвяченому історії Шевченка-художника, його автори та виконавці змогли сягнути якихось незвичайних глибин в осягненні і суто людського виміру долі Художника, і метафорично-узагальнених формул буття Людини у світі. Вистава збудована на кількох рівнях: перший – портретно-впізнаваний Шевченко у виконанні драматичного актора О. Григор’єва, з глибоким, магічним голосом Це – своєрідний знак, генетичний зв’язок із драматичною сценою, вербальним театром (у виставі український актор говорить російською мовою – і якоїсь миті замислюєшся: можливо, саме так, з акцентом, далеко небездоганно звучала в устах Кобзаря чужа для нього російська?). Наступний щабель – суто пластична драма, в якій роль молодого художника виконує драматичний актор Віталій Діхтяренко (один з переможців у номінації “Найкраща роль у пластичній виставі”). Третій рівень – хореографічні номери у виконанні артистів театру, фахових танцівників. Ці персонажі відтворюють оточення Художника-Діхтяренка: кохана, друзі та вороги, учасники карнавалу, жебрачка на балу... Четвертий рівень – ілюстративний ряд: на великому екрані відтворено офорти та малюнки Шевченка, цей прийом допомагає “об’єктивізувати” авторський, вигаданий сюжет вистави.

Пронизливо-щемлива і за драматургією, і за виконанням сцена, на початку якої Шевченко рисує натуру, далі молоді моделі-красуні навчають незграбного й трохи вайлуватого юнака основ класичного

танцю, і це завершується танцем із віртуозними па та складними дуетними підтримками. Так за лічені хвилини перед нами було зіграно складну та драматичну історію входження Тараса в аристократичне петербурзьке середовище. Трагічною кульмінацією балету є сцена смерти Художника, вирішена сценографічно: простір сцени, що упродовж вистави, наче палітра митця, наповнювався легкими, повітряними, усіх кольорів веселки велетенськими смугами з тканини, тепер порожніє – і разом з кожним зниклим у чорноті куліс “кольором” палітри холодіє і світ, і наша душа...

То які ж підсумки фестивалю – окрім номінацій та нагород? Хто став справді його героєм? Тарас Шевченко – у найрізноманітніших сценічних проявах цього образу. Самі митці Придніпров’я, що змогли всупереч усім обставинам не змінити традиційного трибу свого мирного життя, невід’ємною складовою якого є фестиваль “Січеславна”. Добре, коли б вистави-переможці у різних номінаціях побачили глядачі інших регіонів України, коли б вони стали частиною інших фестивалів, бо без сумніву становлять для театральної громади України і світоглядний, і естетичний, і професійний інтерес.

Цікаво зауважив хтось уже під час визначення переможців: а найвищі нагороди дісталися ж бо “персонажам” відверто негативним: Пер Гінт, Герострат, Голохвастов... Це – ознака часу? Діагноз суспільству? Вочевидь, так. Театр фіксує гостре бажання мистецтва й громади до самоаналізу, до роботи з “антигероями”, до ритуального прощання з ними. Мабуть, наш буремний час накладе свій відбиток на вистави майбутньої “Січеславни-2015”. Та найголовніше сьогодні – щоб і цей блокпост встояв перед викликами воєнного часу.

*Віталій Діхтяренко та Наїля Галєєва
 у виставі “Художник. Сновидіння”.
 Режисер – Андрій Романов,
 костюми – Вікторія Єрмоленко,
 сценографія – Вікторія Гетьман.
 Запорізький муніципальний
 театр танцю.*



Уляна РОЙ

ФЕСТИВАЛЬ “ПРЕМ’ЄРИ СЕЗОНУ-2014” : ОГЛЯД ДОСЯГНЕНЬ ЛЯЛЬКАРІВ

*Сцена з вистави “Лелеченя і опудало”
Л. Лопейска та Г. Крчулова.
Режисер – Євген Гіммельфарб,
художник – Ольга Балашова. Львівський театр
естрадных мініатюр “І люди, і ляльки”.*

*IV Всеукраїнський фестиваль театрів
ляльок “Прем’єри сезону-2014”
відбувся 11–14 вересня 2014 року
у Києві та в Бучі. Він був
присвячений 200-річчю з дня
народження великого українського
письменника Тараса Шевченка.
Організатором фестивалю виступила
Всеукраїнська громадська організація
“Український центр Міжнародної
спілки діячів театру ляльок
“УНІМА-УКРАЇНА”.
Уперше за чотири роки (з 2011-го)
фестиваль змінив свій формат
з віртуального огляду-конкурсу
на реальну акцію з показом вистав на
столичній сцені. В огляді взяли участь
одинадцять театрів з різних
міст України.*

Новий формат реальної зустрічі дав нагоду учасникам бачити роботи своїх колег, знайомитися, оцінювати, дискутувати. Особливий простір для цього творила нова команда фестивалю під керівництвом Ю. Тітарова, його заступника – Д. Іванової та численних членів оргкомітету, переважно молодих людей, студентів і випускників кафедри акторської майстерності та режисури театру ляльок Київського національного університету імені І. К. Карпенка-Карого. Вони дарували учасникам свій запал, енергію і захоплювали присутніх небайдужістю до лялькарського мистецтва. Завдяки їхній ініціативі багато подій на цьому фестивалі відбулося вперше. Наприклад, творча зустріч “Діалог режисера та художника: з досвіду сучасного європейського театру ляльок” з режисером та художником Вільнюського театру ляльок “ЛЕЛЕ” Рімантасом Дрієзісом (Литва). Вперше відбулися майстер-класи з виготовлення ляльок з різної фактури. Особливою подією став вуличний перформенс “Де живе дитинство?” на площі перед кінотеатром “Жовтень” у Києві. Так само вперше під час фестивалю виходила газета-обіжник з критичними рецензіями на побачені тут вистави. Основними дописувачами були студенти-театрознавці Дарія Дроботова з Харківського національного університету мистецтв імені Івана Котляревського та Тетяна Стерняк з Львівського національного університету імені Івана Франка, під керівництвом старших викладачів своїх навчальних закладів (Юлії Коваленко та Уляни Рой відповідно), а також студенток кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Олени Луговської, Трини Бойко, Олени Мигашко. Такі заходи спонукали й заохочували до знайомства учасників між собою, до обговорень, дискусій. Це те свіже повітря, що перетворювало фестиваль зі споглядання на

Дію. З інтенцією, що вона помандрує разом із кожним учасником у їхні домівки.

Спеціалізована комісія від Всеукраїнської організації “УНІМА-УКРАЇНА” з 26 вистав, що їх пропонували подивитися 19 театрів України, залишила для участі дванадцять. На жаль, “Наймичка” Т. Шевченка (режисер А. Поляк, художник Л. Тернових) Донецького обласного театру ляльок не приїхала. Єдиним представником від цього театру був його директор Віктор Стариков.

Одинадцять вистав-учасниць представляли здобутки та тенденції лялькарського мистецтва театрального сезону 2013–2014 року в Україні. На думку автора статті, можна було виокремити кілька основних напрямів: вистави до ювілею Т. Г. Шевченка; постанови зарубіжної драматургії; роботи молодих режисерів; традиційні вистави-казки для дітей, презентація театру ляльок, що працює в іншій техніці та для дорослого глядача.

Відзначення Шевченківського ювілею в театрі ляльок репрезентували дві вистави. Перша – “Садок вишневий коло хати” Т. Шевченка (Львівський академічний обласний театр ляльок, режисер з. д. м. України Сергій Брижань) – поєднується із попередньою роботою С. Брижаня у цьому ж театрі (“Тарас” за Б. Стельмахом). Між датами прем’єр обох спектаклів – значна часова відстань, тим не менш вони утворюють своєрідну діалогію. Художньо-сценічний простір творили різні митці, відповідно І. Кульчицька та М. Ніколаєв, проте атмосфера, якою дихають вистави, особлива, поетично-монументальна, якщо так можна казати про атмосферу, і саме вона посідає центральне місце у виставі. Її витворюють символи-обереги з української мітології, пісні в акапельному виконанні та єдиний акторський колектив/ансамбль. Новим для театру прийомом стало використання

піскової анімації – технічно складне завдання надзвичайно збагатило візуальний ряд вистави. Вправно відпрацьоване вдома, на виїзній фестивалній сцені технічне виконання цього прийому мало певні “збої” і, на жаль, це позначилося на загальному сприйнятті побаченого, навіть викликало розчарування серед акторського колективу виконавців. Проте глядачі-лялькарі підтримали колектив щедрими оплесками, розуміючи непередбачуваність таких ситуацій.

Друга вистава до ювілею Кобзаря – рок-опера “Великий льох” Т. Шевченка (режисер – В. Гольцов, художник – О. Загребіна, Чернігівський обласний



*Сцена з рок-опери “Великий льох” Т. Шевченка.
Режисер – В. Гольцов, художник – О. Загребіна.
Чернігівський обласний театр ляльок ім. О. Довженка.*

*Студенти ЛНУ ім. І. Франка у сцені з вистави “Тарас”
Б. Стельмаха (режисер – Сергій Брижань,
художник – Михайло Ніколаєв) під час церемонії
відкриття фестивалю.*





Сцена з вистави “Півтори жмені” Н. Осіпова. Режисер – Сергій Єфремов, художник – Віра Задорожня. Чернівецький академічний обласний театр ляльок.



театр ляльок імені О. Довженка). Вистава багата на анімацію в декораціях, костюмах, реквізитах. Мізансцени ефектні, динамічні, підкреслено театральні. Театр наче випробовував поезію Шевченка на музичність, навіть на “рок-оперовість”. Та, на жаль, цього іспиту не витримав сам театр. Адже читання віршів Шевченка є викликом для кожного артиста і колективу, а виспівування смислів тим більше. Велика відповідальність постає перед композитором (у цьому випадку – перед М. Вітковським). Шевченкова мова поетична, але її музичність не проста. Розкрити код її мелодики нелегко, навіть приблизна ілюстрація може виглядати вульгарно. Дисонанс у сприйнятті спектаклю особливо загострювався через використання в оформленні картин бойчукістів. Художній хід, безумовно, оригінальний. Проте емоційно, візуально, стилістично ці зображення відсилають до далекого від шевченківського використання народного стилю. Тож виникає еkleктика, що заважає сприймати таке сценічне трактування містерії Шевченка.

Найкращі зразки традиційних лялькарських постанов за мотивами народних казок репрезентували теж дві вистави. Перша – “Півтори жмені” Н. Осіпова (режисер – С. Єфремов, художник – В. Задорожня, Чернівецький академічний обласний театр ляльок). Сюжет грузинської п’єси на сцені чернівчан став автентичною буковинською казкою. На тлі невибагливої декорації – ширма і задник-коло, персонажі-ляльки у дуже детально і охайно виконаних народних гуцульських костюмах, разом з акторами-ляльководами показали дотепну, творчу і щиро поставу. Вив-

чар (єдиний персонаж в живому плані у виконанні Тараса Козловського) неймовірно доброзичливо та щиро розповідав історію симпатичного гуцульського Ягняти. За розвитком сюжету було легко і цікаво спостерігати як дітям, так і дорослим. Кожен новий персонаж навчав Ягнятка якогось певного слова (вигук, побажання, привітання та інше) та роз’яснював ситуації, коли ті слова слід використовувати, щоб нікого не образити. У фіналі Ягняткові довелося відтворити весь цей ланцюжок подій, щоб пригадати перші, почуті від матері, слова. У цьому моменті, дуже природно, дітям-глядачам хотілося долучитися до процесу пригадування і допомогти Ягнятці. Завдяки такому прийому історія-казка-вистава стала ігровою, по-справжньому особистісною, пам’ятною.

Інша вистава на фольклорній основі – “Іванкова сопілка” В. Орлова (режисер – І. Федірко, художник – Н. Ягупова, Миколаївський обласний театр ляльок). Вистава розповідає про розумного Івана, що зумів провчити паничів, здобути пшеницю і зберегти свою честь. По центру сцени стоїть великий млин, біля якого відбуваються усі події. Він стоїть на обертовому колі, а коли відкриваються двері млина – ми бачимо палати жадібного царя Гороха. Керують усіма сценографічними трансформаціями та планшетними ляльками лише двоє акторів: Костянтин Гросман та Валерій Байло. Чи не замало виконавців для технічно вимогливої постанови? Принаймні, із зали здавалось, що ще один помічник не був би тут зайвим.

Серед прем’єр цього річного сезону знайшлися і вистави за драматургією зарубіжною. В основі виста-

ва “Лелеченя і опудало” – п’єса словацьких драматургів Л. Лопейска та Г. Крчулова (режисер – Є. Гіммельфарб, художник – О. Балашова, Львівський театр естрадних мініатюр “І люди, і ляльки”). Філософська притча про дружбу та самопожертву нав’язала сценічній дії сповільнений темпоритм. Все довкола немовби хоче відтермінувати смерть Опудала, що врятував життя малому пораненому Лелеченяті. Акторський ансамбль працював професійно, самовіддано, але, на жаль, вистава побудована на словесній дії, драматично-тягучій атмосфері, із незмінними, нерухомими ляльками. Через це діти-глядачі вже невдовзі, майже від початку вистави, втратили уважність і зацікавлення.

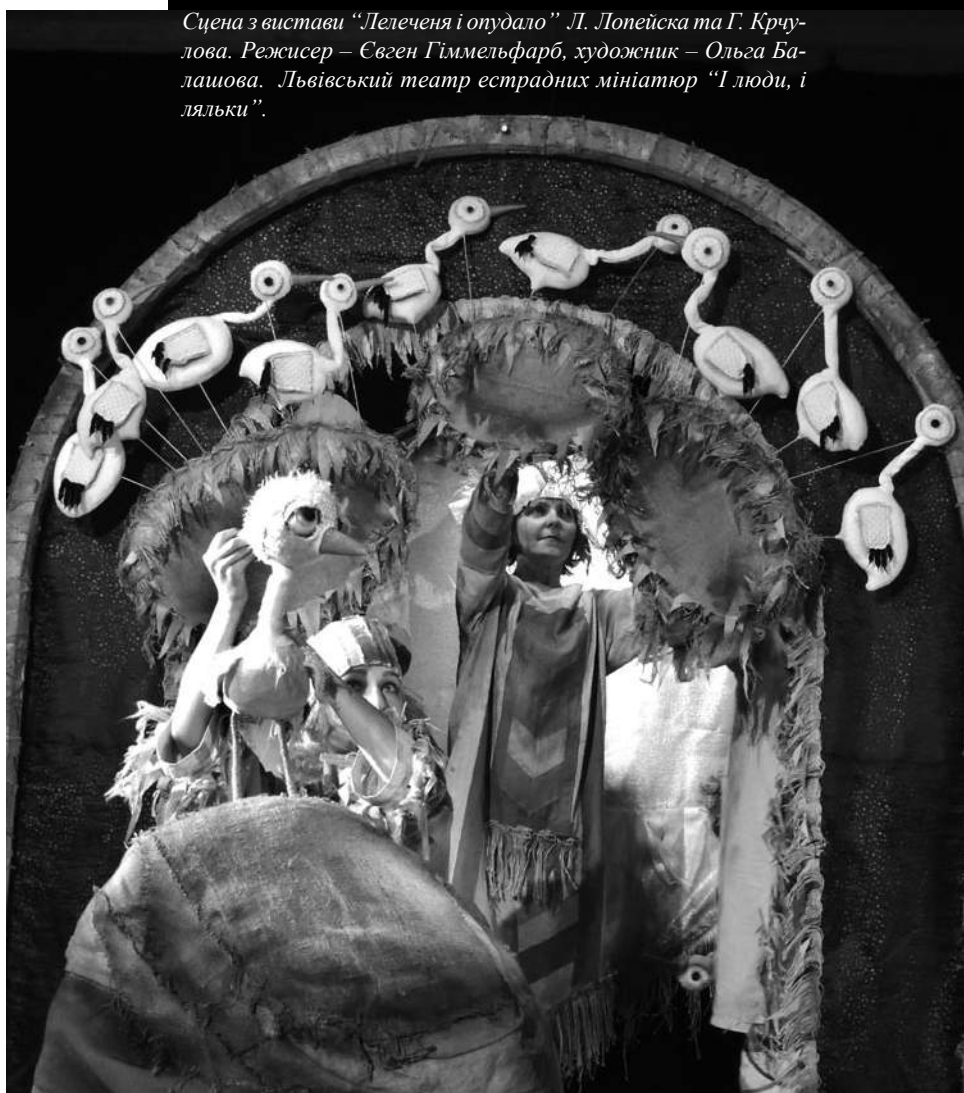
Наступна вистава “увійшла” в такий трагічний темпоритм непередбачено. Ще напередодні відомий актор, з. а. України Шарль Фоєрберг вітав учасників фестивалю у вестибюлі свого рідного Київського муніципального театру. У день показу вистави “Сонячний промінь” А. Попеску (режисер – М. Урицький, художник – М. Данько) учасники фестивалю довідалися, що актор відійшов у вічність. Символічно було й те, що відомою і улюбленою для актора Ш. Фоєрберга була роль мишеняти Мицика у “Сонячному промені”. Вистава-учасник фестивалю стала своєрідним прощальним спогадом про талановитого і вірного актора.

Ще дві вистави презентували роботи молодих, за віком і стажем, режисерів театру ляльок. Юрій Чайка працює режисером в Одеському театрі ляльок понад два роки. Казка “Вовк і семеро козенят” у його власній інсценізації отримала новий, життєво-філософський зміст завдяки привнесеній сюжетній перипетії. Як виявилось, у наймолодшого козеняти була мрія – навчитися літати. Скільки сил було – герой намагався цього досягнути, і у фіналі його мрія таки здійснилася. Мов реактивний літак, він вирушив навздогін Вовкові-вкрадачу і врятував своїх сестер та братів. Дуже яскравим персонажем став і Вовк (Станіслав Михайленко) із його постійним нагадуванням: “я Вовком працюю у казці”. Такий прийом дистанціювання створював і комічний ефект, і викликав симпатію до персонажа. Виставу супроводжувала концертна музика, а костюми лялькарів – фраки та циліндри – підкрес-



Сцена з вистави “Іванкова сопілка” В. Орлова. Режисер – Ігор Федірко, художник – Наталя Ягунова. Миколаївський обласний театр ляльок.

Сцена з вистави “Лелеченя і опудало” Л. Лопейска та Г. Крчулова. Режисер – Євген Гіммельфарб, художник – Ольга Балашова. Львівський театр естрадних мініатюр “І люди, і ляльки”.





Сцени з вистави “Вовк і семеро козенят”. Інсценізація та режисура – Юрій Чайка, художник – Світлана Прокоф'єва. Одеський обласний театр ляльок.

лювали їхню роль диригентів усього дійства. Свято казки та театру дійсно відбулося – зокрема, і завдяки згуртованості усього постановочного колективу.

Роботу молодого київського режисера Марини Назаренко учасники фестивалю побачили у виставі “Принцеса на горошині” за Г. Х. Андерсеном в інсценізації О. Мартиненко (художник – В. Козуб, Полтавський академічний обласний театр ляльок). Історія оживає, коли до бібліотеки приходять Він і Вона. Головні герої живуть у власному світі, читають свої улюблені книжки. Аж раптом Бібліотекарка, чи то навмисне, чи ні, плуває їхні книжки, а потім приносить зовсім іншу. З того й починається казка про Принцесу на горошині. Персонажі постають у просторі книжкової сторінки. Кожна книжка – це один персонаж, зображений на її сторінках у різних ситуаціях та емоційних станах. Цікавий естетичний прийом, що дає можливість розкрити усю майстерність художника. Проте, персонажі-ілюстрації швидко стають передбачуваними, набувають статичності, й увага глядача зосереджується на цікавій роботі акторів у живому плані (Марфа Буторіна, Юлія Шустова та Сергій Мамон).

Ще одну групу утворили різні вистави, об'єднані спільною проблемою – мистецька якість робіт. Це вистави на кшталт “виїзних халтурок” і політичних агіток. Багато говорити тут нема про що. Найдивніше, що Миколаївський приватний театр ляльок “ІСТАРТ”, не залежний від обтяжливої обласної політики та бюрократії, привіз на професійний фестиваль традиційну, нічим особливим не позначену постанову із сумнівним естетичним рівнем. Це була казка “По шучому велінню” М. Шувалова (режисер і художник А. Солоняк). А про ностальгічну прорадянську виставу “Яструбок” І. та Я. Златопольських (режисер – Б. Чуприна, художник О. Войткевич-Шев-



Вовк – Станіслав Михайленко.

ченко) Херсонського академічного обласного театру ляльок, зважаючи на контекст війни з Росією, взагалі не хочеться згадувати. Хоч, варто відзначити – в акторському та естетичному планах у цій виставі було чимало цікавих рішень, але шквал обурення та розчарування від політичного посилення позбавили здатності й бажання критично оцінювати усе дійство.

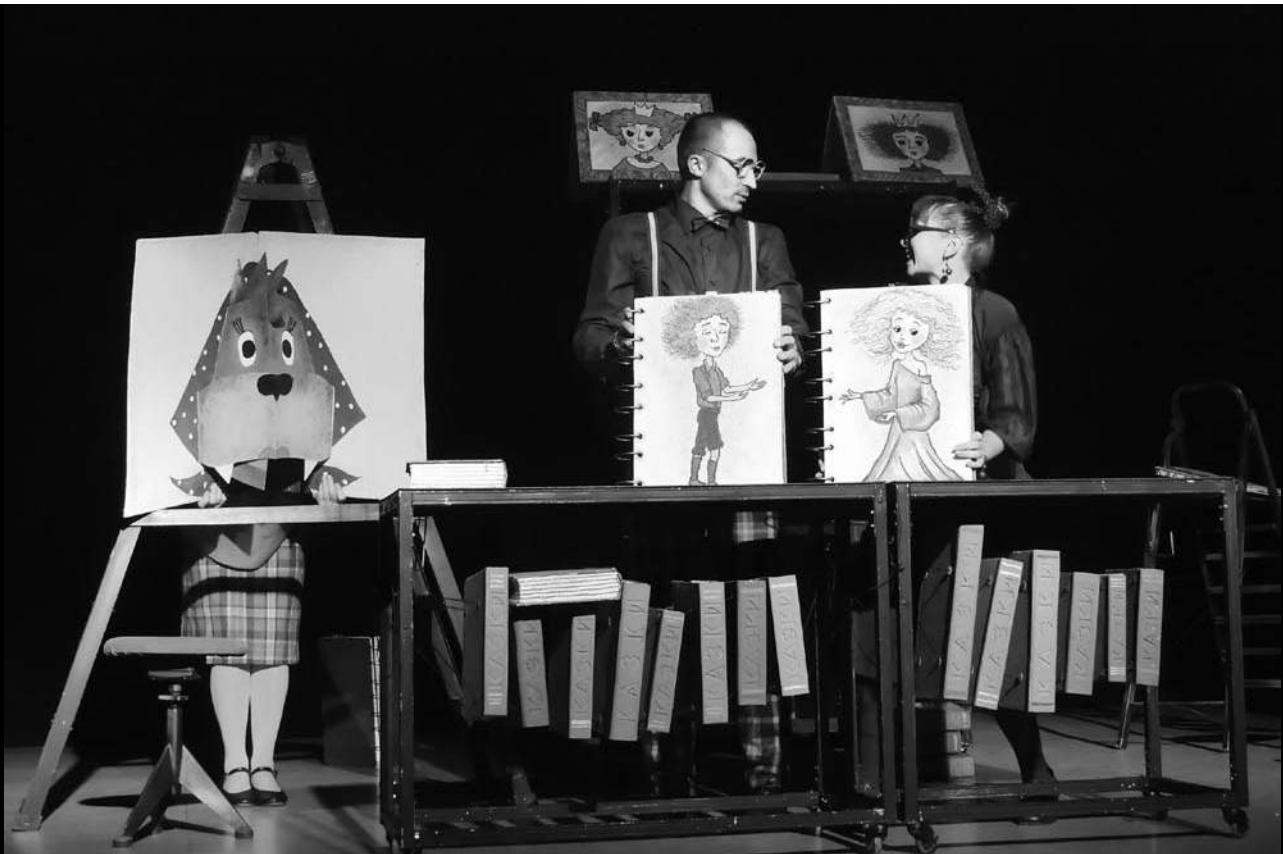
Останньою фестивальною виставою став візуально-пластичний проект “ВінВонаЖиття”, що зовсім не схожий на усі попередні. Його поява була дебютом нового молодіжного київського театру PaperWall. Співтворцями театру та вистави стали випускники кафедри акторського мистецтва та режисури театру ляльок КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого – актор-лялькарі Тетяна Казанцева, Олександр Мартиненко і режисер Марина Назаренко. Темою вистави стало

найбуденніше, але завжди актуальне і цікаве життя її і його. Своє бачення цього феномену творці вистави показували, використовуючи найпростіші засоби: папір, скотч, світло, тіні, музика, своє тіло. Трансформація та анімація таких засобів у грі акторів була зрозумілою, цікавою і тримала увагу до останньої мізансцени. Призначена для дорослого глядача, вистава є інтенцією пошуку в театрі ляльок та використання інших, несподіваних форм, що, безумовно, тільки на користь цьому особливому мистецтву.

Фестиваль став своєрідним зрізом сучасних тенденцій в українському середовищі лялькарів. Воно живе, діє, має перспективи, має фінансові та творчі проблеми, ще подекуди обтяжене заскорузлою системою пострадянських цінностей, ідеологічними дилемами. Але ж усе нині відбувається в контексті війни. Враховуючи це, лялькарі, як і всі театралі, та й всі українці, саме тепер мають нагоду засвідчити високий рівень свідомості не лише як патріотів чи громадян, але й показати приклади людяності й братерства. Театр, а зокрема театр ляльок – це те, що впливає на середовище і відображає його. Можливо, не такою мірою, як політика чи економіка, але із значно тривалішими наслідками та міцнішими, потужнішими впливами на нашу свідомість.



Сцена з вистави візуально-пластичного проекту "ВінВона-Життя". Київський театр PaperWall разом з випускниками кафедри акторського мистецтва та режисури театру ляльок КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого.



*Сцена з вистави "Принцеса на горошині" О. Мартиненко за Г. Х. Андерсеном.
Режисер – Марина Назаренко, художник – Віктор Козуб. Полтавський академічний обласний театр ляльок.*



Сцена з вистави "Диплом". Автор проєкту – Сашко Брама, художник – Володимир Стецькович. Виконавці: Микола Береза (у центрі), актор і директор Львівського академічного театру ім. Лесі Курбаса та студенти III курсу акторського відділення ЛНУ ім. І. Франка (мистецький керівник курсу – О. Стефан).



Третій Всеукраїнський фестиваль молодого української режисури імені Лесі Курбаса відбувався від 26 вересня до 4 жовтня 2014 року у Києві. Після Першого – стартового, проведеного у Білій Церкві 2012 -го, та Другого – спроби перенесення свята на столичний ґрунт у 2013-му, Третій, цьогорічний, фестиваль сягнув якісно нових обріїв. Професійно розроблена концепція та програма фестивалю (організатори – Ірина Чужинова, Віктор Собіянський, Надія Соколенко, Христина Хоменко, Ден Гуменний, Тетяна Кіценко, Анастасія Гайшенець, об'єднані у громадську організацію "Театральна платформа") була укладена так, аби вистачило часу і на перегляд вистав, і на їхнє обговорення в рамках "Школи професійного глядача", і на неформальне спілкування, і на майстер-класи вітчизняних практиків сцени (Д. Богомазов) та аналітиків театру (Н. Єрмакова, А. Липківська, М. Гарбузюк).

Вікторія ЯНІВСЬКА

УКРАЇНСЬКА МОЛОДА РЕЖИСУРА Є!

Фестиваль увиразнив кілька важливих тенденцій. Найперше: українська молода режисура існує! Існує як покоління, що прийшло у професію наприкінці першого-на початку другого десятиріччя XXI століття. Як галерея таких несхожих і в чомусь таких подібних творчих індивідуальностей. Отже, це не міт і не вигадки критиків: дванадцять вистав молодих режисерів упродовж семи днів довели цей факт неспростовно. По-друге: роботи молодих режисерів у професійних – і зокрема академічних – театрах демонструють уміння та бажання постановників працювати з акторами, досягаючи неабиякого мистецького результату. По-третє: разом із молодими українськими режисерами сьогодні сформувалось і нове покоління творців української драматургії, яких об'єднує спільна мистецька мова, спільний погляд на світ та сцену, спільний життєвий досвід і громадянська позиція.

Власне, шість текстів молодих українських драматургів прозвучали на фестивалі у форматі повно-



Сцена з вистави "Лена" Д. Левицького. Режисер – Тамара Трунова, художники – Наталя та Сергій Ридванецькі. Черкаський музично-драматичний театр.

цінних театральних вистав у поставах молодих режисерів. Три з цих постанов – реалізація напрацювань минулорічної драматургічно-режисерської лабораторії у Черкасах, коли драматурги із режисерами спільно творили п'єси, засновані на реальних життєвих історіях "донорів".

У Черкаському музично-драматичному театрі постали дві прем'єри: "Лена" Д. Левицького (режисер – Тамара Трунова, Київ) та "Історія з людиною, з якою трапилась історія" К. Малініної (режисер – Антон Романов, Сімферополь-Київ). Тамара Трунова обрала "чорну" історію про життєву безвихідь: у забутому Богом світі живуть забуті Богом люди... Сидячи "на дотичній" до обертового кола лінії сцени, ми знайомимось з героями у тягучій, мізансценованій за довгим-предовгим столом, сцені. Прямо перед нами їдять, п'ють, закушують, знову їдять і п'ють незнайомі нам і не вельми симпатичні люди. Предметний світ вистави позначає крайню нужденність, просторовий вакуум – брак повітря й сенсу буття. Нав'язаний режисером дискурс безбарвно-побутового, беззмістовного існування розсіяно і в міжособовому просторі спілкування, і в усьому цьому безмежно-злиденному космосі. Симультанно на колі розташовані місця дії – наче бездомні, на протягах, острівки щоденного, впізнавано бідного пострадянського побуту. Спершу здається, наче акторам не дуже комфортно у запропонованих режисером

гіпер-натуралістичних обставинах. Однак поступово сцена і присценічний глядний простір "напрацьовують" спільну атмосферу, якусь найтоншу взаємну довіру – і, здається, разом з акторами ти вже можеш тривати нескінченно у запропонованому режисером і драматургом світі. Якби не безмежна туга, що дедалі більше виснажує, якби не мовчазний біль, що пронизують кожну мить цього існування. Багатші – пара із міста – ненастанно розпитують у своїх майбутніх сватів про майбутню невістку, а вона – Лена – якось не надто весело, радше приречено готується до весілля. Її наречений, як то кажуть, "ні риба, ні м'ясо", і тільки з появою "божевільного" сусіда-поета атмосфера вистави наче "тепліє", набуває комедійно-гротескного характеру і сенсовності водночас. Та враз цей симпатичний відлюдько гине – несподівано, бездумно, намотуючи уночі на своєму мотоциклі круги довкола хати, в якій вже просватали за чужинця його кохану... А рукомийник, до якого йде вранці вмитися Лена, несподівано рвучко злітає угору, на недосяжну для дівчини височину, позбавляючи її можливості очиститися... Режисер Т. Трунова здійснила спробу змодельовати мовою театру один з найскладніших хронотопів – вичерпаності життя, межі сенсу, межі світу... Щось вдалось більше щось менш переконливо. На жаль, повного порозуміння поміж режисером та драматургом не відбулося. Але постановники разом з акторами змогли витворити окремий неподільний

світ, світ символічної буденности, світ, пронизаний болем за викинутими на околицю життя героями. А це – ті вкрай важливі прикмети людяности, без яких сьогодні сучасний український театр не зможе відбутися.

Антон Романов, обравши п'єсу Кіри Малініної "Історія про людину, з якою трапилася історія", викликав подив ускладненістю режисерської конструкції. На камерній сцені у принципово побутовому просторі квартири він наче організував гру у різні реальності, переходи між якими довільні, парадоксальні, без додаткових сценічних засобів маркування. Спершу акторка у ролі театрального режисера розпочинає з акторами "репетицію" якоїсь майбутньої вистави. Це – перша, "рамкова" реальність. У цій репетиції розгортається власне сюжет, за яким режисер працює над текстом своєї майбутньої вистави, а йому одне по однім заважають, відволікаючи від роботи, коханка, сусідка, сусід, міліціанти. Кожен із несподіваних гостей приносить в кімнату свою атмосферу, свій жанр, свій спосіб існування. Це, так би мовити, реальність другого плану. Режисер же працює над вкрай складною драматургією – п'єсою А. Введенського "Ялинка в Іванових", тож сам текст п'єси, дуже близький до драматургії абсурду з її розірваністю причинно-наслідкових та часово-просторових зв'язків, час до часу звучить у виставі, творячи разом із персонажами, що оживають і приходять відвідати митця у його квартирі, реальність наступного, третього рівня. Але є ще світ за вікном кімнати режисера. І це – четверта, як виявляється, найжорстокіша реальність. За цим вікном спершу замайорить обгорілий синьо-жовтий прапор, далі у квартиру режисера увійдуть і почнуть задихатись від диму усі його гості – уявні та реальні: сусіди, друзі, персонажі "Ялинки". Врешті у фіналі



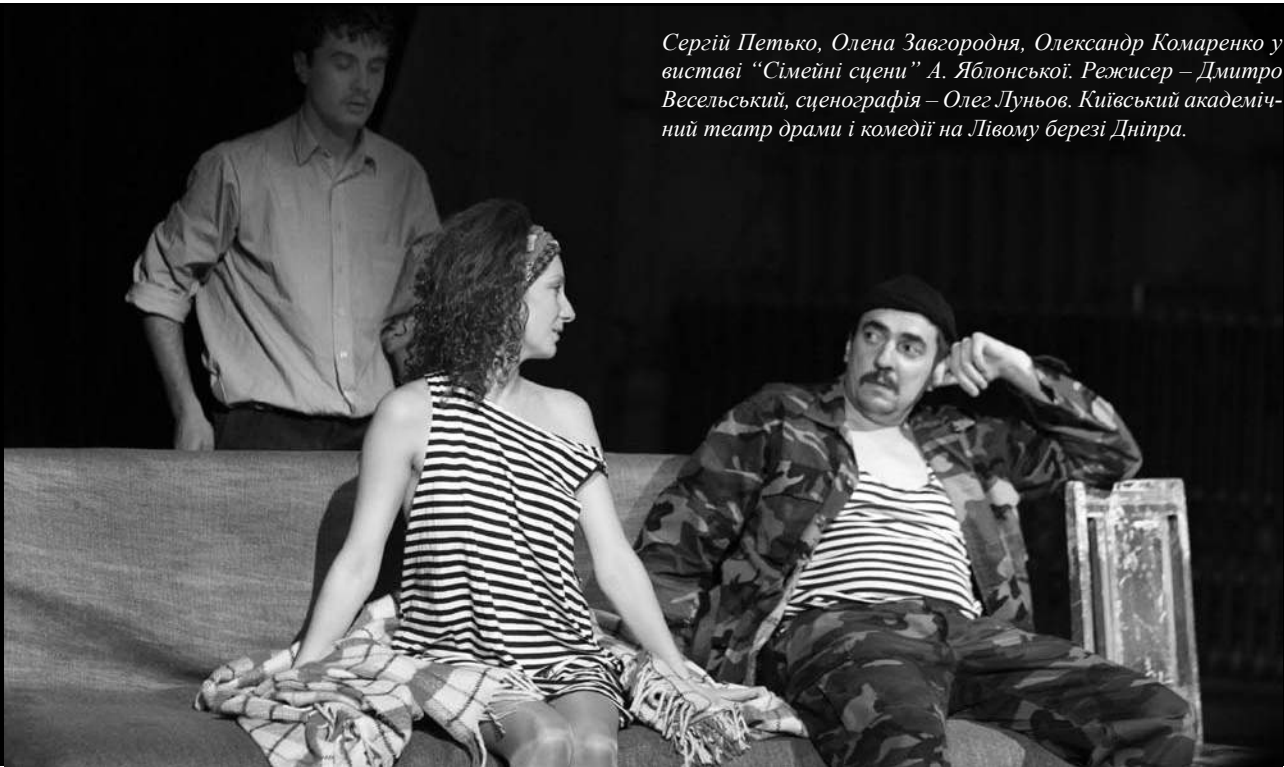
Сцена з вистави "Невинасімі люди" Р. Горбика. Режисер – Олександра Правосуд, художники – Віталій та Юлія Кіно. Новий український театр (Київ).

з балкона до низу розгорнеться умовна і водночас така впізнавана для нас ялинка з фігурками солдатиків на ній. І вся, здавалося б, гіперскладна смислова конструкція "випростається", явить свій головний зміст – жах митця від зіткнення із соціальними катаклізмами. У болісних конфронтаціях тут зіткнуться мистецтво й реальність, митець і соціум, людина і Історія, людина і Література... Не в усьому хотілось годитися з режисером, якоїсь миті здалося навіть, що спілкуєшся із виставою наче на різних боках барикад. Але певні світоглядні розбіжності тільки підкреслили щирість та правду сповіді молодих режисера й драматурга, що не могло не викликати також поваги до них як до творчих особистостей.

Третя робота за комедією сучасного автора Романа Горбика – вистава "Невинасімі люди" у Новому українському театрі, що у Києві, на Михайлівській вулиці. Режисер Олександра Правосуд, нині – магістрант РАТМ (Москва, Росія) – обрала теж історію "маленьких людей", що мешкають у селі, за кількадесят кілометрів від міста. Не надто тривала вистава насичена такою кількістю режисерських прийомів, що їх би стало на кілька окремих постанов. Але в нашому випадку – це не недолік, а якась дивна, синтетична, майже барокова за насиченістю, і водночас вкрай прозора й легка мистецька мова. Вона слугує своєрідним щитом для акторів, при-



Сцена з вистави "Історія з людиною, з якою трапилася історія" К. Малініної. Режисер – Антон Романов, художники – Наталя та Сергій Ридванецькі. Черкаський музично-драматичний театр.



Сергій Петько, Олена Завгородня, Олександр Комаренко у виставі "Сімейні сцени" А. Яблонської. Режисер – Дмитро Весельський, сценографія – Олег Луньов. Київський академічний театр драми і комедії на Лівому березі Дніпра.

криваючи, де потрібно, їхню дзвінку молодість та професійну юність, і водночас є ключем до багатовимірної театральної реальності, змодельованої у нас на очах начебто й нехитрими засобами. Тут присутні і відверто ігрові комедійні прийоми (коли молода актриса удає стареньку бабусю), і засади психологічної гри (у сценах спілкування дочки й матері – Марія Тютюнник та П. Кіно, онуки й бабусі – Вікторія Мотрук та М. Тютюнник); і поетичні напливи (в них один і той самий актор Єгор Снігир виринає у трьох чоловічих образах: бравого колгоспника з повоєнного "раю", сільського дискжокея 80-х, сучасного хлопця), й інтерактив з глядачами (під кріслами другого ряду шукають захovanу пилку, адже бабуся збирається на цвинтар впорядковувати дідову могилу); і соціопитування (результати заповнених перед виставою анонімних анкет з приводу виховання дітей актриса озвучує та коментує в одній зі сцен вистави); і елементи документального театру (в холодному промені світла актори озвучують власні спогади та образи дитинства, для кожної вистави – нові). У виставі, що триває трохи довше, ніж годину, режисерові вдалося розповісти одвічну історію про якусь справді кармічну приреченість нашої жінки на самотність, на прокляття безвітцівщини і водночас – на непроминальну любов, безмежне терпіння, вічну потребу кохати. Такі ось вони – наші "невинасімі люди"...

Ще одна постава за сучасним автором, покійною, на жаль Анною Яблонською, була здійснена в режисурі Дмитра Весельського на сцені Київського академічного театру драми й комедії на Лівому березі.

"Сімейні сцени" у його поставі – ще один приклад плідної роботи молодого режисера з акторами, в процесі якої несподівано розкрились їхні творчі індивідуальності (у виставі грають Олена Завгородня, Сергій Петько, Олександр Комаренко, Галина Корнеева, Володимир Мовчан). Гостре дослідження проблем поствоєнного суспільства на прикладі родини, в яку повернувся "фронтовик", як це не дивно, не викликало аж надто прямих асоціацій із нашим сьогоденням. Мистецька самодостатність цієї вистави полягала в іншому – у тонкому психологічному аналізі стосунків героїв, чоловіка й жінки, батьків і дітей, прокреслених наче лезом – самісіньким краєм почуттів та емоцій. Героїня Олени Завгородньої – тендітна й жіночна, істерична й зваблива, права й неправа водночас – насправді вартувала того, аби за нею у двобої зійшлися двоє таких полярно різних чоловіків. Присутність на сцені дитини – хлопчика (його роль виконують у чергу Денис Бургонов та Валерій Горюк – учні КДШМ № 8) тільки посилювала конфліктність протистояння сина-батька-матері-коханця. Зрештою, у цій історії не було грішників та праведників, усі були по-своєму винні, усі були і агресорами і жертвами водночас. І хоч просторове вирішення (художник О. Луньов) виглядало дещо необов'язковим, наче "на підборі", і малобюджетність постанови була очевидною, тим не менш, поява на афіші однієї зі складних драм А. Яблонської поруч з іменем молодого режисера-постановника – ще один важливий крок професійної сцени назустріч новому поколінню українських драматургів та режисерів.



Сцена з вистави “Готель двох світів” Е. Е. Шмітта.
Режисура та сценічне рішення – Орест Пастух,
костюми Олена Андрійчук.
Івано-Франківський академічний музично-
драматичний театр ім. І. Франка.

На окрему увагу заслуговував проєкт “Диплом” львівського драматурга, студента театрознавчого відділення ЛНУ ім. І. Франка і за сумісництвом – режисера власного тексту Сашка Брама. Записані Сашком монологи про сучасну освіту, про проблеми молоді людини в часі вибору фаху, навчання та працевлаштування, змонтовано у набір епізодів, об’єднаних єдиним драматургічним прийомом, чи то пак провідною запропонованою обставиною під назвою “випускний університетський вечір”. Це дало змогу драматургові-режисерові досягнути яскравої концертно-інтермедійної форми видовища в жанровому сенсі та виправдати монологічний в цілому спосіб організації тексту. Виконавцям – студентам III курсу акторського відділення ЛНУ імені І. Франка (мистецький керівник курсу – О. Стефан) та акторам Львівського академічного театру ім. Леся Курбаса М. Березі та О. Онещаку була надзвичайно близька за духом ідея розігрування записаних монологів у найрізноманітніші способи: від окремих акторських “лацці” та драматичних індивідуальних сповідей до групового репу чи кульмінаційних гротескових сцен із студентського життя. У виставі йдеться про наболілі питання коруптованості, беззмістовності нашої освіти, рівно ж як і байдужості, безвідповідальності та інфантилізму молоді, не готової до сві-



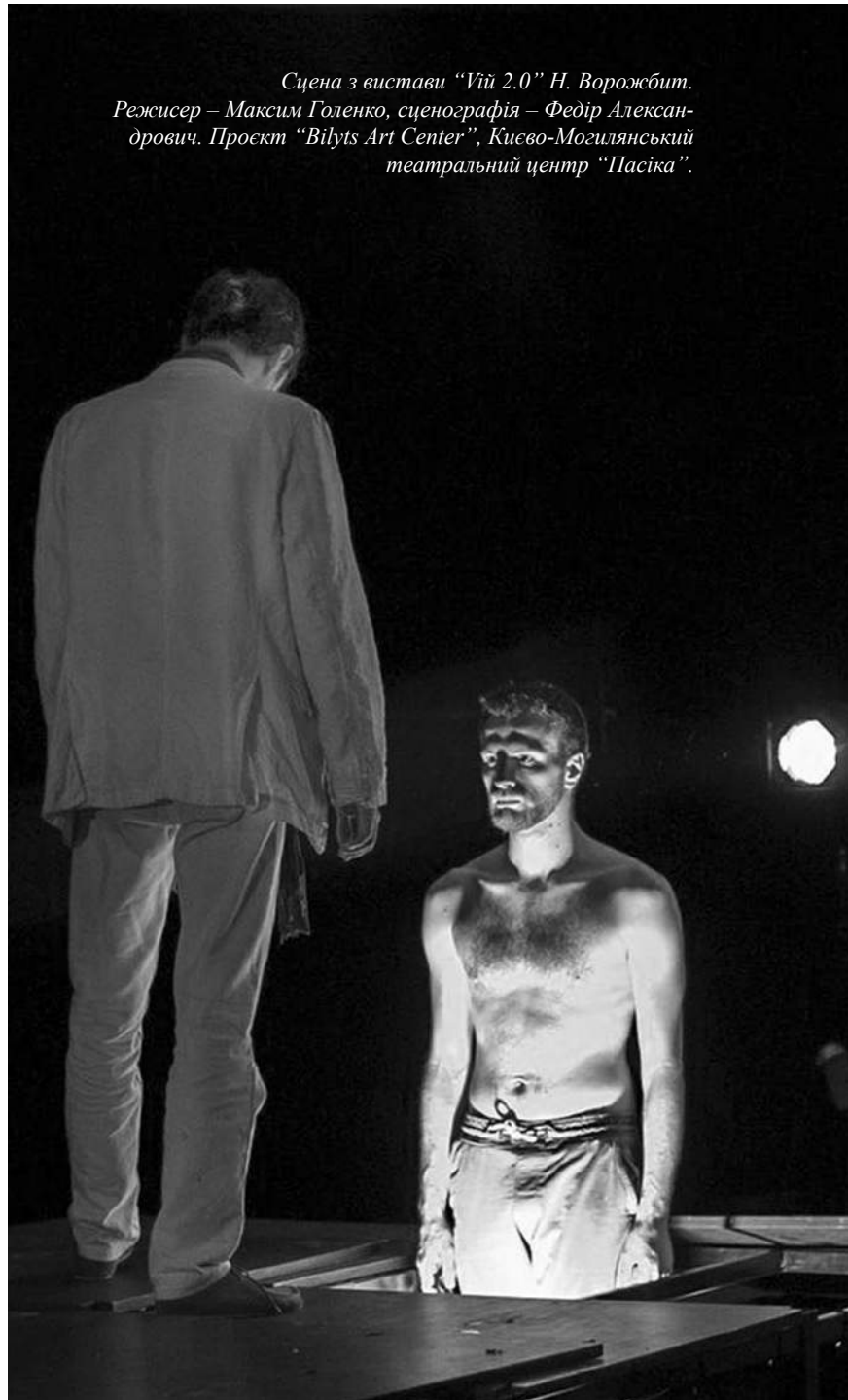
Олена Бушевська, Акмал Гурезов у виставі “Двоє на гойдалці” В. Гібсона. Режисер – Андрій Попов, художник – Олег Луцьов. Київський академічний театр драми і комедії на Лівому березі Дніпра.

домого вибору, до протесту, до змін. От тільки питання методології праці в документальному театрі, а саме використання/невикористання традиційних прийомів театру у роботі із документом – з цього приводу учасники дискусії не дійшли згоди, залишивши питання відкритим.

Завершальною подією фестивалю стала вистава “Вій 2.0” Н. Ворожбит у постанові режисера Максима Голенка (проект “Bilyts Art Center”, Києво-Могилянський театральний центр “Пасіка”). Утворивши із звичайних репетиційних станків для хору сценічну конструкцію – горизонтальний поміст, викладений хрестом у бетонному просторі репетиційно-глядної зали “Пасіки”, постановник і сценограф (Федір Александрович) тим самим наче позначили центр Всесвіту. Все, що відбувалось “на”, “під” та “над” станками, творило вертикальну – вертепну – організацію цього Космосу, із виразним доцентровим тяжінням у пункті перетину хреста. Принципово ігрова, з травестійними прийомами, бурсацько-ярмаркова стихія дії будувалась на грі з простором, з предметним світом, з текстом, з персонажами, з глядачем. Здається, М. Голенко найрадикальніше з усіх своїх молодих колег поставився до тексту п’єси сучасного драматурга, сміливо інтерпретуючи тематичні пласти, вербальні коди, закладені в ній. Тож історія про подорож двох французьких студентів до української глибинки набула справді рис моторошного гоголівського потойбіччя, а гротескно відтворені типи наших сучасників і сучасниць із українського села несподівано обертались потворно-страхітливими гоголівськими образами мертвої Панночки чи зачаклованого Бурсака... Сільські хлопці й дівчата, безпробудне пияцтво й постафганський синдром – усі ці прикмети наших реалій, подані перебільшено, бурлескно і навіть фарсово – втрачали обриси повсякденности, перетворюючись на знаки якоїсь іншої, жахаючої реальности. Сміх і гріх, комедійне й драматичне, ігрове й ілюзійне – кожна теза у цій виставі отримувала свою антитезу, часто несподівану до реготу, до зойку, до болю. Такою поставала у виставі Україна: впізнавана й загадкова, буденна й містична, прекрасна й страшна, весела й безжальна, барокова й постмодерна, ота дивна “кривенька качечка”, що якоїсь миті у фіналі перетворюється на поминальний журавлиний клин... Навдивовижу чоловіча за своєю енергетикою, ця робота насправді спровокувала якусь фізичну аномалію – на час її показу (так здалося авторці цих рядків осо-

бисто) енергетичний центр землі пересунувся саме сюди, в цю залу. Україноцентричність, національна самодостатність – тематична, просторова, змістова, візуальна, енергетична – на нашу думку, і стала найціннішим, найчеснішим здобутком молодих митців.

Вистави за новою українською драмою склали рівно половину фестивальної програми. Роботи інших шести режисерів: Олександри Сенченко (“Не хочу бути собакою” С. Белова, С. Куваєва, Київський ТЮГ на Липках), Андрія Попова (“Двоє на гойдалці”



*Сцена з вистави “Вій 2.0” Н. Ворожбит.
Режисер – Максим Голенко, сценографія – Федір Александрович. Проект “Bilyts Art Center”, Києво-Могилянський театральний центр “Пасіка”.*

В. Гібсона, Київський академічний театр драми і комедії на Лівому березі Дніпра), Станіслава Жиркова (“Потрібні брехуни” І. Жаміака, Київський академічний Молодий театр), Ореста Пастуха (“Готель двох світів” Е. Е. Шмітта, Івано-Франківський академічний

музично-драматичний театр ім. І. Франка), Тараса Шевченка (“Home, sweet home!”), Дніпропетровський молодіжний театр “Віримо!”) та Дмитра Морозова (“Жінка і чиновник” А. Ніколаї, Київський національний театр російської драми ім. Лесі Українки) – кожна з цих робіт була по-своєму цікавою. Барвиста, дельартівська дитяча вистава О. Сенченко базувалась, на жаль, на не надто якісній драматургії. Перенесена з простору рідної – великої сцени на камерну сцену Молодого театру вистава в режисурі О. Пастуха зберегла лише найістотніші свої риси – і серед них найголовнішу: талант молодого режисера до роботи з акторами усіх театральних поколінь.

Про невирішені проблеми у розвитку молоді української режисури йшлося під час обговорення підсумків фестивалю за круглим столом. У колі окреслених питань – порушення “циркуляції крові” в театральному організмі України, неувага обласних театрів до режисерської молоді, відсутність державних програм підтримки та розвитку української молоді режисури та драматургії, проблеми театральної педагогіки тощо.

Насправді значний внесок у вирішення цих проблем належить самому фестивалю – адже він став місцем для спілкування та знайомств, для навчання, для налагодження ділових контактів, промоції робіт молодих митців. Ба, більше: фестиваль виявив впливовість, дієздатність, професійність і молодого покоління театрознавців, адже саме на плечах нової генерації цих молодих фахівців він знайшов собі міцну опору. Дуже необхідний Україні, українському театрові, цей фестиваль обов’язково має отримати своє продовження. Адже біржі молодих режисерських талантів у нас досі не існує. А таланти – ось вони! Є!

Світлини до статті – Христини Хоменко



Сцена з вистави “Жінка і чиновник” А. Ніколаї. Режисер – Дмитро Морозов, сценографія – Ігор Несміянов, костюми – Крістіна Лисак. Київський національний театр російської драми ім. Лесі Українки.

Сцена з вистави “Home, sweet home!”. Режисура, інсценізація – Тарас Шевченко, художник – Володимир Петренко. Дніпропетровський молодіжний театр “Віримо!”.



Наталія ЮЗЮК

МАЕСТРО БОГДАН БАЗИЛИКУТ

Творчий портрет

Шлях співака Б. Базиликута на оперну сцену не був простим, адже спочатку майбутній артист обрав собі професію шкільного вчителя української мови і літератури. Проте, примхлива доля несподівано повернула життєву дорогу талановитого філолога у мистецьку царину і стрімко повела до вершин творчості.

Народився і виріс майбутній співак на Поділлі, у Гадинківцях (тепер Гусятинського району на Тернопіллі), в родині сільського шевця. З дитинства залишився у пам'яті батьківський спів – про дівчину, яка просить “хлопців-риболовів з козацького роду” човном перевезти її через річку, про січових стрільців, які “йшли до бою темньої ночі” та багато іншого пісень.

Містечко Гадинківці знає тим, що звідти родом був також відомий український композитор, диригент і педагог Ігор Соневицький, котрий став яскравим представником української діаспори у США. А ще цей край є батьківщиною знаменитого козацького провідника Семена Наливайка і талановитого фізика та лінгвіста Івана Пулюя, і письменника Богдана Лепкого, й першого професійного українського, саме галицького, композитора, музичного діяча Дениса Січинського.

Богдан зростав як усі сільські діти, допомагаючи батькам у щоденній праці, – пас корови, громадив сіно й повсякчас співав, але не думав про спів як про щось серйозне. Вперше наважився вийти на сільську сцену, навчаючись у п'ятому чи шостому класі школи. Захоплені слухачі, почувши у його виконанні “Там, де Ятрань круто в'ється”, винагородили юного співака палкими оплесками.



Богдан Базиликут

Коли у сільській хаті з'явився перший радіоприймач, Богдан слухав визначних співаків, а через те, що концерти по радіо часто повторювалися, – він вивчив їхній репертуар та підспівував їм. Його зачаровували усі голоси, – як чоловічі, так і жіночі; він інтуїтивно всотував вокальну техніку співу від найкращих оперних артистів світового рівня. Особливий вплив на його мистецьке формування мали ліричні тенори Іван Козловський та Петро Білинник, а серед зарубіжних – представники італійського *bel canto* – Енріко Карузо та Беньяміно Джиллі. Самотужки юнак опанував нотну грамоту і навчився грати на трубі.

На філологічний факультет Львівського педагогічного інституту Богдан вступив 1955 р. на дві спеціальності: “учитель української мови та літератури” та “учитель музики і співів”. Однак, хоча любив мову й літературу, все ж переважила любов до співу, а згодом корисне поєднання знань філології та музики стало підґрунтям для написання цікавих науково-методичних праць.



Богдан Базиликот вперше виконує пісню “Люблю я тебе, Україно!” М. Костецького на слова О. Новицького. Жовтневий палац, Київ, 1968 р.

Серед педагогів, які викладали музичні предмети, були, зокрема, соліст Львівського оперного театру імени І. Франка заслужений артист України В’ячеслав Кобржицький, музикознавець Михайло Антків. Вокалом Богдан Базиликот займався саме в класі В. Кобржицького, також навчався у класі фортепіано і студіював гармонію. Відомий композитор Євген Козак, тоді завідувач кафедри музики і співів, коли чув виступ Богдана на іспитах, не раз упівголоса проголошував: “Браво!”.

На початку 1960 р. Львівський педінститут перевели до Дрогобича. Після закінчення навчання Б. Базиликот працює тут викладачем вокалу, але й сам продовжує займатися співом у колишнього соліста Харківського та Київського оперних театрів Михайла Копніна, учня відомого італійського тенора Карлоса Баррери. Саме він навчив Богдана “свідомого підходу до вокалу”, захопив до інтенсивного збирання і вивчення методичної літератури з предмета, а, головне, розкрив секрети правильного, професійного співу знаменитого *bel canto*.

Ще у перші студентські роки молодий співак бере активну участь у різноманітних концертах та фестивалях, виступає по радіо, на телебаченні. Не забарилися й перші схвальні відгуки преси.

Про один з концертів-звітів композиторів Львівщини, що відбувся на Львівському машинобудівному заводі весною 1966 р., у газеті “Львівський машинобудівник” від 2 квітня 1966 р. є така згадка: “... “Ніч

яка місячна” – цю пісню знають і люблять не тільки у нас на Україні, її виконують в Москві і Тбілісі, Мінську і Владивостоку. І не тільки популярність пісні, але й особливий ліризм у виконанні Б. Базиликота змусили слухачів знову і знову викликати молодого виконавця”.

Влітку 1967 р. у Києві на заключному концерті Фестивалю народного мистецтва України Богдан Базиликот гідно презентував Дрогобицький педінститут, про що “Радянська освіта” 16 серпня 1967 р. написала: “...Базиликота Б. О., викладача Дрогобицького педагогічного інституту, ми віднесли до “ветеранів”, незважаючи на його молодий вік. За багато років участі в самодіяльності він набув професійної вокальної культури. Богдан Омелянович має голос оперного плану – ліричний тенор великого діапазону і незрівняної краси тембру. В його репертуарі багато оперних арій, романсів композиторів-класиків, пісень сучасних композиторів та народних пісень. Базиликот Б. О. – це єдиний виняток, коли республіканське журі не рекомендувало здібному співаку вчитися в консерваторії: воно одностайно вирішило, що співак має блискучу підготовку і може прикрасити сцену будь-якого оперного театру”.

Всупереч такому міркуванню молодий філолог вже незабаром вдосконалював свою вокальну і акторську майстерність на вечірньому відділенні Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка, водночас вдень займаючись педагогічною роботою у Дрогобицькому педінституті.

А тим часом його столичний дебют не забували київські слухачі. Композитор Марко Костецький спеціально для Богдана Базиликота написав на слова Олекси Новицького пісню “Люблю я тебе, Україно!” і надіслав йому до Дрогобича. Саме у виконанні Богда-

на 5 липня 1968 р. ця пісня вперше прозвучала в Києві зі сцени тодішнього Жовтневого палацу на одному з урочистих концертів, а потім набула популярності не тільки в Україні, але й за кордоном. "... Пісенне обдарування солов'їної України продемонстрували відомі співаки, народні артисти СРСР Б. Руденко, Д. Гнатюк, заслужений артист УРСР А. Солов'яненко, знамените тріо – сестри Даниїла, Марія та Ніна Байко, а також заслужений самодіяльний народний хор УРСР "Десна" з Чернігова, обдарований соліст, викладач Дрогобицького педагогічного інституту імені І. Франка Б. Базиликот, якому акомпанував жіночий самодіяльний народний оркестр "Харків'янка", – писала про цю подію всеукраїнська газета "Культура і життя" від 7 липня 1968 р.

У листопаді 1969 р. Б. Базиликот став лавреатом І премії республіканського фестивалю молодіжної пісні. Перед ним відкрилися нові цікаві творчі перспективи. Наприкінці 60-х – на початку 70-х рр. співав з оркестром "Харків'янка", а також із заслуженим ансамблем танцю України "Юність" вперше гастролює в Україні, згодом – містами СРСР та за кордоном: у Бельгії, в Болгарії, на Кубі.

Після закінчення Львівської консерваторії (1971) він стає солістом Львівської опери, а від 1984 по 1990 рік поєднує творчу діяльність із педагогічною, продовжуючи працювати у Дрогобицькому педінституті.

Дебютом артиста на оперній сцені була партія Андрія з опери С. Гулака-Артемівського "Запорожець за Дунаєм". Молодий соліст вивчав оперні партії швидко і за короткий час увійшов у весь чинний репертуар, співаючи усі провідні тенорові партії (понад 20), виконуючи ролі в оперетах й у поставках для дітей. Львівські глядачі мали задоволення і насолоду слухати Б. Базиликоту в партії Петра ("Наталка Полтавка" М. Лисенка), Герцога Мантуанського ("Ріголетто") та Альфреда ("Травіята") Дж. Верді, Пінкертона ("Мадам Баттерфляй") та Рудольфа ("Богема") Дж. Пуччіні, Ернесто ("Дон Паскуале" Г. Доницетті), Ленського ("Євгеній Онєгін" П. Чайковського), Володимира ("Дубровський" Е. Направника), князя Голіцина ("Хованщина" М. Мусоргського), Стефана ("Страшний двір" С. Монюшка), Барінка ("Циганський барон" Й. Штрауса) та ін. Спеціально для гастролей у Польщі він вивчає тексти польською мовою, серед них – арію Стефана з опери "Страшний двір" С. Монюшка.

Новий сезон 1972 р. Львівський театр опери та балету розпочав прем'єрою "Дубровський" Е. Направника. У заголовній ролі виступив молодий соліст Богдан Базиликот. Музикознавець Олександр Зелінський у своїй рецензії, надрукованій у газеті "Вільна Україна" 10 січня 1973 р., відзначав: "... Авторів цих



Богдан Базиликот – Іван Хованський в опері "Хованщина" М. Мусоргського. Режисер – Дмитро Смолич, художник – Євген Лисик. Львівський академічний театр опери та балету ім. І. Франка, 1973 р.

рядків пощастило слухати двох виконавців партії Дубровського – молодих акторів Б. Базиликоту та Р. Вітошинського. Обидва вокалісти, що є безумовно перспективними тенорами, з молодечим запалом і докладністю працювали над образом Дубровського. Вважаємо, що їм вдалося відтворити образ ватажка повсталих селян".

Влітку 1974 р. Львівський театр опери та балету вирушив до Києва на свої відповідальні гастролі. Серед вистав, запропонованих київським слухачам,

були рідко виконувані “Хованщина” М. Мусоргського та “Зачарований замок” (“Страшний двір”) С. Монюшка. Столичні слухачі тепло приймали львівських артистів, музикознавці подавали у пресі схвальні відгуки. І в кожній статті критики обов’язково зупиняли свою увагу на ролях, в яких виходив на сцену Б. Базиликот, окремо висловлюючи своє враження від співу молодого тенора, як-от, наприклад, у публікації у “Вечірньому Києві”: “...Вдумливим, вельми перспективним співаком-актором зарекомендував себе Б. Базиликот. Його дзвінкий тенор, сповнений ніжності суму й високого благородства в арії з курантами (“Зачарований замок”), набуває зовсім інших тембрових барв, коли Б. Базиликот – Голіцин веде підступний діалог з І. Хованським. Внутрішня чіткість, продуманість сценічної поведінки та вокальної характеристики образів у поєднанні з вокальною культурою дають підстави чекати від молодого співака дальших творчих успіхів”. В іншій статті йдеться про оперу “Зачарований замок” С. Монюшка: “...Молодий шляхтич Стефан в інтерпретації Базиликота по-юнацьки зворушливий, несміливий у залицянні до Ганни, більш ліричний, ніж мужній. Знамениту арію з курантами він співає дуже емоційно, проникливо, особливо вдається артисту драматична кульмінація арії”.

На той час молодий співак Б. Базиликот працював в оперному театрі лише третій сезон, але львівська публіка визнала і полюбила його, а після київських гастролей він уже мав своїх прихильників і в столиці України.

Критика належно оцінювала природну красу голосу і досконалість мистецтва співу артиста. Музикознавці одностайно відзначали, що молодий вокаліст Б. Базиликот належить до того типу співаків, кожний виступ якого на оперній або концертній сцені магнетично діє на слухачів. У провідних партіях, які він співав, розкривався не тільки ліричний, але й драматичний талант молодого митця. Голос його з багатством модуляції передавав мінливість душевного стану і зміну настроїв його героїв, а яскрава експресія і, разом з тим, щирість та невимушеність природного співу, барвистість тембру голосу, гнучкість і пластичність кантилени, досконала дикція, глибоке проникнення в художній образ – усе це в органічному комплексі залишило слід у пам’яті слухачів.

У столичному Будинку композиторів на початку 1976 р. відбувся творчий вечір лавреата Державної премії СРСР, народного артиста України, композитора Анатолія Кос-Анатольського. Серед митців, яких автор запросив узяти участь у концерті, був і соліст Львівської опери Б. Базиликот (концертмейстер – Я. Матюха), який виконав романс “Шумлять смереки” на вірші Д. Луценка.

Від 1979 р. Б. Базиликот – заслужений артист України, виступає в багатьох урочистих концертах у Києві, Австрії, Польщі, Угорщині, Данії, Югославії... І в яку б країну не вирушав співак із гастрольною поїздкою, – він обов’язково співає там арії з національних опер або народні пісні мовою оригіналів. З часом нагромадився чималий репертуар, і наприкінці 70-х рр. співак вирішив підготувати до запису 15 народних пісень – по одній від кожної союзної республіки, серед них: українська – “Чорнії брови, карії очі”, російська “Вот мчится тройка почтовая”, литовська “Подумай, качечко”, вірменська – “Ластівка”, узбецька – “О, якби твоє личко”, молдавська – “Святковий день”, білоруська – “Шумливі берези”, естонська – “Серце б’ється”, грузинська – арія Малхаза з опери “Даїсі” З. Паліашвілі... Про те, як відбувалася робота над піснями під час запису, можна дізнатися з передмови професора Михайла Шалати до збірника “Українські пісні та романси з репертуару Б. Базиликота”, що побачив світ у видавництві “Каменярь” згодом, 2003 р.: “...Скільки праці, скільки наполегливості треба було, щоби втілити цей задум! І підбір репертуару, і вживання у зміст і психологію кожної пісні, і заучування чужих слів, правильної їх вимови (для того часто навідувався у військові частини, знаходив там естонця, грузина чи узбека й перевіряв себе – складав перед ним “екзамен”)! І нема в тім репертуарі жодної пісні “во славу союзу”, а все задушевно-ліричні”. Неординарний репертуар зацікавив фірму грамзапису “Мелодія”, і 1979 р. вона випустила платівку із записами цієї програми.

На зорі українського Національного Відродження, 1991 р., побачила світ перша українська аудіокасета із записами Б. Базиликота. Вона мала символічну назву “З Різдом Христовим!”. Запис під № 001 циклу народних колядок і щедрівок у виконанні співака був здійснений на новоствореній вітчизняній студії звукозапису “Аудіо України”. За три роки прийшла до слухачів ще одна аудіокасета – “Стрілецькі пісні Р. Купчинського”. Запис здійснювався у супроводі Національного оркестру народних інструментів України. Нині у золотому фонді Державної телерадіокомпанії України зберігається 73 фондові записи (5 програм) у виконанні артиста в супроводі оркестру Держтелерадіокомпанії та Національного оркестру народних інструментів України. Серед них: “Маловідомі українські народні пісні та романси”; “Колядки в обробці Д. Січинського”; “Стрілецькі пісні з музикою Р. Купчинського та в обробці Я. Ярославенка”; “Пісні вояків УПА”; “Пісні народів світу (мовами оригіналу)”.

Указом Президента України за великий особистий внесок і популяризацію українського мистецтва й культури доцентом Дрогобицького державного

педагогічного інституту імені І. Франка Богданові Базиликуту 1992 р. було присвоєно звання “Народний артист України”, а 1994 р. – звання професора.

Дещо пізніше, 1999 р., професора Б. Базиликута запрошують до Львівського національного університету імені Івана Франка на новостворену кафедру театрознавства та акторської майстерності, 2005 р. – на кафедру музичного мистецтва новоствореного факультету культури та мистецтв ЛНУ ім. Івана Франка, а від 2004 р. він працює також у Львівській державній музичній академії ім. М. В. Лисенка. Його компетентність у філології (перша спеціальність!) допомогла створити цікавий навчальний посібник – “Орфоепія в співі” (Львів, 2001). Фахівці відзначають, що поради автора, викладені у посібнику, обдумані і перевірені досвідом “філолога, який знає особливості оперного і камерного співу”.

На підставі глибоких теоретичних фахових знань та власного практичного досвіду, 2003 р. професор Богдан Базиликут створює оригінальну “Програму з вокального класу”, рекомендовану Міністерством освіти і науки України для впровадження у навчально-виховний процес підготовки студентів музично-педагогічних факультетів вищих навчальних закладів. У програмі автор звертає увагу на важливі елементи постановки голосу, вказує на значення орфоепії та дикції під час роботи над вокальним твором; важливим є застереження про шкідливість “мікрофонного” співу; особливо наголошується на необхідності вдумливого добору пісень популярної музики до навчального репертуару з метою прищеплення молодому поколінню естетичного смаку. Як слушно вважає професор, саме через “мікрофонний” спів, який, на превеликий жаль, масово заповнив загальноосвітні школи, нищаться прекрасні голоси ще змалечку.

Для викладачів і студентів тих навчальних закладів, де викладають вокал, а також для всіх, хто цікавиться українською пісню, професор упорядкував і видав збірник “Українські пісні та романси з репертуару Богдана Базиликута”, про який згадувалося вище. До збірника увійшли відомі й рідко виконувані бойківські, лемківські пісні, старовинні романси Поділля, пісні січових стрільців, а розпочинає збірник – “Люблю я тебе, Україно” М. Костецького на слова О. Новицького. У своєму вступному слові “Піс-



Богдан Базиликут (у центрі) в опері “Страшний двір” С. Мюношка. Режисер – Роберт Скольмовський. Львівський національний академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької, 2004 р.

ня – праця Богдана Базиликута” професор М. Шалата зазначає: “Такого ревного працелюба, такого відповідального за кожен виступ і за доручену справу, такого естета в житті і на сцені треба ще знайти! За довгі літа знайомства не відшукаю аніякісного формалізму у ставленні Б. Базиликута до обов’язку”.

Упродовж декількох останніх років Б. Базиликут упорядковував та видав “Хрестоматію вокальних творів для баса” з ґрунтовними методичними порадами, а також й репертуарний збірник для меццо-сопрано.

Окремою сторінкою мистецького життя митця є щорічна підготовка тематичних концертів з вокальних творів на поетичні тексти Тараса Шевченка.

Уперше, молодим ще співаком, Богдан Базиликут узяв участь у святковому концерті, присвяченому Кобзареві у березні 1970 р., тоді у Львівській державній філармонії прозвучали у його виконанні романс Якова Степового “Ой три шляхи широкі” і народна пісня “Чорні брови, карі очі”. Відтоді класичні твори та народні пісні, написані на тексти Т. Шевченка, завжди присутні в репертуарі самого артиста та його студентів – відтак, з роками склалася Шевченкіана Богдана Базиликута.



Упродовж останніх років на Львівському телебаченні були записані чотири святкові концерти циклу “У вінок Кобзареві”, в яких у виконанні студентів класу прозвучали твори П. Чайковського, С. Рахманінова, М. Мусоргського, М. Лисенка, К. Стеценка, М. Аркаса, Д. Січинського; чотири солоспіви І. Соєвицького, а також романси сучасних українських композиторів: В. Барвінського, Б. Фільц, М. Скорика, Ю. Мейтуса, М. Гайворонського та ін. У виконанні Б. Базиликута записані речитатив та арія Андрія з опери М. Аркаса “Катерина”, “Три шляхи” Я. Степового, “Минули літа молоді” Н. Нижанківського, “І золотої, і дорогої” Д. Січинського та народна пісня “Така її доля”.

Заглиблюючись у філософські думки геніяльного поета, артист знаходить все нові й нові ракурси в інтерпретації солоспіву, найближчі йому є солоспівомонологи, які потребують зрілості мистецької думки, тонкого проникнення в нюанси психологічного стану героя, глибокої зосередженості, вишуканої точності й класичної довершеності. У виконанні вокальних творів співак виявляє майстерність ведення досконалої кантилени, пластичну лірику, експресію, м’якість тембру та гнучкість голосу.

Особистий творчий досвід професора є ґрунтовною основою для прищеплення молоді професійних



умінь і навичок широкого спектру – ото ж його учні стають співаками з яскравою, виразною сутністю. Педагог скеровує і переконує, знаходить нові методи для розкриття кожної особистості, а відтак “дарує” кожному вихованцю індивідуальний, притаманний тільки йому тембр голосу, діапазон і теситуру.

Студенти класу професора засвоюють не тільки засади суто вокальної майстерності. У класі панує пієтет до вітчизняного мистецтва, рідного слова і народної пісні. Уроки викладача забезпечують досконале знання української мови, разом з тим, педагог своїм прикладом переконує студентів розвивати лінгвістичні здібності, і задля того культивується виконання класичних творів мовою оригіналу. Вихованці професора вміють самостійно працювати над поетичним словом і над художнім образом. Професор навчає їх не тільки культури співу, але й допомагає зрозуміти, як досягти професійного довголіття.

Народний артист України, професор Богдан Базиликут – людина сучасна, без консервативних поглядів і застиглих догм, а це – вирішальні складові творчого духу, життєдайний стимул наснаги і прогресу. Артистична піднесеність, ентузіазм та натхнення притаманні не тільки його діяльності, вони властиві його елегантній зовнішності, вишуканій поставі.

Аделіна ЄФІМЕНКО

ОПЕРИ БОРИСА БЛАХЕРА ТА ЕРІХА ЦЕЙСЛЯ В ІНТЕР'ЄРІ МЮНХЕНСЬКОГО OPERNFESTSPIELE IN DER REITHALLE

Програма літнього фестивалю Баварської державної опери 2014 збагатилася альтернативним проектом в галузі сучасного театру Opernfestspiele in der Reithalle. Поряд з традиційними фестивальними виставами Національного театру і Prinzregententheater у приміщенні Reithalle з успіхом відбулися прем'єри чотирьох спектаклів молодих режисерів і виконавців – “Варшавське кабаре” Кшиштофа Варліковського, “Приплив” Бориса Блахера і Ернаута Міка, “Йов Цейсля” Еріха Цейсля та Яна Душинського, “Юність міста” Арпада Шиллінга. Події нових вистав оригінально вписалися в зручний для експериментів сучасних театральних митців інтер'єр просторового холу будівлі колишньої школи верхової їзди. Перша прем'єра – гастрольна вистава польського “Нового театру” Кшиштофа Варліковського “Варшавське кабаре”, судячи з відгуків преси, переконала театральним експериментом у можливості порівняння двох великих катастроф – у Німеччині (падіння Веймарської республіки) та Америці (Нью-Йоркський теракт 11.09.2001). “Приплив” та “Йов Цейсля” заінтригували просторовими варіаціями з відкритим топосом Reithalle.

“Йов Цейсля” Еріха Цейсля / Яна Душинського

Для постанови опери “Йов” Еріха Цейсля (1905–1959) було створено відразу декілька локальних сцен, на яких розгорталася історія життя євреїв, що пережили трагедію еміграції. Автори і протагоністи спектаклю поєднані спільною долею. Автор роману “Йов” – Йозеф Рот, емігрує після приходу нацистів до Парижа і накладає на себе руки у 45-річному віці. Лібретистові опери Гансові Кафці забракло сили й натхнення, щоб завершити текст лібрето для опери Цейсля через еміграцію з виснажливими переїздами з Парижа до Лондона, потім з Лос-Анджелеса до Нью-Йорка. Повернувшись у Мюнхен, Кафка кінчає



Кріс Мерріт – Мендель, Кріста Ратценбек – Дебора, Марія Целенг – Міріям у опері “Йов Цейсля” Е. Цейсля. Режисер – Ян Душинський. Баварська державна опера.



*Кріс Мерріт – Мендель в опері “Йов Цейсля” Е. Цейсля.
Режисер – Ян Душинський. Баварська державна опера.*

життя самогубством. Еріх Цейсль також спочатку емігрує до Парижа, а потім до Лос-Анджелеса. Свій “Requiem Ebraico” він присвятив жертвам Голокосту. При знайомстві з романом Йозефа Рота “Йов” Цейсль ніби заново переживає сторінки власного трагічного життя поза межами батьківщини. Описана в романі історія страждань простого єврейського вчителя Тори Менделя, що тікає з сім’єю з Галіції в Америку, надихнула Цейсля на створення однойменної монументальної опери. Але композитор встиг завершити й оркеструвати тільки перші два акти. Раптова смерть у період творчого розквіту перервала роботу 53-річного композитора.

Партитура “Йова” Цейсля могла ще довго пролежати у шухляді, якби колектив Баварської опери не наважився “дописати” цю історію до кінця. Для створення музики і лібрето другої частини були ангажовані польський композитор Ян Душинський і драматург Баварської опери Мирон Гакенбек. Отже, вистава “Йов Цейсля” – продукт колективної творчості. У розробці проекту постанови опери брала також участь дочка Еріха Цейсля – Барбара Цейсль-Шенберг, дружина сина Арнольда Шенберга – Рандоля.

Біблійна притча про Йова у романі є виразною метафорою життя єврея Менделя. В опері вона кореспондує з біографіями Йозефа Рота, Ганса Кафки, Еріха Цейсля, Арнольда Шенберга. З цією метою Мирон Гакенбек ввів у дію комплексний образ митця. Його “композитор” – це не тільки Менухім – молодший Менделів син, який зцілюється від тяжкої хвороби, стає знаменитим композитором і знаходить батька в Америці. Це – водночас і Цейсль, а, можливо, і Душинський. Композитор ніби збоку спостерігає за дією опери: з’являється на початку і в кінці, розмірковує, розповідає про етапи створення опери, проголошує з американським акцентом фразу “I was asked to finish an unfinished Opera” (“Мене попросили закінчити незавершену оперу”).

Цю театральну подію можна було б назвати видатною, однак спектакль все ж видався надто затягнутим, колажним, драматургічно заплутаним, позбавленим музично-стильової і композиційної цілісності. Виконавці головних ролей Кріс Мерріт (Мендель), Кріста Ратценбек (Дебора), Марія Целенг (Міріам) виразно і якісно провели свої партії. Заслужені оплески здобув також оркестр Jakobsplatz під керівництвом Данієля Гроссмана.

“Приплив” Бориса Блахера

Для мюнхенської прем’єри камерної опери “Приплив” російсько-німецького композитора Бориса Блахера (1903–1975) була спеціально виготовлена пересувна сцена, що повільно рухалася з одного кінця холу в інший, наче пором річною гладінню в час припливу. Увага глядачів, здивованих відсутністю в холі звичних для оперного залу крісел, приваблювали фрагменти відео-сюжетів нідерландського режисера і дизайнера Ернаута Міка. На екранах повторювалися одні й ті ж самі картини: митний контроль в аеропорту, стада овець, що рятуються від повені, плернерний перформенс молоді, ігри акціонерів на біржі, метушня лікарів “швидкої допомоги”... Очевидно, що режисер не планував пов’язувати з сюжетом опери зміст фрагментів відеоряду. Його інтер’єрну роль поживлявали статисти, які бігали поміж глядачів, стрибали, лягали на підлогу, а в критичний момент раптово починали імітувати сцену вбивства.

За законами жанру початок спектаклю був оголошений по радіо: добре поставленим голосом диктор повідомив про катастрофу, що трапилася невідомо коли – “може, вчора, може, завтра”. З першими звуками оркестру, крім статистів, рух охопив усіх разом – оркестрантів, хор, чотирьох солістів, а також глядачів, що розмістилися на підлозі навколо сцени в очікуванні початку дійства. Слідом за першими трьома персонажами драми – мандрівниками, які випадково натрапили на березі моря на уламки корабля (хлопець/тенор, банкір/бас, його юна коханка/сопрано), на сцені з’явилася нова, не подібна до інших дійова особа – убогий рибалка. Запропонувавши туристам послуги екскурсовода, він ніби розпочав відлік нової історії: минуле (розповідь про катастрофу) накладається на реальність (наближення реальної катастрофи). Ситуація повторюється. Починається приплив, герої охоплені панікою. В екстремальних ситуаціях характери персонажів зазнають несподіваних метаморфоз: впевнений у собі банкір стає боягузом і жертвою банального вбивства, ввічливий хлопець холоднокровним вбивцею, дівчина – його коханкою, а рибалка – самотнім екскурсоводом у власний світ ілюзій про кохання. Під впливом почуттів до незнайомки він забуває про катастрофу і занурюється у мрію про романтичний ідеал.

Сюжет новели Гі де Мопассана, насичений соціальною, по-брехтівськи гострою критикою буржуазного суспільства, зацікавив Блахера актуальною у всі часи темою влади грошей і їх знецінення в умовах воєн, соціальних катастроф, природних катаклізмів. Не випадково Блахер – видатний прихильник жанру радіоопери – звернув увагу на відсутність у сюжеті місця і часу дії, що дозволило композиторові дати повний хід музичній фантазії. Опера “Приплив” вперше прозвучала на Лейпцизькому радіо (1946) у німецькій версії Ганса фон Крамера – учня Блахера, радіорежисера, романіста і автора радіоп’єс. Ідею сценічної постанови радіоопери було здійснено пізніше в Дрездені (1947). У контексті пост-апокаліпсису Другої світової війни музика опери резонувала з нервовим пульсом післявоєнної Німеччини 40-х років, що досяг пункту відліку “час нуль”.

Дотримуючись жанрового канону новели, композитор обрав наративний шлях. Драматичні події коментуються з дистанції колективного оповідача, роль якого доручено хору – майже як у давньогрецькій трагедії. У лаконічній мюнхенській постанові адекватно відобразилася квазісюжетна конкретність інтонаційної мови Блахера. Характерні риси тематизму – ритмічна пружність, мотивна формульність, рафінована прозорість камерних тембрів, єдність композиційної



Сцена з опери “Приплив” Б. Блахера. Режисер – Ернаут Мік. Баварська державна опера. Оксана Линів за пультом.

ідеї – пізніше переросли у блахерівський винахід авторської серійальної системи “варіабельних метрів” (Variablen Metren).

Партитуру твору блискуче озвучила львівський диригент, лавреат премії Густава Малера – Оксана Линів, що від 2013 р. є асистентом Кирила Петренка, музикдиректора Баварської державної опери. Її компактний, ритмічно активний і водночас емоційно стриманий диригентський жест яскраво увиразнив стильові константи музики Блахера. Замість запрограмованого чергування контрастів та інтелектуального поділу партитури на розділи, характерного, наприклад, для диригентської манери Кента Нагано, Оксана Линів тонко простежила взаємодію ритмічно-напружених і лірико-споглядальних моментів, звукові паралелізмів різних настроїв і психологічних підтекстів, закодованих у партитурі. Інтенаційний конфлікт чуттєвості з жорсткістю склав основу музичного сюжету цього мініатюрного 30-хвилинного спектаклю, в якому чітко збалансовано співвідношення оркестру, солістів і хору. Звукова кореляція станів природної і внутрішньої катастроф увиразнили образ припливу як метафору пізнання психологічної двоїстості героїв, змушених перед лицем смерті “скинути маски” і “стати самими собою”.

Характери героїв артистично втілили молоді солісти Тім Куперс (Рибалка), Юлія Марія Дан (Дівчина), Міклош Себестьєн (Банкір), Ден Поуер (Юнак). Переконаливо у сценічному і вокальному планах постали музичні портрети людей, які опинилися на межі

життя і смерті. Діючи на краю подіюму, щільно заповненому оркестром і хором, співаки зуміли на малому просторі сцени вмістити неймовірну кількість складових театральності: напружену динаміку дії, сценічну багатоплановість, монтажність фрагментів, стрімке переключення планів і, загалом, зосередилися на розвитку самодостатнього акустично-виразового феномену радіоопери. Після генеральної павзи оркестру, що здалася “чорною дірою” в часі і просторі Reithalle, почався ніби новий відлік часу, всі події повторилися “від початку до кінця”. Публіка отримала нову можливість простежити за ходом подій з іншого кута зору. Сценічний подій після зупинки продовжив свою подорож по Reithalle у зворотному напрямі.

Повторення усієї опери привернуло гостру увагу німецької преси, багатої на майстрів “полірування поверхонь”. Як контраргумент до прем’єрної критики журналіста Вольфрума-Дітера Петера, запропонуємо таке міркування: суть повторення не переслідує мети механічного заповнення театального часу. Повтор опери міг бути зумовлений прихильністю композитора до Гіндеміта. Як відомо, в 30-40-і рр. Борис Блахер за це захоплення навіть поплатився місцем роботи в Дрезденській консерваторії, де він викладав композицію. У той час в Німеччині навіть згадка про ранні опери Гіндеміта закінчувалася скандалами.

Ймовірно й те, що автори мюнхенської постанови “Припливу” хотіли нагадати цікавий факт біографії Блахера – історію миттєвого піднесення на Олімп



Тім Куперс – Рибалка, Юлія Марія Дан – Дівчина, Міклош Себестьєн – Банкір, Ден Поуер – Юнак в опері “Приплив” Б. Блахера. Режисер – Ернаут Мік. Баварська державна опера.

молодого, нікому не відомого композитора. Рання оркестрова п'єса "Концертна музика" у виконанні оркестру Берлінської філармонії (подія відбулася в день Св. Миколая 6.12.1937) так вразила публіку, що музиканти змушені були повторити всю п'єсу "на біс". Преса констатувала "грандіозний успіх твору молодого композитора Блахера!".

Але повернемося до захоплення Гіндемітом. Було б цікаво простежити паралелі між "Припливом" і оперними мініатюрами Гіндеміта "Туди і назад", "Убивця – надія жінок". Проте у межах цієї рецензії обмежимося лише деякими припущеннями. Як відомо, у першій опері "Убивця – надія жінок" (1919 р., лібрето Оскара Кокошки), Гіндеміт захопився дослідженням генетичної боротьби статей: перемогу здобуває чоловік, а жінка чекає і підкоряється своєму "вбивці". Нескінченний двобій чоловіка і жінки обтяжений первородними афектами люті, страху, пристрасти. Музикознавці звернули увагу на зворотний зв'язок опери Гіндеміта з "Кільцем" Вагнера, символічним світом німецької мітології. Його опери пародіюють кризь призму архаїчної умовності й актуалізації пралюдських інстинктів романтичний ідеал кохання, сам Гіндеміт пародіює свою пристрасть до Вагнера, як і Блахер – своє захоплення Гіндемітом.

Нагадаємо, що в кінці опери "Убивця – надія жінок" чоловік вбиває всіх і йде геть вогненною дорогою. В опері "Приплив" убитим є лише банкір, але "надією жінки" незмінно залишається убивця, що крокує вже не "вогненною", а "мокрою" дорогою, що веде у кримінальне майбутнє. Герої Блахера, як і Гіндеміта, залишаються безіменними і діють поза часом і простором.

Наступна мініатюрна опера-скетч Гіндеміта "Туди і назад" (1927) зі сценами ревнощів, убивства, епатажним розкручуванням подій у ракоходному русі триває всього 10 хвилин, але за цей час глядач встигає двічі простежити за розвитком подій. Великий майстер контрапункту, Гіндеміт здійснив конструктивістський експеримент: розвиток тематизму опери, оформлений у партитурі за законами дзеркального контрапункту, проектується на сценічну дію. Мирний початок опери (сніданок подружжя) змінюється сценами ревнощів, убивства і самогубства. Відтворення подій навспак, "з кінця на початок", створює комічний ефект, довершений абсурдним happy end'ом.

Ідею повторення режисер відтворив у виставі приблизно так само, але, на жаль, не у ракоході. Все повторюється знову "від початку до кінця". Можливо, кожному героєві опери надано шанс повернутися назад у минуле, щоб інакше осмислити трагедію або пережити ті самі події інакше? Ідея другого шансу в житті збуджувала фантазію авторів Science-Fiction, а ті, хто пережив катастрофу або смерть (власну, рід-



Юлія Марія Дан – Дівчина в опері "Приплив" Б. Блахера.
Режисер – Ернст Мік. Баварська державна опера.

них, друзів) намагалися зазирнути у минуле і уявити безліч варіантів повернення часу назад. Бажання уникнути смертельної небезпеки відчувається і в таких риторичних питаннях: а що, якби... сісти в інший потяг, повернутися з Таїланду до цунамі, відправити дітей на канікули не Malaysian Airlines, а Lufthansa... Борис Блахер 1946 р. гостро розумів, що є моменти і ситуації в історії, які вже ніколи не можна змінити, забути, простити. Мюнхенська постава "Приплив" нідерландського режисера Ернста Міка, прем'єра якої відбулася 9.07.2014, несподівано стала трагічним передбаченням сьогодення.

Роман ЛАВРЕНТІЙ

ПРЕЗЕНТАЦІЯ ПЕРЕКЛАДУ “ІСТОРІЇ ТЕАТРУ” ОСКАРА Г. БРОКЕТТА, ФРАНКЛІНА ДЖ. ГІЛДІ

29 жовтня 2014 року в Науковій бібліотеці Львівського національного університету імени Івана Франка відбулася презентаційно-практична зустріч з визначним театрознавцем та менеджером у сфері досліджень культури, професором Університету штату Меріленд (США) Франкліном Дж. Гілді.

Ф. Дж. Гілді (Franklin J. Hildy) – професор театрознавства і керівник докторантської програми у Школі театру, танцю та режисури Університету штату Меріленд (США). Він також працює директором Центру досліджень театру Шекспіра “Глобус” (США), театральним консультантом щодо збереження історичної спадщини та реконструкції театру. Крім того, Ф. Дж. Гілді – член Групи Архітектурних Досліджень Шекспірівського театру “Глобус” у Лондоні (Великобританія); керівник робочої групи з театральної архітектури Міжнародної федерації театральних досліджень, член Міжнародної організації сценографів, театральних архітекторів та технічних працівників (OISTAT), асоційований член Асоціації історії розвитку театрів Європи.

У Науковій бібліотеці ЛНУ ім. І. Франка професор Ф. Дж. Гілді виступив насамперед як автор презентованої видавництвом “Літопис” і кафедри театрознавства та акторської майстерности

ЛНУ ім. І. Франка монументальної праці: Брокетт О., Гілді Ф. “Історія театру” (Львів, 2014) – широко знайома у світі як “Біблія історії театру”. Показово, що перша презентація перекладу українською мовою цього підручника відбулася під час Форуму видавців саме у стінах книгозбірні Університету, відтак друга презентація – уже за участю одного з авторів – зібрала велику аудиторію театролюбів.

З вітальним словом від академічної спільноти ЛНУ ім. І. Франка виступила проректор з науково-педагогічної роботи та міжнародної співпраці Марія Зубрицька, наголосивши на важливості всебічного вивчення історії культури, зокрема і театру, як важливої ланки розвитку людського суспільства.

Вчений секретар Наукової бібліотеки ЛНУ ім. І. Франка Григорій Чопик по-філософськи розважив, що найдавніша в Україні книгозбірня зберігає безцінні книги, які відкривають нам думки і душі авторів, а з подарованим новим виданням “Історія театру” частку своєї душі залишить для сучасних і майбутніх читачів також професор Ф. Дж. Гілді.

Одна із перекладачів підручника Ганна Лелів поділилася своїми враженнями від роботи з гарно написаним, цікавим текстом, який у невимушеній формі представляє складну історію театрів світу.



Викладачі та студенти Львівського національного університету ім. І. Франка під час презентації книги “Історія театру” О. Г. Броккета та Ф. Дж. Гілді. Читальний зал Наукової бібліотеки ЛНУ ім. І. Франка. Світлина Інни Шкльоди.

Доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Франка Майя Гарбузюк наголосила на легкості, доступності, компактності та цілісності викладеного в підручнику матеріалу, проте й відзначила, що відсутність повідомлень про театр України та інших країн пострадянського простору (крім Росії) у цій широко відомій “Історії театру” свідчить про насущну потребу для сучасних науковців працювати над оприсутненням здобутків української культури у світовому контексті.

Своє слово про підручник як добрий провідник історією театрів сказали і доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Франка Світлана Максименко та в. о. завідувача відділу культурно-просвітницької роботи Наукової бібліотеки, асистент кафедри театрознавства та акторської майстерності Роман Лаврентій.

Модератор презентації – народний артист України, академік НАМ України, професор Богдан Козак поділився історією народження ідеї такого видання, розповів про тривалий процес підготовки та підтримку Посольства США в Україні за клопотанням помічника аташе з питань культури Ольги Кречотень. Професор Б. Козак наголосив на важливості розширення наукових горизонтів сучасної української науки завдяки таким проектам, на вагомості культурно-інформаційної зброї в сучасному глобалізованому світі.

“У той час, коли я виступаю тут у вас, посол України у США в моєму університеті читає лекцію про політичну ситуацію у вашій державі, про вашу боротьбу проти російської агресії”, – такими словами

розпочав свій виступ Ф. Дж. Гілді. Він підкреслив, що доля України хвилює увесь цивілізований світ, але по-справжньому відкрити Україну для себе професор може лише зараз – побувавши в Києві та Львові. І саме тут приходиться розуміння, як мало зроблено для ознайомлення з історією української сцени у його підручнику. Однак Ф. Дж. Гілді оптимістично відзначив, що це відкриває перспективу для майбутньої праці українських театрознавців, істориків культури та налагодження тісної співпраці з закордонними колегами-науковцями. Професор висловив пошанування нині покійному першому авторові “Історії театру” Оскарові Г. Броккетові, подякував кожному, хто долучався до численних перевидань, а зокрема – тим, що підготували книжку українською мовою, і побажав усім присутнім гарного її читання.

На завершення презентації Ф. Дж. Гілді відповів на численні питання щодо його бачення акторської професії (професор має також акторський стаж), можливості театральних досліджень і спільних українсько-американських науково-культурних проєктів, перспективи розвитку театрального мистецтва, зокрема способів співіснування з новітніми медіа, які, на перший погляд, підважують фундамент сценічного мистецтва.

А 31 жовтня проф. Ф. Дж. Гілді у тому ж приміщенні прочитав лекцію “Сучасний американський театр”. Доповідач зосередив свою увагу на практиці Бродвейських театрів та всебічно розглянув як фінансово-економічні показники діяльності цих театрів, так і особливості репертуарної політики, режисури й виконавського мистецтва.



Проректор Львівського національного університету ім. І. Франка Марія Зубрицька відкриває презентацію книги “Історія театру” О. Г. Броккета та Ф. Дж. Гілді. Читальний зал Наукової бібліотеки ЛНУ ім. І. Франка. Світлина Інни Шкельоди.

У напруженому робочому графіку Франклін Дж. Гілді знайшов час і для спілкування із редакцією “Просценіуму”. До уваги читача – запис бесіди із професором Ф. Дж. Гілді, що відбулась 30 жовтня 2014 р. на кафедрі театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Франка.

Франклін Дж. ГІЛДІ

ІСТОРИК ТЕАТРУ – ШЛЯХЕТНА МІСІЯ



Франклін Дж. Гілді

Майя Гарбузюк: Доброго дня, пане професоре. Раді вітати Вас у наших кафедральних стінах. Тому нашу розмову почнемо, мабуть, з педагогічної теми. На “Історії театру” дуже помітний вплив педагогіки. Наскільки практичне викладання історії театру вплинуло на написання цього підручника?

Франклін Дж. Гілді: Так, наша “Історія” складалася від початку з усіх тих курсів, що їх викладали студентам. Фактично, вся книжка була створена у процесі навчання. Її написав Оскар Броккет – із того, що викладав. Та, мабуть, не стільки з того, що викладав, скільки з того, що хотів викладати, але не міг, не мав ресурсів, часу тощо. Потім я доєднався і дописав розділи з історії театру тих частин світу, які бачив, додав те, що хотів додати. Зараз цей предмет викладають не так ґрунтовно, як колись. Молоді люди, які приходять до нас на курси, не надто люблять історію. Але за програмою ми просто змушуємо їх учитись. І тільки тоді, коли вони стають дорослішими, їм виповнюється десь 25 років і далі, вони усвідомлюють, наскільки важливими є знання з історії театру. Багато випускників уже згодом писали мені листи, дякували за науку. Думаю, що існує зв’язок між дорослішанням людини і бажанням знати історію тієї справи, якою займаєшся.

М. Г.: Під час вчорашньої презентації Ви сказали, що прийшли у театрознавство з акторського фаху, це було кількадесят років тому. А як сьогодні у Сполучених штатах Америки молоді люди приходять у театрознавство?

Д. Г.: У цілому такий шлях не є дивним. Тому що й сьогодні, і давніше, молоді приходять в театральну справу насамперед для того, щоб працювати на сцені. Інше їх не цікавить. Але коли вони починають вчитися, пробують свої сили, дізнаються про неznані їм досі аспекти театрального життя, тоді вони починають рухатись в інших напрямках. Так сталося й зі мною: я зацікавився історією, і тому заради акторського фаху став працювати в цьому керунку. А от мій старший колега, історик театру професор Оскар Броккет, починав як сценограф.

М. Г.: А чи відомі Вам факти про вплив Вашої книжки на вибір фаху історика театру? Мабуть, це питання – про спадкоємність.

Д. Г.: Я колись спілкувався із паном Броккетом ще до початку своєї участі у виданні, ми обговорювали різноманітні питання та аспекти книжки. У той час книжку дуже критикували за її всеохопність, говорили, що необхідно зосередитись на чомусь одному. Але все частіше ми зустрічались із тим, що інші, молодші колеги, знаходили в ній ідеї до власних статей, наукових робіт, дисертацій. І ці підказки вони “ловили” буквально від одного речення. Коли пишеш, намагаєшся задокументувати життя якогось актора, режисера, дизайнера, драматурга, не завжди можеш передбачити, що саме зацікавить того чи іншого читача. Але так трапляється майже завжди: люди, читаючи таку всеохопну книжку, знаходять в ній щось суто своє і починають рухатись у власному, вужчому науковому напрямку.

М. Г.: І які ж ці наукові шляхи? Яких фахівців театральної справи готує Ваш навчальний заклад? Чи серед Ваших студентів є майбутні історики театру?

Д. Г.: Ми викладаємо як історію театру, так і нові напрями, наприклад, перформативні студії. Але також даємо і практичний досвід театру, заохочуючи студентів до того, щоб вони працювали акторами, режисерами, художниками, завітаними для того, щоб далі не тільки теоретизувати з приводу театру, а й мати практичні навички та уміння. Студенти, яких навчаю особисто я, є магістрантами, тобто вони вже вирішили, що досліджуватимуть театр. Але студенти рівня бакалавра, молодші, найбільше зацікавлені акторською справою. Ми вимагаємо від них, щоб вони слухали курс з історії театру, аби в майбутньому, коли доведеться працювати з режисерами над виставами, вони розуміли контекст. На цьому рівні ми викладаємо базові теми. А вже далі, на рівні магістратури навчання відбувається ґрунтовніше. У нас діють чотири магістерські програми. Перша – із загальної історії театру. Ще дві – розраховані на магістра красних мистецтв. Одна з них стосується дизайну, друга – танцю. Четверта – докторська – програма вивчення історії театру. Власне, теми дуже різні. Наприклад, одне з досліджень полягало у вивченні федеральної програми, пов’язаної з театральною діяльністю в армії. Кілька років тому був профінансований проєкт, за яким відбулася ціла низка постанов Шекспіра у військових частинах. Один із моїх студентів написав про це дисертацію. Інша робота – про вплив комедії дель арте на англійський театр XVIII століття, ще одна – про мистецтво клоунади в Малайзії. Ще хтось вивчає поєднання різних танцювальних форм у мистецтві народів Карибських островів. Як бачите, діапазон наукових зацікавлень дуже широкий. Сьогодні у нас 26 студентів працюють над магістерськими та докторськими дисертаціями. Хтось починає, хтось – завершує.

М. Г.: Повернімося до книги. Вона містить великий корпус бібліографії. Як Ви відбирали ці джерела? Адже зрозуміло, що опрацьовуючи такий обсяг інформації, доводилось покликатися на перевірені, авторитетні джерела.

Д. Г.: Насамперед ми шукали роботи, присвячені тому чи іншому періоду. Наприклад, коли йшлося про XIX століття, ми шукали всі доступні нам праці, присвячені цим часом. Найперше ми до уваги брали заслужені, авторитетні праці, які пройшли перевірку часом і читачем, мали гарні відгуки. І тоді вже шукали конкретніші дослідження, присвячені певній країні. Головний критерій був такий: ці видання мають бути написані для широкого читача, тобто доступними для студентів. Ми шукали насамперед джерела, де було більше інформації і менше теорії. Звичайно, книжок

знайшли значно більше, вже навіть місця не стало їх усі назвати. Звісно, це мали бути публікації надійні, що не мали б якихось похибок чи помилок. У нашій “Історії” ми намагались вмістити якнайбільше інформації про театр у тій чи іншій країні. Але ми не маємо наміру нав’язувати комусь свій погляд на історію. Саме тому й намагались не використовувати жодних теоретичних підходів, щоб ви самі їх могли для себе вибрати і накласти на подану нами інформацію.

М. Г.: При цьому, очевидно, існувала певна залежність від наявності окремих національних історій театру в англійському викладі?

Д. Г.: Так, звісно. Це пов’язано насамперед із тим, щоб наші студенти могли потім прочитати те, що ми їм рекомендуємо. Звісно, так обмежується коло видань. Але намагаємося залучати і матеріали іншими мовами. Хоча, звісно, ми не можемо знати всіх публікацій і тому залежимо від перекладачів, які співпрацюють з нами.

М. Г.: Власне, зрозуміло, що в розрахунок на студента бібліографія містить найперше перелік англійських видань?

Д. Г.: Саме так, адже у такий спосіб ми маємо певність, що вони їх прочитають. Але ми заохочуємо тих, хто читає й німецькою, французькою – хай читають. Хоча, зрештою, і того переліку є доволі.

М. Г.: Продовжуючи цю ж тему... Скажіть, будь ласка: відсутність у розділі “Театр Радянського Союзу” інформації про будь-який інший, окрім російського, національний театр – грузинський, литовський, врешті український – це також питання суто технічне, питання відсутності відповідних видань, чи – ідеологічне?

Д. Г.: На це було дві причини. Перша – російський театр набагато доступніший в інформаційному сенсі. Друга – та, що він справив великий вплив, зокрема, і на американське театральне мистецтво. Також проблема в тому, що історії національних театрів так багато, а наш видавець вимагає суворого дотримання обсягу книжки – тому щоразу, коли хочемо щось додати, мусимо щось і відняти. Тому ми запитуємо у викладачів історії театру, що для них є важливішим, які теми найнеобхідніші – і виходимо з цього. Зараз я особливо виразно усвідомив, що з огляду на те, що Радянський Союз розпався, треба включити мистецтво інших колишніх республік – якот Грузія чи Україна. Але мусимо відібрати тільки щось найпоказовіше. Всіх однозначно включити не зможемо. Нам треба знайти унікальні речі, пов’язані з національним театром. Тому коли ми читаємо про театр австрійської доби, то бачимо, що український театр цього періоду дуже подібний до театру австрійського. Коли читаємо про радянський театр – то розуміємо, що український театр був подібний до

російського в цілому. А в чому тоді самотність? Чого ми не маємо в англійській версії – це те, що саме робить український театр національно неповторним, самотнім. І це та інформація, яка нам потрібна і яку б ми хотіли прочитати в англійському перекладі. Але й багато інших країн не увійшли до нашого видання. Наприклад, мало уваги приділено Польщі. Ми ж шукаємо щось унікальне, специфічне, що вирізняє театр цієї країни від інших. Тож наші сподівання сьогодні полягають на тому, що український читач, отримавши до рук книжку і прочитавши її, замислиться над національною самотністю українського театру і подасть нам необхідну інформацію англійською. І я тоді із задоволенням це прочитаю.

М. Г.: Можна сказати, що питання англійської версії історії українського театру є сьогодні на часі?

Д. Г.: Так, очевидно. Ми чекаємо на це.

М. Г.: Наша проблема полягає ще й в тому, що Україна перебуває в періоді своєї постколоніальної історії, і до сьогодні, наприклад, в галузі театрознавства це виявляється у відсутності ґрунтового академічного видання історії національного театру. Чи вважає пан Гілді це завадою на шляху до створення англійської версії історії українського театру для закордонного читача?

Д. Г.: Мене насамперед цікавить академічна історія вашого театру: хто, де, коли що зробив. Це важливо ще й тому, що дає можливість усвідомити процеси спадкоємності. І особливо важливо наголосити на відмінності українського театру від, наприклад, австрійського чи російського.

М. Г.: А що за короткий час перебування в Україні Вас зацікавило найбільше?

Д. Г.: Дуже багато. Я ось знав про Айру Олдріджа, що він приїздив до Польщі, але не знав, що доїжджав аж сюди. І ті фотографії, які я бачив у Театральному музеї у Києві – їх у нас немає. Мене зацікавили також середньовічні театральні традиції. Цікавим для мене є й те, що український театр зародився приблизно в той самий час, що й в Америці. Десь в кінці XVIII століття, а найбільшої ваги набуває в XIX столітті і продовжується у XX. Інша паралель в тому, що перед тим і у вас щось діялось, і у нас. Перші вистави в Америці відбулися в 18 столітті. Але потім виникає професійний театр – і в цьому існує виразна паралель. А ще не завадило б побачити більше вистав, побувати в інших театрах, адже за тиждень дуже мало можна побачити.

М. Г.: І на завершення прошу пана професора розповісти про власний інтернет-проект.

Д. Г.: Я створив окремий сайт для того, щоб задокументувати інформацію про будівлі всіх театрів, які діють і які мають понад столітню історію. Ми

його розробляли в кілька етапів. На першому етапі шукали матеріяли щодо театрів, збудованих у період від античності до 1815 р. і чинних до сьогодні. Зараз ця частина проекту завершена. Але з'являються нові й нові дані. Період між 1815 і 1865 роками дає набагато більше інформації, а від 1865 до 1915 – ще більше. Тому я задумав створити для початку лише перелік. Повний перелік. А потім уже запросити людей, які б могли описати ці театри. Нині маємо дві проблеми. Перша – в програмному коді є якась помилка, яка не дозволяє стороннім людям заходити і дописувати. Тож зараз мені потрібно роздобути 10 тисяч доларів, щоб знайти фахівця і переписати програму. Я також збираю робочу групу при федерації досліджень історії театру. Ця група працює над питаннями інформаційних технологій у сфері гуманітарних наук – тобто як можна залучити до гуманітарних наук найновіші здобутки в інформаційних технологіях. Річ у тім, що тут у нас теж виникає певна проблема – у світі сьогодні створено дуже багато цифрових баз даних. Але з часом люди, які створили ці бази, або йдуть на пенсію, хворіють, вмирають, або просто перестають підтримувати свої проекти, і ці бази “зависають”, стають нечинними. Тож ми шукаємо спосіб, за допомогою якого можна буде продовжити життя таких проектів. Зараз збираємо інформацію про такі проекти, але в базу ще не заводили, наповнення почнемо через кілька років. Мені дуже б хотілося отримати інформацію про театри в Україні, збудовані до 1915 року. Умови включення до нашого “каталогу” прості – глядна зала не повинна бути зміненою від часу побудови. Бо дуже є багато у світі місць, де колись стояв театр, а тепер там зведено нову, теж театральну будівлю – цей варіант нас не цікавить.

М. Г.: Тобто, якщо архітектура не змінювалась – це зрозуміло. А якщо крісла глядацькі, технічне обладнання сцени, зали зазнавали трансформацій?

Д. Г.: Найголовніше – щоб глядачі, заходячи до зали, бачили первісний варіант розташування сцени і зали. А тоді в супровідному тексті все решта можна пояснити та описати. Звісно, сцени в багатьох театрах перебудовувалися. Але якщо вона залишена на тому самому місці і не зазнавала кардинальної перебудови – то це, безумовно, наш об'єкт. Якщо ж, наприклад, колись був просценіум, а тепер сцена розташована в центрі зали – то для нашого проекту цей об'єкт не становить цінності.

М. Г.: Яка мета цього проекту: пізнавальна, туристична, дослідницька?

Д. Г.: Найперше – це гарний спосіб зберегти старі театри. У молодості я рік провчився в Оксфорді і багато мандрував Європою. Коли повернувся, мій професор запитав: ти був у Стокгольмі, ти бачив

Королівський театр? І я з соромом зізнався, що ні. Я тоді навіть не усвідомлював, що був поруч із цим театром. Тому мені дуже хотілось би, щоб люди знали, де вони перебувають, попри які пам'ятки проходять. А якщо виникає інтерес у людей – тоді й уряди будуть витрачати додаткові кошти на збереження таких об'єктів. Ну, а збереження, відвідування таких давніх будівель для мене – один з найкращих способів зрозуміти важливість історії театру. Так, частково це й для туристів також, для тих людей, які хочуть приходити і вивчати історію театру не тільки з підручників, а й у такий безпосередній спосіб. І це також прекрасний спосіб учитися. Коли я починав проєкт, то думав, що, наприклад, у Китаї є лише кілька театрів, яким понад сто років. А там їх, виявляється, тисячі! І люди в усьому світі, в Америці зокрема, про це не знають. Окрім цього, якщо досліджувати театральні будівлі, розглядати їхні креслення – то можна, навіть не знаючи мови тієї чи іншої країни, зрозуміти найголовніші творчі засади та естетичні особливості того чи іншого театру, періоду його існування, різницю у співвідношенні глядача і сцени. В цьому сенсі дуже важливі зіставлення, порівняння тих джерел, які вихо-

дять поза вербальні межі. А взагалі, мені просто дуже подобається їздити світом і вивчати театри.

М. Г.: Охоче погоджуюсь. Це прекрасний спосіб пізнавати світ. І бути істориком театру – чудовий фах. А ще, виходячи з Вашого досвіду, можна сказати, що бути істориком театру – це не тільки писати про театр, не тільки вивчати його, а й відчувати відповідальність за збереження театральних пам'яток, практично докладатися до особливої місії – збереження світової театральної спадщини.

Д. Г.: Так, так, саме так.

М. Г.: Дякую пану Гілді за розмову і бажаю якнайцікавіших вражень та плідної праці у здійсненні його проєкту. Сподіваюсь, що й українські будівлі театрів, яких маємо достатньо, також знайдуть своє місце у світовому віртуальному інформаційному просторі під опікою вельмишановного пана професора та його однодумців. Маю також надію, що у якійсь із наступних редакцій "Історії театру" міжнародний читач таки прочитає рядки і про український театр.

Д. Г.: Звичайно! Однак додам: багато в чому це залежить від вас, українських театрознавців.



Лекція професора Франкліна Дж. Гілді у Науковій бібліотеці Львівського національного університету ім. І. Франка, 2014 р. Світлина Романа Лаврентія.

Наталія ГУБРІЙ

ВОЛОДИМИР СКЛЯРЕНКО – ХУДОЖНІЙ КЕРІВНИК ХАРКІВСЬКОГО ТА ЛЬВІВСЬКОГО ТЕАТРІВ ЮНОГО ГЛЯДАЧА ІМ. М. ГОРЬКОГО (1941–1947)



Володимир Скляренко

Творчість Володимира Михайловича Скляренка, одного із найталановитіших учнів Л. Курбаса, ще дотепер недостатньо вивчена. Частково висвітлюють постать режисера у своїх працях А. Горбенко [1], Р. Черкашин [2], Н. Єрмакова [3], Ю. Станішевський [4], М. Волков [5] та ін. Однак, поза увагою дослідників залишився один із найдраматичніших періодів його діяльності на чолі Харківського театру юного глядача під час евакуації (1941–1944) та Львівського театру юного глядача (1944–1947).

Свої перші кроки як режисер-постановник В. Скляренко зробив у театрі “Березіль”. Саме тут молодий режисер у співавторстві з іншими режисерами створив такі резонансні вистави як “Алло, на хвилі 477!” (1929) та “Чотири Чемберлени” (1931), вирішені у новому для українського театру жанрі ревію, що в подальшому відобразилося на режисерському стилі митця. Одноосібно поставив, зокрема, “Невідомих солдатів” Л. Первомайського (1932), “Хазяїна” (1932) й “Мартина Борулю” (1934) І. Карпенка-Карого та ін.

Визначальною як для В. Скляренка, так і для всього “Березолі” була вистава “Хазяїн” за п’єсою І. Карпенка-Карого, яка з’явилася в найтяжчі для колективу театру і його керівника часи, і стала, за визначенням Р. Черкашина, “сенсацією”. На його ж думку “...Володимир Скляренко виставою цією довів свою самостійність, успішно склав іспит на режисерську

зрілість” [6]. В. Скляренко продемонстрував у повному обсязі володіння необхідними компонентами режисерської школи О. Курбаса: вміння концептуально, образно-метафорично мислити і відповідно вирішувати сценічний простір; вміння працювати з акторами і гармонійно поєднувати всі складові вистави. Подивившись виставу на генеральній репетиції, Л. Курбас “схвалив її без жодних зауважень” [7]. “Хазяїн” став приводом для гучного театрального диспуту, на якому під час дискусій В. Скляренко достойно сприймав шквал різноманітної критики. Так, режисер потрапив у епіцентр театрального руху міста, і це стало однією з підстав його призначення на посаду художнього керівника Харківського ТЮГу 1935 р.

На початку 30-х рр. ХХ ст. Харківський театр юного глядача ім. М. Горького (Перший український театр для дітей та юнацтва до 1933 р.) перебував у стані творчої кризи. “Основна біда харківського державного дитячого театру – це часта зміна художнього керівництва. Як тільки новий сезон, – нові й керівники. Бути за режисера в дитячому театрі брався кожен, кому тільки не ліньки, часто не маючи жодних для цього даних. І це, звичайно, не могло не позначитися й на самому художньому обличчі театру”, – писала з цього приводу газета “Харківський пролетар” 13 квітня 1931 р. [8].

Під керівництвом В. Скляренка Харківський театр юного глядача у другій половині 1930-х рр. став

одним із найпопулярніших колективів у місті. У репертуарі театру поряд з п'єсами для дітей йшли твори світової і вітчизняної класики: “Скупий” Ж.-Б. Мольєра і “Наталка Полтавка” І. Котляревського, а також казки – “Снігова королева” Є. Шварца, “Івасик-Телесик”, “Чарівна флейта”, “Коза-дереза” М. Лисенка. Навколо ТЮГу групувались найвідоміші представники творчої інтелігенції Харкова – художники, композитори, зокрема А. Штогаренко, Д. Клебанов, М. Фоменко, І. Вимер, Г. Нестеровська, Д. Овчаренко та ін. Однак, успішну діяльність колективу перервала 1941 р. Друга світова війна.

Харківський ТЮГ на чолі з мистецьким керівником театру В. Скляренком і директором Й. Рубашкіним, як і більшість театральних колективів, змушений був евакуюватися. Як свідчать архівні документи, театр під час евакуації працював у різних місцях: від листопада 1941 р. до березня 1942 – в Узбекистані, колгосп “Красный”; від квітня до листопада 1942 – в м. Павлодар (Північний Казахстан); від листопада 1942 до травня 1943 – у м. Славгород (Алтайський край); від травня 1943 до грудня 1944 – у м. Новокузнецьк (тодішній Сталінськ) на Кузбасі [9].

Репертуар періоду евакуації театру частково складала популярні вистави харківського періоду, серед яких – “Наталка Полтавка” І. Котляревського, “Назар Стодола” Т. Шевченка, “Десант” В. Суходольського та ін. За чотири роки евакуації ТЮГ створив дванад-

цять нових постанов, до числа яких увійшли “Безталанна” І. Карпенка-Карого, “Російські люди” К. Симонова, “День живих” О. Бурштейн та ін. Відчуваючи потребу воєнного часу, колектив театру регулярно організовував концертні бригади для виступу на підприємствах, у школах, колгоспах, госпіталях. Також виїздили і творчі бригади зі спектаклями до навко-



Є. Ратинська, А. Альтигулер у виставі “Скупий” Ж.-Б. Мольєра. Режисер – Володимир Скляренко, художник – Борис Косарев. Харківський театр юного глядача, 1938 р. Світлини з архіву Першого академічного українського театру для дітей та юнацтва. Внизу – сцена з вистави “Скупий” Ж.-Б. Мольєра.



лишніх міст і селищ. Однак, відгуків на ці вистави не знайдено.

Останній, 1944 р., в евакуації театр працював у Сталінську, за дещо сприятливіших для творчості умов. Було поновлено декораційне оформлення майже до всіх вистав довоєнного харківського репертуару, підготовлено нові прем'єри, серед яких “Навала” Л. Леонова (художник Ф. Нірод), “Зикови” М. Горького та ін. За неповний рік роботи театр показав 267 вистав – їх подивилися понад 164 тис. глядачів [10]. Створений власний джаз-оркестр додав ще більшої популярності виставам.

У Сталінську перебував тоді Запорізький державний український драматичний театр ім. М. Заньковецької. Зі спогадів тодішнього художника цього театру Ф. Нірода стає відомо, що обидва колективи працювали поряд в останній період евакуації. Ф. Нірод надає перевагу Харківському ТЮГу: “Розпочався перелом у війні. Поряд з'явився цікавий театр – Харківський ТЮГ – з явно більш прогресивною режисурою, так і в цілому більш культурний. Відчувалась школа Курбаса, нехай не у всьому, але все ж таки” [переклад наш. – Н. Г.] [11]. Характеристика стосувалась, насамперед, режисури В. Скляренка.

Попри всі труднощі, які виникали на шляху колективу протягом роботи в евакуації, цей етап був позначений організаційною стабільністю і послідовною творчою працею.

Згідно з постановами РНК УРСР і ЦК КП(б)У, Харківський ТЮГ був реєстрований у 1944 р. до Львова. Одночасно з ТЮГОм був стаціонарований у Львові і згаданий вище драматичний театр ім. М. Заньковецької. Таке рішення було продиктовано владою політикою у зв'язку з приєднанням західноукраїнських земель до території Радянської України та початком насадження там комуністичної ідеології.

ТЮГ, прибувши до Львова, потрапив у нове для нього мистецьке середовище, яке різнилось від ситуації в східних регіонах міцними культурними традиціями та могутнім духом національної ідеї. Львів відігравав провідну роль у формуванні загальноукраїнського мистецького процесу, очоливши рух за утвердження національної свідомості, обстоювання національних рис мистецтва. Порівнюючи умови формування мистецтва на західних і східних теренах, дослідники зазначають: “Якщо на землях підрадянської України, як і на всіх обширах СРСР, утверджувалось мистецтво, характерне нівелицією його національної складової та узasadнення на соціалістичному методі, то на західноукраїнських землях, що до кінця 30-х – поч. 40-х рр. ХХ століття належали до європейського культурного кола, установлювалися загальноєвропейські художні традиції, принципи плюралістичності, співіснування в культурі різних

художніх систем, моделей, стилів, а зрештою – формувалися українські художні традиції як складова європейського культурного простору” [12].

Спираючись на архівні матеріали Львівського обласного державного архіву, ми з'ясували, що в трупі тепер уже Львівського театру юного глядача ім. М. Горького станом на 1946 р. разом із працівниками художнього та адміністративного цехів працювали 269 осіб. До складу художньо-керівного апарату театру входили: художній керівник, режисер, помічник режисера, режисер-асистент (2), головний художник та художник, завідувач музичної частини, диригент, концертмейстер-хормейстер, завідувач хореографічної частини, балетмейстер, суфлер, зав. літературної частини, зав. педагогічної частини, педагог (2), зав. трупи. Серед 62 акторів першої категорії названо – 31 особу, другої – 18, третьої – 13 осіб. Крім цього, був ще й допоміжний акторський персонал (42 особи). Театр утримував оркестр, що складався з 22 осіб, хор (12 осіб), а також невеличкий балет (4 артисти). Працювали також цехи, які забезпечували технічну частину підготовки вистав (декоративний – 6 осіб, машинно-декоративний – 14, меблево-реквізиторський – 7, костюмерний – 7, перукарський – 4, електроцех – 7, механічний – 3) [13].

До акторського колективу театру, у складі якого були Н. Титаренко, М. Коган, М. Борисенко, О. Давиденко, О. Янчук, К. Овчинникова, С. Яковлів та ін., приєднуються відомі львівські актори – Я. Геляс та С. Стадниківна. Отож, В. Скляренко мав у своєму підпорядкуванні великий і перспективний колектив. І сьогодні далеко не кожен драматичний театр має такий творчий і технічний персонал.

Свою творчу діяльність у Львові театр починає з героїко-романтичної вистави за п'єсою Ю. Костюка “Тарас Шевченко”. Відкриття театру цим спектаклем не випадкове, бо обумовлювалось підготовкою до 130-річчя від дня народження Т. Шевченка.

Ю. Костюк задумував цей твір як драматичну трилогію, епіграфом до якої стали слова самого Т. Шевченка: “Історія мого життя складає частину історії моєї батьківщини” [14]. Але, оскільки п'єса була ще не завершена, В. Скляренко взяв у роботу лише другу її частину, яка, за словами рецензента В. Конвісара, “охоплює події від 1845 року до повернення Шевченка на Україну після десятирічного перебування в солдатах зі “суворою заборорою писати і малювати”. Час, сповнений великими драматичними конфліктами, як в житті самого Шевченка, так і в житті українського народу і поневоленої України в цілому” [15]. Звісно, ця п'єса була позначена відвертою тенденційністю, як і вимагав цього час. Т. Шевченка автор зображував великим другом російського народу, революціонером-демократом на протигагу П. Кулішу, якому, на

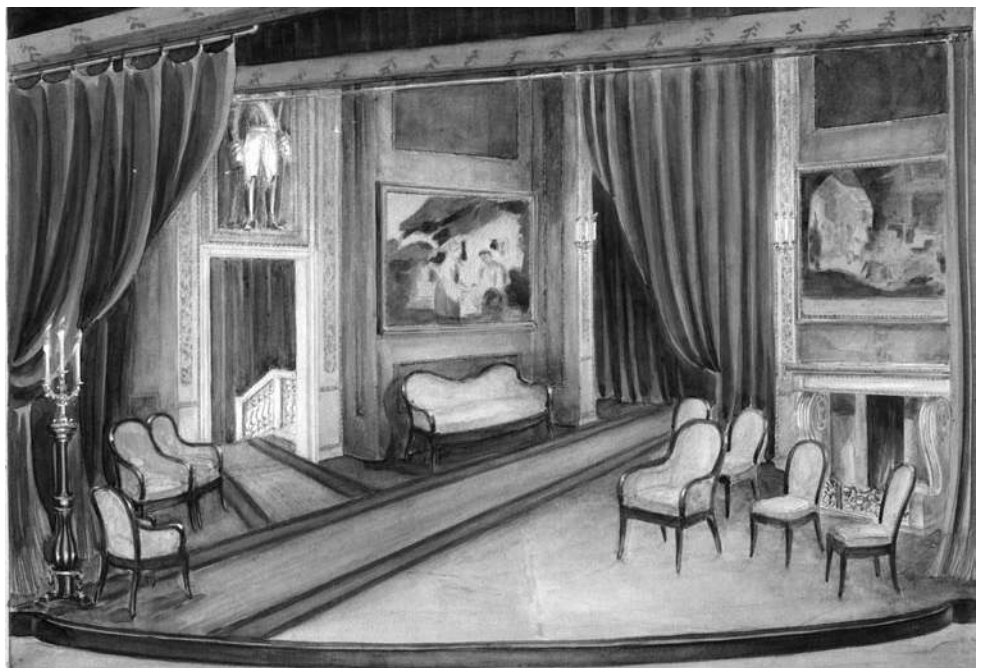
думку радянських ідеологів, були притаманні риси “буржуазного націоналіста”. Звичайно, режисер змушений був іти на певні компроміси. Він прагнув створити монументальний образ поета – справді живої людини. Режисер висловлювався категорично також проти трактування образу Шевченка як “дядька в кожусі”: “Ми сприймаємо образ Шевченка і прагнемо відтворити його на сцені як європейськи освіченого поета і художника, мислителя, революціонера-демократа, одного з найпередовіших людей тодішньої Росії. Нам хотілося створити виставу емоційно напружену, героїко-романтичного звучання”, – писав він [16].

Режисерський задум давав напрямок у роботі і художникові Ю. Стефанчуку, і композитору А. Штогаренкові, і всьому акторському колективу. Художник вистави повністю відмовився від деталізації побуту, погоджуючись із обраним героїко-романтичним стилем. Уся вистава відбувалася на похилій площині. В оформленні основною ідеєю було відтворення на сцені живопису Т. Шевченка. За словами художника, “в ряді картин постановки мною зроблені копії з малюнків Шевченка (I і II акти) та перевтілення його пейзажних рисунків і офортів у самих декораціях (напр., картини арешту, заслання)” [17].

Маючи досвід роботи в “Березолі”, а також здійснені постановки в музичних театрах, В. Скляренко з особливим пієтетом ставився до музичного оформлення. Режисер розглядав у цій виставі музику не лише як додатковий засіб для підкреслення чи виявлення певного настрою персонажів, а як, насамперед, вагомий сюжетний компонент. Композитор А. Штогаренко, який працював над створенням музики до “Тараса Шевченка”, так характеризує високий професіоналізм режисера: “Мене завжди приваблювала у цій роботі смілива яскрава творча думка його художнього керівництва. Режисер Володимир Скляренко надає великого значення музиці як важливому компоненту цілої вистави. Він, на мою думку, є одним із своєрідних, цікавих



Олександр Янчуков – Тарас Шевченко у виставі “Тарас Шевченко” Ю. Костюка. Режисер – Володимир Скляренко, художник – Юрій Стефанчук. Львівський театр юного глядача ім. М. Горького, 1945 р. З архіву Першого академічного українського театру для дітей та юнацтва.



Юрій Стефанчук. Ескіз до вистави “Тарас Шевченко” Ю. Костюка. Режисер – Володимир Скляренко. Львівський театр юного глядача ім. М. Горького, 1945 р. З архіву Ю. Стефанчука (зберігається на кафедрі театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Франка).

режисерів на Україні, який по-справжньому розуміє завдання театральної музики” [19].

Роль Тараса Шевченка виконував актор О. Янчуков. У його трактуванні поет вражав глядачів силою своїх переконань, громадянською позицією, на чому наголошує критика: “Артист О. Янчуков з великою майстерністю відтворює образ поета-борця, що не схиляється перед злом, поета, який тісно з’єднаний зі своїм народом і не йде ні на які поступки кріпосникам-поміщикам, ні на будь-які компроміси з самодержавством” [20]. Особливе звучання мала сцена, в якій хворий Шевченко спілкується зі старим другом А. Козачковським (актор С. Ласько). Тут О. Янчуков за допомогою інтонаційних нюансів підкреслював мужність Т. Шевченка: “І в стриманості, з якою сказані слова, відчуваєш не слабкість духу, а силу, що її не можуть збороти ніякі тортури, бо сила та є сам народ” [21]. О. Янчуков, скориставшись режисерськими вказівками, трактував Шевченка “як найпередовішу і найосвіченішу у свій час людину” [22].

Над іншими ролями працював цілий ряд талановитих акторів: А. Андрієнко (Панько Куліш), М. Коган (генерал-лейтенант Дубельт), Д. Костенко (кріпак Андрій Обеременко), Н. Титаренко (Оксана), С. Стадниківна (Мар’янка) та ін. Критик В. Конвісар наголошував на ансамблевості як провідній рисі в колективі театру: “Кожний виконавець на своєму місці, відчуваєш прекрасну злагодженість гри, скрізь вона йде на високому художньому рівні. Це заслуга режисера-постановника, художнього керівника театру заслуженого артиста УРСР В. М. Складенка” [23].

Вистава “Тарас Шевченко” була сприйнята як знаменна культурна подія для всього міста, власне, як і переїзд до Львова Харківського ТЮГу: “Вже перша прем’єра театру у Львові свідчить, що наше місто одержало від радянської влади першокласний театр” [24]. Про те, якого великого значення надавала влада відкриттю театру виставою “Тарас Шевченко”, свідчить персональне вітання заступника голови Комітету в справах мистецтв при РНК УРСР С. Ткаченка. Для нас же дуже важливим є те, що Львів, місто високої театральної культури, з першої ж вистави відзначив наявність у театру власного мистецького обличчя, своєрідного художнього стилю, високої виконавської культури.

Переїзд до Львова Харківського театру юного глядача збігся з відкриттям його 25-го ювілейного сезону. У зв’язку з цим працівники театру були відзначені нагородами та почесними званнями. Звання заслуженого, а потім народного артиста УРСР присвоїли В. Складенкові; заслуженого діяча мистецтв УРСР – Б. Косареву (головному художнику театру); заслуженого артиста УРСР – А. Бурштейн, І. Вимеру, Г. Галицькій-Крижанівській, О. Давиденку,

М. Когану, Є. Ратинській, Н. Титаренко, О. Янчукову та ін [25].

Відсутність постійного театрального приміщення заважала колективу ТЮГу ознайомити львівських глядачів зі своїм репертуаром. Завдяки інформаційним повідомленням газети “Вільна Україна” можна встановити, що після травневої прем’єри “Тарас Шевченко” 1945 р. в червні того ж року ТЮГ здійснив ще одну постанову. Прем’єра “Пошились у дурні” М. Кропивницького (режисер – В. Складенко) відбулася в приміщенні театру ім. М. Заньковецької. Вистава зацікавила громадськість міста сміливим режисерським рішенням добре відомого тут класичного твору. Можна припустити, що В. Складенко бачив у МОБі постанову цієї п’єси у режисурі Ф. Лопатинського, який використав прийоми так званої “циркізації”.

В. Складенко також категорично відмовляється від трактування п’єси М. Кропивницького у традиційному етнографічно-побутовому стилі. Рецензент вистави М. Пархоменко наголошує на цьому моменті: “Вистава позбавлена натуралістичних побутових рис як в декораціях, режисерських мізансценах, так, за окремими виключеннями, і в самій грі акторів” [26]. Проте, критика не в усьому сприймає режисерське рішення: “Є, однак, в постановці й елементи зайвої “театралізації” [27]. Насамперед, таке висловлювання стосувалось акторського виконання. Так, хитро-сплетену роль наймита Антона виконував О. Янчуков, який, за словами того ж М. Пархоменка, свого персонажа “з боку зовнішнього намагається подати не стільки в театральному, скільки в “балетно-акробатичному” плані” [28].

Нове прочитання класики привернуло ще більше уваги зацікавленої львівської аудиторії, тому відкриття нового театрального сезону ТЮГу очікували і дорослі, і діти. Адже репертуар театру передбачав як ранкові, так і вечірні вистави, розраховані на глядачів різних вікових категорій.

З початком нового театрального сезону 1945–1946 рр. для театру в минулому залишаються проблеми з приміщенням, бо ТЮГ, як свідчать архівні документи, остаточно стаціонарується у Львові за адресою: вул. Горького, №11. Нове приміщення відповідало потребам колективу та налічувало 476 місць у залі. У цьому ж документі зазначається повна назва театру – “Театр юного глядача ім. Горького” [32].

Офіційне відкриття театру відбулось 19 жовтня 1945 р. виставою “Тарас Шевченко”. Про це повідомляла інформація в газеті “Вільна Україна”: “Цей сезон є ювілейним. Театр в поточному році відзначає 25-річчя свого існування. Вистава “Тарас Шевченко” пройшла з успіхом. Львів’яни тепло вітали колектив театру. Театр ім. Горького має тепер власне приміщення. За ним закріплено будинок, в якому пра-



Сцени з вистави “Безталанна” І. Карпенка-Карого. Режисер – Володимир Скляренко, художник – Борис Косарев. Львівський театр юного глядача ім. М. Горького, 1946 р. Світлини вміщені у газеті “Вільна Україна” від 23 березня 1946 р. разом з рецензією Володимира Конвісара.

цював раніше польський театр, що недавно виїхав до Польщі” [33].

В. Скляренко як художній керівник театру в репертуарній політиці прагнув виявити всі потенційні можливості колективу. В одному зі своїх інтерв’ю він ділиться планами на театральний сезон 1945–1946 рр. В кінці жовтня 1945 р. для молодших школярів мали показати прем’єру казки М. Габбе “Кришталевий черевичок”. Крім цього, в інтерв’ю повідомлялось: “В цьому сезоні колектив також працюватиме над казкою-оперою видатного українського композитора Лисенка – “Зима-весна”, над казкою Шияна – “Котигорошко” та іншими” [34]. Із творів української, російської та західноєвропейської класики в репертуарі передбачались “Пошилися у дурні” М. Кропивницького, “Безталанна” І. Карпенка-Карого, “Зикови” М. Горького, “Лікар з примусу” Ж.-Б. Мольєра та ін. Однією з програмних постанов була “Загибель ескадри” О. Корнійчука. Потрібно зазначити, що В. Скляренко і у Львові продовжував співпрацю з сучасними письменниками: “Зараз наш театр працює разом з письменниками над створенням вистави про сучасну молодь, її участь у Великій Вітчизняній війні, а також над інсценівкою твору Макаренка “Педагогічна поема”. У найближчий час наш театр покаже юному глядачеві виставу, яка відбиває боротьбу українського народу з німецькими загарбниками – “Навалу” Леонова. [...] Театр також продовжує роботу з драматургом Костюком над першою частиною трилогії, а саме: “Дитинство великого поета”. Разом з цим, ми переробляємо для нашого

театру п’єсу драматурга Плоткіна “Моя Одеса”, в якій показано місто-герой, його стійку і мужню оборону” [35]. Уточнимо, що деякі перераховані вистави художній керівник лише відновлював. Йдеться про “Педагогічну поему” Макаренка, яка була поставлена ще в харківський період; про “Безталанну” І. Карпенка-Карого та “Навалу” Л. Леонова, що йшли на сцені ТЮГу в період евакуації.

Особливе значення для сезону 1945–1946 рр. мала відновлена у березні постава “Безталанної” І. Карпенка-Карого в режисурі В. Скляренка. Режисер, виявляючи неабияке зацікавлення класичним літературним матеріалом, не вперше звертався до драматургії І. Карпенка-Карого. Вистава була вирішена в побутово-психологічному ключі, насичена фольклорними мотивами з прекрасним акторським ансамблем. Виконавцями головних ролей у “Безталанній” були: Н. Титаренко (Софія), О. Давиденко (Гнат), Н. Самойлова (Варка), Г. Галицька-Крижанівська (Ганна, мати Гната), М. Коган (батько Софії) та ін. Як зазначав рецензент В. Конвісар, “актори зуміли створити яскраві образи, глибоко розкрити характери персонажів, їх індивідуальні риси” [36].

До 9-го травня 1946 р. колектив театру підготував нову прем’єру – “Таємничий вогник” молодого драматурга М. Чуковського (режисер – М. Єрецький). Критика високо оцінила звернення театру до сучасної драматургії. Зокрема, рецензент З. Каменкович підкреслювала: “Заслуга театру імені М. Горького, під художнім керівництвом заслуженого діяча мистецтв

УРСР В. М. Скляренка, перш за все в тому, що він сміливо береться ставити п'єси молодих драматургів, допомагає яскравим сценічним почерком шліфувати драматургічний твір, виявляючи в кожній своїй новій роботі високий художній смак” [37].

У сезоні 1945–1946 рр. Театр ім. М. Горького під керівництвом В. Скляренка здобув визнання львів'ян. Колектив показав львівським глядачам шість вистав, серед яких чотири – за творами сучасних письменників. Окрасою ювілейного сезону театру стали постанови В. Скляренка за творами української драматургії – “Пошились у дурні” та “Безталанна”. Завдяки саме такому різножанровому репертуару акторський колектив театру зумів продемонструвати багатогранність виконавських можливостей. Звісно, театр не міг уникнути політичної кон'юнктури, про що свідчить тематика і рівень сучасних п'єс. Проте високий мистецький рівень більшості вистав забезпечив театру особливе місце серед театральних колективів Львова, допоміг здобути багато прихильників.

Особливістю цього сезону було й те, що В. Скляренко, дбаючи про поповнення трупі молодими акторами, засновує театральну студію, яка, за свідченням архівних матеріалів, містилася у Львові за адресою вул. Галицька, №21 [38]. Згідно зі штатним розписом витрат театральної студії, стає відомо, що студія працювала протягом 1945–1948 рр., тобто, переважно в період, коли посаду художнього керівника обіймав В. Скляренко. Очевидно, митець у вихованні акторів використовував методологічні засади Л. Курбаса: скажімо, у переліку предметів був цілий ряд теоретичних дисциплін, спрямованих на підвищення інтелектуального розвитку актора. Студія працювала ефективно та інтенсивно, про що свідчать підготовані нею вистави, які показували глядачам: “Кришталевий черевичок” (35 спектаклів), “12 місяців” (80 спектаклів), “Пісня про Свічку” (40), “Пошились у дурні” (70), “Навала” (50), “Юність батьків” (35) [39].

26 жовтня 1946 р. розпочався новий театральний сезон. Проте мистецька ситуація змінилася, владні структури ставили вже значно жорсткіші ідеологічні рамки діяльності театральних колективів. У постанові ЦК КП(б)У “Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР і заходи до його поліпшення” піддавались критиці репертуари майже всіх театрів, зокрема, наголошувалося, що “репертуаром визначається ідейно-політичне обличчя театрів і ступінь їх участі в комуністичному вихованні народу” [40]. Категоричні висловлювання лунали, головню, на адресу класичних творів, які, на думку влади, “зображують життя неправильно і фальшиво, прикрашають минуле в ідилічні тони, проповідують віджилі ідеї та відсталі погляди, які кличуть глядача не вперед, а назад. Це особливо стосується п'єс старого етнографічного

репертуару, більша частина яких здатна виховувати глядача лише в дусі національної обмеженості і відриву від актуальних питань сучасності” [41]. Так, відразу до числа “шкідливих” п'єс потрапляли твори М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого та ін. За логікою цієї постанови до репертуару театру мали належати насамперед спектаклі за творами сучасних драматургів. На зібранні театральних працівників, драматургів і критиків Львова, де обговорювалася постановка, особливий критичний наголос був зроблений на діяльності ТЮГу, який ніби-то забув про своє основне завдання: “У театру юного глядача імені Горького – специфічне завдання. Своїми виставами він повинен виховувати наших дітей, учнів у дусі любові і відданості до соціалістичної Батьківщини, до партії Леніна-Сталіна. Проте, театр імені Горького цікавиться більше п'єсами для дорослих, забуваючи про своє основне призначення” [42].

Звичайно, з виходом цієї постанови кожен з театрів мав ретельно переглянути репертуар та внести відповідні зміни, при цьому визнаючи свої “помилки” у формуванні репертуарної політики. Змушений був дослухатися до цього і В. Скляренко, який в інтерв'ю для газети “Вільна Україна” підкреслив, що “в цьому сезоні колектив нашого театру має всі можливості побудувати свою роботу так, щоб успішно виконувати своє почесне і благородне завдання по комуністичному вихованню нашого молодого покоління. [...] В цьому сезоні наш репертуар складається з п'єс про Вітчизняну війну, дружбу народів СРСР, гідність радянської людини” [43]. Тому в сезоні 1946–1947 р. глядачам, здавалось би, не варто було очікувати постанов за класичними творами, які з особливим пієтетом здійснював В. Скляренко. І все ж, мистецький керівник обережно заявляв про заплановану виставу “Торе з розуму” О. Грибоедова, відразу виправдовуючи такий вибір – “п'єса, пов'язана з програмним навчанням у школі” [44].

Враховуючи умови партійної постанови, театр був змушений розпочати сезон спектаклем “Син полку” (режисер І. Гріншпун) за твором лавреата Сталінської премії В. Катаєва. П'єса розкривала драматичні події з життя дітей під час війни.

Наступна вистава – “Ластівка” за твором Л. Смілянського – продовжувала воєнну тематику на сцені ТЮГу. Читаючи рецензію Я. Галана, бачимо, що нетрадиційне режисерське рішення В. Скляренка не задовольняло львівського критика: “Відверто кажучи, в усьому цьому ми не впізнали вправної руки режисера В. Скляренка. Кому потрібне це безперервне скакання акторів по сцені? Що могло бути добрим у балеті, у драмі тільки смішить і нервує. Потім, це старосвітське судорожне хапання за всілякі театральні реквізити у найбільш драматичні хвилини. Невже режисер

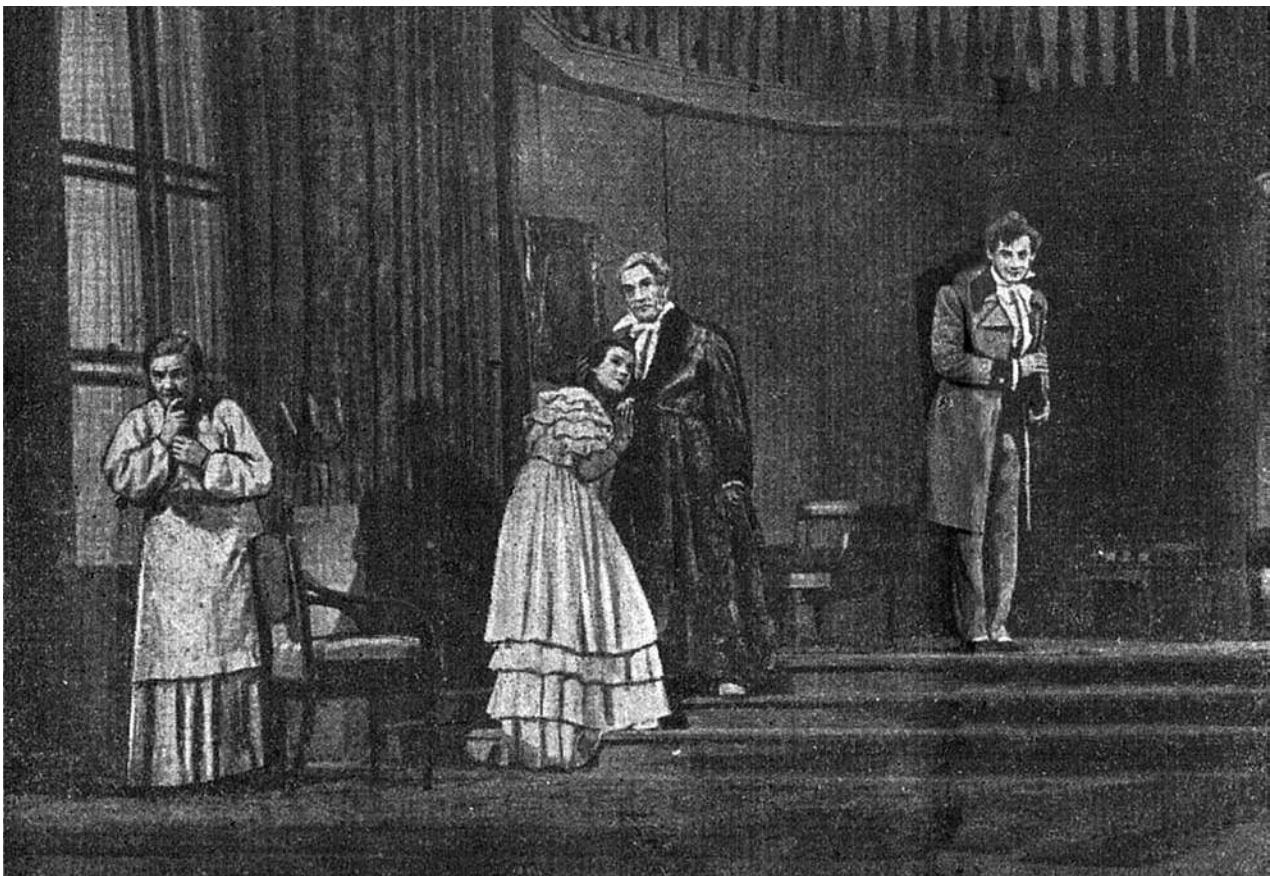
хотів, щоб актори його театру так невірно виражали свої переживання? Як міг допустити він кривляння акторів, щоб викликати сміх аудиторії? В. Островерхов у ролі німецького майора? Це щонайменше буфонада” [45]. Можна припустити, що В. Скляренко хотів використати нові засоби акторської виразності, які виявилися несумісними із радянською драматургією та критикою.

Театральний сезон 1946–1947 рр. ТЮГу став переломним для його художнього керівника. Складається враження, що В. Скляренко вичерпав себе як митець в театрі для дітей. Впливала на ситуацію і вищезгадана постановка ЦК КП(б)У “Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР і заходи до його поліпшення”, яка значно звужувала і без того тісні рамки репертуару дитячого театру. Після появи – принаймні, з погляду критиків – не зовсім вдалої вистави “Ластівка”, більше тяжіючи до класичного репертуару, В. Скляренко почав паралельно працювати як постановник у Львівському академічному театрі опери та балету, а з наступного сезону перейшов туди на постійну роботу як художній керівник.

Однак, на правах запрошеного режисера В. Скляренко здійснює постанову “Горе з розуму” О. Грибоєдова (прем’єра 9 липня 1947), яка стала справжньою

сенсацією у Львові. Власне, ажіотаж навколо спектаклю насамперед створювався через те, що вперше на українській сцені було здійснено постанову цього класичного твору. Критики у своїх рецензіях неодноразово наголошували на цьому факті. Зокрема, Я. Галан писав: “Колективові Львівського театру ім. Горького належить від громадськості міста щира подяка: завдяки йому Львів уперше за час свого існування побачив на сцені “Лихо з розуму” О. Грибоєдова” [48]. Інший критик, Л. Кульков, підкреслював: “Безсмертний твір вперше звучить українською мовою в прекрасному перекладі М. Рильського, Д. Бобири і Є. Дроб’язка. Благородне завдання узяв на себе наш ТЮГ і добре впорався з ним, збагатив репертуар хорошим фундаментальним спектаклем” [49].

Маючи багатий досвід роботи з класичним репертуаром, режисер і в цій виставі здійснив образне перетворення, дещо відійшовши від традиційного реалістичного вирішення, за що йому пізніше дорікали. Критик Л. Кульков, аналізуючи виставу В. Скляренка, зазначав, що “робота В. М. Скляренка допомогла театру юного глядача створити хороший, в основному реалістичний спектакль, який по праву можна назвати кращим між інших прем’єр цього сезону театального Львова. Але він міг би стати ще кращим, якби поста-



Сцена з вистави “Горе з розуму” О. Грибоєдова. Режисер – Володимир Скляренко, художник – Федір Нірод. Львівський театр юного глядача ім. М. Горького, 1947 р. З архіву Першого українського театру для дітей та юнацтва.

новникові подекуди не зрадило відчуття художнього такту, відчуття реалізму. Йдеться про деякі формалістичні прийоми в оформленні і в мізансценах”[50]. Так званий формалізм, на думку Л. Кулькова, проявився у використанні режисером в двох діях обертового кола сценічного майданчика. Не влаштувала критика і вибудована мізансцена в третій дії (бал у Фамусова). Виявляється, В. Скляренко на авансцені розташовував акторів спиною до глядача, які “загороджують Чацького тоді, коли увага глядача має бути зосередженою саме на ньому” [51].

Над сценографією вистави “Горе з розуму” працював Ф. Нірод. На жаль, рецензенти майже не приділяють уваги оформленню, обходячись однією фразою: “Художник Ф. Ф. Нірод зумів так оформити постановку, що розширив маленьку сцену театру, дуже тісну для такого великого спектаклю (особливо це помітно в декораціях 3-ї дії)”[52].

На головну роль Чацького режисер призначив Я. Геляса. Актор “тонкими, чіткими штрихами малює образ Чацького [...] Уміле трактування постановника і талант актора допомогли створити яскравий образ. Геляс з великим пафосом читає свої викривальні монологи, тепло і проникливо проводить сцени з Софією. Особливо вдалились акторові фінальна сцена і завершальний монолог, прочитаний із справжнім блиском”, – вважає Л. Кульков [53]. Я. Галан прослідковує динаміку образу Я. Геляса: “На сцені з’являється Чацький у виконанні молодого талановитого актора львів’янина Я. Геляса. Більшість глядачів не читала й не бачила “Лиха з розуму”. Ці люди не знають іще Чацького, але вони з перших його слів, з першої широкої усмішки відчувають, що перед ними інша, нова людина. [...] Чацький не полемізує вже, а обвинувачує: розпеченим словом шмагає тепер, як бичем. І ось актор перетворюється на трибуна. [...] Глядач бачить тепер перед собою лише Чацького, схвилюваного, пристрасного обличчя й суддю” [54].

Головну жіночу роль Софії виконувала Н. Титаренко. Колишню актрису театру “Березіль” рецензент Л. Кульков звинувачував у формалізмі: “Невдача спіткала театр в основній жіночій ролі – Софії. У виконанні заслуженої артистки УРСР Н. К. Титаренко Софія виглядає блідо, трафаретно, не вдалося артистці створити яскравий реалістичний образ” [55].

Продумано і талановито, на думку критиків, виконували ролі інші актори: М. Коган (Фамусов), О. Давиденко (Скалозуб), В. Матвєєв (Молчалин), П. Шаповалов (Загорецький), А. Бурштейн (Ліза), Ю. Заховай (Репетиллов) та ін.

Виставою “Горе з розуму” В. Скляренко завершив свою діяльність в ТЮГу 40-х рр. Режисер створив

монументальну поставу, на що вказувало і художнє оформлення, і акторські образи, і несподівані режисерські рішення.

Зі зміною художнього керівництва Театр юного глядача почав поступово здавати свої позиції. Відверто говорить про цю ситуацію художник Ф. Нірод: “Гірше було інше. В. Скляренко пішов з ТЮГу в Оперу. Хоч і говорять, що незамінних людей немає, проте ТЮГ відразу ж “зашкутильгав” (...). Запамяталася мені в зв’язку з цим зустріч з Ярославом Галаном на вулиці Львова. Проходячи повз театр, він перервав на півслові свою мову, кивнувши вбік ТЮГу: “Колишній Театр ім. Горького””[56].

Тож діяльність В. Скляренка в період 1941–1947 рр. була надзвичайно плідною. Як художній керівник, у складних умовах евакуації він забезпечив ритмічну роботу колективу, підготувавши дванадцять нових вистав. Саме завдяки йому театр, потрапивши в нове і вимогливе мистецьке середовище Львова, був високо оцінений сучасниками та продовжив у місті свою славу творчу історію.

1. Горбенко А. Харківський театр імені Т. Г. Шевченка / А. Горбенко. – К. : Мистецтво, 1979. – 200 с.

2. Черкашин Р. Ми – березильці: театральні спогади-роздуми / Р. Черкашин, Ю. Фоміна. – К. : Акта, [2008]. – 347 с. : іл.

3. Єрмакова Н. Березильська культура : історія, досвід / Наталія Єрмакова ; Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. – К. : Фенікс, 2012. – 509, [2] с.

4. Станішевський Ю. Режисерські традиції Леся Курбаса в мистецьких пошуках його учнів у 40–60-і рр. ХХ ст. : режисура В.М. Скляренка в українському оперному театрі / Юрій Станішевський // Сучасне мистецтво: наук. зб. / Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. – К., 2006. – Вип. 3. – С. 112–137.

5. Волков М. Режисерське мистецтво В. М. Скляренка в контексті історії української театральної культури 20–70-х років ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Михайло Волков // Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – К., 2006. – 190 с.

6. Черкашин Р. Ми – березильці: театральні спогади-роздуми / Р. Черкашин, Ю. Фоміна. – К.: Акта, [2008]. – С. 88.

7. Там само. – С. 91.

8. “Проба” в державному театрі для дітей / С. Г. // Харківський пролетар. – 1931. – 13 квіт.

9. Паспорт театру. – Машинопис, рукопис. – Архів театру. – С.2.

10. Балабанова Р. Горьківці в роки Вітчизняної війни / Р. Балабанова // Вільна Україна. – 1945. – 18 трав.
11. Нірод Ф. Спогади художника, або Записки щасливої людини / Федір Нірод ; [упоряд. Н. Михайлова, В. Томазова]. – К. : Либідь, 2003. – С. 56.
12. Історія українського мистецтва : у 5 т. Т. 5. Мистецтво ХХ ст. / НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К. : [б. в.], 2007. – С. 6.
13. Державний архів Львівської області. – Ф. Р-321. – Оп. 1. – Спр. 3. – Арк. 139.
14. Склярєнко В. Про роботу над постановкою “Тарас Шевченко” / Володимир Склярєнко // Театр ім. М. Горького : Відкриття ХХV ювілейного сезону (1920–1945). – Львів, 1945. – С. 7–9. – С. 8.
15. Конвісар В. “Тарас Шевченко”: прем’єра у Львівському театрі юного глядача ім. М. Горького / Володимир Конвісар // Вільна Україна. – 1945. – 23 трав.
16. Склярєнко В. Про роботу над постановкою “Тарас Шевченко” / Володимир Склярєнко // Театр ім. М. Горького : Відкриття ХХV ювілейного сезону (1920–1945). – Львів, 1945. – С. 7–9. – С. 8.
17. Стефанчук Ю. Художнє оформлення вистави / Юрій Стефанчук // Театр ім. Горького : Відкриття ХХV ювілейного сезону (1920–1945). – Львів, 1945. – С. 9–10. – С. 10.
18. Конвісар В. “Тарас Шевченко”: прем’єра у Львівському театрі юного глядача ім. М. Горького / Володимир Конвісар // Вільна Україна. – 1945. – 23 трав.
19. Штогарєнко А. Тема п’єси і музика / Андрій Штогарєнко // Театр ім. М. Горького: Відкриття ХХV ювілейного сезону (1920–1945). – Львів, 1945. – С. 10. – С. 10].
20. Конвісар В. “Тарас Шевченко”: прем’єра у Львівському театрі юного глядача ім. М. Горького / Володимир Конвісар // Вільна Україна. – 1945. – 23 трав.
21. Там само.
22. Там само.
23. Там само.
24. Там само.
25. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 11057. Архів Львівського ТЮГу. Матеріали 25-річного ювілею. – 18 арк.
26. Пархоменко М. “Пошились у дурні”: Прем’єра в театрі юного глядача ім. М. Горького / М. Пархоменко // Вільна Україна. – 1945. – 1 лип.
27. Там само.
28. Там само.
29. Там само.
30. Там само.
31. Там само.
32. Державний архів Львівської області. – Ф. Р-321. – Оп. 1. – Спр. 3. – Арк. 139.
33. Театр юного глядача ім. М. Горького прибуває до Львова // Вільна Україна. – 1944. – 22 груд.
34. Склярєнко В. Перед відкриттям сезону в театрі юного глядача ім. Горького / В. Склярєнко // Вільна Україна. – 1945. – 19 жовт.
35. Там само.
36. Конвісар В. “Безталанна”: прем’єра в театрі ім. Горького / Вол. Конвісар // Вільна Україна. – 1946. – 23 берез.].
37. Каменкович З. “Таинственный огонек”: новая постановка театра имени М. Горького / Злата Каменкович // Львовская правда. – 1946. – 14 мая.
38. Державний архів Львівської області. – ф.- Р213. – о. №1. – спр. №7. – арк. 50.
39. Державний архів Львівської області. – Ф. Р-321. – Оп. 1. – Спр. 3. – Арк. 139.
40. Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР і заходи до його поліпшення: з постанови ЦК КП(б)У // Вільна Україна. – 1946. – 16 жовт.
41. Там само.
42. Докорінно поліпшити роботу львівських театрів: на зборах театральних працівників, драматургів і критиків Львова // Вільна Україна. – 1946. – 5 жовт.
43. Склярєнко В. До відкриття сезону в театрі ім. Горького / В. Склярєнко // Вільна Україна. – 1946. – 26 жовт.].
44. Там само.
45. Галан Я. “Ластівка” / Ярослав Галан // Твори в 4 т. – К., 1978. – Т. 3 : Проза, публіцистика, літературна і театральна критика. – С. 536.
46. Дегтярьов П. Покоління нескорених : “Ластівка” на сцені театру ім. М. Горького / П. Дегтярьов, П. Інгульський // Вільна Україна. – 1947. – 15 січ.
47. Степанчикова Т. Театр мого дитинства / Тетяна Степанчикова // Просценіум. – 2005. – № 1-2. – С. 25–27. – С. 26.
48. Галан Я. В одному театрі / Ярослав Галан // Твори в 4 т. – К., 1978. – Т. 3 : Проза, публіцистика, літературна і театральна критика. – С. 547–550.
49. Кульков Л. “Горе от ума”: комедія А. С. Грибедова во Львовском театре юного зрителя: Постановка заслуженного деятеля искусств УССР В. М. Склярєнко, художник Ф. Ф. Нірод / Л. Кульков / Львовская правда. – 1947. – 26 окт.
50. Там само.
51. Там само.
52. Там само.
53. Там само.
54. Галан Я. В одному театрі / Ярослав Галан // Твори в 4 т. / Ярослав Галан. – К., 1978. – Т. 3 : Проза, публіцистика, літературна і театральна критика. – С. 547–550.
55. Кульков Л. “Горе от ума”: комедія А. С. Грибедова во Львовском театре юного зрителя: Постановка заслуженного деятеля искусств УССР В. М. Склярєнко, художник Ф. Ф. Нірод / Л. Кульков / Львовская правда. – 1947. – 26 окт.
56. Нірод Ф. Спогади художника, або Записки щасливої людини / Федір Нірод ; [упоряд. Н. Михайлова, В. Томазова]. – К. : Либідь, 2003. – 180 с. – С. 70.

Марія БИКОВА



СТІНА ЛЮБОВИ. СТІНА НЕНАВИСТИ. СТІНА ЧАСУ...

(Прем'єра "Стіни" за Ю. Щербаком у Львівському драматичному театрі ім. Лесі Українки)

У рік вшанування імені Тараса Шевченка перед сучасним українським театром постало насущне питання: як саме говорити про Поета, його творчість, його життя, аби це було по-новому, актуально? Хтось шукає ключі в традиціях та фольклорі, хтось надихається ритуалом, хтось звертається до історії, а хтось навпаки – до сучасності.

Львівський драматичний театр ім. Лесі Українки у своїй прем'єрі знайшов точки опори як в історії життя Поета, так і в нашому сьогодні. Відтак 7 березня 2014 року глядачів запросили на прем'єру – виставу із символічною назвою "Стіна" за п'єсою Юрія Щербака та творами Т. Шевченка (інсценізація та режисура – Людмила Колосович, художник-постановник – Оксана Радкевич, хореограф – Ксенія Рихальська).

"Стіна", з одного боку, продовжила низку традиційних постанов про великого поета, що тяжіють до психологізму, з іншого ж – режисер зважилась на експеримент, звернувшись до сучасних суспільно-політичних подій в Україні, майстерно об'єднавши спільною ідеєю історію життя Тараса Шевченка і сьогодні українського народу. На сцені виник несподівано гармонійний симбіоз традицій та експерименту, психологізму й умовності, минулого й пошукуваного майбутнього. Усе це яскраво проявлено в наскрізному знаково-метафоричному образі, на якому наголошує сама назва вистави.

Сценографічне вирішення у виставі лаконічне. Художник використовує обертове коло, що робить простір функціональним як у візуальному, так і в дієвому плані, і водночас конструктивно впливає на

композицію і темпоритм вистави, додаючи динаміки, напруги, семантики колообігу, плину часу. Єдиний елемент декорації на обертовому колі – лавка із вуличним ліхтарем, що навіть є романтичний образ Санкт-Петербурга першої половини XIX століття. Цей куточок – наче своєрідне гніздо, в якому постійно перебуває, наче пташка, загнана у клітку, Варвара Репніна (Марія Дзвонік, Інна Лиховид). Жінка постійно намагається подолати уявні метафоричні стіни, наблизитись до свого коханого, але невидимі ґрати стримують її. У дальньому лівому куті сцени височіє антична колонада як знак царського Петербурга. Тож на сцені присутні лише два, найбільш знакові декоративні сегменти, що позначають загальний образ великого царського міста і водночас слугують локальними місцями дії.

Образ Тараса Григоровича (Дмитро Благий) з його запалом і бунтівним духом розкривається перед нами завдяки драматургічному прийому сповіді – з тремтливих жіночих уст Варвари Репніної. Спершу на очах у глядача народжується образ поета таким, яким його запам'ятала щиро закохана жінка: яскравий, харизматичний, в чомусь дивний, непокірний і запальний, а головне – вірний своїй ідеї і, звичайно, палко люблячий. Персонаж Д. Благого доволі несподіваний – молодий, рвучкий, усміхнений, читає свої вірші репом, ходить на руках... Але чи може Шевченко віддати себе одній жінці? Чи може він кохати її так, як звичайна людина, не бачачи нікого більше поряд, окрім об'єкта свого захоплення? Саме відповідь на це запитання озивається глибоким болем

у грудях Варвари Репніної, адже постійно, і всюди, між нею і Поетом виникає інша, третя Постаць, до якої залишитись байдужим Кобзар просто не здатний. І, здавалося б, у ту саму мить, коли закохані, нарешті, можуть поєднати свої серця навіки, режисер виводить на сцену загадкову красуню у білосніжному весільному вбранні (Анна Єпатко), котра в одну мить руйнує всі мрії та ілюзії як юної Варвари-Лиховид, так і Шевченка-Благого. Вона манить, кличе Поета за собою, постає хореографічна мізансцена, в якій ці два персонажі сплітаються у танці: Україна-Анна Єпатко граційно кружляє разом з Шевченком і, наче примарний спогад (чи докір сумління?), покидає його...

Щойно поет зважується ступити на шлях загадкової дівчини у білому, мов грім серед ясного неба на сцені тяжкою ходою у супроводі мембранофонів виникає колона-хор: нескінченна вервиця людей з непосильним тягарем мішків на плечах – нещасних, замордованих, страждених. Гучний барабанный ритм різко контрастує із ліричною класичною музикою, що слугувала до цього моменту музичним супроводом. Так у виставі постають два основні лейтмотиви: ліричний – тема Петербурга, спогадів Варвари Репніної (де у музиці чітко домінує звучання фортепіано та струнних інструментів) і епічний – тема стражденого народу, коли жива процесія тяжким кроком, підкресленим різким ритмом ударних інструментів, кожного разу проходить сценою. Згодом, розвиваючись і набираючи різкішого, навіть революційного звучання, ця тема переростає у тему Шевченка, який у фіналі вистави нероздільно себе поєднує із народом.

Разом із героїнею глядач від сцени до сцени занурюється у ретроспективу жіночих почуттів, сподівань, мрій. Та одночасно в цьому камерному просторі інтимних почуттів епізод за епізодом “проростають” прикмети умовного, відкритого, публіцистичного театру, запропонованого режисером. Стіна – образно-метафорична, стіна – вербальна і, нарешті, візуальна – багатозначність цього символу майстерно розкривається упродовж усієї вистави, а художній прийом вічного невпинного плину життя, який втілюється за допомогою обертового кола, постійно кадрює взаємопоєднані між собою внутрішньою та зовнішньою режисерською логікою епізоди.

Втручаючись у ліричну атмосферу парних сцен, постійно переслідує Шевченка образ народу – шерега втомлених, зсутулених, безликих кріпаків; постійно супроводжує його і молода дівчина у білому весільному вбранні, в якій глядач “впізнає” Україну (Анна Єпатко) – нещасну, вимучену, скривджену, і врешті згвалтовану... Усе повторюється знову і знову, нескінченно, наче плин часу, що не має кінця... За іронією долі, Шевченко-Благий виявляється замкнений у клітці, як і Варвара-Лиховид. Обмежений, відокремлений від світу стіною заборон, поет усе ж намагається її здолати. І саме тоді набуває сили шевченкове слово, поезія стає фундаментом, рупором до спротиву, закликом до активних дій, аби раз і назавжди зламати усі стіни і знайти вихід до свободи.

“Не вмирає душа наша, Не вмирає воля...” – закликає поет, натхненно читаючи свої вірші, а тим часом тяжка ноша, яка звалилась на плечі народу, поступово перетворюється на “матеріал” свободи.



Сцени з вистави “Стіна” за Ю. Щербаком.
Інценізація та режисура – Людмила Колосович,
художник – Оксана Радкевич.
Львівський драматичний театр ім. Лесі Українки, 2014 р.

Сцени з вистави “Стіна” за Ю. Щербаком. Інсценізація та режисура – Людмила Колосович, художник – Оксана Радкевич. Львівський драматичний театр ім. Лесі Українки, 2014 р.

Анна Єпатко – Україна та Дмитро Благий – Шевченко.



Остап Дзядик – Відьма, Наталя Липко – Дівчина.

Мішок за мішком падає з пліч на землю, мішок до мішка щільно прилягає, наче цеглини у будівлі – і ось перед глядачем зводяться знайомо-болісні до сліз обриси барикади, скріплені символічними червоними стрічками – неначе кров’ю.

Разом із героями глядач знову переживає усі події, що вирували на Майдані лише кілька тижнів тому. Тут в естетичне вирішення вистави рішуче вривається публіцистика з її плакатністю. Цей прийом підтримано відеорядом: на екрані, розташованому у верхньому правому куті сцени, плавно з’являється світлина, зроблена на Майдані у Києві: народ, укритий тінню ночі, і промінь світла на тлі синьо-жовтого прапора – як знак надії на нове майбутнє, за яке бореться Україна. У першій частині вистави на цьому ж екрані виникали рядки з поезії Шевченка (з контексту вистави – це листи Варвари до її учителя). Поступово пророчі рядки Поета змінювались на реальні фотографії: великі благально-сумні дитячі очі, а далі – світлини з Революції Гідності. Драматургія відеоряду сприяла побудові драматичного конфлікту та зростанню напруги.

Поетична сцена за поемою “Тополя” – своєрідна інтермедія у виставі, яка дозволила глядачеві відсторонитись від розповіді Варвари Репніної, від її історії нерозділеного кохання. У цій сцені трагічної дівочої долі, потрактованій в народно-ігровому жанрі, із

піснями і танцями, в одному із епізодів з’являється Відьма (Остап Дзядек). Її обличчя приховане за довгою чорною хусткою, що різко контрастує із білим вбранням інших персонажів, босими ногами Відьма відбиває дедалі швидший ритм, неначе нагнітаючи атмосферу страху й приреченості. Відьма – символ фатуму, минулої, а також і майбутньої долі, яка для усіх закрыта, невідома, а тому – небезпечна й страшна. Підкреслимо: у виставі Відьму грає саме чоловік, що додає цьому образу перевертності, ірраціональності і непередбачуваності – саме тих рис, які й характеризують загадковість долі.

Сцена “Тополі” є у виставі перехідною до сцени наруги над Україною, саме тому цей образ фатуму – відьми у чорній хустці – набуває ще загрозливішого смислу, адже кати України одягнені також у символічно чорне вбрання. Слова Відьми можна трактувати як пророчі:

...За перший раз, як за той рік,
Будеш ти такою;
А за другий – серед степу
Тупне кінь ногою, –
Коли живий козаченько,
То зараз прибуде...
А за третій... моя доню,
Не питай, що буде.

Як дівчина із поеми “Тополя”, Україна – А. Єпато зважується скористатись послугою долі. Перший символічний ковток зілля-долі нічого не змінює у її стражденному житті. Як і другий. Нарешті, зганьблена, знесилена, у відчаї Україна зважується на останній крок, який стає вирішальним, як і для героїні із поеми “Тополя”. Зводяться барикади як символ надії змінити життя на краще і звільнитися від неволі, що переслідувала Україну впродовж її історії.

Метафорично – і реально – тягар, що пригинає “кріпаків” до землі, у виставі перетворюється на символ свободи – барикади. Здалось якоїсь миті: ці мішки нагадують формою подушки – аби смертний сон, яким довелося заплатити людям за цю безцінну свободу, був для них глибшим і спокійнішим. Зведені у нас на очах барикади – це та кривава ноша, що трансформувалась у засіб спротиву, знак того, що саме на барикадах набула особливого змісту ціна людського життя й смерті, саме на цих барикадах сплять загиблі герої.

Тепер Україна – та дівчина у весільному вбранні – рішуче піднімає свій народ. Мізансценування цієї кульмінаційної сцени нагадує відому картину французького художника-романтика Ежена Делакруа, де жінка-Франція, тримаючи прапор у руці, впевнено крокує назустріч смерті і волі. Так і дівчина у вбранні білого кольору, із білосніжним прапором, що символізує нове, чисте життя, рішуче піднімається на білі барикади і на мить завмирає, аби глядач зміг

насолодитись цією картиною, увібрати усі її смисли, зрозуміти суть і глибину подвигу. Свобода, що веде народ на барикади. Україна, що веде свій народ до свободи.

Стіна – головний символ – поєднує усі смислові пласти вистави. Та за іронією смислів, вона насправді усіх і усе розділяє: Варвару із її коханням, Шевченка із вільним життям, Україну із такою омріяною свободою. Єдина відмінність полягає у тому, що Шевченкові, керуючись покликом серця і талантом, вдалось якщо не знищити цю стіну, то пробити її, зрушити мертвий камінь, підняти разом із своїм народом на барикади. Варвара ж як була, так і лишилась пташкою, замкненою у золотій клітці Петербурга – у світі, в який Поетові раз і назавжди шлях був закритий. Її серце належало йому. Його серце належало Україні.

Наприкінці вистави усвідомлюєш, що рушієм дії, незмінно присутнім “між рядками”, є жінка. Варвара Репніна. Поезія. Стіна. Україна. Свобода.

Зрештою, це цілком закономірно для театру, який і носить ім’я жінки – сильної і талановитої. Це закономірно для вистави, у постановчій групі якої – теж самі жінки. Адже жінка залишається надією на нове майбутнє, на нове життя, яке чекає кожного із нас за новою стіною часу, в оновленому суспільстві. Варто лише пам’ятати, що це не кінець, це початок...

Квітень 2014 р.

Світлини – Мар’яни Павлюк

Сцена з вистави “Стіна” за Ю. Щербаком. Інсценізація та режисура – Людмила Колосович, художник – Оксана Радкевич. Львівський драматичний театр ім. Лесі Українки, 2014 р. У центрі – Дмитро Благий (Шевченко).



Олена ЖАТЬКО

ДВІ РІЗДВЯНІ ІСТОРІЇ ПРО КОХАННЯ, ЗРАДУ ТА СПОКУТУ

“...Не питай мене тепер; я нічого не знаю. Ми поїдемо туди, де нема і не буде ні полковника, ні батька твого, де тільки одна воля, одна воля та щастя...”

Т. Г. Шевченко, “Назар Стодоля”

Напередодні Дня народження Т. Г. Шевченка, 6 та 9 березня 2014 р., історію про “волю та щастя” в п’єсі Кобзаря “Назар Стодоля” повідали одразу два колективи Харкова – Харківський театр для дітей і юнацтва та Навчальний театр Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського “П’ятий поверх”.

Тарас Шевченко впродовж усього свого життя цікавився багатьма жанрами літератури, в тому числі драмою, хоча його драматургічна спадщина вичерпується однією завершеною п’єсою “Назар Стодоля”. Чи вдалося геніальному поетові з незначної побутової сценки зшити яскраву тканину драматичного твору – вирішувати читачам. А ось завдання розкрити всю палітру характерів, глибину проблематики та красу слова взяли на себе постановники. Досить непросто об’єднати на сучасній сцені виразний романтичний історико-патріотичний патос з мелодраматичним сюжетом. Як зробили це режисери двох прем’єрних вистав – спробуємо проаналізувати.

Дія п’єси, написаної у 1843–1844 рр., відбувається наприкінці XVII ст., поблизу Чигирини. Це час, коли великі справи Богдана Хмельницького та його сподвижників ставали легендами, оповитими таємницями, загадками, мітами. Одна така легенда, творцем якої виступив режисер Андрій Лебідь, ожила на сцені Харківського театру для дітей та юнацтва.

Розпочинається спектакль справжнім вертепним дійством. За напівпрозорою завісою оживає ефемерна казка. Простір сцени розділений умовно на декілька ярусів, кожний з яких займають відповідно – хор, молоді парубки та дівчата, дивні істоти. Всі кутки зали наповнюються чарівним, ніжним, дещо подитячому найвним співом... Здається, ось спів замовкне – і розпочнеться якийсь, досі нам не знаний, ритуал. Вдивляючись уважно за завісою, можна розгледіти хор черниць, що наче застиг у повітрі. Їх ніби охороняє згряя лісових звірів. Маска тут стає провісником карнавалізації, а спів – священнодійством. Але ось музи-

ка стихає, картинка, нібито стерта ластиком, зникає, і перед нами розгортається проста побутова історія... А можливо, лише на перший погляд проста?!..

Гаряче покохали одне одного красуня Галя і хоробрий козак Назар. Але почуття доводиться пере-виряти, долаючи перепони та труднощі. Батько Галі, сотник Хома Кичатий, хоче видати єдину дочку за багатого, але старого полковника Молочая. Вірний побратим, Гнат, допомагає Назарові поєднатися з коханою, але через що їм всім доводиться пройти на шляху до щастя!

Із глибини сцени, разом з нами, за всім спостерігатиме погляд Богоматері. Як завжди спокійний, смиренний, але водночас – уважний та глибокий, цей погляд додає притчевого характеру виставі. Свідком чого їй судилося сьогодні стати? Понівечені уламки іконної рами, білий саван, яким накривають лик святої, обрамляють простір з боків. Не надто примітні, як здається, деталі, та їхня приявність не випадкова, адже це дає можливість поглянути на події по-новому, під іншим кутом зору. Нібито глядач на якийсь час стає німим прихожанином у церкві, де йому сповідаються всі учасники цієї історії.

Художник Аркадій Чадов не намагається історично достовірно відтворити костюми героїв. Хома Кичатий більше схожий не на заможного сотника, а на кавказького горянина, з хутром на плечах та шапкою в гетьманському стилі. Актор Микола Сараєв з першою появою розкриває наміри свого персонажа – рухи його різкі, говорить швидко та безапеляційно, а на обличчі грізна печать мерзеної душі головного негативного героя спектаклю.

Стильно вдягнені, з досить яскравим макіяжем, магнетично приковують до себе увагу глядача Стеха та Галя. Тонкий стан Стехи (актриса Марія Бессчетнікова) підкреслює витонченим корсетом, а голівку молоді Галі (актриса Анна Дровліненко) вінчає досить сучасний білий берет. Марія Бессчетнікова наділила свою героїню характером справжньої спокусниці, додавши до цього деяку частку відьомства. Її рухи

різкі, а погляд нібито постійно спиняє й налаштовує тебе на обережне поводження.

Актор Іван Михальченко втілює сценічний образ свого Назара без особливого темпераменту. Молодий козак у його виконанні не став головною особою всього дійства, плоттю та кров'ю вистави. Він розмірковує про добро та зло, упивається своїми почуттями до Галі, але не виражає енергію та силу народного характеру, національного духу. Назар розмірковує розсудливо й поважно, навіть намагається повчати, але щось це не зовсім доречно... Вільна людина, життя для якої – головне джерело радості й печалі, любови та ненависти – в трактуванні актора більше нагадує парубійка, у якого відібрали улюблену іграшку. І наче поруч з ним існує літературний Назар, який з такою пристрасністю віддається життю, немов завтра – його останній день на цій грішній землі. Він – як стихія, яку не можна ніяк утримати, для нього існує тільки “тут” і “зараз”.

“Тут” і “зараз” яскраво виявилася сцена, де Стеха виконує танок, що нагадує магичне заклинання. Ось тут, повною мірою, проявляється її таємниче відьомське начало. Через цей режисерський прийом увиразнено народну символіку різдвяного вечора. Хореограф Світлана Момот оточує ключницю умовним колом, яке створюють четверо дівчат. Вони нібито борються з потойбічною силою, а Стеха стає схожою на відьму, яка насилає закляття на Назара та Галю, а, можливо, й приворожує до себе Хому. І на мить виникає думка: вся історія перед нами – не що інше, як боротьба проти лихого сили, що у святий вечір Різдва докладає чимало зусиль, щоб зламати долю

широ закоханих козака і дівчини. Інколи поведінка Хоми здається дещо неприродною, нібито ним керує хтось, не помітний нашому оку. Може, все це – мана, ворожіння Стехи?!..

Вистава “Назар Стодоля” Харківського театру для дітей та юнацтва побудована навкруги традиційного любовного трикутника, де центральне місце належить негативним персонажам – Хомі Кичатому та Стесі. Але не буде помилкою зітерти гострі кути цієї фігури й перетворити її на коло. Саме в коло власних внутрішніх чорних здогадок та пересудів потрапили всі персонажі, хоча в душі вони – чисті, чуйні, люблячі. І все набуває логічного завершення... Саме коло, але вже по-сімейному добре та міцне, зуміло всіх об'єднати, аби наповнити серця героїв цілющою музикою порозуміння...

Зовсім іншу картину цієї оповіді творять студенти Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського у виставі “Різдвяна історія”. Із самої назви зрозуміло, що акцент зроблено на етнографічно-казковій основі п'єси, де все пронизано романтичним духом. Події дійсно розгортаються напередодні Різдва, і це стає для режисера Леоніда Садовського фундаментом побудови своєрідного сюжету вистави. Головний змістовий акцент перенесено на постать Хоми (студент Олексій Бражник). Уже з першої сцени ми розуміємо, що сам диявол підписав з ним угоду, постійним супутником Кичатого виступає

Сцена з вистави “Назар Стодоля” Т. Шевченка. Режисер – Андрій Лебідь, художник – Аркадій Чадов. Харківський театр для дітей і юнацтва, 2014 р.



чорна фігура, що переслідує сотника, а іноді – моделює його поведінку. Зморений, затурканий, дещо розгублений Хома ніби тягне за собою цю безлику постать... Але чи не заважка ноша для старого?!.. Кичатий зрісся зі своєю чорною сутністю – тепер вони єдине ціле. З’являється один з них – одразу ми чекаємо на появу другого. В окремих сценах Чорний умовно вимальовує в просторі кола... Це пришвидшує загальний темпоритм і примушує студентів рефлексувати активніше та впевненіше.

Дуже вдало був представлений Гнат (студент Олександр Кривошеєв). Інтонації, рухи, міміка – все докладно продумано, немає нічого зайвого. На початку – діє дещо меланхолійно, мов заглиблений в роздуми мудрець, але розгортається друга дія – і він уже впевнений у собі, безапеляційний у своїх рішеннях. Може здатися, що від такого Гната надто віє розсудливістю та раціональністю, але чому рішучий хлопець не може володіти й такими рисами?.. При цьому він зовсім не схожий на Гната у виконанні актора Харківського театру для дітей та юнацтва Володимира Царькова, для якого саме гострий, вибуховий темперамент стає підґрунтям для побудови характеру персонажа. У вирішальній сцені – сміливий, розкутий, різкий, цей Гнат-Кривошеєв дійсно спроможний змінити хід розвитку всього сюжету.

Цікавим є вирішення простору сцени (режисер Леонід Садовський та сценограф Оксана Єременко). Споглядаєш маленькі іконки, що звисають з-під стелі й уважно вдивляються в нас із задника, миготіння десятка свічок – відчуваєш постійну присутність Бога, божественної сили. І навіть “чорну постать”, яка переслідує Хому, здається, стримують вищі сили, обережно просуваючись прогнилою підлогою старої церкви, що яскраво змодельована дерев’яною конструкцією. В цій атмосфері, де домінує гра світла й

тіні, запах дерева та старі іконки – режисер ставить заключний акорд своєї вистави.

У фіналі Хома помирає, його ховають у старій церкві; таке рішення викликало дискусійні міркування. Але згадаймо: у першому варіанті п’єси йшлося про вбивство Кичатого, тому такий режисерський хід – виправданий. Тепер сотник звертається до Бога – щось шепоче, потім нібито грізно засуджує, але в кінці свого шляху – розкаюється. Чи можна спокутувати свої гріхи у старій, покинутій церкві?.. Чи почув його Бог?.. Напевно, це вже не так важливо... Хома не зумів гідно завершити свій шлях, донести ношу, призначену лише йому. Тож, тепер власний прогнилий, як підлога у церкві, “чорний месник” совісті – назавжди схоронив його тут, щоб пророслі в тілі квіти та хаші врятували душу.

Свічки, що весь час слабко миготіли на авансцені, тепер наповнили простір теплим, сонячним сяйвом – доброти, радості, перемоги. Можливо, гарячі краплі воску, що швидко застигають – сльози спокути Хоми?.. Чи це свічки на весільному столі Назара та Галі?.. Головне – Різдво! Різдво нової родини, нового світу – доброго, чистого, ладного пожертвувати щастям, аби не зчорнити душу, не впасти в гріх... Лише чесна перед собою людина здатна любити та берегти інших, скромно, згідно з призначенням, йти своєю дорогою до Бога.

Нові постанови “Назара Стодолі” не стали адаптацією п’єси до сьогоденних реалій, скоріш – своєрідною актуалізацією, що накреслила знайомі ситуації та образи. При цьому повністю було збережено сюжетну канву та характер взаємин, але на все дійство дивися якось по-новому, через призму важливих саме сьогодні проблем та завдань, що їх створює доля для людини XXI століття. А врешті: хіба має значення час, коли мова йде про батьків та дітей, вірність, честь та дружбу?

Різдвяні історії у переказі Харківського театру для дітей і юнацтва та Навчальний театр Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського “П’ятий поверх” не загубляться серед класичного репертуару, бо шлях до кохання й спокути – корисна школа для сучасного глядача.

*Сцена з вистави “Різдвяна історія” за п’єсою “Назар Стодола” Т. Шевченка.
Режисер – Леонід Садовський,
сценографія – Оксана Єременко.
Навчальний театр “П’ятий поверх”
Харківського національного університету
мистецтв ім. І. П. Котляревського.*



Олександра КАЛІНІЧЕНКО

“ПОРТРЕТ ЖІНКИ НА ТЛІ ДЗЕРКАЛА” А. КАРПІНСЬКОГО

(Спроба інтерпретації на основі збірки Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Г. Возницького)

На рубежі XIX–XX ст., в епоху т.зв. “fin de siecle” з’являються нові теми і нове тлумачення класичних іконографічних образів світового образотворчого (і не тільки) мистецтва. Особливо це відчутно у портретному жанрі. Часто в одному портреті поєднуються різні образи, що породжує парадоксальність, двоїстість. У цей час виникає величезна галерея різноманітних портретних образів жінок – це і Єва, і Клеопатра, Медуза-Горгона, Жінка-Сфінкс, Вакханка, Символ Смерти і т.п., і т.д. У збірці Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Г. Возницького (далі – ЛНГМ) можна знайти велике розмаїття цих образів, зокрема у творчості польських художників-символістів і представників Модерну. Наприклад, “Вакханка” Я. Мальчевського – антична спокусниця з рисами і посмішкою холодного і незворушного Сфінкса; “Клеопатра” Ю. Мегоффера – популярний у мистецтві персонаж; волосся Клеопатри має вигляд змії, що в’ються навколо голови жінки; цікаво, що це поєднує образи Клеопатри та Медузи Горгони (у збірці ЛНГМ є робота “Медуза” Я. Мальчевського). Часто жінку трактують як істоту сильну і небезпечну, що одночасно є носієм ідеальної краси. Це тип жінок, що стає надзвичайно популярний у ті часи – жінка-вамп, або фатальна жінка (“la femme fatale”).

Але, поруч з тим, епоха “fin de siecle” породжує розгубленість, відчуття самотності, дисгармонійності, слабкості. І тому, хай би як це було парадоксально, на протигагу жінці-вамп з’являються й інші образи – ніжні, самотні, слабкі або навіть роздвоєні особистості, сповнені сумнівів, протиріч і конфліктів

з самими собою. Так виникає ще одне обличчя епохи Модерну.

Серед інших жіночих портретів, що представляють початок XX ст. у колекції, привертає до себе увагу робота польського живописця Альфонса Карпінського “Портрет жінки на тлі дзеркала” (1912), що надійшла до ЛНГМ зі збірки Ожеховича. В ній поєдналися і продовження класичних традицій, і абсолютно нове бачення жіночого характеру.

Альфонс Карпінський (1875–1961) навчався у Краківській Академії Мистецтв у Ф. Цинка, І. Яблонського, В. Лушкєвіча і Л. Вичулковського (1891–1899). Від 1903 р. відвідував Мюнхенську академію (А. Ашбе), від 1904 до 1907 р. навчався у віденській академії у К. Похвальського. Мешкав і працював у Парижі із зимовими перервами у Кракові (1908–1912). Окрім самостійних мистецьких студій, доповнював знання й навички в майстернях Г. Мартіна і Г. Англьда, а також в Академії de la Grande – Chaumiere.

Жив у Кракові, у 1920-х рр. неодноразово відвідував Париж. Належав до польського товариства “Sztuka”, групи “Zero”, “Групи Десяти”, також віденської Сецесії та ін. Улюбленим жанром у творчості митця були жіночі портрети й натюрморти.

Темі жінки та її відображенню у дзеркалі окрім згаданого “Портрета...” з фондів ЛНГМ присвячені й інші роботи художника. Серед них – “Портрет дружини” (1921), “Портрет дружини митця перед дзеркалом” (1932) та ін.

Про жіночі портрети пензля А. Карпінського на тлі дзеркал говорили ще його сучасники: “Хто ж, на-

А. Карпінський.
“Портрет жінки на тлі дзеркала”,
1912 р.



приклад, казав панові Альфонсові Карпінському так вникливо вивчати жінку біля дзеркала і малювати на одному полотні дві постаті тієї самої особи – дійсність і її відбиття? Трохи пудри, трохи гриму, сукня шик, пікантності до міри, образ готовий. Але зараз досить часу, навіть забагато, як на малярські потреби, таким чином міг виникнути твір такий значимий і такий вартісний, як той портрет жінки у двох версіях” [1].

А. Карпінський часто малював дзеркала і в натюрмортах, і в інтер'єрах. Натюрморти на тлі дзеркала, а також дзеркало в інтер'єрах бачимо в багатьох роботах – “Інтер'єр майстерні в Парижі” (бл. 1909), “Інтер'єр кімнати” (1920), “Натюрморт з букетом троянд” (1925), “Троянди” (1920-і рр.), “Натюрморт” (1920-і рр.) та ін. Проте дзеркало, поруч зі стильними меблями, картинами, скульптурою, порцеляною, годинниками, свічниками відіграло переважно функцію інтер'єрну, оздоблювальну, а не символічну.

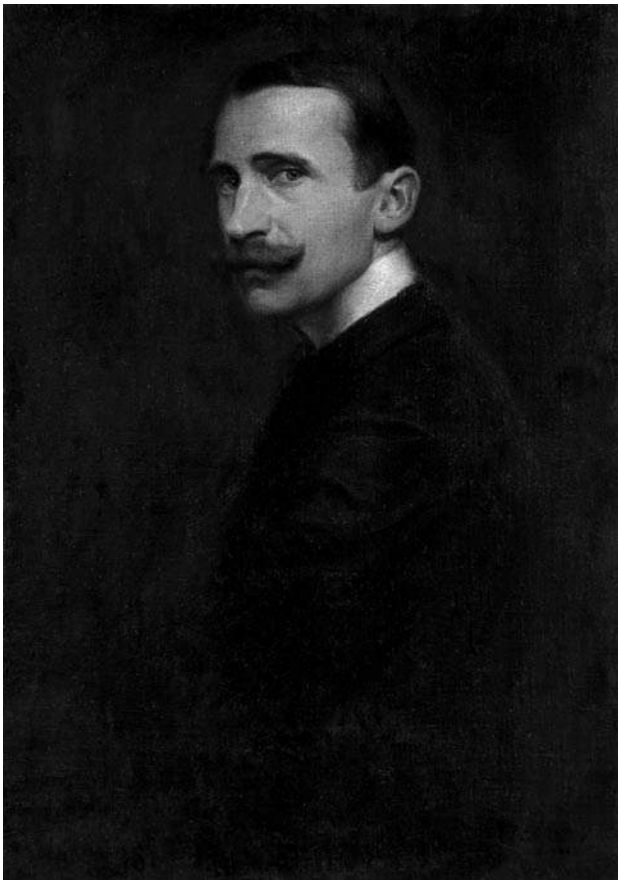
Отож повернімось до “Портрета жінки на тлі дзеркала” зі збірки ЛНГМ. З одного боку – портрет продовжує класичні традиції зображення жінок біля дзеркала. Сучасники порівнювали роботу А. Карпінського з полотном американського живописця Джеймса Вістлера “Портрет дами в білому” (можна порівняти його, до прикладу, і з “Венерою перед дзеркалом” іспанського живописця Дієго Веласка). До речі, А. Карпінський захоплювався творчістю

Д. Вістлера, тому не виключені і деякі впливи. Проте є в роботі А. Карпінського особливість, що ставить її зовсім окремо від згаданих образів, а водночас вписує в контекст європейського символізму.

У портреті є три складові, що творять цілісний і при тому загадковий образ. Це сама жінка, дзеркало як атрибут і відображення в цьому дзеркалі.

На жаль, особистість портретованої нам досі не відома. А знання дало б нам змогу глибше зрозуміти та обґрунтувати, чому художник зобразив її саме так. Хоча в польському виданні “Tygodnik ilustrowany” (1913) робота має назву “Портрет панни G (J)”, панна все ж залишається для нас загадкою. А втім, це незнання особи моделі дає змогу побачити образ, не прив'язуючись до конкретної особистості, що могло б звузити і обмежити нашу уяву. Наразі для нас це – портрет незнайомки, образ якої ми можемо додумати й доповнити. Уважно вдивляючись в обличчя дами на портреті, авторка цих рядків зробила для себе невеличке відкриття, яким і хоче поділитись, можливо, тим самим даючи життя новому трактуванню цього загадкового образу.

Хто ж усе-таки ця дама? Частково відповів на це сам А. Карпінський, який до 1912 р. проживав у Парижі, але, як згадано, зими проводив у Кракові. У його жіночих портретах того періоду зустрічаються як паризькі, так і краківські моделі. Тло (шпалери в



А. Карпінський. “Автопортрет”, 1905 р.

“горошок”), зустрічаємо ще в “Портреті Яніни Зажицької” 1910 р. (Яніна Зажицька-Мейбаум була відомою на той час польською акторкою).

Тому, можливо, і наша панна – одна з тих польських акторок, яких він любив малювати у стилі парижанок. Завдяки таким роботам художник прославився як винахідник певного специфічного типу жіночого портрета. Про жіночу модель А. Карпінського писали, що то “не та типово польська жінка Матейки, достойно поміркована, що рухається з гідністю чарів своєї цноти, чи та з болісною задумою Гроттгера, не та з виснаженими довгими лініями Виспянського, чи стилізована свята Мегоффера, не розшаліла пристрасцю Подковінського, чи лінива в розкоші буйного тіла Жмурки, мармурово холодна Чахурського, монументальна, і завжди дещо трагічна, Мальчевського, анемічна, тендітна Аксентовича, гордовита своїм тілом, на якому так чародійськи створює колористичні симфонії Вейс, не тиха, задумана, міщансько-покірна Гоффмана, навіть не елегантно вбрана, ефектно позуюча, найскрупкульозніше на всілякі способи вималювана, Шанковського” [2]. Жінки на портретах А. Карпінського належать до типу жінок з-над Сени – від них віє “гострим запахом парфум, часом гриму, від яких чутно затишним будуаром, де є місце тільки на двох – в очах яких спокусливі обіцянки” [3]. Зі своїми модельками живописець знайомився переважно в

краківському кафе “Яма Міхаліка”. Вибирав акторок з гарними або цікавими рисами обличчя, що наслідували в макіяжі, зачісках та одязі модне паризьке середовище. Отож, цілком ймовірно, що дама з нашого портрета була однією з краківських акторок.

Вище вже згадувалось, що А. Карпінський часто вводив дзеркала у світ своїх робіт. Проте лише в “Портреті жінки на тлі дзеркала” світи поза дзеркалом і в дзеркалі – різні. Рама дзеркала слугує не для поглиблення простору в картині, а умовно розділяє два світи – реальний і “задзеркальний”. У реальному – профіль на тлі шпалер в *дрібний горошок*; у дзеркалі – профіль на тлі шпалер в *крупний горошок*, ліворуч у відбитті обриси музичного інструмента, що нагадують *гітару*.

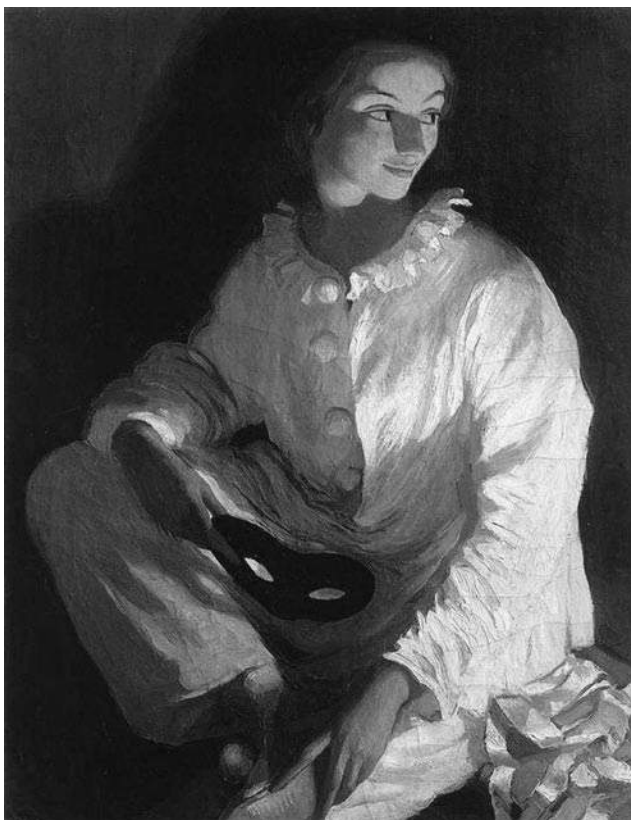
Але найголовніше – це образ тієї жінки, що відбивається в дзеркалі. Отож, порівняймо жінку та її дзеркальне відображення: жінка перед дзеркалом має високу зачіску, локон біля щоки, волосся перев’язане чорною стрічкою, у дзеркалі – високої зачіски і локонна не видно, а широка чорна стрічка майже перетворюється в *чорну шапочку*, через що профіль у дзеркалі здається ніби чоловічим, суворим і замкненим. Цей загадковий образ у дзеркалі довершує *жабо*, що в сукупності з *гітарою* і *чорною шапочкою* наштотує на порівняння з театральним образом *П’єро*. Звичайно, можна сперечатись з таким припущенням, і невідомо, чи сам автор вкладав такий зміст у свій твір, але, тим не менше, навіть інший візерунок шпалер у “задзеркальному” світі подає глядачеві знак того, що не все так просто в цій картині. Якщо візерунок шпалер наче збільшений по той бік дзеркала, то чому б у відображенні дами не побачити так само у збільшенні і її душу?

Якщо сприймати дзеркало не просто як атрибут інтер’єру, а саме як символічний образ, то можна в ньому відчитати багато значень. Тема дзеркала і відбиття в ньому часто зустрічаються в мистецтві. Це й таємничі дзеркала старих нідерландців, що концентрували велике в малому (“Подружжя Арнольфіні” Ван Дейка); і дзеркала веласкесової Венери, і “Венера перед дзеркалом” Веччеліо Тіціана; і дивовижний ефект відображення королівської пари в “Меніах” Дієго Веласкеса; “Бар у Фолі-Бержер” Е. Мане.

Цей символ автори використовують у різних значеннях. Одне зі значень дзеркала – це вікно або двері в інший світ. Таке значення досі живе в людській уяві, адже недарма дзеркала завішують, якщо в домі хтось помирає – “щоби душу не побачили”. Японці також вважали, що в дзеркалі відбивається



П. Сезанн. "П'єро і Арлекін", 1888 р.



З. Серебрякова "Автопортрет у костюмі П'єро", 1911 р.

душа людини. Можливо, тому в дзеркальному відбитті в роботі А. Карпінського ми побачили П'єро. Художник у дзеркальному відображенні розкрив її суть, що прикриває зовнішній ефектний вигляд.

Дзеркало – це також символ самопізнання. Відображення в дзеркалі асоціативно пов'язане зі здатністю людини до самоосмислення, до рефлексії, до відчуття своєї подвійності (наприклад, у фільмі "Дзеркало" Тарковського). Належить згадати й популярний у мистецтві поч. ХХ ст. мотив "дзеркального" подвоєння світу і "роздвоєння" свідомості ліричного героя. Зрештою, початки цього ми бачимо ще в романтизмі, зокрема у літературній творчості Е.-А. Гофмана. Ця тема дуже добре прочитується і в нашій роботі – дзеркало, що подає видимого двійника; дзеркало, в якому світ може похитнутись або постати в неочікуваному, жахаючому або смішному ракурсі, воно притягує і тривожить водночас...

Ще 1891 р. польський критик і літератор Зенон Пшесмицький (псевдонім Міріям) відзначав таку особливість символічного мистецтва як переконаність у подвійності світу, поняття про "двосвіття". Мовилось також і про іншу якість мистецтва "fin de siecle" – визнання існування в людині не однієї натури, а двох і навіть декількох. І хоча Міріям більше говорив про театральне мистецтво, проте ці міркування можуть стосуватися всіх видів тогочасного мистецтва в цілому (і роботи А. Карпінського зокрема): "Символічний театр стоїть на ґрунті сенсуально-мітичному, що потребує врахування обох сторін натури (природи) людини: *природи зовнішньої, чуттєво-відчутної, "конечної"*, і *внутрішньої – "безкінечної"*, яка *вислизає від чуттєвого сприйняття*" [4]. Може, такою спробою відобразити дві жіночих натури, вловиму та невловиму, і став "Портрет дами на тлі дзеркала" А. Карпінського?

І якщо припустити, що в дзеркалі дійсно відбивається двійник дами – сумний П'єро з гітарою, тоді ми абсолютно виразно бачимо, наскільки цей твір суголосний пошукам у мистецтві європейського символізму, наприклад, у творчості митців "Срібного віку" в Росії. Образ П'єро – один з ключових у "маскарадній культурі" російського Срібного віку. І це підтверджує думку про те, що митці різних країн на зламі століть ведуть пошуки в одному напрямку.

За походженням П'єро – традиційний персонаж французького балаганного театру, незмінний учасник народних ярмаркових арлекінад, починаючи приблизно з кінця ХVІІ ст. Прототипом його є, як вважається, слуга Педроліно з давньої італійської народної комедії масок (commedia dell'arte).

Сценічне амплуа П'єро – кумедний невдаха, нещасливий коханець, суперник Арлекіна. Тому часто в театральному мистецтві і малярстві П'єро пред-

ставлений у парі з Арлекіном. Це, наприклад, такі живописні полотна як: “П’єро і Арлекін” (Теодор Кутюр, 1857 р.), “П’єро і Арлекін” (Андре Дерен, 1924 р.), “П’єро і Арлекін” (Поль Сезанн, 1888 р.), “Автопортрети (П’єро і Арлекін)” (Олександр Яковлев і Василь Шухаєв, 1914 р.) та ін.

Популярність персонажів комедії dell’arte почалася з епохи маньєризму, коли в італійському і французькому мистецтві з’явилося багато творів і гравюр, у центрі уваги яких були актори-комедіанти. Особливо ця тема виявила себе у творчості Жана-Оноре Фрагонара й Антуана Ватто. У відомому “Жілі” (А. Ватто) П’єро – це розгублений юнак-комедіант з сумними очима. Мабуть, відштовхуючись саме від такого П’єро, і далі розвивався, зокрема, у малярстві, образ сумного й меланхолійного митця. Проте, цей чи не один з найпопулярніших на межі ХІХ–ХХ ст. образ, збагачується й іншими рисами, пізніше знаходячи своє місце і в творчості модерних митців.

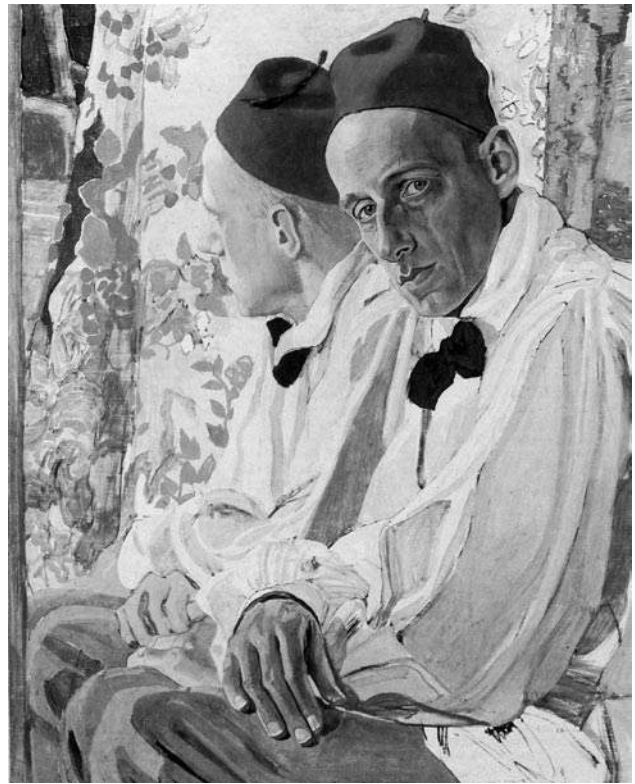
Один з найпоказовіших для поч. ХХ ст. став П’єро з опери “Місячний П’єро” (1912 р.; музика австрійського композитора Арнольда Шенберга, тексти німецького поета Отто Еріха Гартлебена). Характер героя змінюється від меланхолійного до вишукано-жорстокого, зрештою, демонструє в собі всі коливання і суперечності мистецтва того часу.

Цікавим є той факт, що саме 1912 р. у двох випусках журналу “Аполлон” вийшла стаття “До історії типу П’єро” пера Ю. Слоніньської [5]. У ній йшлося про різні версії цього образу і його трансформації у мистецтві зламу ХІХ–ХХ ст.

Парадоксально, однак трактування типу П’єро у мистецтві кін. ХІХ – поч. ХХ ст. дуже нагадує символіку дзеркала: через використання маски П’єро і дзеркала, що ділить світ надвоє, митці демонстрували внутрішній розлад людини з дійсністю, роздвоєння особистості, поєднання трагічного і комічного.

Дуже цікавим і показовим є також той факт, що часто образи П’єро на себе приміряли жінки, як, скажімо, Сара Бернар (1844–1923) у Франції і Альбертіна Цеме – у Німеччині (для якої і був написаний “Місячний П’єро”).

Про популярність образу П’єро у світовому мистецтві поч. ХХ ст. свідчить і те, як у різних країнах у творчості різних митців з’являється цей образ. Неодноразово в театрах Європи та Росії ставилась п’єса А. Шніцлера “Покривало П’єретти”. П. Пікассо пише “Весілля П’єретти” (1905), у О. Ренуара є “Білий П’єро”. Англійський графік О. Бердслей цій темі присвятив немало робіт, до того ж сам себе бачив в образі П’єро. Російський співак і актор О. Вертинський (1889–1957) став відомим саме в образі “чорного П’єро”. О. Головін намалює 1917 р. “Портрет Всеволода Мейєрхольда” – класичний приклад поєднання



О. Головін “Портрет Всеволода Мейєрхольда”, 1917 р.

“дзеркало-двійник”, майже аналогічна композиція, що й у “Дамі на тлі дзеркала” А. Карпінського. Можна згадати також “П’єро” (“Автопортрет у костюмі П’єро”, 1911 р.) З. Серебрякової. Це і п’єса “Балаганчик” О. Блока з ілюстраціями до нього М. Сапунова (“Містичне зібрання”, 1907 р.), картини К. Сомова, О. Бенуа, поезія російських митців В. Іванова, Кузьміна, А. Ахматової. У російському балетному мистецтві І. Стравінський створює “Петрушку”, де народний ярмарковий персонаж Петрушка набуває рис П’єро.

У польському образотворчому мистецтві тема П’єро, маріонетковості неодноразово з’являється у творчості В. Войткевіча. Зазвичай персонажі його робіт застигли, самозаглиблені, замкнені у власному світі. В. Вейсс бл. 1902 р. створив картину “П’єро і Коломбіна”, де пара в маскарадних костюмах цілується на тлі римських руїн.

Але в цих творах, як і в зазначених вище, бачимо конкретний образ П’єро. А от “Портрет дами на тлі дзеркала” лише натякає, наштовхує на думку, недомовляє. Тим-то цей образ близький ще одній роботі зі збірки ЛНГМ – “Портрету дами” (1888) О. Бознанської. Образ і одяг портретованої теж наштовхує на думку про П’єро, але прямо нічого не говорить. Цікаво порівняти цей твір з роботою А. Карпінського, оскільки автори – польські художники, що жили в одну епоху. Правда, “Портрет дами” О. Бознанської



О. Бознанська "Портрет дами", 1888 р.

був створений майже на 20 років раніше, аніж "Портрет дами на тлі дзеркала" А. Карпінського. У той час художниця жила і навчалася в Мюнхені. Манера цих двох робіт абсолютно різна – якщо у А. Карпінського переважає сецесійна декоративність, чіткі контури, то у Бознанської – темний колорит і нейтральне тло. Але схожість типажів, що наштовхують на порівняння з трагікомічним образом П'єро – очевидна. У "Портреті дами" О. Бознанської з темного похмурого тла портрета виділяються білий комір і манжети дами, а також чорний гострий капелюшок, що довершує образ. Щоправда, як уже згадувалось, робота О. Бознанської виконана в Мюнхені, А. Карпінського – якщо і не в Парижі, то принаймні під впливом паризьких вражень.

Цікавий факт: А. Карпінський був знайомий з О. Бознанською. Їхнє знайомство відбулося після Першої світової війни, у 1920-х рр., під час однієї з поїздок А. Карпінського в Париж, де тоді жила і працювала О. Бознанська. Але творчість її він знав і раніше; про це свідчить, зокрема те, що сім'я його дружини володіла кількома роботами художниці: "Моя дружина знала Бознанську, оскільки Бознанська малювала портрети тестя, тещі і спільний дружини і її сестри з дітьми. Попри те, що дружина була на той

час кількарічною дитиною, пам'ятала про неї багато подробиць, особливо що знайомство було продовжене, оскільки теща, поза портретами, купила в неї кілька робіт і що теща мала до Бознанської велику симпатію, так само взаємну" [6].

А. Карпінський відвідував майстерню художниці в Парижі. Майстерня була своєрідним польським осередком – кожний поляк, а особливо митець міг отримати там допомогу й притулок. За твердженням мистецтвознавців, у пізній період творчості А. Карпінський все частіше використовував затуманені кольорові поверхні, можливо, під впливом О. Бознанської.

Проте це відбудеться потім, а 1912 р. художник більше захоплювався Вітлером, французьким живописом, А. Тулуз-Лотреком і прерафаелітами. Тому дуже цікаво, як двоє польських художників, незалежно один від одного і в несхожій манері відтворюють, а радше тільки натякають, ставлять знак питання перед глядачами – хто ж на їхній картині? Зрештою, це теж одна з характерних ознак межі століть – мистецтво не ставить знаків оклику, а знак питання або три крапки.

Два жіночих портрети – пензля О. Бознанської і А. Карпінського – свідчать про те, що митці добре відчували дух епохи *fin de siècle* й шукали той образ, який би втілював у собі настрій часу – суперечливий, драматичний, тривожний і неспокійний – і виразником цього духу став саме П'єро. Зрештою, А. Карпінського називали "типовим ілюстратором занепаду *"belle époque"* [7], а О. Бознанська відома своїми портретами у дусі декадансу.

Образ П'єро на межі XIX – XX ст. втілював у собі тривожні передчуття змін, карнавальність і фальш життя, стан самотности, відчаю одинокої душі серед глузливих натовпу. Чи не про це говорив ще 1718 р. Антуан Ватто у своєму далекому від нас у часі "Жілі"? І чи не це показало нам віддзеркалення жінки на картині А. Карпінського?

1. *Alfons Karpiński (1875–1961) – Muzeum okręgowie w Sandomierzu. Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, 2001–2002. – С. 24.*

2. *Там само. – С. 22.*

3. *Там само.*

4. *Башинджагиан Н. Зенон Пшесмыцький – польський теоретик символізму / Нателла Башинджагиан / Європейський символізм. – Санкт-Петербург: "АЛЕТЕЙЯ", 2006. – С. 265.*

5. *Слонимская Ю. "К истории типа Пьеро" / Ю. Слонимская // Аполлон. – 1912. – № 9, 10.*

6. *Alfons Karpiński (1875 – 1961)... – С. 14.*

7. *Добровольский Т. История польской живописи / Тадеуш Добровольський. – Вроцлав–Варшава–Краков–Гданськ: "Ossolineum", 1975. – С. 164.*

Лариса ЗАЛЕСЬКА-ОНИШКЕВИЧ*

ПАМ'ЯТИ РОСТИСЛАВА ПИЛИПЧУКА

Наприкінці серпня в Києві попрощалися з колишнім ректором Київського державного інституту театрального мистецтва ім. К. Карпенка-Карого (попередня назва теперішнього університету), великим знавцем історії українського театру, зокрема XIX – першої половини XX століть. Він був професором і ректором цього інституту/університету повних 20 років (1984–2003), в 1983-му виконував обов'язки ректора, а раніше був проректором з наукової роботи (1977–1983).

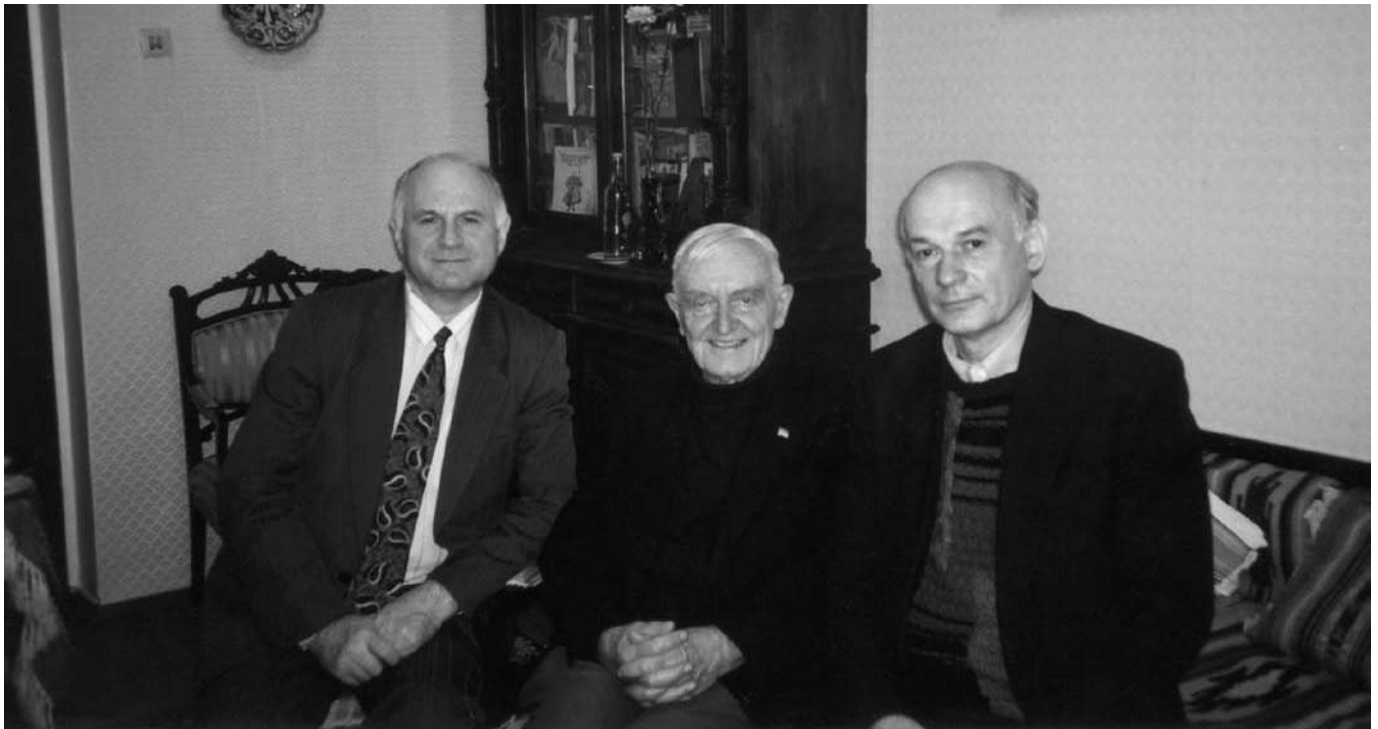
Ростислав Пилипчук був незаступимим авторитетом щодо історії українського театру. Він залишив великий науковий спадок із власними театрознавчими дослідженнями або виданнями під його редактуванням, бо був також редактором багатьох наукових збірників, книжок і періодики. Редактори різномірних енциклопедій, довідників та журналів часто зверталися до Р. Пилипчука за статтями і рецензіями про український театр (УРЕ, “Мистецтво України”, Шевченківська енциклопедія, Історія української культури; Історія УРСР). Деякі періодичні випуски він сам редагував, як відповідальний редактор (“Театральна культура”, “Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення”, 2007–2012). А також був співредактором чотирьох томів праць Театрознавчої комісії НТШ, “Записок НТШ”. Коли в 1996 році з'явився друком його “Бібліографічний покажчик” (уклала Валентина Кушніренко), то Федір Погребенник назвав свою вступну оглядову статтю про Р. Пилипчука “Невтомний працівник на ниві української культури”. Цей довідник прекрасно ілюструє від-



Ростислав Пилипчук виступає на Міжнародному науковому конгресі “Дух, наука, думка, воля” з нагоди 150-літнього ювілею Івана Франка. Львівський національний університет імені Івана Франка, 2006 р.

даність Р. Пилипчука темі історії театру не тільки у власних працях, але й у ролі дорадника для різних видань, словників, комісій, редакцій, енциклопедій (від українських до польських, білоруських і молдовських). На 1996 рік у повищому “Покажчику” друкованих праць і поодиноких обов'язків вичислено 815 позицій. На 2014 рік це число могло навіть подвоїтися!

* *Першодрук: Nova газета. – 2014. – № 43 (302). – Нью-Йорк, 13 лист. – С. 19. Друкується з дотриманням правопису автора.*



*Ростислав Пилипчук, Валеріян Ревуцький, Богдан Козак.
Приватна зустріч у Києві під час першого візиту Валеріяна Ревуцького до України у 1990-х рр.*

Будучи фахівцем доби корифеїв, як і також Буковинського театру, він збирав, редагував, доповнював коментарями різні збірники, довідники, статті, спомини, зокрема видання про Миколу Лисенка, Марію Заньковецьку, Миколу Садовського, Панаса Саксаганського, Івана Карпенка-Карого. Немов поширенням цієї теми, були дослідження Р. Пилипчука й про Сковороду, театр, про невідому п'єсу Квітки-Основ'яненка, про деталі, пов'язані з п'єсами Котляревського; також були дослідження "Г. Сковорода і театр", "Театр і Т. Г. Шевченко", "Театр Кобилянської", "Рідні пісні Соломії Крушельницької". Це досить широка палітра перед і після доби "Театру Корифеїв", якій Ростислав Пилипчук таки найбільше присвячувався.

Він знав добу українського театру XVIII–XX ст. не тільки як сухі факти, але як історію, яка, немов мозаїка, складається з маленьких скелець, щоб представити велику картину. Він переживав викривлення дат і справляв інформації про них, як ось: довів, що український театр існував уже від 1591 року, що театр ім. Заньковецької насправді був на кілька років раніше заснований, як це відмічали, або що початок українського професійного театру був від 1819 року (себто раніше, як це було прийнято писати за часів радянської влади). Він згадував мені, що продовжує "полеміку з усталеною думкою, що український професійний театр почався з "театру корифеїв".

Ростислав Пилипчук родом з Тернопільщини (народився 10 липня 1936 р. в селі Оришківці, Гусятинського повіту). У 1958 році закінчив студії філології в Чернівецькому університеті, а 5 років пізніше – аспірантуру в Інституті мистецтвознавства (тепер ім. М. Рильського), ще за життя самого М. Рильського як директора. В цьому інституті Р. Пилипчук почав і свою наукову працю як співробітник у відділі театрознавства та учений секретар. Свою кандидатську дисертацію захистив у 1971 році, а в 1989-му отримав звання професора. Він був Заслуженим діячем мистецтв України (1993), академіком Академії наук вищої освіти України (1993), академіком Національної Академії мистецтв України (2001) й дійсним членом Наукового Товариства ім. Шевченка (2002). Його нагородили державним орденом "За заслуги" 3-го ступеня (1998), Золотою медалею Національної академії мистецтв України (2011), польською нагородою з нагоди 100-річчя Шіллера та численними іншими відзнаками. Та найбільшою приємністю для нього було присвячувати свій час досліджуванню історії українського театру, розглядати ці факти на ширшій тлі української культури, насвітлюючи їхнє значення у відношенні до цілої історії українського театру.

Нехай київська земля буде йому легкою!

Майя ГАРБУЗЮК

ЛЮБИВ НЕ СЕБЕ...

(Пам'яти Ростислава Пилипчука)

У нашій останній телефонній розмові з Ростиславом Ярославовичем, що відбулась з редакційного телефону “Просценіуму” напередодні літніх ваканцій, отримала “польове” завдання: відшукати на старому кладовищі мого рідного Івано-Франкового могилу маловідомого польського художника. Як завжди, Ростислав Ярославович детально розказав, чим ця постань є цікавою, підкреслив, що інформація про місце поховання і дату смерті митця практично відсутня і що знає про цю могилу чи не він один... Як завжди, під час цієї (чи численних подібних до неї розмов) у мене не з’явилася й тіні подивування – звідки людина, яка в моєму Янові (давня назва селища) була лише проїздом і то понад 25 років тому, знає і пам’ятає таке, а я, проживши тут усе свідоме життя – ні? Та зрештою, хіба б хтось, знайомий із професором Пилипчуком, здивувався б? Бо ж у цьому – він увесь, з Його любов’ю до факту, до прізвища та ініціалів, до найменшої дрібниці, яких в історичній науці, правду мовлячи, не буває, і з яких починається Історик...

Коли, працюючи, людина в’яже себе отак невидимими узами з тисячами імен та доль – сучасників, попередників, відомих і незаних, видатних і посполитих трударів – тоді, переконана, ця людина існує в якомусь особливому часопросторі, масштабнішому, епічнішому за щоденне наше буття. І тому дуже важко говорити про таку особистість у минулому часі навіть тоді, коли її земне коло вже завершило свій шлях. Мабуть, сьогодні кожен з тих, хто мав щастя знати Ростислава Ярославовича Пилипчука, може долучитись до вшанування його світлої пам’яти лише часткою власних спогадів, бо охопити увесь обшир діяльності та впливу цієї непересічної людини й ученого можливо хіба лиш спільними зусиллями, і то з часом.

“Просценіум” пам’ятатиме Ростислава Ярославовича Пилипчука як незмінного члена редакційної колегії та багаторічного автора журналу. Парадоксально – але саму редакцію на вулиці Валовій, 18 він відвідав, мабуть, не більше одного разу. Пам’ятаю, як показувала йому нове відремонтоване приміщення. Було це, вочевидь, в році 2004 або 2005-му. Попри це присутність Ростислава Ярославовича відчувалась в нашій давній монастирській келії майже фізично. Міжміські дзвінки у дев’яти з десяти випадків був *від та до* нього. Наш редакційний телефон ще пам’ятає його голос, а слухавка ще зберігає тепло від кількогадинних розмов та правок тексту. Просто ми

незворотно збідніли на ці хвилини і години, з яких складалося наше – і Його життя.

На час, коли журнал було засновано, 2001 р., Ростислав Ярославович перебував на посаді ректора Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Він уже долучився з допомогою новоствореній кафедрі театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка, хоча, як і багато хто у той час, ставився скептично до починань львів’ян. Проте на пропозицію увійти до складу редакційної колегії “Просценіуму” і новоствореного наукового “Вісника Львівського університету. Серія мистецтвознавство” пристав охоче та з притаманною йому найвищою мірою відповідальності. Для нас, на початках роботи редакції, це був справжній порятунком від цілої низки потенційних фахових невдач та промахів, які б неодмінно виникли, якби ми не мали підтримки видатного ученого. Пам’ятаю, як, обговорюючи концепцію майбутнього журналу, Ростислав Ярославович звертав увагу на досвід польського видання “Pamiętnik teatralny”, що слугував прикладом поважного історичного наукового видання. Знаю, як він шкодував, що не мали в Україні такого наукового часопису, як мріяв його мати. Цю свою мрію зміг згодом втілити, працюючи над “Науковим вісником Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого”, в низці інших видань: одним з перших серед них був і “Просценіум”.

Від першого до останнього номера Ростислав Ярославович як член редколегії “Просценіуму” був науковим редактором розділу “Історія”, за потреби – редагував й інші матеріали, так чи інакше пов’язані з історією театру. За цей час у рубриці “Історія” під його редакцією вийшло друком понад 50 статей, що тематично охоплювали історію українського та зарубіжного театрів упродовж двох століть. Якщо припустити навіть, що середній обсяг кожної такої статті сягав 0,5 авторського аркуша (хоча насправді ця цифра є більшою), то з-під пера наукового редактора Р. Пилипчука за цей час вийшла у світ ціла монографія обсягом 25 авторських аркушів. І це – лише мала частка його щоденної редакторської копійки праці!

До 2011 р. рубрика “Історія” нашого журналу входила до переліку так званих ВАКівських видань (за додатковим списком). Тож відповідальність, яку взяла на себе у зв’язку із цим редакційна колегія, ле-



Конференція з нагоди 90-ліття Національного академічного театру ім. М. Заньковецької. Справа наліво: Іван Вакарчук, Богдан Козак, Ростислав Пилипчук, Звенислава Мамчур, Федір Стригун, Ганна Веселовська. Дзеркальна зала Львівського національного університету ім. І. Франка, 6 грудня 2007 р.

жала і на плечах Ростислава Ярославовича. Відчуваючи за собою цей потужний науковий “щит”, ми не мали невпевнености у роботі. Був лише один страх – викликати його гнів якимсь черговим рукописом, недопрацьованим, неточним, поверховим. На жаль, часом це траплялося. Тоді зазвичай після виходу журналу у світ наш телефон “червонів” від тривалого аналізу помилок та неточностей, які Р. Пилипчук умів бачити у, здавалося б, навіть найкращому тексті. Пам’ятаю такий кількогодинний розгляд моєї власної статті у “Просценіумі”, присвяченої “Енею на мандрівці” Я. Лопатинського. У цій статті, рукопис якої читав сам Ростислав Ярославович, уже після друку він все одно знайшов кілька неточностей та довго й ретельно пояснював усі недоладності тексту. Зізнаємось – нещадної критики зазнала і опублікована 2011 р. стаття Р. Горака про Іванну Біберовичеву, хоча редакція доклала чимало зусиль для її допрацювання. Та чи тільки вона одна? Але всі, хто був знайомий, із Ростиславом Ярославовичем, підтвердять – до такої максималістської вимогливості він долучав значну особисту допомогу, без жодних застережень щедро ділився своїми унікальними знаннями, заповнюючи коментарями та доповненнями маргінеси й звороти сторінок рукописів. А усні пояснення, зауваження, коментарі можна було б укласти у великий компендіум, якби хтось їх для цього окремо фіксував.

Наукове редагування неодмінно поєднував із літературним. В останньому мав улюблені “правила” і завдяки цьому я, наприклад, навчилась починати речення з прийменника “у”, а не “в”... Мав і своє бачення терміна “професіональний” – як найвищого якісного ступеня у порівнянні до “професійний”. Цей “фірмовий” знак у текстах, до речі, одразу виказує учнів “школи Пилипчука”. Не належала до тих, хто

був цілковито згодним із таким тлумаченням, але не сміла перечити досвідові та авторитетові Учителя.

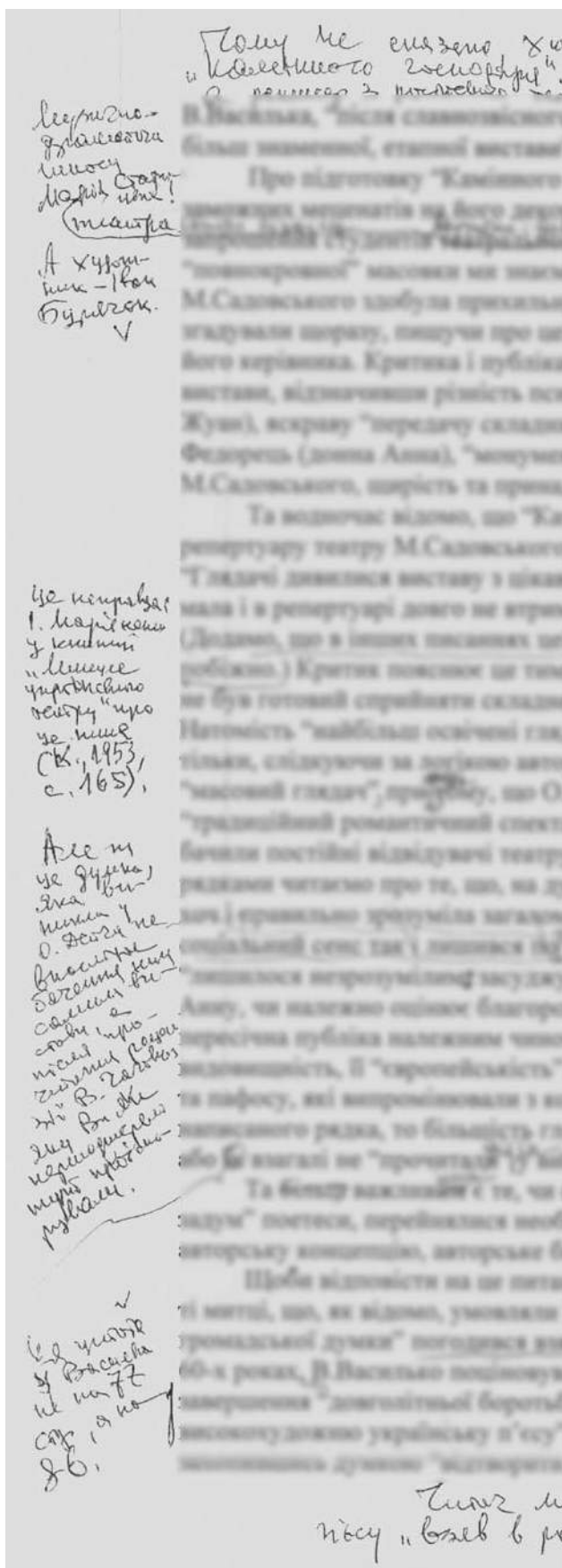
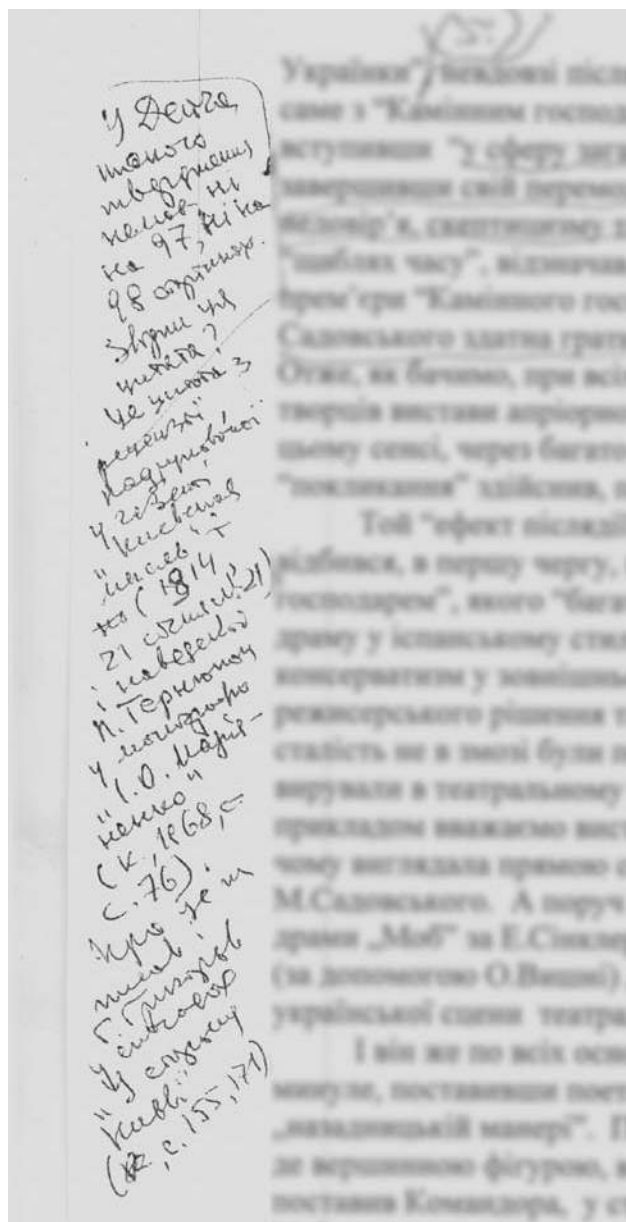
У співпраці із “Просценіумом”, окрім почуття обов’язку, що його щедро вділила доля Р. Пилипчукові, був мотив, що не міг не зігрівати його душу. Саме на сторінках нашого журналу – упродовж понад 10 років (а це 19 номерів) – Р. Пилипчук отримав змогу видрукувати працю усього свого життя: дослідження з історії Руського народного театру товариства “Руська бесіда” в Галичині. Дисертаційне дослідження Ростислава Ярославовича, що після праць І. Франка та С. Чарнецького залишалось і залишається сьогодні єдиним комплексним дослідженням українського театру в Галичині 1860-х рр., завдяки “Просценіуму” змогло вийти до читачів через понад сорок років після написання. Для кожної наступної публікації автор заново опрацьовував написані багато десятків років тому за інших, несприятливих для української історичної науки, часів тексти – і в цій праці був немилосердний до себе, та й до нас. Скільки разів, терпляче чекаючи на завершення усіх виправлень, доводилось затримувати випуск журналу – але найголовніший критерій – наукової точности та повноти джерел залишався для Пилипчука-автора засадничим. Цьому навчились згодом і ми: у поданих до друку статтях самого Ростислава Ярославовича траплялось помічати якісь невідповідности, підказувати йому щось таке, що він не зміг побачити. Слід віддати належне: усі зауваги стосовно власних текстів він сприймав із вдячністю та йшов допрацьовувати – у бібліотеки, архіви чи ще кудись, у тільки йому відомі скарбниці історичних документів.

А ще Ростислав Ярославович завжди дбав про поширення нашого часопису в Україні та за її межами. Через його робочий кабінет пролягав шлях

“Просценіуму” на Схід, до Харкова, чи на Південь, до Одеси та Криму.

На жаль, підготовлену до друку власну книжку, укладену з вищезгаданих публікацій у “Просценіумі” із ґрунтовно дописаним розділом та заново перевіреними джерелами Ростислав Ярославович не встиг власноруч подати у видавництво. Хоча встиг цього року віддати шану великим ювілярам: Т. Шевченкові, “Руській бесіді” та С. Чарнецькому. Встиг науково відредагувати монографію С. Максименко. І на моїй робочій полиці теж лежить великий конверт, датований квітнем 2014 р. з рукописом майбутньої книжки, що його встиг прочитати, відредагувати та схвалити Р. Пилипчук.

Жив не для себе... Любив не себе в науці... Прагнув не себе увічнити... Дякуємо Вам за науку та працю, дорогий Ростиславе Ярославовичу! Вічна Вам пам’ять!



Фрагменти наукових редакторських правок Ростислава Пилипчука.

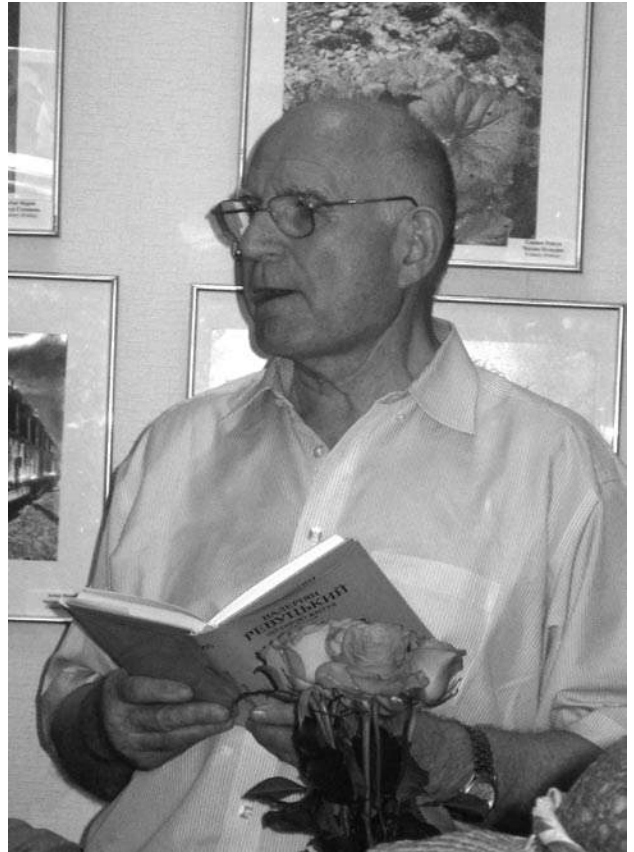
Ніна БІЧУЯ

КОЛИ Й КОМУ ПОТРІБНІ КНИГИ...

(Пам'яті Ростислава Пилипчука)

Відчуття реальності зникає, і не можеш усвідомити собі, що тільки-но, зовсім недавно у тебе був намір провадити з людиною дискусію, навіть розгніваний діалог, не погоджуватись, доводити свою рацію і трощити аргументи “інакомислячого”.

І раптом виявляється, що діалогу не буде, гніву й роздратування не буде, навіть зустрічі не буде (ніколи!) – зостанеться тільки нестерпна гіркота від того, що Ростислав Ярославович не візьме до рук книжку, над якою ми всі разом так нелегко, так чорно працювали. Насправді таки – чорно, бо днями й ночами, і хоча початок розмови був десь наприкінці вересня, коли Ростислав Ярославович приїхав до Львова, і після вступних узгоджень, у який спосіб, і як, і наскільки глибоко й різко можна (й наскільки будемо) втручатись у тексти Чарнецького – саме над цією книгою – “Історія українського театру в Галичині” – ми всі разом тоді працювали, і тоді, наприкінці вересня, коли ніби все бодай частково узгодили, і Ростислав Ярославович полишив Львів – ми навіть не здогадувались, що буде далі, й “чорною” буде наша робота – не в лапках, а насправді, й не тільки чорними, а червоно-чорними зробляться не тільки ночі, але й дні, що буде чорно-кривавий грудень, і січень, і лютий, а ми продовжували говорити про український театр у Галичині, про точність вислову у примітках, про зміни у коментарях, про необхідність залишати роздуми Степана Чарнецького з приводу... Господи, невже це все мало значення – коми, крапки, граматичні помилки, повтори у статтях, різночитання фактів і слів, дати, неточні дати – Ростислав Ярославович знову й знову телефонував, я віддзвонювала, він настійливо домагався внести поправку у спис імен, я щось додавала, віднімала – й одразу губила десь ті дурні папірці, безглузді спроби виправити щось у тексті, у минулому, коли нічого не можна було змінити у нинішньому, цієї години, цієї миті... Кому потрібен зараз наш Степан Чарнецький, де суголосними з червоно-чорними голосами були тільки вербальні портрети акторів, написані загостреним пером Чарнецького, бо той розділ мав би радше називатися “Некрополь”, а ми назвали його “Персоналії” – “Пам'яті Михайла Вербицького” (Вербицького!), “На забуту акторську могилу”, “Василь Юрчак (Посмертна згадка”, – і далі, далі...



Ростислав Пилипчук

А потім виявилось, що насправді книга С. Чарнецького була потрібна, вкрай порібна, саме тоді, і саме така, якою і робив її професор. Пилипчук – от тільки Ростислав Ярославович не був уже на її презентації: ми надто довго над нею працювали, надто довго друкували, ще щось надто довго...

І вже не буде ані діалогу, ані дискусії, і не почую вже вибачливо-іронічного або іронічно-невибачливого голосу, не знатиму, чи потрапила йому до рук моя стаття до “Просценіуму” про дивну людину, загадкового актора Володислава Плошевського, яку я писала паралельно з роботою над книгою, стаття, яка зараз є лише в Інтернеті...

Зрештою, а чому не буде дискусії? Хіба Ростислав Ярославович не вчив свого бачення світу наших випускників, аспірантів, педагогів? Не лиш учив – навчив...

Валентина ГРИЦУК

ПЕРЕМОЖЦІ ПРЕМІЙ НСТД УКРАЇНИ 2013 Р.

Церемонія вручення всеукраїнських та міжнародних премій Національної спілки театральних діячів України за 2013 р. урочисто відбулася в Будинку актора НСТД України 16 грудня 2013 р.

За положеннями щодо премій, списки номінантів щороку подають міжобласні відділення Спілки та Кримське республіканське відділення, а затверджує її керівництво НСТД України. За місяць до вручення премій засідає журі, що вивчає додаткові матеріали (характеристики, списки ролей, публікації, відеозаписи вистав тощо), обговорює кандидатури та виголошує свій вердикт.

Цьогоріч до складу журі увійшли: **Лесь Тянюк** – Голова журі, Голова НСТД України, народний артист України, режисер; **Раїса Недашківська** – заступник Голови НСТД України, народна артистка України; **Алла Гладішева** – кандидат мистецтвознавства, професор КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого; **Ярослав Гранко** – заступник Голови НСТД України, заслужений діяч мистецтв України; **Ольга Лещенко** – вчений секретар Національного центру театального мистецтва ім. Леся Курбаса.

Відповідно до подань та за підсумками роботи журі переможцями стали:

Коротіна Лідія Матвіївна (1922 р. н., член УТТ-СТД з 1969 р., голова Ради ветеранів Київського міського відділення НСТД України) – премія “**Наш родовід**”;

Попач Павлина Андріївна (1949 р. н., з. а. України, провідна актриса Хмельницького академічного обласного музично-драматичного театру ім. М. Старицького, голова осередку Спілки. Рекомендована Львівським міжобласним відділенням) – **Премія ім. Марії Заньковецької**;



Виступ Раїси Недашківської під час церемонії вручення всеукраїнських та міжнародних премій Національної спілки театральних діячів України. Львів, Будинок актора НСТД України, 2013 р. Світлина Наталії Стещенко.

Побережець Віктор Олексійович (1943 р. н., з. а. України, соліст Харківського академічного театру музичної комедії. Рекомендований Харківським міжобласним відділенням НСТД України) – **Премія ім. Мар'яна Крушельницького**;

Головатюк Євген Іванович (1938 р. н., з. д. м. України, головний режисер Запорізького академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. В. Магара. Рекомендований Дніпропетровським міжобласним відділенням НСТД України) – **Премія ім. В. Блавацького**;

Павлюк Сергій Миколайович, 1978 р. н., режисер Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру ім. М. Куліша. Рекомендований Одеським міжобласним відділенням НСТД України) – **Премія ім. Сергія Данченка**;

Коршунова Євгенія Володимирівна (солістка балету Львівського Національного академічного

театру опери та балету ім. С. Крушельницької. Рекомендована Львівським міжобласним відділенням НСТД України) – **Премія ім. Вадима Писарєва**;

Неволов Василь Васильович (1948 р. н., кандидат мистецтвознавства. Рекомендований Львівським міжобласним відділенням НСТД України. Подання Тернопільського обласного академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка) – **Премія в галузі театрознавства і театральної критики**;

Терновий Сергій Вікторович (1959 р. н, директор Луганського академічного обласного театру ляльок. Рекомендований Донецьким міжобласним відділенням НСТД України) – **Премія ім. Віктора Афанасьєва в галузі лялькового театру**;

Данилів Ярослав Ярославович (1962 р.н. головний художник Львівського академічного обласного музично-драматичного театру ім. Ю. Дрогобича. Рекомендований Львівським міжобласним відділенням НСТД України) – **Премія ім. Федора Нірода в галузі сценографічного мистецтва**;

Шклярєнко Віталій Миколайович (1956 р. н., директор Запорізького академічного обласного театру юного глядача. Рекомендований Дніпропетровським міжобласним відділенням НСТД України) – **Премія ім. Марка Бровуна**;

Кривцун Надія Сергіївна (1960 р. н., з. а. України. Рекомендована керівництвом театру ім. М. Садовського та Київським міжобласним відділенням НСТД України) – **Премія ім. Миколи Садовського**;

Стасенко В'ячеслав Олександрович (1977 р. н. режисер Київського академічного обласного музично-драматичного театру ім. П. Саксаганського. Рекомендований Київським міжобласним відділенням НСТД України) – **Премія ім. Панаса Саксаганського**;

Юшук Сергій Іванович (1975 р. н., з. а. України, провідний актор Кримського академічного російського драматичного театру ім. М. Горького. Рекомендований Кримським міжобласним відділенням НСТД України) – **Премія ім. Й. Гірняка**.

За традицією в рамках церемонії вручення премій НСТД України представник Київського Патріархату щороку вручає Орден Святої Великомучениці Варвари. Клопотання про це Його Святійшеству Філарету подає народна артистка України Раїса Недашківська. Цього року орденом була нагороджена Таїсія Литвиненко, н. а. України, актриса Львівського театру імени Марії Заньковецької.



Справа наліво: Лесь Танюк, Раїса Недашківська та представник Київського патріархату передають орден Св. Великомучениці Варвари синові Таїсії Литвиненко – Нозарові Стригуну. Світлина Наталії Стешенко.

Євген САЛО

“ТЕАТР: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА” (ЛЬВІВ, 2013). ПРЕЗЕНТАЦІЯ КНИГИ

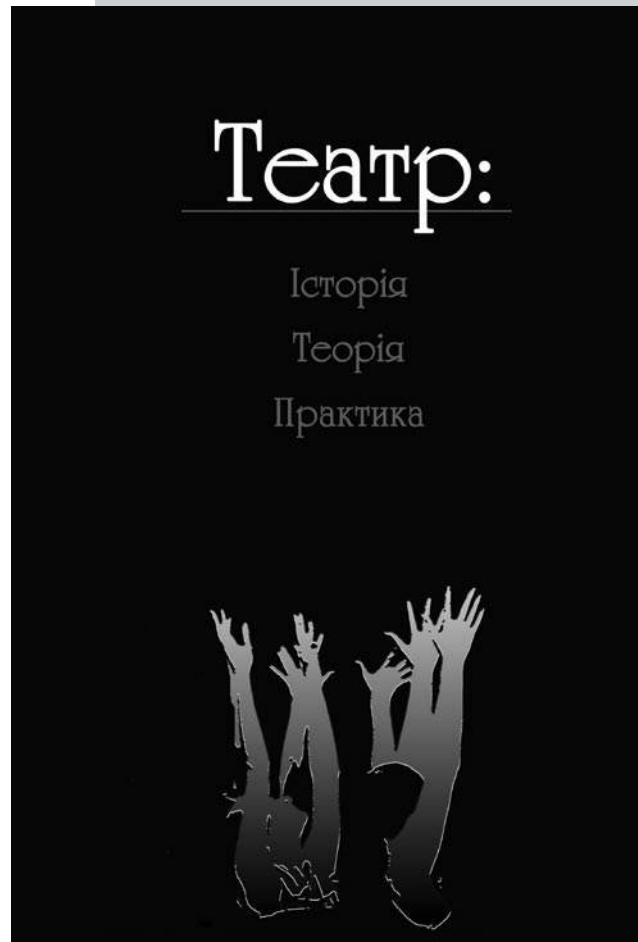
26 лютого 2014 року на факультеті культури і мистецтв Львівського національного університету імени Івана Франка відбулася презентація книжки “Театр: історія, теорія, практика”.

Видання – антологія текстів польських театрознавців, що їх переклали українською мовою студенти кафедри театрознавства та акторської майстерності Університету. У статтях порушуються питання історії театру, теорії інтерпретації драматичних текстів та їхніх сценічних прочитань, а також різні способи інтерпретації театру і спектаклю.

Як зазначив модератор презентації, актор, завідувач кафедри театрознавства та акторської майстерності професор Богдан Козак, видання побачило світ завдяки участі в акції професора Вроцлавського університету Януша Деглера. Саме він узгодив права на українську публікацію текстів сучасних істориків та теоретиків польського театру Яна Міхаліка, Тадеуша Ковзана, Анни Краєвської, Доброхни Ратайчакової, Славоміра Свйонтка, Збігнева Рашевського. Співпраця з Вроцлавським, Ягеллонським, Познанським університетами, збагачення науковими здобутками в царині історії і теорії театру, організація спільних конференцій, лекцій, обміни студентами дозволили кафедрі театрознавства та акторської майстерності, відкритої 1999 р., піднятися на якісно вищий професійний щабель.

У презентації брали участь посол Республіки Польща в Україні Генрик Литвин, генеральний консул Республіки Польща у Львові Ярослав Дрозд, директор Національного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької Андрій Мацяк, актор та професор Богдан Козак, письменник та редактор Ніна Бічужа, викладачі та студенти факультету культури і мистецтв Львівського університету.

“Це продовження надзвичайно цінних традицій – перекладів книжок, публікацій та наукових статей з польської мови на українську. Наша співпраця з успіхом розвивалась упродовж останніх двадцяти років.





Привітальний виступ посла Республіки Польща в Україні Генрика Литвина. Справа наліво сидять: професор Богдан Козак та генеральний консул Республіки Польща у Львові Ярослав Дрозд. Світлина Євгена Сала.

Тішимося, що це одночасно і частина нашої праці, бо різні структури польської дипломатичної служби, консульату були у певний спосіб залучені до цього видавничого проекту. І презентація книжки про театр є черговим прикладом цієї співпраці”, – сказав посол РП в Україні Генрик Литвин.

Кандидат мистецтвознавства Майя Гарбузюк зазначила, що сьогодні теоретичні дослідження в українській театрології перебувають у критичному стані. Українське театрознавство значно потужніше в історичних дослідженнях, театральній критиці, але в царині теорії театру не маємо особливо чим пишатись. Тому надзвичайно важливим є використання досвіду і напрацювань наших найближчих сусідів. “Існує ще багато текстів польських театрознавців, вартих перекладу та опублікування, і маємо надію, що малими кроками будемо це продовжувати”, – дала вона.

“Інститут актуальних проблем сучасного мистецтва при Національній академії мистецтв України в Києві готує до друку книжку “Іншомовні театри на Україні”. Значна частина матеріалів цієї фундаментальної праці присвячена польському театрові, зокрема і Народному польському театру у Львові, що не

так давно святкував своє 55-ліття. Хотілося б, щоб наші скромні дослідження були також знані в Польщі, бо пишемо про наш театр, знаємо польський театр і хочемо усім вам подякувати за підтримку”, – сказала кандидат мистецтвознавства Світлана Максименко.

“Маємо шанси змінити наш театр, змінити глядача, змінити наше ставлення до нього, нашу науку. Тож не бійтеся, показуйте свою працю, шукайте односторонців, шукайте спонсорів – і не чекайте бездіяльно десяти років на публікацію вашої книжки”, – звернулася до присутніх старший викладач кафедри Уляна Рой.

Доречним, мабуть, буде додати, що понад рік кафедра театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка співпрацює з Ягеллонським університетом над проектом “Театри Львова 1789–1945”, де передбачено збір матеріалів та їхнє опрацювання у царині досліджень польського, німецького, українського, єврейського театрів.

*Першодрук – “Kurjer Galicyjski”,
27 лютого 2014 р.*

Переклад з польської Майя Гарбузюк

Євдокія СТАРОДИНОВА

ВІДЗНАКИ ДО ПРОФЕСІЙНОГО СВЯТА

Кінець 2013 року і 2014 рік видались трагічними для України. Це був початок нашої революції. Люди самі, без заклику політиків і вождів, масово продемонстрували свою волю: “Так далі жити не хочемо і не будемо!”. А потім кров, жертви, розстріляний Майдан. І Небесна Сотня, що стала символом патріотизму й незламності духу. Підступна війна загострила існуючі проблеми й принесла нові.

Але Міжнародний день театру як фахове свято акторів і театрознавців на факультеті традиційно відзначали. Правда, не 27 березня, коли воно було проголошене, а, зважаючи на сумні події, 10 квітня. Попри все, життя продовжується, і мусимо робити все від нас залежне, щоб не втрачати віри в майбутнє й відчувати радість життя.

Отож, студенти й викладачі факультету зібрались у театральній залі факультету на Валовій, 18 (цю адресу, здається, знають усі театрознавці в Україні), щоб привітати один одного, побажати добра, щастя, творчих успіхів і натхнення та сказати – тримаймося і не забуваймо, що ми українці.

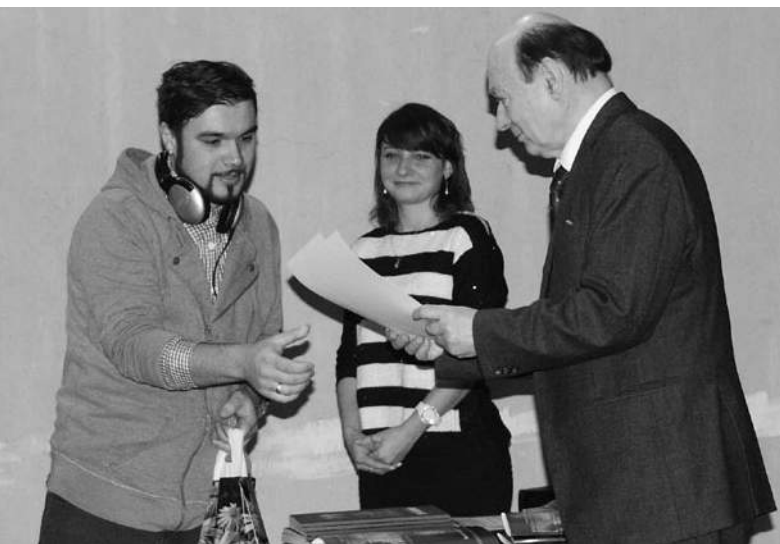
Оскільки професійне свято 2014 року збіглося з 200-літтям від дня народження Тараса Шевченка, кафедра театрознавства та акторської майстерності оголосила конкурс студентських театральних рецензій “Т. Шевченко на сучасній сцені” – йшлося про театральні вистави чинного репертуару театрів України та м. Львова, поставлені за творами Тараса Шевченка або ж про нього. Конкурс отримав статус Всеукраїнського, бо на Всеукраїнську наукову студентську конференцію, що проходила у квітні на факультеті, до Львова приїхали студенти з інших регіонів України та взяли участь у своєрідному “змаганні”. І саме в день святкування Міжнародного дня театру були оголошені його результати:



Генеральний директор Національного академічного театру ім. М. Заньковецької Андрій Мацяк вручає нагороду студентці IV курсу Ковальчук Христині. Тут і далі світлини до статті Інни Шкльоди.

Студенти акторського відділення кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Франка вітають глядачів з Міжнародним днем театру, 2014 р.





Професор Богдан Козак та лаборант кафедри Ірина Патрон вручають диплом студенту IV курсу Олесю Ковалю.

I місце поділили

Бикова Марія – студентка четвертого курсу, гр. КМТ-41

Жатько Олена – студентка Харківського національного університету мистецтв ім. І. Котляревського

II місце здобули

Дроботова Дар'я – студентка Харківського національного університету мистецтв ім. І. Котляревського

Коваль Олег – студент четвертого курсу, гр. КМТ-41

III місце посів

Паляничка Олексій – студент першого курсу, гр. КМТ-11.

Завідувач кафедри театрознавства та акторської майстерності академік НАМ України, професор, лауреат Національної премії України імені Т. Шевченка, народний артист України Богдан Миколайович Козак за п'ятнадцять років функціонування кафедри заснував 11 іменних стипендій, які традиційно у Міжнародний день театру вручають найкращим студентам за успіхи в навчанні, відмінне оволодіння акторським мистецтвом, активну участь і вагомі здобутки у науково-пошуковій роботі. Цього року іменні стипендії були вручені:

Стипендія імені Григора Лужницького (засновник – родина Лужницького у США):

Ользі Олішук, студентці другого курсу, гр. КМТ-21 та *Олені Жатько*, студентці Харківського національного університету мистецтв ім. І. Котляревського, яка посіла перше місце в конкурсі театральних рецензій.

Стипендія імені заслуженої артистки України Віри Левицької (засновник – Юрій Левицький, США):

Ользі Ковальчук, студентці другого курсу, гр. КМА-21

Анастасії Делайчук, студентці третього курсу, гр. КМА-31

Стипендія Богдана Козака, народного артиста України, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка, академіка НАМ України професора:

Олександрові Мишуку, студентові другого курсу, гр. КМА-21

Стипендія Благодійного фонду імені Марії Заньковецької:

Олесю Федорченкові, студентові третього курсу, гр. КМА-31

Христині Ковальчук, студентці четвертого курсу, гр. КМА-41

Стипендія Юрія Хвостенка та Андрія Снігарчука (артисти Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької, випускники факультету):

Петрукові Андрію, студентові другого курсу, гр. КМА-21

Наумцю Дмитрові, студентові другого курсу, гр. КМА-21.

Стипендія Олександри Лютої (актриси Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької):

Олегові Ковалю, студентові четвертого курсу, гр. КМТ-41.

Заохочувальними грамотами та подарунками за відмінні успіхи у навчанні нагородили:

- Грицюка Богдана, гр. КМА-21
- Магденко Катерину, гр. КМА-21
- Брацук Анну, гр. КМА-31
- Шостак Вероніку, гр. КМА-31
- Цигилик Марію – група КМТ-31

На завершення студенти – майбутні актори й театрознавці, випускники продемонстрували своє акторське мистецтво і творчі здобутки, виступивши на святковому концерті, сценарій якого написали вони самі. Учасниками дотепного й цікавого дійства були Дмитро Благий, Павло Ільницький, Сергій Литвиненко, Інна Лиховид, Анна Єпатко, Марія Дзвонік, Наталія Липко, Остап Дзядек, Володимир Пантелеєв, Олександр Збараський та Рита Гуркач. Звучали поетичні, музичні твори, розігрувались сценки, що відтінювали легку іронію, ностальгію за прекрасним, за душевним ретро, радість буття й вічність кохання.

Ольга ОЛЩУК

ЧЕТВЕРТА ВСЕУКРАЇНЬСЬКА СТУДЕНТСЬКА ТЕАТРОЗНАВЧА КОНФЕРЕНЦІЯ В СТИНАХ ЛНУ ІМ. І. ФРАНКА

Наукові конференції – показове явище для вищих навчальних інституцій, в тому числі й для Львівського національного університету імени Івана Франка. Факультет культури і мистецтв, зокрема кафедра театрознавства та акторської майстерності, справді дбає про такі наукові заходи: з 9 по 12 квітня 2014 року відбувалася вже Четверта всеукраїнська студентська театрознавча конференція “Національний театр в європейському мистецькому просторі: становлення, розвиток, самобутність, взаємовпливи”, тематично присвячена 150-річчю від дня створення Українського народного театру товариства “Руська бесіда” та 200-річчю від дня народження Тараса Шевченка.

Шістнадцятеро студентів I-V курсів, серед яких були львів’яни і студенти Харківського національного університету мистецтв ім. І. Котляревського, говорили про історію і сучасні проблеми театру. Приїзд до Львова харків’ян став уже, сподіваємось, непорушною традицією, і особливо приємно було бачити їх у Львові у такий небезпечний час, за такої складної політичної ситуації в Україні.

У першому блоці доповіді тематично було об’єднано довкола історії українського театру. Свої дослідження озвучили четвертокурсники-львів’яни – Олесь Коваль (“Українська інтермедія як приклад українського низового бароко у текстах вистав Буцацького колегіуму ордену василіян (1758–1781)”), Олександра Шутова (“Твори польського драматурга Міхала Балущького на сцені Руського народного театру Товариства “Руська бесіда” (1880-ті роки)”), Тетяна Тимура (“Катря Рубчакова – керівник Руського народного театру товариства “Українська бесіда” (1917–1918 рр.)”).

Шевченко в українському театрі – ця тема знайшла висвітлення у доповідях Христини Новосад (Львів), яка аналізувала музичну партитуру вистави заньківчан (“Складні питання авторства музики О. Радченка, К. Стеценка до вистави “Тайдамаки” Львівського українського драматичного театру ім. Марії Заньковецької (1963)”); Вікторії Солов’юк (Львів), яка зосередила увагу присутніх на сучасному театрі, розкривши основні аспекти Шевченкіяни народного артиста України В’ячеслава Хім’яка, актора Тернопільського академічного музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка.



Студентки Олена Жатько (вгорі) та Галина Гошко виступають на студентській конференції. ЛНУ ім. І. Франка, 10 квітня 2014 р.



У кількох інших доповідях студенти представили довільне коло тем, зосередившись на доробку таких вагомих постатей театрального життя як Дмитро Богомазов (Марія Цигилик, IV курс, ЛНУ ім. І. Франка), сценограф Олександр Семенов (Галина Гошко, V курс, ЛНУ ім. І. Франка), соліст Львівського національного академічного театру опери та балету



Учасники студентської конференції. ЛНУ ім. І. Франка, 10 квітня 2014 р.

ім. С. Крушельницької Роман Вітошинський (Вікторія Снігурова, IV курс, ЛНУ ім. І. Франка), актриса Львівського академічного театру ляльок Слава Курилко (Тетяна Стерняк, II курс, ЛНУ ім. І. Франка) – так витворилося коло цікавих тем, розглядати які можна й далі, шукаючи відповідей на не розв’язані ще задачі. У доповіді О. Олішук (II курс, ЛНУ ім. І. Франка) йшлося про аспекти театральності у творчості видатного рок-виконавця та артиста Фредді Меркюрі. Олена Жатько (III курс, ХНУМ ім. І. Котляревського) звернулася до мистецького доробку відомого шведського режисера Інгмара Бергмана.

Конференція дала можливість учасникам висловити свої міркування з кожної теми. Однак, деякі

виголошені тексти слугували радше для донесення певної інформації, не передбачали аналітики, тим більше – дискусії. Здавалось, що певні теми доповідей були не надто цікавими для самих доповідачів.

Завершенням конференції стала змістовна розмова із львівським режисером Олексієм Кравчуком, що тепер очолює Луганський академічний театр ляльок, й художником Олексієм Хорошком. Митці у співпраці нещодавно створили у цьому театрі виставу “Сон” за Т. Шевченком. Перегляд вистави у відеозаписі та бесіда про практичні моменти театральної творчості, реалії, в яких працюють митці, була чи не найцікавішим етапом IV театрознавчої конференції в ЛНУ ім. І. Франка.



Зустріч з режисером Олексієм Кравчуком (другий праворуч) та художником Олексієм Хорошком (другий ліворуч) в рамках IV Всеукраїнської студентської конференції. ЛНУ ім. І. Франка, 11 квітня 2014 р.

Олексій ПАЛЯНИЧКА

У ЛЬВОВІ ВІДКРИЛИ МЕМОРІАЛЬНУ ТАБЛИЦЮ

(До 200-ліття від дня народження Т. Шевченка та 150-ліття створення Руського народного театру Товариства "Руська Бесіда")

Рік 2014 став своєрідним збігом для кількох дат та подій, важливих як для долі України загалом, так, зокрема, і для долі українського театру.

Отож 5 травня 2014 р. у Львові урочисто святкували відкриття меморіальної дошки з нагоди 150-ліття заснування Руського (українського) народного театру Товариства "Руська Бесіда", який почав свою діяльність 29 березня 1864 року. Саме в приміщенні Товариства саме 5 травня того ж року режисер Омелян Бачинський вперше в історії української сцени здійснив постанову драми "Назар Стодоля" Т. Шевченка. Отже театральна громадськість нашого міста гідно відзначила і 200-ліття від дня народження Великого Кобзаря.

Таблицю, на фасаді Народного дому, встановлено з ініціативи завідувача кафедри театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. Івана Франка народного артиста України, професора Богдана Козака, який перед посвятою таблиці подякував меру міста Львова п. Андрію Садовому за підтримку цього проекту, а також голові департаменту культури ЛОДА Наталії Гамкало, яка організувала громадський збір коштів на виготовлення таблиці. Висловлено подяку і скульпторові, народному художникові України Василеві Яричу, який, до його честі, відмовився від авторського гонорару. Символічним актом стало й те, що студентам акторського відділення Університету ім. Івана Франка Олесеві Федорченкові та Анастасії Делайчук, виконавцям головних ролей Назара та Галі у виставі "Назар Стодоля" в Національному академічному українському драматичному театрі ім. Марії Заньковецької, доручено було відслонити полотно, що закривало меморіальну таблицю. До моменту її відкриття урочисто прозвучав Гимн України. Освячення дошки здійснив о. Богдан Котлинський, парох церкви Преображення Господнього.

Про важливість увіковічнення цих двох дат в історії театральної Галичини говорив перший заступник голови ЛОДА Йосип Ситник. Влучно поєднав мову про діяльність Руського народного театру і наше сьогодні голова Львівського міжобласного відділення НСТД України, лавреат Національної премії ім. Т. Шевченка, народний артист України Федір Стригун.

Особливими гостями на святі була Мистецька Група "Яра" з Нью-Йоркського Експериментального театру "La MaMa" (співзасновник і режисер – Вірліана Ткач). Колектив виконав пісню "Дорога в Єрусалим" з двомовної (англійська та українська) вистави про зустріч Тараса Шевченка та Айри Олдріджа "Темна ніч, ясні зорі". Ще одним учасником був хор кафедри музичного мистецтва ЛНУ ім. Івана Франка. Під керівництвом старшого викладача Марії Камінської студенти співали Гимн України, а також "Земле моя" та "Не пора" на тексти І. Франка.

Оригінальним був виступ лавреата Національної премії ім. Т. Г. Шевченка поета Романа Лубківського, який прочитав власний вірш під назвою "Уявний діялог артистів театру товариства "Руська Бесіда" із львів'янами та діячами українського партійного політикуму". На святі прозвучала й поезія Т. Шевченка, поетичні рядки Кобзаря читав учень 9 класу школи № 8 Данило Герій.

Якщо будете у Львові, то знайте: поблизу Вернісажу, який так люблять туристи, стоїть Народний Дім, звідки починається історія професійно-народного українського театру в Галичині.



Відкриття меморіальної дошки з нагоди з нагоди 200-ліття від дня народження Т. Шевченка та 150-ліття створення Руського (українського) народного театру товариства "Руська Бесіда". Співає Мистецька група "Яра" з Нью-Йоркського Експериментального театру "La MaMa".

*Архітектурний комплекс
Європейського центру
театральних практик
“Гардженіце”.*

*Світлини до статті
Майї Гарбузіук.*



*Велика сцена Європейського центру
театральних практик “Гардженіце”.*



Майя ГАРБУЗІУК

“УКРАЇНА-ПОЛЬЩА-ЄВРОПА”: науково-літературно-мистецька зустріч у Гардженіцах

Під похмури́м листопадовим небом у Гардженіцах коло Люблінна не надто затишно. У новісінькому реконструйованому ренесансному палаці Європейського центру театральних практик велелюдно й гамірно. У рамках Міжнародного фестивалю “Україна-Польща-Європа” упродовж 14-15 листопада 2014-го тут заплановано зустрічі українських та польських театрознавців, дослідників сучасної драматургії, письменників, акторів, театральних і громадських діячів. Організатори події – кафедра теорії культури та видовищних мистецтв і кафедра україністики Інституту слов'янської філології, а також Центр інтердисциплінарних досліджень посттоталітаризму Інституту слов'янської філології Вроцлавського університету у партнерстві з Влодзімежом Станевським та Європейським центром театральних практик у Гардженіцах.

Першого дня міжнародна наукова зустріч-дискусія під гаслом “Театр і драматургія в посттоталітарних культурах Центральної, Східної та Південно-Східної Європи” відбулася під почесним патронатом декана філологічного факультету Вроцлавського університету проф. Марціна Ценського. Учасниками її були чотирнадцять науковців з Польщі, України,

Словенії, Словаччини. Відкриваючи зустріч, Влодзімеж Станевський на правах господаря дому говорив про особливість культури України, з якою увесь час була поєднана діяльність “Гардженіц”, про ті проблеми, що сьогодні визначають буття України. Мрію режисера зняти фільм про зв'язки античної культури з Причорномор'ям на звільненому від російських окупантів Кримському півострові зала підтримала одностайними оплесками. У документальному фільмі з історії “Гардженіц” нерозривність польсько-українського діалогу була проілюстрована безцінними кадрами карпатських експедицій молодих польських митців на початку 1990-рр., спільними із Львівським театром ім. Леся Курбаса акціями, впізнаними для нас обличчями ще зовсім молодих Мар'яни Садовської, Володимира Кучинського, Олега Стефана, Андрія Водичева, Наталки Половинки...

Від організаторів наукової зустрічі виступили відомий театрознавець габілітований доктор Іренеуш Гушпіт та україніст, професор, габілітований доктор Агнешка Матусяк. У короткій вступній доповіді А. Матусяк говорила про найактуальніші, на її думку, проблеми: поділ України на Схід та Захід, інфантилізм українського суспільства та посттоталітарний



Круглий стіл “Театр і драматургія в посттоталітарних культурах Центральної, Східної та Південно-Східної Європи”. Організатори (зліва направо) Владзіміже Станевський, Агнешка Матусяк, Іренеуш Гушніт провадять дискусію. Світлина Домініка Гаца.

Анджей Стасюк і Тарас Прохасько під час літературної зустрічі.



спадок, що сьогодні дає себе знати у найгостріший та найболучіший спосіб.

У своїх доповідях учасники конференції намагалися виокремити найістотніші риси в національних театрах та драматургіях Чехії, Словаччини, Сербії, Хорватії, Словенії, Польщі, України, Білорусі, Росії посткомуністичного періоду. Так, **Міхал Мізера** (доктор гуманістичних наук) у доповіді “Моделі комунікації у польському театрі до і після 1989 року” звернув увагу на докорінні зміни у спілкуванні театру й глядача. Учений говорив про завершення так званого “політичного” театру у 1989 р. та присутні зміни мистецької мови, що були значною мірою пов’язані із процесами формування масового глядача та появою покоління “нових поляків”. **Войцех Балух** (габілітований доктор, Ягеллонський університет, Краків) виголосив доповідь “Без пам’яти” – від досвіду покоління до розмаїття спогадів. На окремих прикладах польської драматургії та кіна”, звернувши увагу на особливості формування польської драматургії останніх десятиліть. Йшлося про шляхи поступового “дозрівання” польської драматургії до актуальних проблем життя сучасника. Зокрема, доповідач наголосив на вагомості “Антології сучасної драматургії”, що вийшла у світ 2001 р., у текстах якої увиразнився перехід авторів драм до аналізу та опису повсякденного людського буття. В. Балух також заакцентував увагу і на генезі сучасної польської драми, що сягає своїм корінням значно далі, у періоди романтизму, поетичного театру, а отже, має глибокий та міцний національний ґрунт.

Кароліна Приковська-Міхаляк (габілітований доктор, кафедра драматургії та театру Університету

ім. А. Міцкевича, Познань) розкрила особливості польсько-німецьких контактів. У доповіді “Театр і драматургія періоду 1989–1990 (Польща-Німеччина)” йшлося, зокрема, про чи не найголовнішу тенденцію вказаного періоду – перехід театрального мистецтва до тем приватного життя, до щоденних практик. “Покоління прискорення” – цим терміном було позначено тоді творчість молодих митців, що активно руйнували стереотипи, звертаючись часто до жорстких, бруталних реалій життя.

Учений-богеміст **Дорота Жигадло-Чопнік** (доктор гуманістичних наук, Вроцлавський університет) запропонувала слухачам тему “Backlash, або чого бояться творці найсучаснішої чеської драматургії”. Доповідач окреслила періоди розвитку чеського театру й драматургії, пов’язані із суспільно-політичними реаліями: повоєнне творче піднесення до 1968, кризове двадцятиліття 1968–1989 рр., 1989–1992 – нове піднесення, 1992–1999 – наступна криза, від 1999 р. – складний, невизначений період. На думку Д. Жигадло-Чопнік, у сучасній чеській драматургії відбувається поступова переорієнтація авторів до суто чеських питань та проблем. При цьому надзвичайно важливим ключем до аналізу життєвих явищ й моделювання мистецької дійсності залишається притаманна чеському театрові гротесковість як художній прийом та особливість світобачення.

Сильвія Чахур (Університет ім. А. Міцкевича, Познань) у доповіді “Відмінності поколінь в мистець-

кому творенні досвіду тоталітарного минулого на сучасній чеській сцені” розмірковувала над особливостями діяльності альтернативних театрів від 2009 р., у виставах яких відбувається робота з “приватною пам’яттю” глядача. Театрознавець з Пряшівського університету (Словаччина) **Мірон Пукан** темою виступу обрав “Обличчя й свідчення словацької драматургії та театру в посттоталітарному процесі”, наголосивши на тому, що сьогодні словацький театр насамперед – це театр авторський.

Пополуднева частина наукової зустрічі розпочалась із тем східно-слов’янських. Про особливості російського та білоруського театрів й драматургії говорили відповідно **Лідія Менсовська** (доктор гуманістичних наук, Університет Шльонський, Катовіце) у доповіді “Поміж посткомунізмом та постмодернізмом. Найновіша російська драматургія у пошуках культурної ідентичності” та **Беата Сівек** (габілітований доктор, Люблінський католицький університет) у доповіді “Білоруський театр і драматургія у пошуках культурної ідентичності”. Авторка цих рядків, **Майя Гарбзюк** запропонувала слухачам тему “Сучасний український театр: від посттоталітарного до постколоніального дискурсу”, в якій зробила спробу періодизації розвитку українського театру упродовж останніх 25 років із короткою характеристикою кожного з періодів.

Про надзвичайно складні та неоднозначні мистецькі процеси доповіла **Дорота Йованка Чірліч-Менцель** (багатолітній редактор, перекладач, журналіст) у виступі “Особливості постюгославських театрів після 1991 року”, підкресливши, зокрема, що на стан театрального мистецтва вплинули свого часу так звані культурні “чистки”, нині ж його особливістю є закритість, загерметизованість кожної з постюгославських національних культур, сценічних зокрема.

“Між (пост)політичністю, (пост)фемінізмом та суспільною заангажованістю. Зміни в постюгославській драматургії та театрі після 1991 р.” – так назвали тему свого виступу **Магдалена Кох** (професор, габілітований доктор, Університет ім. А. Міцкевича, Познань) та її докторантка **Габрієля Бартосевич** (доповідь виголосила М. Кох). На їхню думку, важливим фактором розвитку драматургії постюгославського періоду була наявність тривалої традиції виховання драматурга – на відповідних кафедрах в університетах Белграда, Загреба та Сараєва. Сам навчальний процес, що закінчувався дипломною роботою – написанням п’єси, створював сприятливі умови для розвитку сучасної драматургії, оскільки переможці в конкурсах таких дипломних п’єс отримували право постави твору у професійному театрі.

В останній доповіді (“Словенська драматургія посттоталітарного періоду”), яку виголосив запроше-

ний зі Словенії надзвичайний професор Університету в Копрі **Криштоф Яцек Козак**, прозвучала низка імен відомих сучасних режисерів, що визначають обличчя словенського театру. Несподіваним для слухачів було твердження ученого про те, що сучасні театри Хорватії та Сербії не мають власних п’єс про війну.

В обговореннях доповідей взяли активну участь як самі учасники, так і запрошені гості. Обмін думками, порівняння культур країн посткомуністичного світу виявили спільність проблем та викликів, що їх свого часу переживав той чи інший національний театр. Складність українського досвіду сьогодні співмірна і з проблемами перших пострадянських років Польщі, і з поствоєнним та постгеноцидним синдромом країн колишньої Югославії, і з усе більше загострюваними проблемами постколоніалізму чи неокolonіалізму у білорусів. Така можливість оглядати спільний посткомуністичний культурний ландшафт значної частини європейської території – унікальний досвід для представника кожної національної культури, ученого, критика, митця, журналіста. Важко переоцінити цю спробу польських колег поєднати за одним столом такі різні – і водночас такі подібні багато в чому досвіди та практики. Журнал “Просценіум” має намір у подальших випусках друкувати матеріяли цієї зустрічі.

Активна наукова дискусія та обмін думками перейшли того ж дня у наступну фазу – літературну програму під назвою “За що ми любимо Схід?”. Вечірня зустріч із українським російськомовним письменником Володимиром Рафієнком, котрого представляв аудиторії відомий київський кіно- та літературний критик Юрій Володарський, окрім презентації невідомого польському читачеві імені українського автора, викликала гостру дискусію з приводу проблеми визнання/невизнання російськомовних письменників в Україні. Наступного дня під час зустрічі з відомим польським прозаїком, поетом, драматургом, есеїстом, публіцистом та видавцем Анджеєм Стасюком розмова про Україну, любов до неї, сприйняття та відчуття неповторних миттєвостей мандрів її просторами продовжилась. У виголошеному короткому есеї на цю тему А. Стасюк відкрив свою історію любові до України, власне, дуже точно, як на іноземця, розуміння її людей та краю, включно з нинішнім буремним Сходом та напозір безтурботно-розривковим Львовом... Лірично-філософським настроєм зачарував зал відомий письменник Тарас Прохасько з Івано-Франківська. Його стримано-ненав’язливий, медитативний спосіб висловлювання контрастував із наполегливою та активною саморепрезентацією Сергія Жадана. Думки обох письменників зійшлися в одному пункті: те, що Т. Прохасько назвав дитинністю українського

Сходу, С. Жадан класифікував як підлітковий стан свідомості. Польська авдиторія з величезним зацікавленням взяла участь у спілкуванні з українськими письменниками. Звісно, найгострішими питаннями залишались проблеми війни та миру, побудови громадянського суспільства, ціни незалежності України та значення нашої свободи для свобод і благополуччя Європи. Надзвичайно точне розуміння особливостей сьогоденного життя України виявила ініціатор та модератор літературної програми Агнешка Матусяк. Її вичерпні відповіді допомагали розставити вірні акценти та проводити бесіду у конструктивному руслі. Свій вагомий внесок у порозуміння учасників зустрічі зробила перекладач Анна Урсулєнко (Вроцлавський університет). Показово, що серед учасників розмови були й ті, хто востаннє приїздив в Україну в середині 1980-х, і ті, чий студенти-поляки стояли на Майдані, і ті, хто нещодавно доїжджав автостопом до перших блокпостів на Донеччині.

Тема жертвовності українського народу, його подвигу лейтмотивом пронизувала усе спілкування, і звучала саме з уст польських колег. Ця тема була особливо наголошена відкриттям фотовиставки “Пульс Майдану” молодого українського фотомитця Олексія Карповича (Київ), що відбулось у виставковій залі палацу вранці 15 листопада. Світліни, представлені у двох просторах залах, хронологічно точно та водночас переконливо образно відтворювали послідовність основних подій Революції Гідності. Відвідувачі виставки якнайпильніше вдивлялись в кожне обличчя, кожен фотофакт. Влодзімежа Станєвського глибоко вразила звичайна, тиха фраза О. Карповича про те, що у страшні лютневі дні розстрілів на Інститутській просто кожен робив те, що міг, і це було нормально. Оце “нормально” відомий режисер сприйняв як своєрідний виклик. “Ви чуєте? У них там люди вмирили – і це нормально?!” – звертався він до всіх і до самого себе, наче повторюючи і запитуючи водночас... Разом із польською громадою, авторка цих рядків ще раз, по-новому пережила усю бурю почуттів, що вирували взимку 2014 -го.

Звичайно, без театральної складової така зустріч у такому просторі була б неможливою. Першого вечора, 14 листопада, нас запросив на виставу – підсумковий показ десятиденної майстерні, що відбувалася в “Гардженицах”, театр “А.К.Т” під орудою Олега Драча (Київ). “Сім” – це низка монологів на теми семи смертних гріхів. Учасники майстерні за авторською метою креативної імпровізації Олега Драча – Владислава Гаврилюк, Ірина Мішина, Іван Заверталюк, Катерина Пономаренко, Тетяна Бондаренко, Микола Стефанік, Тетяна Орешко та Володимир Пантелюк – запропонували принципово індиві-

дуальні візії-відчуття, відтворені через пластику й імпровізоване слово.

Наступного вечора ми були залучені до своєрідної містерії самих “Гарджениц”. Спершу В. Станєвський у дерев’яній хатині при палахкотливому вогні каміну розповів про театр та показав документальний фільм з його історії. Потім здійснив разом з нами ритуальний обхід території палацового комплексу, розповівши про знахідки та відкриття під час реставраційних робіт, показавши пізньоантичні артефакти, знайдені під час розкопок фундаменту палацу. Далі у невеликій театральній залі на нас чекала вистава “Іфігенія в Т...”, в якій режисер сміливо поєднав античний текст із гострополітичними візіями сучасної російської окупації Криму. Після імпровізованої вечері на повітрі глядачі рушили до основної сцени на перегляд вистави під назвою “Пітійська ораторія”. Текстову основу вистави склали сентенції Семи дельфійських мудреців та оригінальний текст пітійських жриць. Режисер В. Станєвський разом із композитором Міколаєм Блайдюю, акторами та музикантами створили справжнє ритуально-містерійне дійство, збудоване на реконструйованих (у версії “Гарджениц”) давніх техніках трансу та впливах на глядача. Несамовитий енергетичний вплив гіперскладної за пластично-голосовою партитурою вистави перетворив глядачів на такий собі єдиний “рецептор”, якому не залишалось нічого іншого, як повністю віддатися енергетичному контактові акторів-оракулів з публікою.

Цікавим завершенням театральної програми фестивалю став показ самостійної роботи вихованців “Гарджениц” – фрагменту вистави за “Будівничим Сольнесом” Г. Ібсена. Яскрава театральна форма, розкутість, дотепність і водночас вмотивованість карколомних мізансцен, калейдоскопічність образів-масок, шалений темпоритм і водночас раціональність побудови сцен – усе продемонструвало оригінальність творчого мислення майбутніх акторів та режисерів.

Обидва дні закінчувалися спілкуванням у невимушеній атмосфері. Актори “Гарджениц” спільно з київським театром “А.К.Т.” та усіма учасниками фестивалю співали українських та польських пісень, власне кажучи, у режимі нон-стоп. Для найвитриваліших дві ночі підряд демонстрували фільми українських режисерів.

Два дні, проведені у “Гардженицах”, стали насправді згустком емоцій, вражень, інформації, хвилювань, дискусій, роздумів, одкровень... Організаторам якнайкраще вдалося перетворити назву фестивалю у сутність зустрічі. Україна-Польща-Європа – не такий уже й нездійснений маршрут, якщо долати його разом.



Марія ЦИГИЛИК

РОЗМАЇТТЯ ВРОЦЛАВСЬКИХ ВРАЖЕНЬ

Співпраця між факультетом культури та мистецтв ЛНУ ім. І. Франка та Вроцлавським університетом триває вже понад десять років. Українські студенти-театрознавці та актори їздять на студії до Вроцлава, а потім приймають польських колег у Львові. Не змінюючи традиції, наприкінці листопада 2014 року група театрознавців з усіх курсів – окрім першого – мала нагоду оглянути це чарівне місто легендарних красноплюдків, ознайомитися з сучасним європейським театральним процесом і бути присутніми на лекціях у Вроцлавському університеті (факультет польської філології).

Ми мали також нагоду торкнутись найособливішого, сакрального для театрознавців простору сцени, де відбувались у “Театрі-Лабораторії” вистави Єжи Гротовського – “Апокаліпсис” та “Акрополіс”. Нині – це приміщення Інституту ім. Єжи Гротовського, екскурсію яким ласкаво погодився провести архіваріус Бруно Хояк.

Іноді нам щастило подивитись вистави, хоча для нас це було неабиякою провокацією. Першого вечора ми слухали “120 днів Содому” за Маркізом де Садом та її кіноінсценізації П’єра Паоло Пазоліні. Незважаючи на те, що твір провокативний, драстичний і (подекуди, як на мене) дослівно огидний, охочих побачити/послухати читання виявилось дуже багато. На головній сцені ім. Єжи Гжегожевського ми дивились виставу “Веселкова трибуна” Польського театру в режисурі Моніки Стшемпки. Читання цієї п’єси П. Демірського відбулось у Львові 2013 р. у рамках фестивалю “Drama.ua”. Тема – для нас – студентів-українців – також видалась частково “плотсь-

кою”, адже головними героями були представники сексуальних меншин, котрі вимагали юридичного узаконення, щоб отримати окремий сектор на трибуні стадіону під час проведення “Євро-2012”. Поєднання теми сексменшин із проблемами демократичних свобод, очевидно, цілком зрозуміле і сьогодні на часі для польського суспільства. Тим більше, що така юридична ініціатива, як розповів Пйотр Рудзький – керівник літературної частини Польського театру – і справді виникла перед проведенням чемпіонату.

У Вроцлаві ми побачили і кіно... українське! Напевно, це стало для мене найбільшою несподіванкою. Це був вечір “української пам’яті”. Говорили про тему, що до сьогодні болить – Майдан. Перед допрем’єрним показом документального фільму Сергія Лозниці “Майдан” професор Богдан Козак розповів про особисте пережиття подій минулої зими, а безпосередні їх учасники – викладач Уляна Рой, студенти Тетяна Тимура та Олексій Паляничка – поділились своїми спогадами та думками. Опісля відбувся перегляд фільму, котрий ще на своїй прем’єрі влітку на Одеському кінофестивалі набув великого резонансу. Серед польських та українських студентів і викладачів фільм викликав теж різні думки та емоції. Доктор Мілан Лесяк та доктор П. Рудзький, зокрема, у приватному обговоренні порівняли його з античною трагедією, де головний герой – народ, а кров залишено поза кадром.

Приміщення театру “Ad Spectatores”, куди ми прийшли на виставу “Північ у Бреслау”, розташоване в будівлі якоїсь закинutoї фабрики неподалік залізничного вокзалу. Глядний зал – маленька кімнатка:

наче приходиш до когось у гості. Такий камерно-інтимний простір був лише на користь виставі, бо дія в п'єсі відбувається саме в квартирі. Глядачі сідають на канапи, м'які стільці, табуретки. На стінах дипломи, нагороди, картини, фотографії... Дія розвивається дуже стрімко, наче ми стали випадковими свідками реальних детективно-містично-комічних подій, що відбувалися саме тут, за таємничими дверима... ванної. У цьому фарсі актори були напрочуд органічними – і в ролях, і в просторі, вивченому до кожної закутинки та паркетної дощечки.

Найяскравіше враження залишила головна сцена Польського театру. Якщо під час уже згаданої вистави "Веселкова трибуна" ми сиділи просто на сцені, перпендикулярно до глядної зали, то останнього вечора – вже розташувавшись як звичайно на глядацьких місцях у залі, зачудовано стежили за виставою "Гардероб" Театру пантоміми ім. Хенрика Томашевського (засновника цього театру). Спектакль, присвячений пам'яті видатного міма, укладено із фрагментів його найкращих вистав. Неможливо було відвести погляд від досконалих рухів, тренуваних аскетичних тіл, не захоплюватись синхронністю виконання. Актори відчували один одного як єдиний організм, даруючи нам неймовірної краси та професійності видовище. І сюжети, нехай навіть поза контекстом вистав, були зрозумілими, а деякі провокували нашу фантазію. Зовсім інакше сприймаєш простір театру, коли дивишся на сцену з іншого ракурсу, і мимоволі пригадуєш, як ходив тією сценою під час екскурсії, і від того насолоджуєшся магією її просторового перевтілення.

А показав нам залаштунковий простір головної сцени Польського театру у Вроцлаві Пйотр Рудзький. Він розповів історію цього приміщення: будувалось воно для музичного театру, тому авансцена така широка, а з третього балкону не видно усієї сцени. Простору сцени додають софіти, розташовані над-



Студенти-театрознавці на екскурсії в "Народній Залі" переглядають відео про її історію.

Бруно Хояк провадить екскурсію в історичному приміщенні "Театру-Лабораторії" Єжи Гротовського.



звичайно (і незвично) високо. Від нашого провідника ми дізнались також про технологію праці польських театрів: тут щоразу запрошують іншого драматурга, режисера й художника, тож для кожної наступної вистави створюється нова команда творців.

У доктора П. Рудзького (справді харизматична людина театру) ми слухали лекцію з курсу “Мова сучасного театру”. Окрім того, ми відвідали у Вроцлавському університеті лекції: із музикознавства – у професора Рафала Августина, з кінознавства – у завідувача кафедри теорії культури та акторського мистецтва (завідувач кафедри культури та видовищних мистецтв Інституту польської філології) професора Славоміра Бобовського. Викладачі відкрили бодай частково, у для нас легкій і зрозумілій формі, світ мистецької культури Польщі: історію музики, історію театру, а також питання формування неореалізму у кінострічках Мікеланджело Антоніоні. Напевно, завдяки точності та доступності викладу матеріалу, польська мова не стала бар’єром у розумінні тексту.

У тому ж Польському театрі йдуть також дитячі вистави. Одну з них ми бачили. Головні персонажі – шестеро дітей, які живуть собі у невеличкому селі Булербен і розповідають різні сумні та веселі історії, що трапилися з ними. Тут потужно працює

дитяча фантазія: реквізит та сценографія залишалися незмінними, але кожен з предметів при цьому отримував багато різних значень. Світло, музика, яскраві кольори, доступність та зрозумілість матеріалу – все дуже гармонійно з’єдналось в одній виставі. Виставу щиро та емоційно, з радістю сприймали не лише діти, а й їхні батьки.

Вдруге відчували себе дітьми у Вроцлаві, коли відвідали світлове шоу в “Народній Залі”. Там, лежачи на підлозі – стежили за проєкціями на куполі різних світлових фігур у супроводі музики і сприймали себе мікрочастинками чогось дуже масштабного і всеохоплюючого. Ця велика зала була збудована за аналогією до Пантеону ще на початку минулого століття і мала служити лише одній нації та звеличувати одну націю. Сьогодні, на щастя, він звеличує кожную людину зосібна і дарує найрізноманітніші емоції відвідувачам цього музею, надто – дітям.

Готичний Вроцлав, зі шпилями та мостами над річкою Одрою, вкотре відкривав перед львів’янами нові горизонти. Тепер ми знаємо, яка вона – європейська система викладання, і яке є насправді розмаїття – з темами, тенденціями, реакцією глядачів та їхніми запитамі – культурне життя цього польського міста.



Львівські студенти-театрознавці з викладачем Уляною Рой біля будівлі Вроцлавського університету.

Софія РОСА-ЛАВРЕНТІЙ

“СЛОВО О ПОЛКУ ІГОРЯ” ГРИГОРА ЛУЖНИЦЬКОГО: СТРУКТУРА, ПОЕТИКА, АСПЕКТИ СЦЕНІЧНОСТІ ДРАМИ

Поема “Слово о полку Ігоревім”, завдяки драматичності, динамічності у переплетенні з ліричними моментами, передаючи дух свого часу, народні реалії, цінності, часто переспівувалась у східнослов’янських літературах [1]. Ці переспіви відносять до жанрів поеми, поетичного перекладу. Відома також музична інтерпретація сюжету – опера “Князь Ігор” російського композитора О. Бородіна. За поемою підготувала вечір рецитацій акторка Софія Федорцева й успішно виступала із цією програмою у 1920-х роках [2] у Львові. Як драматичний твір “Слово ...” з’являється вперше у творчості Гната Хоткевича (1926 р.) [3]. Драма майже повністю відтворює події поеми, у ній багато дійових осіб, багато цитат із віршованого тексту, вона стилістично витримана у жанрі поетичної драми, досить об’ємна як для драматичного твору, її радше можна назвати драмою для читання [4]. Можливо, з цієї причини та, напевно, і через інші обставини, але ця п’єса так і не була поставлена на сцені. Вдруге інсценізував поему “Слово о полку Ігоревім” львівський письменник, поет Григор Лужницький 1937 р. для Українського молодого театру “Заграда”, на сцені якого драма й була представлена глядачам 5 жовтня того ж року в Коломиї.

Власне, постать Г. Лужницького пов’язують не лише з українською філологією та художньою літературою. Він відомий як літературний та театральний критик, історик української Церкви та театру, редактор, публіцист, громадський діяч, який працював у Львові впродовж 1920–40 рр., потім на еміграції у Празі, Граці, пізніше у США. Свою діяльність як драматург Г. Лужницький розпочав у 1930-х роках. Зокрема, в ансамблі “Богема” режисер Петро Сорока ставив музичну комедію “Жабуриння” Г. Лужницького (музика В. Балтаровича); в Українському театрі Яреми Стадника йшла музична комедія “Подружжя в двох мешканнях” Г. Лужницького (музика В. Балтаро-



Богдан Паздрій – князь Ярослав Осмомисл у виставі “Слово о полку Ігоря” Г. Лужницького. Український молодий театр “Заграда”, 1937 р. Світлина розміщена в газеті “Назустріч”, Ч. 20.

вича). Однак найпліднішою була співпраця з режисером Володимиром Блавацьким в Українському молодому театрі “Заграда” (1933–1938), де Г. Лужницький був співвласником театральної концесії (ліцензії) та фактично літературним консультантом від 1936 р. Першим твором Г. Лужницького, який було поставлено в цьому театрі, стала п’єса “Ой, Морозе, Морозенку” (1933). Для цього театру він здійснив і декілька інсценізацій: “Quo vadis?” (“Камо грядеш?”) за романом Г. Сенкевича у двох частинах: “Вініцій і Лігія” та “Смерть Нерона”. У “Заграді” було поставлено також історичні та релігійні драми Г. Лужницького: 1936 р. – “Думу про Нечая”, “Лицарі ночі”, “Голготу”, 1938 р. – “Ой зійшла зоря над Почаєвом”, а також, як було згадано, 1937 р. – “Слово о полку Ігоря”. У фокусі художніх, критичних, публіцистичних творів Г. Лужницького значне місце посідають релігійна та історична тематика, зокрема тема становлення національної ідентичності України. Поема “Слово о полку Ігоревім” – це твір, в основі якого лежить ідея державної самобутності України, це пам’ятка нашої історії, підтвердження права на державу сьогодні. Тому поема насамперед зацікавила Г. Лужницького своїм ідейним наповненням – прагненням до єдності народу, що актуальне й досі.

У своєму нарисі-дослідженні “Драматургія Григора Лужницького”, опублікованому в Записках Наукового товариства імени Шевченка [5], літературознавець Леонід Рудницький, аналізуючи драматичні твори Г. Лужницького (1903–1990), найменше уваги приділяє п’єсі “Слово о полку Ігоря”. Автор статті зазначив, що цей твір не був надрукований – та й рукопис не зберігся. Інсценізація Г. Лужницького до недавня справді вважалася втраченою у неспокійний час Другої світової війни. Певне уявлення про драматичний твір можна було скласти із тодішніх відгуків у пресі на його виставу в Українському молодому театрі “Заграда” (5. 10. 1937 р.). Традиційно третина тексту рецензій стосувалась самого літературного твору, решта – конкретного сценічного втілення [6]. Цінним джерелом був невеликий уривок (два фрагменти) п’єси, опублікований автором у Літературно-мистецькому додатку до газети “Новий час” [7].

Варіант тексту “Слова о полку Ігоря” віднайшов театрознавець, дослідник історії українського театру Роман Лаврентій у Державному архіві Івано-Франківської області [8]. Справа 2300 містить листування українських товариств і гуртків з повітовими старостами: письмовий варіант п’єси кожен театр був зобов’язаний подавати до органів місцевої



*Сцена з вистави “Слово о полку Ігоря” Г. Лужницького. Український молодий театр “Заграда”, 1937 р.
 З архіву В. Леїцької (Зберігається на кафедрі театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Франка).*

влади, щоб отримати дозвіл на виступ, згідно з рескриптом Міністерства внутрішніх справ Другої Речі Посполитої “Про розважальні інституції” [9]. Віднайдений текст – це так званий “чорновий” варіант п’єси – авторський примірник, яким, припускаємо, користувалися драматург Г. Лужницький і режисер В. Блавацький під час постанови “Слова о полку Ігоря” в Українському молодому театрі “Заграда” 1937 р., і принагідно був поданий на термінову вимогу органів місцевої влади. Зрештою, В. Блавацький у листі від 30 вересня 1937 р. до Воєводського уряду в Станиславові у справі “апробації”, тобто цензурування самої вистави, згадував, що п’єса отримала дозвіл Гродського староства у Львові (L.Pol.P.12/125/37 w dniu 26/09 1937), і додавав, що примірник п’єси буде переданий цензорові уже безпосередньо при зустрічі в повітовому старостві у Коломиї [10], де, власне, і мала відбутися прем’єра. Можливо, публікований нами варіант і є одним із таких робочих “екземплярів” (бо текст з цензурним дозволом зберігався у театрі). Текст невичитаний, можливо, надрукований зі слів автора. Маємо на увазі те, що у ньому багато пунктуаційних, мовних помилок, є численні виправлення, дописування, ймовірно, зроблені самим автором, бо стосуються не ідейних моментів, а швидше певних стилістичних, композиційних аспектів. Текст міг друкуватися поспіхом або для практичного застосування під час, скажімо, репетицій, бо в ньому є багато скорочень, особливо це стосується імен персонажів твору, здебільшого князів. Той факт, що віднайдений текст не є остаточним варіантом для сцени, наочно доводить і надрукований Г. Лужницьким у Літературно-мистецькому додатку до газети “Новий час” фрагмент п’єси. Він дещо відрізняється від того, що зберігається в архіві. Газетний варіант – редактований (вочевидь, самим Г. Лужницьким, адже він вів мистецьку рубрику газети), “вичищений” від дрібних пунктуаційних, лексичних, мовних помилок. У ньому автор подає повні імена своїх героїв: наприклад, Київський князь Святослав III, тоді як в архівному примірнику подається лише – Святослав. У газетному варіанті Г. Лужницький дещо змінює лексику порівняно із використаною, що у віднайденому тексті, де мова твору архаїзована, наближена до мови літературної пам’ятки – поеми “Слово о полку Ігоревім”. У надрукованому фрагменті Г. Лужницький уникає складних форм, які могли б утруднити розуміння, адаптує їх до вимог сучасної літературної мови (архаїзми виконують декоративну функцію). Наприклад, слова князя Святослава: “Позвал сьм, Вас, браття моє...” [11], замінює на: “Скликав я Вас, браття моє...” [12]; або слова Всеволода Юрійовича: “Речеш, яко крамолу куємо на себе, мечі наші дзвонят о себе, намісто дзвонити об шоломи ворогів



Віра Левицька – Ярославна, Євген Курило – Князь Ігор у виставі “Слово о полку Ігоря” Г. Лужницького. Український молодий театр “Заграда”, 1937 р. З архіву В. Леїцької.

наших...” [13] – замінює на: “Кажеш, яко крамолу куємо на себе, мечі наші дзвонять об себе, замість дзвонити об шоломи ворогів наших” [14]. Бачимо, що у другому варіанті фрази простіші у сприйнятті для глядача ХХ ст. Однак, невідомо, якою була лексика п’єси сценічного варіанту: зроблені авторські правки призначені лише для друкованого фрагменту – чи саме так виглядав остаточний варіант для вистави. Очевидно лише, що Г. Лужницький не ставив собі за мету точно відтворити давньоруську лексику ХІІ ст.,



Віра Левіцька – Ярославна у виставі “Слово о полку Ігоря” Г. Лужницького. Український молодий театр “Заграва”, 1937 р. З архіву В. Леїцької.

хоча важливим вважав передати дух епохи, а також зберегти поезію самого тексту, але не утруднювати розуміння тогочасним глядачам.

Як уже згадувалося, п'єсу “Слово о полку Ігоря” написано для театру “Заграва”, який поставив її 1937 р. у Коломиї. Уже маючи великий досвід у писанні для сцени, Г. Лужницький під час роботи над інсценізацією вирішував два принципові моменти. Перший – це зробити поетичний твір максимально дієвим, драматичним, пристосувати його до вимог сцени, тобто – зробити твір сценічним. З іншого боку, важливо було зберегти піднесений дух, велич – поезику самого первісного твору. Друге завдання автор п'єси реалізує за допомогою жанрово-композиційного вирішення. Жанр твору – історичне видовище. Це визначення вже передбачає певну масштабність подій, простору і часу. Дійсно, події п'єси розгортаються у Путивлі (1-а дія), в степовому половецькому таборі (2-а дія), у Галичі (3-я дія) та у Києві (4-а дія) і охоплюють час від втечі князя Ігоря з полону до його

повернення та присягу князеві Київському. Масштабність часопростору Г. Лужницький фрагментує в чотирьох картинах, у яких, в переплетенні з авторськими, відтворює сюжетні лінії поеми. Крім того, у творі велика кількість дійових осіб, дещо схематичних, накреслених широкими мазками. У кожного героя чітко вимальовується одна важлива риса характеру, яка виводиться на перший план. Це *вірна* дружина Ярославна, *мудрий* князь Ярослав Осмомисл, *відважний* Роман, *закохана* Олена, *підступний* купець Тевмаргос, *Ігор, який кається* у провіні, *Овлур – той, що покутує* гріх, *хвалькуватий* боярин Хвалимич і т. ін. Власне, у комічній лінії боярин Хвалимич – бояриня Добриня – автор в іменах відображає головну рису своїх літературних персонажів – чванькуватість та простакуватість. Помітна також певна полярність героїв драми – вони або позитивні, або негативні. Така однозначність дійових осіб, велика їх кількість на тлі масштабного часопростору характерні також для напівлітургійного жанру містерії. Власне жанри поема та містерія перегукуються певним піднесеним духом – те, що в поемі передається за допомогою слова, у містерії – завдяки видовищу.

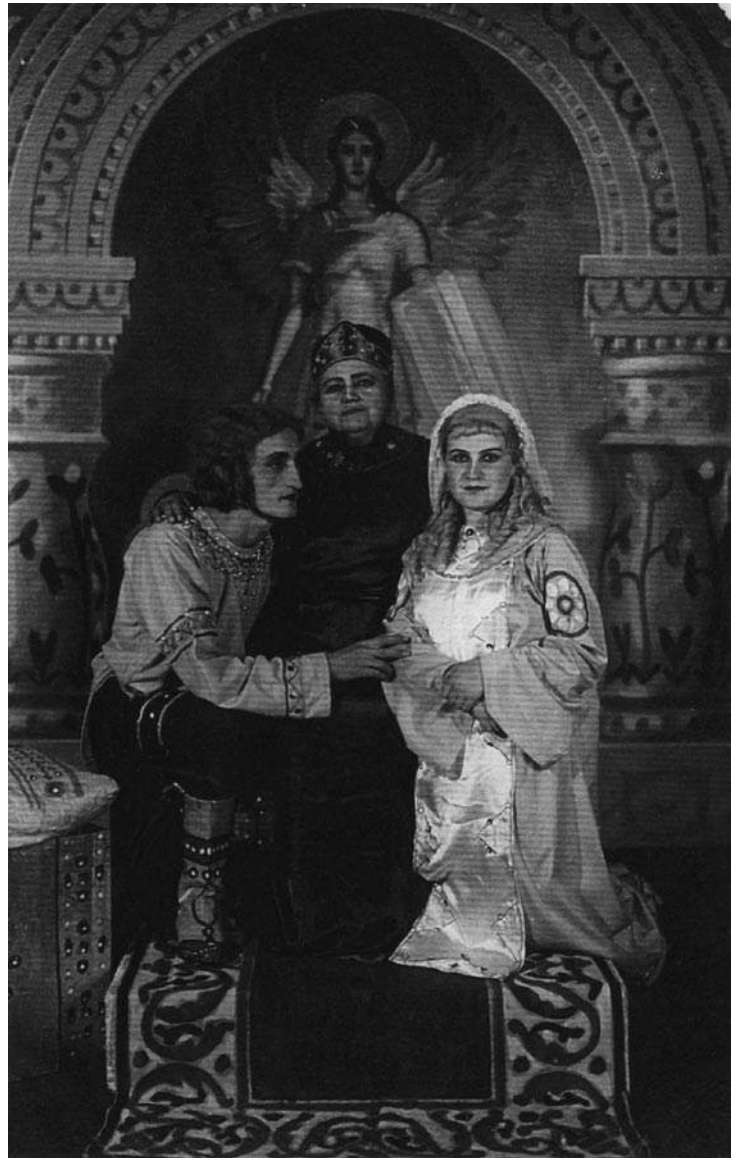
Зберегти поезію “Слова о полку Ігоревім”, його атмосферу Г. Лужницькому вдається за допомогою архаїзованої мови. Як уже згадувалося, лексика наближена до лексики поеми. Автор використовує певні лексеми з поеми, як от: *хоцеш, нікогда, одпусти мя, припни ми*. Однак таких лексем Лужницький використовує не більше двох в одному реченні, при потребі, замінює на слова та вирази сучасної української мови, зрозуміліші для українського читача/глядача ХХ ст. Наприклад, автор використовує давнє слово *цвіток*, поруч зустрічаємо сучасне – *квітка*. Власне, давні та сучасні лексеми автор вживає у тексті паралельно, як синоніми. Такий підхід, з одного боку, “архаїзує” мову твору, створює атмосферу княжої давнини, з іншого – не утруднює розуміння змісту, запобігає виникненню “важкого” та “неприродного” мовлення на сцені і зрештою робить текст “живішим”, сценічним та ближчим сучасному глядачеві.

Поруч із певними лексичними вкрапленнями, Григор Лужницький використовує в тексті драми цілі окремі шматки з поеми “Слово...” (звісно ж, зберігаючи при цьому віршовану форму та розмір), тоді як сам драматичний твір написано у прозовій формі. Зміна форми викладу впливає на ритм драматичного твору, що особливо відчутно на сцені. Недаремно у критичному відгуку на виставу 1937 р. [15] Олександр Кульчицький відзначив, що певні сцени спектаклю (взяті безпосередньо із літературної основи) є значно поетичніші та піднесеніші, порівняно з двома іншими. Одним із чинників, що впливають на створення певного піднесення, є звичайно ж віршована

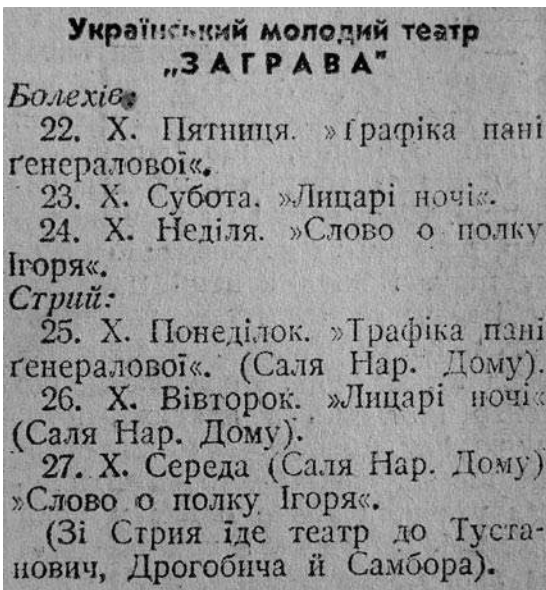
форма, її автор п'єси використовує, вкладаючи в уста своїх героїв оповідь про втечу Ігоря та Володимира з полону, передаючи їхній сум за рідним краєм. Туга за Батьківщиною, сама втеча з половецького табору Ігоря та Володимира описана у поемі "Слово..." надзвичайно чуттєво, поетично і навіть драматично – вся природа сумує з героями та бере участь у їхній подорожі. Цей зв'язок людини і природи, у поемі відтворений надзвичайно сильно, Г. Лужницький передає за допомогою прямих цитат із самої поеми. Так, оповідь про втечу князів з полону автор розподіляє між Бояном, Кончаківною, князем Ігорем та князем Володимиром, вкладаючи в уста героїв поетичний текст із самої поеми. Це вирізняє подію з-поміж усіх інших у драмі, підкреслює її важливість, небуденність. Князі не просто втікають з полону, вони щиро каються в тому, що порушили єдність свого народу, повертаються із наміром спокутувати провину – в цьому уся вага події, й у віршованій формі, словами з поеми вона звучить виразно та акцентовано. Наспівний речитатив, що перетікає з уст одного героя до іншого, створює враження хорового співу. Вочевидь, саме цей прийом, у поєднанні з ідейним наповненням, і викликав, уже згадуване, піднесення, надав величі окресленим сценам вистави театру "Заграва". "Хоровий" прийом Г. Лужницький використав і в сцені "Плачу Ярославни". Фрагмент відомий як один з найліричніших у давній українській літературі, тому Г. Лужницький "цитує" його у драмі, розбиваючи як діалог між Ярославною та купцями. Глибоко поетичні, піднесені, можна сказати, протяжні сцени чергуються із дещо побутовими, іноді комічними діялогами зі швидшим темпоритмом. Інсценізуючи поетичний твір, Григор Лужницький описує дію в картинах, кожна з яких вихоплює окрему ситуацію, розвивається в окремому місці, має свою зав'язку і кульмінацію. Розв'язку трьох перших дій автор вміщує в кінці третьої (натомість кульмінація всієї п'єси, прямує за ідеєю твору, міститься у четвертій дії). Однак зв'язок між розв'язками і кульмінацією дуже опосередкований. Головна ідея п'єси – це єдність українського народу, відповідно кульмінаційним моментом драматичного твору є присяга усіх князів руських єдиному князеві Київському. Намагаючись додати п'єсі драматичності, Г. Лужницький вводить сюжетні лінії, котрі на головну ідею п'єси істотно не впливають, однак наближають відомі далекі події та події до сучасності. І хоча лінії Тевмаргоса і викраденого ним сина Ізи – Романа, закоханого у бояривну Олену, розвинена історія кохання князя Володимира і доньки половецького хана Кончаківни, що лише згадана в поемі, можливо і відволікають від головної ідеї єдності, однак акцентують увагу на загальнолюдських цінностях поваги до батьків, право

на щастя, спокутування провини, а також додають драмі інтриги.

Пошук національного ідеалу, поетизація героїчного минулого – це одна з головних рис творчості Г. Лужницького – драматурга, прозаїка, поета. Цю особливість можна спостерегти й у письменників-модерністів на межі ХІХ–ХХ ст., зокрема неоромантиків Е. Ростана, Дж. Конрада, С. Виспянського. В європейському літературному неоромантизмі також простежується звернення до героїчної історії нації, до релігійної тематики, поєднання в одному творі героїчного та комічного, зміна темпоритму у драматичних творах завдяки чергуванню віршованої та прозової форми викладу, переважно оптимістичний характер у фіналі. Загалом у творчості Г. Лужниць-



Свєн Левицький – Роман, Ганна Совачева – Добриня, Наталія Мелєхівна – Олена у виставі "Слово о полку Ігоря" Г. Лужницького. Український молодий театр "Заграва", 1937 р. З архіву В. Леицької.



кого і, зокрема, у драмі “Слово о полку Ігоревім”, досить виразно проступають паралелі із переліченими особливостями згаданої літератури. І як, скажімо, драматург Е. Ростан у своїх творах “Сірано де Бержерак”, “Орлятко” звертається до героїчного минулого Франції часів Наполеона, так і в “Слові о полку Ігоря” Г. Лужницького воскресає той час, у якому українці захищають не тільки свою націю, а й сильну державу. Щодо сакральності в інсценізації Г. Лужницького, то тут за відсутності конкретної релігійної теми, існують чіткі та впізнавані відповідні сюжетні схеми.

Перша втілюється через розвиток теми зради ближнього задля збагачення, влади. Ця тема у драмі “Слово о полку Ігоря” гостро звучить завдяки введеній Г. Лужницьким лінії купця Тевмаргоса, який зраджує свого друга, залишає серед ворогів, прагнучи до збагачення. Власне, постать Пантелеймона Тевмаргоса є різко негативною, фактично це єдиний абсолютно негативний персонаж у творі. Навіть половці Іза та Кончак із ворожого табору прочитуються радше як

позитивні герої. Так підкреслюється сенс прихованої небезпеки з боку зрадливого друга, порівняно із видимою загрозою відвертого ворога. Конфлікт Тевмаргоса і його оточення звучить у п’єсі гостріше за конфлікт розрізаних, необ’єднаних князів. Тевмаргос виступає втіленням однієї з перешкод, що загрожують єдності на вищому рівні. Іншою загрозою на шляху до єдності є непослух. У драмі ця тема реалізується через, власне, вчинок Ігоря – його самовільний похід на половців. Лінія князя Ігоря – перебування у полоні, потім втеча – описується у другій дії та розвивається у четвертій. Так реалізується друга релігійна схема – модель притчі про блудного сина. Блудний син – це зрозуміло ж, князь Ігор, який кається перед князем київським Святославом. Князь Святослав як мудрий батько пробачає синові його провини. У поемі “Слово о полку Ігоревім” немає виразного конфлікту, який би чітко виявлявся через конфліктуючих героїв. Це витримує жанр поеми, однак є неприпустимим для драматичного жанру. Театральна сцена все-таки вимагає зіткнення через конфліктуючі сторони. І якщо основна ідея твору, як уже згадувалося, це єдність нації, то до драми-інсценізації потрібно було додати і засудити щось чи когось, хто б цю єдність порушував. Князь Ігор для цього не підходив, адже він покався перед князем київським і своїм народом. Тому Лужницький і створює підступного персонажа Пантелеймона Тевмаргоса, який, зрадивши друга, не розкаюється. Власне Ігор та Тевмаргос обидва заподіяли лихо, але вони протиставляються наче два грішники, один з яких кається, а другий – ні. І хоча між Тевмаргосом та Ігорем у п’єсі безпосереднього зіткнення немає, проте ці персонажі створюють у драмі дві протилежні поведінкові моделі: зрадника, що кається і фактично стає розкаяним блудним сином, що повертається до батька, і зрадника, який не відчуває своєї провини. Так увиразнюється конфлікт, виявляючись у системі пріоритетів, цінностей героїв: що важливіше – своє особисте, часом дріб’язкове й буденне, де в центрі світу “я” і рух навколо “мене” – чи “я” є в русі для служіння іншим – це християнська концепція, де влада дається не для визискування задля особистої вигоди (як у випадку Тевмаргоса), а для служіння іншим (такими володарями із християнською свідомістю є, найперше, князь галицький Ярослав Осмомисл, княгиня Ярославна, київський князь Святослав, а наприкінці – і князь Ігор). Власне, трактування героя – виправдання його чи засудження не за самий вчинок, а крізь призму ставлення персонажа до власних дій – кається у провині чи ні – відбувається за християнською ідеєю прощення. Християнська релігійність як принцип художнього мислення наскрізна у творчості Г. Лужницького – за цим принципом будуються конфлікти, розв’язки і не

лише у релігійних драмах за жанром, але й в історичних творах, комедіях [16].

Драма “Слово о полку Ігоря” закінчується оптимістично, романтично-піднесено, присягою усіх князів руських єдиному князеві київському Святославу. Г. Лужницький досить ретельно в об’ємній ремарці (що займає майже півсторінки) вималює місце останньої дії. Дуже детально описує розташування місць, які поступово займатимуть князі. Із центральною фігурою київського князя ці місця мають утворити неперервну лінію на сцені, лінію, що її уявно протягував би глядач у залі, домальовуючи символічний, нерозривний, міцний ланцюжок. Зрештою, відчуття піднесеності, єдності, яке виникло у глядачів вистави театру “Заграва” 1937 р., про які читаємо у рецензіях [17], вочевидь зароджувалось завдяки вмілому режисерському поєднанню В. Блавацьким відповідної акторської гри, літературного тексту та мізансцен, які пропонує автор драматичного твору. З конкретних вказівок Г. Лужницького про вигляд сцени і деяких мізансцен відчуваємо, що автор пише твір не для колись можливої постанови, а для конкретної сцени, акторів і глядача. Драматург описує у п’єсі не місце дії взагалі, а місце дії, що відбуватиметься саме на тій сцені. За допомогою уявної сценографії автор драми створює для кожної знакової сцени відповідну атмосферу, наприклад – благословенного Богом галицького князя Ярослава Осмомисла під сонячним промінням, що спадає крізь вікно на задньому плані (у третій дії). Тут уже мала б бути не ілюстративна декорація, а така, що творить атмосферу і відображає внутрішній стан героя, можливі інші його характеристики. Відомо, що В. Блавацький у співпраці з художником Леонідом Боровиком пішли ще далі, відтворивши у вікні княжого замку крилосььку катедру, що її тоді розкопували [18]. Цей вдалий візуальний акцент зумів поєднати давні події із тогочасними, стати символом “Правди і Справедливості” [19]. Цікаво, що подібну сценографію – велике вікно на заднику сцени, крізь яке видно “діючу” природу, що відбиває настрої та ідею вистави, вперше застосовано у французькому театрі доби романтизму [20]. Тяжіння до неоромантичної естетики виявляється і в оптимістичному, піднесеному фіналі драматичного твору – це присяга на вірність усіх руських князів князеві Київському. Утверджується ідея єдності, а разом із нею і надія на майбутнє для української нації.

Отже, драматичний твір Г. Лужницького “Слово о полку Ігоря” – це історично-релігійна драма з елементами містерійного жанру та із окремими рисами неоромантичної естетики: релігійна драма не за сюжетом, а завдяки релігійним, точніше християнським сюжетним схемам в основі твору: модель блудного сина (Ігор – князь Святослав), модель зради друга

заради збагачення (Тевмаргос), модель двох грішників – той, що кається, і той, що не має наміру покаятися (Ігор – Тевмаргос); християнська релігійність як принцип художнього мислення автора. Можемо додати окреслення “релігійна” до драми Лужницького також завдяки паралелям, що виникають відповідно до напівлітургійного жанру містерії. Це схематичність дійових осіб – вималювано одну рису, за якою характеризувано героя. Персонажі типові та однозначні. Крім того, “серйозну” дію автор розбиває комічними сценами (Хвалимич, Добриня), подібними до містерійних інтермедій, які не мають безпосереднього відношення до основної дії. Неоромантична естети-



Олександр Данилко – Володимир Ігорович, Марія Степова – Кончаківна у виставі “Слово о полку Ігоря” Г. Лужницького. Український молодий театр “Заграва”, 1937 р. Світлина розміщена в газеті “Назустріч”, Ч. 20.

ка виявляється у чергуванні контрастів героїчного і комічного, темпоритму (вірш/проза); в оптимістичному фіналі; у темі, що звертається до героїчного минулого; у пошуках сильного, мудрого національного героя, що поверне сучасникам віру у гідність, особливість своєї нації. Вважаємо, що твір нарешті посяде своє місце в українській літературі, додасть яскравіших барв у вивченні театрального процесу в Галичині першої третини ХХ ст. та збагатить дослідження творчості Григорія Лужницького.

1. Детальний перелік переспівів поеми “Слово о полку Ігоревім” подано у збірнику: “Слово о полку Ігоревім” та його поетичні переклади та переспіви в українській літературі / видання підготував Олекса Мишанич. – К. : Акта, 2003. – 663 с.

2. Див.: *З нашого театру* // *Світ*. – Львів, 1926. – 15 лютого. – Ч. 4 – С. 10 та ін.

3. Хоткевич Г. *О полку Ігоревім : історична п'єса на 7 картин / Г. Хоткевич*. – Харків: Рух, 1926. – 95 с.

4. Див. напр.: Будівська Л. П. Інтерпретація образу князя Ігоря Гнатов Хоткевичем у драмі “О полку Ігоревім” / Будівська Л. П. // *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. – № 4 (263), ч. II. – Київ, 2013. – С. 47–53.

5. Рудницький Л. *Драматургія Григора Лужницького* // *Записки НТШ. Праці філологічної секції*. – Т. ССХХІV (224), 1992. – С. 185–209.

6. Див.: Чайківський Й. “Слово о полку Ігоря” // *Новий час*. – Львів, 1937. – 11 жовтня. – Ч. 225. – С. 8; Кульчицький О. “Слово про полк Ігоря” на сцені // *Назустріч*. – Львів, 1937. – 15 жовтня. – Ч. 20. – С. 5; Глядач. “Слово о полку Ігоря” на сцені // *Мета*. – Львів, 1937. – 17 жовтня. – Ч. 40. – С. 8; *Театр “Заграва” в Станиславові* // *Станиславівські вісті*. – Станиславів, 1937. – 17 жовтня. – Ч. 24. – С. 7; *Княжий город витьає п'єсу з княжих часів* // *Новий час*. – Львів, 1937. – 23 жовтня. – Ч. 236. – С. 7. – (*Галицька хроніка*); о. б. [Осип Боднарівич] *Український театр ім. Котляревського: “Слово о полку Ігоревім”* // *Діло*. – Львів, 1938. – 7 грудня. – Ч. 272. – С. 8. – (*Зі сцени та естради*); “Слово о полку Ігоревім”. *Український театр ім. Івана Котляревського: “Слово о полку Ігоревім” – сценічна картина в 4-ох відслонах, Меріяма Лужницького* // *Українські вісти*. – Львів, 1938. – 7 грудня. – Ч. 274. – С. 4. – (*З театру*); *Те саме*. – 8 грудня. – Ч. 275. – С. 6; П. М. *Театр ім. Котляревського. “Слово о полку Ігоревім” – драма на 4 дії Гр. Лужницького* // *Новий час*. – Львів, 1938. – 8 грудня. – Ч. 274. – С. 8. – (*З театру*).

7. Григор М[еріям] Лужницький [Лужницький Г.] “Слово о полку Ігоревім”. Уривок з IV картини “З'їзд князів у Києві” // *Літературно-мистецький додаток до “Нового часу”*. – Львів, 1937. – 8 листопада. – Ч. 4. – С. II-III.

8. Др. Григорій Меріям-Лужницький [Лужницький Г.] *Слово о полку Ігоря* : [машинопис]. – *Державний архів Івано-Франківської області*, ф. 2 сч., оп. 1 сч., спр. 2300, арк. 113–158.

9. Див.: *Dekret w przedmiocie przepisów o widowiskach* // *Dziennik Urzędowy Ministerstwa Spraw Wewnętrznych*. – Warszawa, 1919. – № 12. – S. 6; *Prawo o publicznych przedsięwzięciach rozrywkowych* // *Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej*. – Warszawa, 1933. – № 85. – 30 października та ін.

10. *Державний архів Івано-Франківської області*, ф. 2 сч., оп. 1 сч., спр. 2300, арк. 111.

11. Др. Григорій Меріям-Лужницький [Г. Лужницький] *Слово о полку Ігоря: Машинопис*. – *Державний архів Івано-Франківської області*, ф. 2 сч., оп. 1 сч., спр. 2300, арк. 150.

12. Григор М[еріям] Лужницький [Лужницький Г.] “Слово о полку Ігоревім”. Уривок з IV картини “З'їзд князів у Києві” // *Літературно-мистецький додаток до “Нового часу”*. – Львів, 1937. – 8 листопада. – Ч. 4. – С. II-III.

13. Др. Григорій Меріям-Лужницький [Лужницький Г.] *Слово о полку Ігоря: машинопис*. – *Державний архів Івано-Франківської області*, ф. 2 сч., оп. 1 сч., спр. 2300, арк. 150.

14. Григор М[еріям] Лужницький [Лужницький Г.] “Слово о полку Ігоревім”. Уривок з IV картини “З'їзд князів у Києві” // *Літературно-мистецький додаток до “Нового часу”*. – Львів, 1937. – 8 листопада. – Ч. 4. – С. II-III.

15. Кульчицький О. “Слово про полк Ігоря” на сцені // *Назустріч*. – Львів, 1937. – 15 жовтня. – Ч. 20. – С. 5.

16. *Хороб С. Українська драматургія: крізь виміри часу. (Теоретичні та історико-літературні аспекти драми)*. – Івано-Франківськ, 1999. – С. 173.

17. Чайківський Й. “Слово о полку Ігоря” // *Новий час*. – Львів, 1937. – 11 жовтня. – Ч. 225. – С. 8; Кульчицький О. “Слово про полк Ігоря” на сцені // *Назустріч*. – Львів, 1937. – 15 жовтня. – Ч. 20. – С. 5.

18. У 1930-х роках проводилися розкопки княжого Галича (давньоукраїнської столиці з 1141 р.), який містився на території сучасного села Крилос (тепер Галицького району Івано-Франківської обл.), а кафедральний собор височів у самому центрі княжого “города”.

19. Кульчицький О. “Слово про полк Ігоря” на сцені // *Назустріч*. – Львів, 1937. – 15 жовтня. – Ч. 20. – С. 5.

20. Минц Н. В. *Театральные коллекции Франци. – М., 1989. – С. 118. Зокрема, у театрі Французької комедії (Comedie Francaise) 1867 р. у виставі “Галілей” Ф. Понсара (Francois Ponsard, 1814–1867), внутрішнє сум'яття головного героя підкреслювалося грозою у великому готичному вікні на заднику сцени.*

Др. Григорій МЕРІЯМ-ЛУЖНИЦЬКИЙ

СЛОВО О ПОЛКУ ІГОРЯ

п'єса на 4 картини*

ДІЯ I

У Путівлі.

Город посередині замку. Вдалі зубаті мури. Ліворуч округла башта. Посередині сцени кілька дерев і кущів. До башти ведуть кам'яні сходи. Між кущами і деревами стежки.

Ява I

Боярівна Олена і дружинник Юрій Тевмаргос. Біжать обоє справа – вона глибиною за ліве дерево і перед дерево тут ловить її Юр[ій], що біг просто.

Олена: Сіє неважно! Так не подобаєть!

Юрій: Но ми не умовлялись, яко я маю ловити тя. Я зловив тебе і більше не одпущу.

Олена: Одпусти мя!

Юр[ій]: Не одпущу спійманої пташки! Уже нікогда од себе не пущу! Нікому не дам!

Ол[ена]: Хочеш, я дам тобі квітку як іскуп?

Юр[ій]: Не хощу! Немає за тебе викупу. Ти моя полонянка!

Ол[ена]: Я дам тобі квіт і це буде знамення твоє. Під цим знаменням ти перемагати меш ворогів. Дати ли цвіток?

Юр[ій]: Гаразд! Дай мені цвіток і припни ми його на грудь.

Ол[ена]: /За праве дерево/. А схопи мене тепер, ну схопи!

Юр[ій]: Боярівно! Се зміна!

* П'єсу публікуємо згідно з чорновим машинописним оригіналом (Др. Григорій Меріям-Лужницький. Слово о полку Ігоря. – Державний архів Івано-Франківської області, ф. 2 с[пец]ч[асть], оп. 1 с[пец]ч[асть], спр. 2300, арк. 113–158) зі збереженням практично усіх граматичних і мовних особливостей (змінюємо лише пунктуацію та позначаємо апостроф – згідно із сучасним правописом).

Рукописні додатки автора, його примітки позначаємо курсивом, підкреслення, виконані рукою, – друкованим підкресленням відповідних фрагментів тексту.

Виразні, хоча закреслені уривки речень чи окремі літери беремо в дужки, викреслені фрагменти, які не вдається відчитати, позначаємо (...).

Пропущені літери чи скорочення вставляємо/розкриваємо у квадратних дужках [].

Ол[ена]. Дружиннику, відай, яко боярський рід Бірославичів нікогда не ізміняєть!

Юр[ій]. Але ти обітувала ми дати цвіток і токмо під цю умовиною...

Ол[ена]. Це була лєсть **xxx** (закреслено, нерозбірливо. – С. Р.-Л.), а невже ли **xxx** (закреслено, нерозбірливо. – С. Р.-Л.) лєсть не соізволєн в війні?

Юр[ій]. /До пр[авого] дерева/ А не уже ли я йду (тя) добувати тя мечем?

Ол[ена]. Ніщ, Юріє, мене не льзі добути мечем, ти ж відаєш об сім.

Юр[ій]. /З нею до лівого рогу, говорячи/ Чим жеш я можу добути тебе, Олено? Хотів би я мечем загородити всім людям дорогу до тебе, хотів би я щитом своїм захістити тебе од вітрів... А коврами, що їх мій отець надбав для лада мого, устлати путь тобі на все твоє життя. Но ти (понирила) меч мій і щит мій одвергла. А перські коври не розіслані спочивають у сукровищах моїх теремів.

Ол[ена]. Юріє, я дуже милую тя, люблю з тобою ігратися, но ти сам віси, чого жєлаю я собі, що я собі вимріяла... мене добує цей єгоже я здобуду...

Юр[ій]. Кому даси ти яко знамення цвіток?

ОЛЕНА: Так, (кому я припну до груди цвіток яко знамення моє).

Юр[ій]. Но чи достоїн ли він буде носити знамення твоє, боярівно?

Ол[ена]. Він вже давно його носить, Юріє... токмо *він* не відає об сім... Я йому припняла цвіток тогда, когда в одну ніч, не могучи спати, вийшла я на мур і у світлі місяця узрїла, як він самітний, в чорній зброї, похмурий і тихий, яко тїнь, стояв на средї города й дивився в поля... Тогда він розмовляв об чїмсь із ніччю, ніч говорила щось йому, но я не вім, що... і нікогда цього не узнаю.

Юр[ій]. Боярівно, він зрадить тебе, він уже зрадив тебе...

Ол[ена]. Ні! Я здобуду його! Увидиш! Здобуду. /Хоче втікати/.

Юр[ій]. Но прежде я добуду тебе, боярівно!

Ол[ена]. Спробуй!

Ява II

Пант[елеймон]: Іскаю тебе, сину! Посланці дали вість, яко до брам града наближаються перські купці. Може би ти обмислив, що вибрати для свого лада?

Юр[ій]. Отче, токмо но говорив єсьм з Оленою. Одмітаєть вона моє кохання і жалкую тепер, що ти не пустив мене ратию з князем Ігором.

Пант[елеймон]: Одмітаєть твоє кохання? Не була же се пустота в неї? Невже ли на правду поважно говорив єси з нею? Юна вона, не відає ще цих діл.

Юр[ій]. Ні, отче! Вона милує другого.

Пант[елеймон]: Другого? Це погано. Не віси ли бодай ти, кого вона милує? Лучшого він роду, а можеть князь нікій?

Юр[ій]. Милуєть вона витязя в чорному оружжю і серце своє йому вона віддала...

Пант[елеймон]: Витязя [в] чорному оружжю? Хто ж це?

Юр[ій]. Роман.

Пант[елеймон]: Ну (*й*) стривожився єсьм! Романа? Ну, сину мій, нічого тобі боятися його. Та ж я його отець, я його виховав і він послушаєть мене! Я вже з ним поговорю і поскільки я знаю, то в нього немає до неї ні крихітки милости! Звеселися, сину мій, і віджени

од себе печаль! Княгиня Ярославна обітувала ми виєднати боярство для тебе, (а) егдаже ти будеш боярин, так не опреться тобі ніхто. Бо в тебе, сину мій, будеть тоді не тільки іміння, но і родове ім'я, а що ж тогда может таковий Роман, що носить призвище нікому невідоме (...) Ізечевич, дружинник, егоже я яко мале отроча найшов у полі та милосердився над ним, виростив та у люди вивів? Ти будеш боярин, сину, а він остане все юношею, в нього же ніту ні отця, ні матери, ніже роду...

Юр[ій]. Та ти його зовеш своїм сином, отче, й велів ти мені звати його братом своїм...

Пант[елеймон]: І я звати му його завжди своїм сином, се бо званий син мій, но егда йдеть о щастя істинного сина, тогда я не завагаюся навіть одігнати його од себе.

Юр[ій]. Одігнати?

Пант[елеймон]: Но, сего может і не буде надобі! Та повторю тобі, не бійся і вір свойому отцю! Старайся з'єднати собі серце боярівни Олени. А що не хоче вона говорити об супружі, так не говори об сім. Будь же їй необхідним, будь їй витязь, що відгадає кожну мисль її, розуміє кожний рух її. З'єднай собі її для себе. Сірославичі поважний і богатий рід. Ніту в неї ні отця, ні матери, а її тету, Добриню, я вже собі з'єднав. Післав я їй кілька перських коврів та білих медвежих шкур. Куплю сьогодні ніколько [м]ногоцінних золотоглавів і також те їй одішлю. Жени люблять, егда помниться і печеться об них, нібито ненароком. Так і ти роби. Путь к сердцю жінки проста і коротка, токмо треба її простелити златоглавами, кілимами й ожереллям. Но, а ще раз один з'єднаеш собі серце Олени, раз ти станеш їй необхідний, так перемога твоя. Тоді то княгиня Ярославна, з уваги на заслуги мої для її (батька) отця й матери, не відмовить мені виєднати в князя Ігоря боярство для тебе. І не буде тоді ніяких перешкод до твого весілля.

Юр[ій]. По словам твоїм, отче, щастя моє близько єсть, но чи воно на правду ли так?

Пант[елеймон]: Глаголю тобі, яко нас греків наречають найхитрішими з людей... не всує же, егда я прибув з почотом княгині (Ярославни) *Євфрозини*, матери князя Ярослава, із Візантії до Галича, то Князь Володимирко створив мене своїм дорадником. В тебе, Юріє, вже мало грецької крови, бо мати твоя була українка, но мій рід грецький, а грецька кров перехитрить всіх.

Ява III

Хвалимич: Смотрю я ближе, – медвідь не медвідь, свиня дикая, не свиня дикая, – тур! (...) – а він де? Зігнувся я, як лук, та за дерево, а дуб широкий, старезний. Зовсім мене за-слонив, та не перед туром. Заглядаю я з-за дуба – стоїть мій тур (...) і ждеть. Заглядаю я з другого боку – тур нічого – ждеть, жду, жду й я. Він жде й я жду. Обидва ждемо. Смотрю я довкруги: мойого отрока ніту, нікого ніту, токмо дерева, хащі, тур і я. В тура роги, а в мене ніж. Нічогісінько більше немає, токмо ніж. А мій тур розглядається довкруги, будьто іщет чого. Ого! – мислю собі. – Іскаеш ти мене, голубчику, іскаеш, знаю я тебе. А в тебе роги, та й, глаголю Вам, які роги! Як мої ноги! Грубі зіло й круті. В мене же ніж. Нічого більше, токмо єдин ніж. Стою я за деревом та стою. А тур ніби домислився, що я за деревом... А я тако заглядаю раз з одного боку, раз з другого, раз з одного, раз з другого. А тур собі, глип з одного, глип з другого. Виджу я, яко зле єсть, добув я ніж і мислю собі: ну що ж, згину я або ти згинеш! Або спасемося обидва. Добув я ніж, нагнувся в каблук і мислив собі, одним скоком вискочу на хребет тура, ножаку йому в хребет впакую і... (...) – но в сю хвилю слишу – хрясь, хрясь за мною. Що сіє такое, мислю, за диво будеть – озираюся поволі і виджу старезну медведицю...

Добриня: Добрий день, боярине! Виджу, яко занятый єсть, а я хотіла впросити тебе, не видів ли, где моя Олена: Вже так довго іскаю її.

Хвалимич: Олени? Ніт не видів, та соізволь же, боярине, впросити тебе, не вісте ли, що приключилось мені з медведицею?

Добриня: Ой ладо! З медведицею, когда же сіє тобі приключилось?

Хвалимич: А се, глаголю, недавно, вибрався я з сином боярина Вягра!...

Добриня: Ох Ладо! Вягра!...

Хвалимич: Что же тобі, боярине?

Добриня: Ти знаєш, боярине, отець того Вягра, боярин Василь, колись мені серце своє до стіп поклав...

Хвалимич: Диви! Диви! Отож, значить, вибрався я з молодим Вягром у ліс на вепри дикі. А по дорозі вступили ми до приятеля Вягра, сина тисяцького Серпуна. Він...

Добриня: Ох Ладо! Серпун!

Хвалимич: Недужа ли еси?

Добриня: Ніт боярине, но я припоминаю собі Миколу Серпуна...

Хвалимич: Тисяцького? Что же було з ним?

Добриня: Він теж дарував мені своє серце...

Хвалимич: Він теж! А то добре єсть! Ну й віси, йдемо ми всі на вепри дикі, бо то, віси, боярине, єще нескілько днів преже сего вибрався був на вепри дикі воєвода Колоча...

Добриня: Ох Ладо! Колоча!

Хвалимич: Что же з ним? Невже ли умер (...)

Добриня: Ні, токмо я припоминаю собі, яко я колись поцілувала його, а він тоді... він тоді...

Хвалимич: Подарував тобі своє серце.

Добриня: Ти відаєш об сім? О так, так, про це весь край глаголить, це було саме тоді, в ту ніч, коли за цим муром зходила медведиця...

Хвалимич: *Медведиця?*! На Велеса і Стрибога! А мене тогда не було!

Добриня: Свят-свят-свят! Господи! Як ти налякав мене, боярине! Під вечір цих поганських ідолів припоминаєш, цур їм пек! Ох Ладо!

Хвалимич: Але медведиця, боярине, медведиця!

Добриня: На небесах восходила медведиця! На небесах!

Хвалимич: Ну та й ти ж бо яка! А я мислив, що це істинна медведиця, така, віси, як її був тоді стрінув з боярином Путятичем...

Добриня: Путятич! (Хвалим)

Хвалимич: Вім, вім, він теж дарував тобі своє серце, но я йому цієї медведиці не дарую!

Добриня: Ні, то я йому дарувала своє серце... я йому дарувала...

Хвалимич: Не дарую йому медведиці, не дарую! Та, як же ж, прошу тебе, боярине, где, де ти, – стояв вепер.

Добриня: Який же бо ти, боярине, жартівливий.

Хвалимич: Зде же, де куц – медведиця. А я з Вягром...

Добриня: Ох Ладо! Купці, гості приїхали, а я ще не одіскала Олени. Боярине, іскай її зі мною.

Хвалимич: Так я кричу до Вягра. Рогатиною диду свиню, рогатиною. А він так збен-тежився, що одним скоком... /виходять/.

Ява VI

Олена: Тоскуєш, Романе, ніщо тебе не бавить, ніщо не цікавить тебе! Скажи мені, чого тобі не доставає? Не зможу ли я тобі в чім допомогти? Скажи мені?

Роман: Ніт, чадо. Ні ти, ніже інний хто можець мені помогти і не тоскую, но жалую, що не пішов (...) ратью з князем Ігорем. Жалію, що я не [вочевидь, має бути без "не". – С. Р.-Л.] залишився zde і нічого не роблю.

Олена: Жалієш, що ти зі мною.

Роман: Я не жалію, що з тобою, токмо жалію, що я не там, посереді трескоту мечів, свисту спис і стріл, среди іржання комонів, клику витязів, зударів заліза об залізо. Сего мені шкода. І жаль ми піль цих розлогих, запашних піль, в яких, крім запаху землі і синяви неба, нічого ніт... безкрай, величний безкрай...

Олена: Жаль тобі? Чому тобі жаль?

Роман: Жаль мені, що я не там...

Олена: Но ти там ще будеш...

Роман: Буду, Олено. І чує моє серце, яко туди належу... (Олен)

Олена: (Якож сіє) *Як це* туди? Чому належиш?

Роман: Туди до цих піль належу. Розказував мені мій наречений отець і опікун, купець, гість Пантелеймон, яко він найшов мене в (цих) сих полях, на згарищах якогось села. І ради сего, отець мій – поле. До нього належу.

Олена: Но, егда поїдеш туди, в поле, не будеть ли тобі жалко кого?

Роман: Кого? Ніт у мене нікого мені рідного.

Олена: Лож се, є хтось, токмо треба трохи помислити, тогда не трудно буде одгадати.

Роман: Чого ти гніваєшся? Оскорбив ли я тебе?

Олена: Ніт, ти не оскорбив мене, но по что таке (глаголати) говорити, що в тебе ніту ніяких рідних? Се бо все лож.

Роман: Лож? Хто ж се мій рідний?

Олена: Хто? Хто? *Ясно*, що тяжко ми всіх вичисляти, от єсть один... єсть другий...

Роман: Не вім я сего першого, ні другого.

Олена: Єсть Юрій, єсть...

Роман: Юрій ніт ми рідний.

Олена: Єсть княгиня Ярославна... єсть ... єсть я...

Роман: Княгиня Ярославна? (Одкуду віч) *Звідкіля знаєш сіє*, Олено?

Олена: Одкуду вім, но вім. Але... не токмо княгиня Ярославна, єсть ще...

Роман: Княгиня Ярославна: Олено. Чадо моє. Ти ніже (віш) *віси*, яку радісну вість рекла еси. Но розкажи, одкуду ти знаєш об сім? Хто тобі сказав?

Олена: Що сказав? Я тебе не розумію, Романе.

Роман: Що княгиня Ярославна мислить о мені...

Олена: Княгиня Ярославна мислить... Но я не говорила, що вона мислить.

/Завважає постать княгині, що поволі надходить, тому швидко висвободжується з обіймів Романа/ Романе. Княгиня йде.

Ява VII

/Ярославна входить поволі, дуже поважно/.

Олена і Роман: /кланяються/ Княгине.

Ярославна: Олено? Позви мені купця Тевмаргоса і скажи йому, що я тут його жду.

Олена: /кланяється/ Так, княгиня. /виходить/

Ява VIII

Роман і Ярославна.

Роман: Соізволь остати біля себе, княгиня.

Ярославна: Доки не прийде Тавмаргос, можеш залишитися. Желаш ли собі чого?

Роман: Дякую, нічого, княгине, желав би я токмо (приняти) *прогнати* смуток з твого чола, печаль з твого серця.

Яросл[авна]: Не по силам це твоїм, дружиннику.

Роман: Увір(ми) ми, княгине, що ти [вочевидь, замість “ти” має бути “по”. – С. Р.-Л.] цьому, що я увідав, єгда би (взяла) *возьміг*, то дав би житіє *своє*, даби токмо ти була щаслива й весела.

Яросл[авна]: По цьому, що ти увідав? Що ти увідав?

Роман: Не вім, могу ли (...) рещи.

Яросл[авна]: Велю тобі сказати.

Роман: Сказали мені, *й* що я знайшов місто в мислях твоїх.

Яросл[авна]: Всі ви є в мислях моїх.

Роман: Всі, княгине?

Яросл[авна]: Всі, дружиннику, (...) всі без виїмку. Аджеж ви всі мої чада і за вас я одвічаю перед Богом і моїм князем.

Роман: /бачно дивиться не [вочевидь, замість “не” має бути “на”. – С. Р.-Л.] *неї*, а відтак *клякає*, низько похиляючи голову/ Прости мені, княгине.

Яросл[авна]: /счудовано/ Що ж простити?

Роман: Прости мені, яко я осмілився був дарувати себе.

Ява IX

/Входить Пантелеймон Тевмаргос і, бачучи це, хвилину здержується/

Яросл[авна]: /кладе руку на голову Романа спокійно з усмішкою/. Не токмо прощаю, але й радію цим.

Роман: /шепотом, тулить обличчя до її шати/ Княгине.

Яросл[авна]: /спокійно/ Встань, дружиннику.

Роман: /встає/

Пантел[еймон]: /підходить ближче і глибоко кланяється/ Звала мя еси, княгине?

Яроsl[авна]: Так, Пантелеймоне. Я жду тебе. /до Романа/ Можеш одійти, дружиннику. Но будь готовий на мої (...) накази.

Роман: /кланяється і мовчки відходить/

Ява X

Пантелеймон і Яроslавна.

Яроsl[авна]: Не маєш ніких відомостей об ратнім поході, Пантелеймоне?

Пантел[еймон]: Ніт, княгине. Так сьогодні прибули до города гості, можеть, вони відають об чім. Велиш (...) ли їх позвати, княгине?

Яроsl[авна]: /не слухає/ Щось каже мені, яко горе содіялося з воями мойого Ігоря. Єгда я довідалась, що сонце тоді померкло, єгда княжа дружина виступила в похід, просила я Ігоря остати дома. Погане знамення...

Пант[елеймон]: Ніщо не застрашить такого витязя, яко наш князь Ігор. Не турбуйся, княгине. Біля нього хоробрий князь курський Буй-Тур Всеволод, палкий князь рильський Святослав Ольгович, запальний син нашого князя путивельський князь Володимир. Та ще й боярин Ольстин Олексич привів ковуїв, насмних воїв чернігівського князя Яроslава Всеволодовича. Не зможе їх (...) ні Гза, ніже Кончак.

Яроsl[авна]: Казав мені мій князь, мій Ігор: “Хочу я в полі поламати спис, хочу в Каялі напоїти коня свойого й води напитися шоломом з Дону”. Серце віщує зло. Чи може напrawdę мій Ігор положив в чужій землі голову вкупі із хоробрими Русичами на полі чести?

Пантел[еймон]: Успокійся, княгине. Не виділа ли ти цих могутніх, закутих в залізо витязів, що йшли за Твоїм чоловіком, яко сірі вовки в полі, шукаючи собі чести, а князеви свойому слави? Чи ж не говорив тобі, княгине, хоробрий Всеволод, що його в піснях Буйним Туром нарекли, князь курський, що його куряни, витязі бували, під трубами повити, під шоломами возлеліяні, кінцем копія кормлені. Всі дороги їм відомі, всі яруги їм знайомі, натягнені в них луки, одчинені в них тули та й мечі в них гострі. Чи є така сила, щоб встоялась проти них?

Яроsl[авна]: Стар еси і бувалий, Пантелеймоне. У службі мойого діда й батька в Галичі літа твій волос посріблили. Но не послати б послів до Галича. Може, мій батько має якісь вісти про Ігоря. Бо серце моє віщує горе й спокою не маєть.

Пантел[еймон]: Воля твоя, княгине. Велиш післати, пішлю. Но аще хочеш послухати моєї гади, то во первих соїзволь купцям прийти сюди. В них злоголаві многоцінні паволоки, й тканини ніжні, як павутиння, та самоцвітне каміння, що світить в ночі. Поглянь на це, княгине, да розвеселиться око твоє і серце порадується. А хочеш, воля твоя, княгине: пошлемо послів до могутнього отця твого, галицького князя Яроslава, що його звать Осьмомислом.

Яроsl[авна]: Аще же лихе щось приключилось, то отець мій пішлеть на поміч мойому коханому Ігореві свої залізні галицькі полки. Перед ним ніхто не устоїть, їх ніяка сила не зломить. Вони двічі вже оддали Україні золотоверхий Київ, вони завжди захищають Україну перед ворогом, об їх груди розіб'ється кожна ворожа сила. Залізні полки галицькі привернуть мені мойого Ігоря...

Ява XI

(...) /входить збройний/

Збройний: /кланяється/ Купці-гості просять, да приймеш їх, княгине?

Яроsl[авна]: Хай ввійдуть і скажи, кому цікаво, щоби сюди прийшов подивитися, яке благо привезли сюди купці-гості. /збройний відходить/

/входять купці, найстарший з них підходить ближче й клякає перед Ярославною/

Ява XII

Перс: Ясна княгине, соїзволь показати негідний товар раба. Світла княгине.

2-ий Перс: Світла княгине (соїзволить і світла княгиня).

Ява XIII

/З різних сторін надходять Добриня з Оленою, Роман, Юрій, за Юрієм зараз же Хвалимич, який продовжує сповідання/

Хвалимич: Підношу я лук, а вона – нічого, я ще раз змірююся, а вона – нічого.

Юрій: Боярине, княгиня.

Хвал[имич]: А-а-а. /замовкає/

(...) і нам годиться, то добре вам за нього заплатити.

Перс: (...) покажемо /купці показують товар/

Ява XIV

/входить швидко схвильований воевода до княгині/

Воевода: Світла княгине.

Яроsl[авна]: Что есть, воеводо?

Воев[ода]: Княгине. Половці... Половецькі хани Ѓза і Кончак.

Яроsl[авна]: Що половці?

Воев[ода]: Половці побили воїв наших князів... Князь Ігор...

Яроsl[авна]: Князь Ігор?

Воев[ода]: Князь Ігор і князь Володимир в неволі...

Юрій: Князь Ігор в неволі?

Хвалимич: Князь Ігор.

Олена: Князь Ігор.

Яроsl[авна]: (Откуда сії вісти?) Звідкіля ці вісти?

Воев[ода]: Кількох отроків спаслося бігством, сюди прибігли з-над Каяли...

Яроsl[авна]: Дружиннику, приведи їх сюди.

Ява XV

/Роман відходить/

Ява XVII

/Роман приводить отроків/

Ярославна: Кажіть, що вісте.

Отрок 1-й: Ми од Каяли, княгине.

Отрок 2-й і 3-й: Од Каяли.

Юрій: Вони од Каяли?

Ярославна: Розкажуй.

Отрок 2-й. Сонце нам тьмою путь покрило, а ніч грізна, стогнучи, птахів побудила.

Отрок 1-й. Ступив тоді Ігор князь у стремя золоте і по чистім полі рушив без турботи.

Отр[ок] 2.: Ніч грізна, стогнучи, птахів побудила. Свиснув звір степами, Див гука, трівожить...

Отр[ок] 3.: А половці в купах побігли полями
ген на Дон великий дикими шляхами,
Опівночі вози їхні заскрипіли.
Мов збиті лебеді, гамір розпустили.

Отрок 1: Але Ігор з військом бистро йде до (...) Дону
І страху не знає, і не знає втоми.

Отрок 2: Птахи по дібровах вже біди шукають,
Вовки по яругах тривогу здійсмають.

Отрок 3: Орли звірів кличуть вже на боєвище,
Клекотом збирають смертельне грище...
І сонце криваві вогні на (...) степ ронить,
І брешуть лисиці на щити червоні.

Отрок 1: Зашуміла тирса грізно під ногою.

Отрок 2 і 3: Земле українська, ти вже за горою.

Отрок 1: Заснув спів соловійн, гамір галок пробудився,
Русичі широкі поля перегородили черленими щитами,
Шукаючи собі чести, а князеві слави.

Всі разом: Собі чести... князеві слави...

Отрок 3: В п'ятницю рано потоптали ми (...) погані полки половецькі,
Та й золота набрали, та й шовків і дорогих оксамітів.
Всякою дорогою одіжду, опанчами і кожухами стали мости мостити по болотах і
трясовині.

Отрок 1: Черлений стяг, біла хоругов, бунчук черлений та й сребряне ратище – це дар
хороброму Святославичу.

Отрок 3: А другого дня дуже рано, криваві зорі *світанок* віщують.

Отрок 1: Ой бути громови великому, (під) *йти* дощеві стрілами, з Дону великого.

Отрок 2: Тут копіям поламатися, тут зударитися шаблями об шоломи половецькі.

Отрок 1: Це ж бо вітри, (...) Стрибожі внуки, (...) віють від моря стрілами.

Отрок 3: Земля дуднить.

Отрок 1: Пливуть ріки каламутні.

Отрок 3: Курява на полях злягає.

Отрок 2: Стязі лопочуть.

Всі разом: Половці йдуть.

Отрок 3: Від Дону й від моря, та й з усіх боків українські полки обступили.

Ярославна: Вітре, ти вітрило у синіх просторах,
Нащо, любий господине, так насильно в полі вієш,
Що на легких своїх крильцях ханські стріли носиш сієш
І на мого лади вої їх мечеш у лютім бою?
Мало ж то тобі гуляти попід хмарами угорі,
Мало кораблі носити на безкраім синім морі?
Так чому ж ти, господине, мені кривду заподівав
І по тирсі вдаль степами мої радощі розвіяв?

Отрок 1: Яр-Тур Всеволод сипав на поганців стрілами,
Гримів об шоломи мечами харалужними,
Куди тільки кинувся Тур, поблискуючи своїм золотим шоломом,
Там лежать покотом прокляті голови половецькі.

Отрок 2: Гей, забув він вже про рани, браття,
Про всі почесті, про життя і город Чернигів,
Про золотий батьківський престіл забув він,
Про пестощі своєї любної дружини,
Красної Глібівни.

Отрок 3: А від ранку до вечора, з вечора до ранку,
Летять стріли гартовані, летять безустанку.
Гримлять шаблі об шоломи у танку вогневім,
Тріщать в полі незнаному копії сталеві.
Б'ють шаблями об шоломи сили молодецькі,
В чужім полі на роздолі в землі половецькій.

Отрок 2: Ігор кличе-накликає,
Ігор військо завергає.

Отрок 1: Бились день один і другий,
А на третій... стязі впали...

Отрок 3: Вже вина не стало й крові...
Русичі свій пир скінчили.

Отроки: І за рідний край в любови
Буйні голови зложили.

Ярославна: Сонце світле, пресвітле величне,
Всім ти ясне, всім ти (світле *тепле*, красне,
Чом мені лиш ласка твоя гасне?
Нащо, господине, слав палке проміння
На мойого лади вої,
На безвідді луки гнав спрагою,
Нащо тули їм заткав тугою,
Мов розпеченим камінням?

Завіса поволі спадає

ДІЯ II

В полоні.

Половецький табор в степу. Вечір. Далеко горять таборіві вогні. Ліворуч велике шатро. Ще перед піднесенням завіси чуто сумовитий спів половецький. Співають героїчну думу про героя Шарукана.

Ява I

З боку скрадаються поволі до шатра Кончаківна й Ігоревич, побравшись за руки.

Кончаківна: Як місяць буде посеред неба, вижди, я ждатиму. Воїни-стражи пропустять тебе.

Волод[имир]: А як не пропустять?

Конч[аківна]: Пропустять. Скажеш їм ночний клич: на город Переяслав.

Волод[имир]: На Переяслав?

Кончаківна: Так. Туди йдемо в похід. Вийдеш вночі?

Волод[имир]: Вийду. Ти ждатимеш?

Конч[аківна]: Ждатиму. Я всегда жду на тебе. І не одпущу тя од себе! Ти мій!

/закидає йому руки на шию/.

Волод[имир]: А що на те отець твій – велій каган половецький – Кончак, що його звать в Руси “Окаянним, триклятим і безбожним”!

Конч[аківна]: Преже його опушу я, ніжли тебе. Усі ж відають, що ти мій муж.

/гордо/. Я дщер великого половецького кагана, господина й повелителя піль, взяла собі за чоловіка руського князя. Хто возбраняти мені будеть?

Волод[имир]: Твій отець!

Конч[аківна]: (...) Млад волк кріплії зуби імієть, нєли (...) стар. Не видержить.

Волод[имир]: /всміхається/ Чого доброго, ти ще раттю підеш на свого отця.

Кончаківна: /заспокоюючи/ Мій отець милує тебе. До буйх любов має. Тому тебе живого поймали в неволю. Коли б ти трусом був, тебе б закололи.

Волод[имир]: А ти мала б жаль (за) по мені?

Конч[аківна]: Ні. По трусі ніхто жалості не має. Але, коли під час боротьби над Каялою довкруги тебе виріс вал побитих воїнів половецьких, отець мій полюбив тебе! /ніжно/. Я ж тебе всегда милувала...

Волод[имир]: /обіймає її/ Ти ж мені, як ноц полумінна літня.

/цілуються і Волод[имир] входить до шатра/

Ява II

Конч[аківна]: /сама, хвилину здержується, відтак хоче йти в напрямі вогнищ/.

Ява III

Входить Кончак.

Кончак: Ти знову була зі сином Ігоря в полі?

Конч[аківна]: /гордо/ Була. Что ж тобі к сему?

Кончак: Стережись! Днесь Ѓза сказав до мене, що як не вб'ється старого сокола, то сокільча треба буде спутати.

Конч[аківна]: /дико підступає до нього/ Мене ж ніже ти, ні Ѓза, ні ціле наше плем'я Тарголовів не спутає. З князем Ігорем ви можете зробити, що тільки бажаєте, но ко князю Володимиру я наблизитися вам не дозволю.

Кончак: Він наш полонений, не твій!

Конч[аківна]: Він мій полонений. Я його полонила серцем і своє серце йому в полон оддала. А це більш, це багато важніш, як всі ваші пута, як вся ваша воєнна добич!

Кончак: Хто це говорить? Ти дщєр великого кагана? Перед ним же бігать руські князі, перед ним же вся Україна дрижить.

Конч[аківна]: Так, я тобі (...) глаголю! Я, дщєр кагана Кончака, (цього хана), який дрижить перед (...) простим вагажком Ѓзою, що мов собака...

Кончак: /перериває/ Мовчи! А то пожалуєш!

Конч[аківна]: Ти мені грозиш? Ти? А хто ж залишав мене, (..) саму малу дівчинку серед чистого поля з окрушиною проса й кубельцем молока та куском сира, щоби я виховалася на лицаря? Хто ж велів мені заглядати в лице смерти? Хто брав мене в бій? І ти тепер мені грозиш?

Кончак: Не сичи! Бо як почують твоє сичіння половці, тоді скличуть коментон і ти можеш уже не бути дочкою хана, а простою половчанкою.

Кончаківна: Не мисли собі, що проста половчанка не вміє боронити свого щастя. Спитай звіря, як заступається за свої чада!

Кончак: /трохи збентежено/ Чада?

Конч[аківна]: Так! Путивельський князь Володимир, це твій зять Кагане!

Кончак: /спершу німіє, відтак кричить/ Проч! Проч!

Ява IV

Входять Овлур з Ігорем. Овлур в монашій рясі Василян, говорить спокійно, поволі.

Овлур: /залишає Ігоря і підходить до Кончака/ Что тобі єсть, кагане?

Конч[аківна]: /з усмішкою/ Нічто, отче. /трохи з глумом/ Дозволиши відійти, кагане, Твоїй рабі? /відходить/.

Ява V

Овлур, Ігор, Кончак.

Овлур: Виджу, кагане, що пересердя взяло верх над умом. Се ж зло єсть. А я прийшов, щоб реши тобі, яко гості к табору приближаються.

Кончак: /похмуро/ Гості? Якії гості?

Овлур: Не вім. Їза вийшов противу їм і просив мене, даби я звістив тобі, що належить тобі прийти. Я гляджу тебе.

Кончак: /похмуро/ Ви ж куди /підозріло/ ходили?

Овлур: Нікуди. От, пройтися. Аще віри не ймеш, вступи стражу.

Кончак: /дивиться підозріло на них і відходить/

Ява VI

Овлур та Ігор. Обидва сідають на каміння і неначе продовжують розмову.

Овлур: Видиш, княже. Преже давали тобі волю, даже на звіря могл еси їздити, свого духовного отця іміти. Тепер же єжедневно більше зле. Їза лютиться, а неустрашимий “бич Божий” Кончак страх має перед ним. Даже мені віри не ймає. Сего ж раді глаголю тобі, бігай, княже, вертайся до України, до своєї хоті, до воїв своїх. Я провожатиму тебе ради безпеки.

Ігор: Що ж Володимир?

Овлур: Не гризися Володимиром, його проведе його хоть, вона ж ліпше знає половецьке поле, ніжли ми всі вкупі. /призадумується/ Їх супружжа також мусіло розсердити Кончака, аще вість уже об нім.

Ігор: А ти обвінчав їх без відома Кончака, Овлуре?

Овлур: Без відома. Така була воля Кончаківна [вочевидь, має бути “Кончаківни”. – С. Р. Л.]. А може, й добре зробила. Видиш, християне суть ніби половці, но звичаї й обичаї в них поганськії. Моляться до святого Миколая, оддаються під його покров, но нишком на самоті зорям поклоняються. Скільки літ перебуваю я між ними, скільки радощів і смутків ділив я з ними, а все-таки годі їх поняти.

Здалеку спів – павза.

Ігор: Кажеш тікати, Овлуре?

Овлур: А ли обнімаєть тя тоска по землі отній, княже?

Ігор: Обнімаєть ли, питаєш? Рещи не могу ти, як сильно. Цілими ночами думаю-гадаю, цілими ночами не сплю, думкою поля мірю. Від великого Дону до Донця малого. Горностаєм продирався би крізь очерети, що заступають мені вид України моєї, по воді білим гоголем полетів би я, (...) даби скорі(й)ше прикоснутися устами своїми до землі отньої, соколом піднявся би під хмари, щоби узріти небо наше українське. А ти питаєш, Овлуре, чи я тужу? Та скажи мені ти, Овлуре, чи ж тобі не (трудно) тужно за отчиною?

Овлур: /тихо/ Мене не питай. Мені нельзі думати об отній край.

Ігор: /здивовано/ Нельзі?

Овлур: Нельзі, княже. Створив я в моім житті єдин гріх, єгоже можно спокутувати токмо своїм власним житієм. Сього ради я прийшов до половців, котрі можуть мені простити, й тут навчаю їх християнських правд віри, ціх правд, що я їх своїм необачним гріхом переступив, а якіх навчили (...) мене Руські святителі, цих правд, що я їх перейняв од моїх отців. І тут скінчу життя. А прежде же смерти моєї призову до себе того, що може мені простити мій гріх і розкажу йому все. Об іншому ж житті мені думати нельзі.

Ігор: І се я буду тікати єдин?

Овлур: Я пособлю тобі, княже, уже й так я уготовив усе і обмислив. А ще возможно було би, вір ми, що я придержав би тебе zde, зо мною... Но віщує моє серце, що *по* програній над Каялою це не скінчиться. Половці ідуть ратю на Русь, даби використати свою побіду.

Ти ж мусиш реши все князю київському. Єще ж к тому, княже, життя твоє зіло дороге, даби zde оно обнищало. Оно к отчині належне, нашій Руси.

Ігор: Я обмислив усе, Овлуре, *й* єсьм готов. Міг би *й* днесь (бігати) *тікати*.

Овлур: Дам тобі знамення, княже. Біжиш тогди, коли поснуть половецькі полки, а над табором зависнуть важкі дощеві хмари. Це буде найбільш пригоже веремя.

Ігор: А ти, Овлуре? Чи не мог би єсь іначе спокутувати гріх свій?

Овлур: Ні, княже! Я клявся, а Бог від клятви не звільняєть. /тихо/ Я останусь zde.

Ява VII

Зі шатра виходить Володимир і уважно розглядаєтьсЯ.

Володимир: /бачучи Овлура, Ігоря, швидко підходить до них/ Отче, мусиш тікати і то вже. Половці йдуть на Переяслав.

Овлур: Хто сіє глаголал ти?

Володимир: Од хоти моєї чув я се. Вона поневолі сказала ми, (адже) даже не відаючи, якую (то) користь мають для нас сії слова.

Ігор: Овлуре, бігаймо скорі(й)ше!

Овлур: /оглядаєтьсЯ довкруги/ Ідемо до вежі, обмислимо се все *й* обговоримо. /дивитьсЯ на зорі/ Єгдаже Бог соізволить, то, можеть, *й* днесь біжатимемо. /всі три входять в шатро/

Ява VIII

По хвилі входять Пантелеймон Тевмаргос, вдягнений як купець, і хан Гза.

Пант[елеймон]: /оглядаєтьсЯ довкруги/ Зде ли маємо устріти Кончака?

Гза: Зде!

Пант[елеймон]: Но прежде, нели він прийдесть, знай, кагане, що перед тобою стоїть твій друг. Друг, що хочеть, даби Гза став великим каганом, а не звичайним ватажком.

Гза: Не хочу я бути великим каганом. Хочу тільки помстити кривду свою на руських князях і побачити смерть київського князя.

Пант[елеймон]: Кагане, ми давно знайомі з тобою і ти (...) віси, яко всегда був твій друг іскренний. Рци ми, чоґо ідеш раттю і держишсЯ Кончака (...), сам же *не* собираєш орди і сам собі не добуваєш слави *й* чести.

Гза: Кончак внук Шарукань. О великім же Шарукані пісні поють і ім'я його всегда живеть.

Пант[елеймон]: Ти же з більшого роду витязя Буса!

Гза: Я ж сам, сина нітуть у мене.

Пант[елеймон]: /глядить бистро в очі Гзи/ Гзо, а що даш мені, єгда ... єгда вкажу ти, где єсть твій син?

Гза: /похмуро/ Я сам вім где він... /показує/ В землі.

Пант[елеймон]: Ніт, твій син... жиє.

Ґза: /уважно дивиться на Пантелеймона, по хвилі/ Що ти? Що ти? /опановує себе/ Тевмаргос, ти купець, гость, а гость особа свята, навіть і у воєнному таборі. Тобі вільно сюди прийти і звідсіль вийти, тебе нельзі придержати, бо ти є гость..., але ти можеш звідсіль... не вийти.

Пант[елеймон]: /хоче усмішкою покрити свій страх/ Ну, ну, Ґзо, друже мій, який бо ти! Чи ж не кажу тобі, що перед тобою друг твій. Ну й сам (...) скажи, яка б тобі була користь, якби мене не стало. Ти не знав би, где син твій і ти ніколи не міг (...) обрісти його. А я можу тобі його найти, бо знаю вже сліди... А ти зараз говориш...

Ґза: Скільки хочеш?

Пант[елеймон]: Ти зараз таки: скільки хочеш?! А може, я саме й приїхав сюди сказати тобі, що я так по-дружеськи, по-приятельськи...

Ґза: Лжа! Ти грек, купець.

Пант[елеймон]: А може, я не хочу од тебе пінязей, ні заплати ніякої, а просто хочу, щоби ти... щоби ти найшов ратью і взяв у неволю того, якого смерть я хочу бачити.

Ґза: Се все єдино єсть. Ти прийшов по возмездя.

Пант[елеймон]: Це помилка. Ти ж сам знаєш, що я приїхав сюди, щоби вас побачити й донести княгині Ярославні, що її муж та син здорові суть.

Ґза: /перериває/ Це інноє діло. Рци (в)же, где син мій і скільки жадаєш плати. Ти віси, Тевмаргос, я багатий, но в мене половців також много. Ти ж уночи їхатимеш крізь наші поля... Скільки хочеш?

Пант[елеймон]: Реку ти, где твій син, коли стрінешся [вочевидь, має бути "стрінемся". – С. Р.-Л.] в... Чернигові.

Ґза: /счудовано/ В Чернигові? Хочеш, даби ми пішли ратью на Чернигів?

Пант[елеймон]: Так, Чернигів город багатий. Загарбите велії боацтва й... тогда, мні возмездя даси. А вкажу тобі, де твій син...

Ґза: /хвилину думає/ А когда сіє маєть бути?

Пант[елеймон]: Се вже твоє діло. Хочеш якнайскорійше узріти свого сина, йди накнайскорі(й)ше [вочевидь, має бути "якнайскоріше". – С. Р.-Л.] на Чернигів.

Ґза: А где тебе маю іскати?

Пант[елеймон]: Прийду до тебе вночи, до табору, так, як тепер, з... гостем.

Ґза: /хвилину думає/ Згода! За нісколька днів моє [вочевидь, має бути "моя". – С. Р.-Л.] орда знищить і розграбить Чернигів. /грізно/ Но єгда не будеть так, Тевмаргос, як ти кажеш, то відай, що я тебе всюди найду...

Пант[елеймон]: Не матимеш нужди іскати мене. Я буду з тобою.

Ґза: А який окуп?

Пант[елеймон]: Половину того, що заграбиш в Чернигові.

Ґза: Згода. Та не думай, що я не помню, як виглядає мій син. Не зможеш мені його підмінати.

Пант[елеймон]: Згода. Єгда сей молодець, якого я тобі приведу, не буде твоїм сином, так при ньому знимеш мені голову з пліч.

Ґза: /кладає руку на груди/ Клянуся на святого Миколая!

Пант[елеймон]: І я клянуся. Помни же, кагане, о Кончаку!

Гза: /уважно дивиться на грека, довкруги оглядається, а відтак виходить на хвилину за сцену. Грек слідить його очима. По хвилині Гза вертається зі сторожею половців, які оточують шатро Ігоря/

Гза: /з усмішкою/ Помню!

Пант[елеймон]: /схиляє голову/ Ти велій еси, кагане?

Гза: В тебе єсть рід свій, Тевмаргосе?

Пант[елеймон]: Вдовець я і токмо маю єдиного сина.

Гза: Завезеш йому од мене аварську зброю в дарі.

Пант[елеймон]: /ще нище кланяється/ Ти велій і щедр такожде, кагане!

Ява ІХ

Входить Кончак.

Кончак: /бачить сторожу коло шатра, до них/ Що сбиться zde?

Гза: /спокійно/ Нічого. Я велів стражи стояти zde, донеже наш друг, гость Тевмаргос, не справдить на власні очі, що його князь і пан живий і здоровий.

Кончак: Почтож їх zde?

Гза: Хане, не забувай, що князь Ігор є... в неволі.

Кончак: /уважно глядить на Гзу і по хвилі трохи сердито до сторожі/ Привести сюди князя Ігора.

Сторожа входить в намет і виходить звідтіль по хвилині Ігор.

Ява Х

Тевмаргос, Кончак, Гза і Ігор.

Кончак: Наш старий знайомий, гость Тевмаргос, княже, приїхав сюда з інними нашими гостями, даби увідати, живий ли і здоров, бо вість була, що ми вбили тебе.

Пант[елеймон]: /підбігає до Ігоря і клякає у його стіп, цілюючи полу/ Княже мій і пане!

Ігор: /усмішкою підносить його/ Вітай, Пантелеймоне! Благодарю тобі, що ти прибув!

Пант[елеймон]: Приїхав я сюди, княже, щоб побачити твоє ясне лице і відблеск ясности тої передати твоїй жені, княгині Ярославні, що тоскує і печалується по тобі.

Ігор: Поклонися, Пантелеймоне, від мене всій рідні моїй і жені моїй, і цілій землі українській. Рци од мене усім, що я zde не в неволі, а в гостині половецьких каганів Кончака і Гзи.

Пант[елеймон]: /ніби зворушений, знову клякає/ Скажу, пресвітлий княже, скажу! /схиляє голову/.

Ігор: /до ханів/ Благодарю ва(с)м за сію зустрічу. /легко кланяється, до Пантелеймона/ Довго zde побудеш, Пантелеймоне?

Пант[елеймон]: Ніт, пресвітлий! Зараз же гряду в дальшу путь, бо я совокупно з моїми кривними гостями їду, даби скористати з ласки каганів, знайомих моїх з давніх літ, да уздрю тебе... /здушено плачливо/ в... неволі... в... чужій землі... княже! Господине мій!

Ігор: /гладить йому голову, спокійно/ Заспокойся, Пантелеймоне! Скажи там [в] Україні, що я віддав себе і сина свого опіці Богові нашому, а ніхто зі смертних не знає волі його... /ці слова говорить, назначуючи їх/ А моїй жєні княгині Ярославній скажи, що перед цим хрестиком, що вона вчепила мені його на шию, як я вирушив з ратью, молюся єжедневно за нашу землю і благаю Господа, даби дозволив мені направити мою вину...

Пант[елеймон]: Господине мій!

Ігор: Прощай, Пантелеймоне! Ще раз благодарю тя, що ти посітив мене! /входить в шатро/

Ява XI

Пант[елеймон]: /підводиться і звертається до Ѓзи і Кончака/ Благодарю вам, сильнії каганове. Благодарення од вашого нижчого раба.

Ѓза: /підходить до нього/ Я проведу тебе до гостей і дам тобі стражу, щоб ти не згубив путі вночі.

Пант[елеймон]: Сердешно благодарю /кланяється, відходять Ѓза і Пантелеймон/.

Ява XII

Кончак: /дивиться навколо й по хвилі до сторожі/. Можете йти /сторожа кланяється й відходить/

Ява XIII

Кончак сам.

Кончак: /призадумується над чимсь, відтак начебто, рїшається і підходить до шатра, хоче ввійти туди, знову спиняється, вагається йти/.

Ява XIV

В цїй же хвилині входить Ѓза.

Ѓза: /дивиться на шатро, зауважує, що немає сторожі, але не говорить нічого, тільки просто до Кончака/ Ти йди на Переяслав, а я піду на Чернигів.

Кончак: /відступає від шатра/ Чого ради маємо ділити орду? Не ліпше ж піти цілою ордою на Переяслав, а не роздроблюватись?

Гза: Чернигів багатший.

Кончак: Але й Переяслав не вбогий. То ж ти погодився на те, щоби ми пішли на Переяслав.

Гза: Потому я перемислив, ліпший путь на Чернигів. А хочеш, ходи зі мною на Чернигів. Богатий город.

Кончак: Може маєш які вісти од гостей-купців?

Гза: Так. Тевмаргос говорив мені, яко всі князі собіраються на нараду у Святослава, в Києві. Мають туди приїхати всі. Значить, можна будеть захопити Чернигів.

Кончак: Нарада в Києві ни причом! Опроче...

Гза: /спокійно, по-дружньому/ Хочеш, соберем коментон? Но не будеть ли ліпше, як підем удвійку. *Видиш бо, як скличемо коментон, то не будеть по-твоєму, ніж по-моєму.* Я перемислив сіє. Підемо ми ратью одним путем на Україну, так готові програти. Єгда же всі руськіі князі соберуться в Києві й вирушать спільно ратью йти на нас, то будеть нам сіє же, що днесь Ігорови, або преже Кобякові, котрого Святослав побив і взяв у неволю. Як українські князі йдуть купно, то ність сили нам здержати їх. Особно же можно кожного розгромити. От як і вирішать в Києві купний поход, а ми підемо на Переяслав, то тоді нас швидко поб'ють. Та коли ми поділимося і ти підеш на Переяслав, а я на Чернигів, то й вони мусять поділитися. Єгда же вони поділені будуть, то їх розгромити легко. Кожний з них захоче бути вождом і (...) друг друга слухати не будеть. Вони повинуються ще трохи київському князеві, а Святослав поділитися не може, щоби проти мене й проти тебе піти ратью. Сего ради я так і вирішив.

Кончак: /по хвилі/ Соглашаюсь. Твоя правда!

Гза: Ідімо ж проголосити поход.

Кончак: Ідем! /робить кілька кроків, врешті зупиняється і показує на шатро/ Что ж сотворимо з сими?

Гза: /байдуже/ Обмислимо в путі. Ідем! /відходять/

Ява XV

Хвилину сцена пуста. З шатра виходять Овлур, Ігор і Володимир.

Овлур: Ожидайте ж мого знамення.

Ігор: Так. Соберем усе на потребу й ждемо тебе.

Володимир: Овлуре, но не запомни рещи все моїй хоті.

Овлур: Зараз же реку. Оставайте в мирі. /хоче виходити/.

Ява XVI

Кончаківна.

Кончаківна: /вбігає/ Отець й Гза пішли проголосили начальникам, даби вони собирали людей на рать. Я соглядала їх, як *говорили* зі собою тихо, так, що нельзі було слішати, що говорили.

Овлур: Кудя?

Кончаківна: Не вім.

Овлур: /спокійно/ Тим ліпше. Возможно будеть нам легше бігати. /до Ігора і Володимира/ Ідіть у мирі. Спічніть трохи, бо путь тяжка. Та ждіть мого знамення. /до Кончаківної/ А ти іди (...) зі мною.

Кончаківна: /до Володимира/ А ти?

Овлур: Будь спокійна. Князі спічнуть, поки ми уготовим, що надобі. Прощайте. /до Кончаківної/ Ходи.

Володимир: Ждемо твого знамення.

Овлур: Будьте спокійні. Судьба всіх нас в руках Всемогучого. /відходить з Кончаківною. Ігор і Володимир вертаються в шатро/

Ява XVII

Хвилину сцена пуста. По хвилі входить Ѓза. Довкруги зглядається й кличе (...) з-за сцени когось рукою. Входить сторожа.

Ява XVIII

Ѓза: /грізно до сторожі, показуючи на шатро/ Головами відповідатимете мені за узників. Без мого дозволу нікому нельзі ні ввійти, ніже ізійти з вежи. Хто переступить мій приказ – смерть.

Нач[альник] сторожі. Так, кагане!

Сторожа окружає шатро.

Ѓза: /виходить/.

Сторожа стоїть непорушно. З-далеку довгий протяжний звук труб.

ЗАВІСА.

ДІЯ ІІІ

Княжа грідниця у галицькому замку. Крізь велике вікно паде проміння сонця на князя Ярослава Осмомисла, що з похиленою головою слухає слів дворецького. Ярослав втомлений, видно, що хворий.

Ява І

Дворецький: І ось повідомили мене тіуни, дітські й биричі, що бояри спішають зі своїми ратниками під твій стяг, княже, аби на твій приказ вирушити на бій. /павза/

Ярослав: /мовчить/

Дворецький: Що велиш сказати їм, княже? /павза/

Ярос[лав]: /підносить голову/ Чи не маєш, боярине, способу, даби післати до половців якихсь купців-гостей?

Двор[ецький]: Гостей? Не розумію тебе, княже. Се ж грек Тевмаргос не довго тому возвратився.

Ярос[лав]: /перериває рукою/. Не йму віри словам греків. А по його словесах, половці йдуть на Переяслав. Надто добре знаю Кончака й Гзу, даби увірити, що вони йдуть токмо на Переяслав. Досвідчені вони вожди й хитрі. Не один путь вони виберуть, даби ввійти на Україну. Сих путей буде більше. Ми ж не знаємо їх.

Двор[ецький]: Княже! Похід наш вестиме велій київський князь, се єсть нехай він...

Ярос[лав]: Боярине, запомніл ли єси, яко сила Києва в галицькій землі? Бог дав нам землю, з неї ж росте сила, її ж ніхто не переможе. І так як вже трижди галицька рать оддала Київ, матір українськх городів, його правовірним володителям, київським великим князям, тако й днесь об груди галицьких воїв спиниться половецька орда. І відай сіє, боярине, що так всегда будеть. Всегда знищена й зруйнована Україна дістане од нас пособіє. /по хвилі/ Був же ж ти, боярине, в неволі в половців, так сего ж ради й вопрошаю тебе, маєш ли ти спосіб увидіти надобное об їх поході ратнім?

Двор[ецький]: Єсть в мене друг, там, княже, віси хто. Бо я його заповіт зараз же по повороті своєму до твогого скарбця передав. Возможно ли будеть йому помогти нам, не вім.

Ярос[лав]: /по хвилевій надумі/ Помню.

Двор[ецький]: Та він уже, князю, давно одійшов од життя й живе в іннім мірі, посвящен службі господеві й можеть бути, не цікаві йому наші замисли.

Ярос[лав]: І я мислю так. Но, боярине, помисли об сім. Преже, неже пойти нам до Києва, надобі послати певних звідунів до половців, даби провідали вони, яким путем йде на Україну орда. Бо не відати замислів ворогів наших, се єсть наполовину програти.

Двор[ецький]: /кланяється/ Рекл єси, княже! А не замисляєш ли, княже, преже, ніж злучимося з воями київського князя, заступити своїми залізними полками путь половцям.

Ярос[лав]: Ніт, боярине! Я (пі)йду побіля стремена найстаршого нашого князя, отця всіх україн(т)ських князів, великого київського князя. Зовет він нас усіх в поход – і його волі я корюся, но яко передбачливий син, я приїхати мушу вже із готовим задумом.

Двор[ецький]: /кланяється/ Рекл єси, княже!

Ярос[лав]: А чи княгиня Ярославна зі своєю дружиною вже готова в путь.

Двор[ецький]: Так, княже! Саме просила мене, чи дозволиш їй прийти сюди.

Ярос[лав]: Призови її.

(Дія) Ява II

Дворецький на хвилину відходить. Ярослав сам.

Ява III

Дворецький, Ярославна, Ярослав.

Ярославна: /цілує в руку/ Добридень, отче! Як здоровля твоє?

Ярос[лав]: Щораз то більше немощен єсьм, но може, соїзволить Бог мені ще, преже мого одшествія до отців моїх, визволити твого Ігоря.

Яросл[авна]: Отче! В мене є ще одно велиє прошення до тебе.

Ярос[лав]: Сідай, чадо! Я слухаю тебе. /дворецький кланяється і хоче відходити/ Остань, боярине, віси же, що єсли би нежданно Бог позвав мене к собі преже, ніж боярська рада проголосить сина могого князем, ти замістиш галицького князя. Говори, чадо!

Яросл[авна]: Княже й отче! Ти із давна знаєш відданого твогого й цілого дому нашого доволітного слугу й совітника грека Пантелеймона Тевмаргоса. Довго служив нашому родові й отсе днесь вернувся він від половців, де видів мого ладу, Ігоря. Заслужився він, княже, і сего ради я звертаюся до тебе, отче й батьку могого Ігоря й до тебе, княже, володаря й господина могого. Нагороди Пантелеймона Тевмаргоса за його відданість і жертвенність.

Ярос[лав]: Як хочеш нагородити його?

Яросл[авна]: Єсть у нього син, дружинник мій Юрій. І серце своє подарував він бояривній Олені, єдиній дочці боярина галицького Сірославича, що загинув в раті з половцями. По закону, ти, отче й княже, Олені вмісто отця й матері. Соїзволь же поблагословити їх обидвоє.

Ярос[лав]: Якже ж, ладо? Юрій – дружинник твій, це правда, но син гостя-купця. Олена ж – дщер боярська.

Яросл[авна]: Задля того я прошу тебе (ви)нагородити батька Юрія за вірну службу його боярством і тоді Юрій й Олена зможуть перед Богом і людьми вести спільне життя.

Ярос[лав]: Хочеш, щоби я наділив грека боярством. /Дивиться на дворецького значучо, цей дивиться теж на князя порозуміваюче/

Яросл[авна]: Так княже, я прошу тебе.

Ярос[лав]: Ніт, чадо моє! Я йду тепер до своєї гридниці, куди зібрався княжий суд. А потому скажу ти, чого не можу створити твоєї волі. Ти (...) же рци Тевмаргусові, да пождеть, доки його й вас всіх не позву.

Яросл[авна]: /показує на двері/ Отче, він уже жде, даби ти позвав його. /дивиться на Ярослава, схиляє голову/ Дякую тобі...

Ярос[лав]: /до дворецького/ Ідем, боярине!

Відходять обидва.

Ява IV

Хвилину Ярославна сама.

Ява V

Нишком всувається Тевмаргос.

Тевм[аргос]: /низько кланяється/ Княгине!

Ярос[лавна]: Я говорила з отцем об тобі, Пантелеймоне!

Тевм[аргос]: /підлесно/ О! Благодарю тобі, княгине! Благодарю!

Ярос[лавна]: Отець велів тобі ждати, Пантелеймоне! Но не вім, аще погодиться він.

Тевм[аргос]: /просить/ Княгине! Не оставляй сего! Ти ж знаєш мого сина. А це єдине моє утешення, єдина радість життя могого. Що ж остане мені, як утеряю його?

Ярос[лавна]: /заспокоююче/ Глаголю ж тобі, Пантелеймоне, що ще днесь отець мій обіцяв рішити твою справу. А ми ж завтра йдемо в поход. Отець же, віси о нім, всегда додержує своєї обітниці.

Тевм[аргос]: Вім сіє, княгине, но зі словес твоїх виджу, яко князь можеть...

Ярос[лавна]: Не хочу таїти перед тобою, Пантелеймоне, що отець мій щось відає...

Тевм[аргос]: Відає? Що відає? Що він може відати?

Ярос[лавна]: Я надіялася, що отець зараз же погодиться, а між тим... Но може, в нього не було времени.

Тевм[аргос]: /опановує себе/ Княгине, я не хотів тобі говорити, не хотів, даби ти, може... не помислила собі, що я...

Ярос[лавна]: /спокійно/ Не розумію тебе, Пантелеймоне.

Тевм[аргос]: /грізно/ Відай, княгине, що справа боярства – це для мене вопрос об житті або смерті! І я не уступлю, даби навіть...

Ярос[лавна]: /здивовано/ Даби навіть...

Тевм[аргос]: /зрізно [вочевидь, має бути “грізно”. – С. Р.-Л.] починає сичіти/ Так, княгине! Я тільки попереджаю тебе, даби ти не одволікала!

Ярос[лавна]: /поволі/ Ти попереджуєш мене? Ти?

Тевм[аргос]: Так, княгине, я, звичайний собі гость, купець, грек, що ціле життя своє посвятив службі українського князя і я довго ждав на (...) свою мзду, я довго ждав і ні одне слівце не пройшло крізь мої уста, аще й могло...

Ярос[лавна]: Ти грозиш мені, Тевмаргосе?

Тевм[аргос]: Я не грожу тобі, княгине, та глаголю об тім, що я видів і об чім дотепер не говорив. Я маю широко отверті очі, княгине, я бачу милування Романа к тобі, я видів, як він стояв на колінах перед тобою...

Ярос[лавна]: /гордо/ Тевмаргос, ти запоминаєшся!

Тевм[аргос]: Се не я запоминаюся, но ін кто запоминається zde же на сім дворі. Zde не токмо запоминаються, но такожде запоминають, яко князь – муж в неволі, що соізволюють дружинникам...

Ярос[лавна]: /показує рукою на двері/ Проч отсюду!

Тевм[аргос]: /наче збита собака/ Я отхожу, княгине, я отіду навсегда, но ти жалітимеш цього, й не токмо ти, но й ви всі, ви, що величаєте себе...

Ярос[лавна]: /голосно, приказуюче/. Тіуне! Ко мні!

Ява VI

Тіун: /входить, низько кланяється/ Ти зволиш, княгине.

Ярос[лавна]: /по хвилі, трохи заспокоївшись/ Чи (...) отець мій ще не покінчив суду?

Тіун: Ні, княгине!

Ярос[лавна]: Єгда укончить суд, рци ми. Отхожу до своїх горниць. /Відходить/

Тіун: /кланяється/. Ти рекла єси, княгине! /Відходить/.

Ява VII

Тевмаргос сам.

Тевм[аргос]: /по хвилі, грозить кулаком/ Пожалієте ще! Попам'ятаєте мене!

Ява VIII

Хвилину сцена пуста, здалека чути голоси й входять Хвалимич і Добриня.

Добриня: /довкруги оглядається/ (...) І zde ніту її. Ти ж, боярине, казав мені, що її обрїтимо.

Хвалимич: Обрїтимо її, боярине, зовсім певно обрїтимо. Віси, єдиного разу, (...) ми лови тварили з боярином Торовичем на лиси. Поцілив він єдиного, ну я видів, що поцілив, міг би присягнути, но ніяк не можливо було обрїсти його. Щось так не могли обрїсти його, яко днесь твою Олену. А он же кровавить, кровавить, бо оставив слїди...

Добриня: /запашено/ Хто кровавить?

Хвал[имич]: /здивовано/ Як то хто?

Добр[иня]: Таж ти рек єси, що кровавить... а я не вїм, хто!

Хвал[имич]: Невже ж ти, боярине, не слухаш того, що я глаголю.

Добр[иня]: Ти обїцяв мені обрїсти Олену, тепер же небилиці мені глаголаєш.

Хвал[имич]: Спаси Боже! Небилиці! Лиса поцілив, лис кривавить, лиса не можна обрїсти – она же небилиці!

Добр[иня]: Боярине, чи ти оставиш глаголати об ловах. Об крові й смерті! Ох! Лада!

Хвал[имич]: А знаєш ли ти тисяцького Рутича. Ось як він начне глаголати об ловах, то невозможно єсть увїрвати. Ось, віси, розкажуєт він одного разу, що встрїтив оленя. Олень, як олень, і роги добрі має, й постать собі неабияку, ноги ж, яко в оленя – рекше олень. А він же тільки меч має. І що речеш. Се бо він, боярин Рутич, розкажуєт. Вийняв він меч...

Добр[иня]: /заслонює лице руками залякано/ Ох! Лихо! /швидко обертаєтєся і, неначе втікаючи, підходить до вікна/.

Хвал[имич]: /продовжує/ І ко оленю. Олень же преспокійно...

Добр[иня]: /глядить в вікно/ Ідеть сюди! Ну нарешті, йде сюда!

Хвал[имич]: /призадумуєтєся/ Ніт, боярине! Воно було щось не так! Ти мабуьт поплутала... боярин Рутич не так розказував, олень не йшов!

Добр[иня]: /певно/ Но так, так! Ідеть сюда! Олена! І Роман! І Юрій!

Хвал[имич]: /здивовано/ Що тут Романові, Юрієві чи Олені?

Добр[иня]: /кокетливо/ Щось є. Ти запомніл, боярине. Обіцяв же ти мені поіскати Олені!

Хвал[имич]: Правда! Правда! Добре, що ти припомніла! Ідім іскати! На путі ж я докінчу цієї неправдивої історії про оленя.

Добр[иня]: Але ж не треба шукати! Вони вже тут! Я сама бачила, як всі переходили терасу.

Хвал[имич]: Се предобре єсть, яко непотребно їх іскати. Так, зараз, на чому я то скінчив. Ага! Рутич тоді...

Добр[иня]: /підходить й бере його під руку, кокетливо/ Боярине! Ти ж друг мій, правда ли?

Хвал[имич]: Можеш ли сумніватися об тім, боярине.

Добр[иня]: Того ж ради я й оброщаюся к тобі. Обіцяй мені, боярине, но істинно... /кокетливо зазирає в очі/

Хвал[имич]: Що ж ти бажаєш собі, боярине?

Добр[иня]: /береться за серце/ Не розкажуй більше об ловах, бо серце в мене пташкою трепочеться /щораз ближче підходить до Хвалимича, майже упадає на нього/... не розкажуй, боярине, об ловах, об крові, об смерті, бо ох, ох, ох, млосно так робиться мені... так жаль мені тих бідних звіряток...

Хвал[имич]: /страшенно здивований/ Якіх же звіряток? Что за звіряток?

Добр[иня]: Звіряток... медведів, турів... так мені їх жаль... бідні /соромливо схиляючи голову на рамя Хвалимича/ вепри... свині дикії...

Хвал[имич]: /відсовується/ Что ти, боярине...

Добр[иня]: Когда глаголаєш ти, боярине, об смерті тих звіряток, то мені /плачливо/ так жаль... так жаль... /зовсім опирається на нього/

Хвал[имич]: На Перуна, что ти...

Добр[иня]: Спаси Боже! На Перуна! Спаси Боже! Что ти глаголаєш, боярине! /своїми руками затуляє Хвалимичеві уста/ Спаси Боже!

Хвал[имич]: /виривається/ Что дієш, боярине, на Перуна...

Добр[иня]: Спаси Боже й прости йому! /зачувши голоси, кладе палець на устах/ Пс-ст! Розкажуй мені о боярині Рутичі! Швидше! Швидше!

Хвал[имич]: /здивовано/ А чом же об Рутичі. Він же ж такий не цікавий, я зовсім не віру тому, об чім він розкажує! /сердито/ Що то не маю об чім більше розкажувати, но об Рутичі. А Рутич лжить! Чого об Рутичі?

Добр[иня]: /нетерпеливо/ Та розкажуй об кім хочеш, тільки щось цікавого! Швидко!

Хвал[имич]: Цікавого об Рутичі? Лжить він, лжить! /щораз, то більше сердито/ В ні одну його пригуду не вірю! В ні одну! Ні об олені, ні об лисі, ні турі, ні об дикому вепрові, ні же єдиному не вірю! В ніщо! А ти ж хочеш об Рутичі!

Ява ІХ

Входять Олена, Роман хвилину пізніше.

Добр[иня]: /вдає дуже зацікавлену/ Ах, яке це цікаве! Ну й що ж далі, боярине, що далі? Що ж боярин Рутич створив тогдa?

Хвал[имич]: /якому просто зі здивування відняло мову/ Хто створив? Що створив?

Добр[иня]: Власне, власне! Що він створив?

Олена: /швидко підходить до Добрині, наскоро говорить/ Я не хочу йти заміж за слинявого... /тулиться до Добрині/ Я князеві скажу, що не хочу... а тамтой /зачинає хлипати/ іде ратью...

Роман: /підходить [д]о вікна й мовчки стає при ньому/

Юрій: /ввійшов, підходить до боярівни й Хвалимича/ Ми, може бути, заскоро прийшли.

Добр[иня]: /швидко/ Ніт, саме добре! Се боярин Хвалимич начав розказувати об тім, як він з боярином Рутичом ходили на звірятка...

Хвал[имич]: /обурено/ Я нікогдa не ходив на лови з боярином Рутичом, ніколи, він у всім житті своїм ніже сороки не вбив, стріляти йому хиба кури...

Юрій: Не кликав ли тебе князь?

Добр[иня] і Хвал[имич]: /разом/ Князь?

Юрій: Нам сюди велів князь прийти. Переказував через тіуна.

Хвал[имич]: Нічого не вім. Що приключилося, може?

Юрій: Я саме хотів об сім тебе впросити.

Хвал[имич]: /швидко/ Пождіть, пождіть! Я побіжу спитати дворецького. Він мені скаже. Я зараз вернуся і скажу вам. Хвилиночку! /виходить/

Ява Х

Роман стоїть задумливо при вікні.

Юрій: /до Олени/ Боярівно... я йду ратью.

Олена: /легко, глумливо/ Невже ж. То в поході й чада потрібніі суть? Що ж ти там робитимеш?

Юрій: Ти глумишся! Но як принесуть мене скривавленого на щиті...

Олена: Не уявляю собі!

Юрій: Увидиш! І тоді доперва переконаєшся!

Олена: Нічого не переконаєшся! Слинявих в поході не треба, їх на війну не беруть!

Юрій: Олено! Но як я зо славою прийду до тебе й зложу тобі до ніг всю свою...

Ява ХІ

Входить князь Ярослав, за ним Ярославна, Грек і Дворецький. Добриня, Олена, Юрій, Роман низько кланяються. Ярослав сідає на дзиглику, біля нього стоять Ярославна й Дворецький: Подалі інші.

Ярос[лав]: /по хвилі/. Княгиня Євфрозина звернулася до мене з прошенням наділити присутнього зде грецького гостя – купця Пантелеймона Тевмаргоса за його заслуги для нас і князя Ігоря боярством галицької землі. /до Грека/ Правда ли, Пантелеймоне Тевмаргос?

Тевм[аргос]: /низько кланяється/ Рекл еси, княже!

Ярос[лав]: Сего ради я созвав зде всю дружину княгині Ярославни, даби повідомити вас об сім, яко син гостя тут присутнього Тевмаргоса, дружинник Юрій, хоче звінчатися з приявною тут Оленою, бояривною Сірославич.

Добр[иня]: /ніжно/ Рекл еси, княже!

Олена: /виривається від Добрині й припадає до ніг князя/ Я не хочу, княже, ласки милости, я не хочу!

Ярос[лав]: (...) аз князь галицької землі вирішу ці справи, преже ніж дам проізволення як опікун на це подружжа, мій дворецький, боярин Степан з Нигриці, подасть до вашого відома заповіт Лавра, боярина Сірославича, батька приявної тут Олени.

Всі: /здивовано, пошепки/ Заповіт!

Ява XII

Вбігає задиханий Хвалимич.

Хвал[имич]: /голосно/ Всюди іскал есьм дворецького, но заховався, яко медвідь в бер... /бачить князя і зібрання, вмовкає/

Ярос[лав]: /глядить на нього/ Опізнився еси, боярине!

Хвал[имич]: /низько кланяється/ Ізвини, княже!

Ярос[лав]: /продовжує/ Завіщення сіє привіз зі собою наш дворецький Степан, боярин з Нигриці, коли прежніми годами возвратився з неволі половецької. І там одержав це завіщення від боярина Сірославича.

Олена: /радісно/ Отець мій живе!

Ярос[лав]: По желанню боярина Сірославича, завіщення те ми зложили до сокровища нашого, така бо була його воля, яко тогда, когда дщер боярина Сірославича замуж іти будеть, завіщання те може бути відкрите. Днесь соізволяю нашому дворецькому відчитати це завіщення, а вас же всіх послухати його й засвідчити правді слів його. Амінь.

Двор[ецький]: /розгортає пергамен/ Се аз, благодаттю нашого Бога Всемогущаго й милостивого князя галицького землі Ярослава Володимировича, внука Володаря, князя на Галичі, Перемишлі, Звенигороді й Теробовлі, власника Ряшева, Сянока, Ушиці, Бакоти та городів Погорини. Боярин галичский Лавро Сірославич, пробиває в неволі половецькій, далеко од землі рускої, пишу сіє завіщання. Понеже не узрятъ вже очеса моя ні на землю мою рідну, ніже на осіб дорогих мені. Соізволив Бог наш Всемогущий у величайшій милості своїй спокуювати в мирі сім гріхи мої, аби не терпіли за них ні чада, ніже внуки мої, сего ради возсилаю йому горячу вдяку мою. В літі Божого 66... в поході ратьнім проти половців бисть друг мій, гость гречскій на ім'я Пантелеймон Тевмаргос іже прийде до землі галичскої з далекої землі гречскої, вкупі з дружиною княгині Евфрозини купно з інними греками.

Тевм[аргос]: (Та) /чуючи се, хоче втікати, але бачить коло дверей сторожу і всі дивляться на нього/

Двор[ецький]: /читає далі/ Бисть же він мні друг і не бі тайни между нами. По звичаю, пили ми кров свою, нарекоша нас побратимами. І се увида гречин, йогоже нарекоша

Тевмаргос, яко в кагана половецького Ѓзи, єсть син єдиний, хлопя юнеє. І оба ми рішили з греком, що його Тевмаргосом звали, викрасти сего сина, да приймем велий окуп. Ночю забралися ми обидва до табору половецького, і же бисть близь наших воїв убихом жену Ѓзи, і похитихом хлоп'я молодое. Но когда ми прокрадалися крізь поля, льстивий гречин созаду вдарив мене лезом свого меча в голову й я впав без пам'яти. Не вім, скільки времени минуло...

/Ярослав кидає зором на сторожу, ці мовчки підходять до грека й стають по обидвох його боках/.

Тевм[аргос]: /труситься/ Се лож, милости, се лож!

Двор[ецький]: /читає далі/ Єгда опритомнів я, сидяше же примені святитель із половець, іменем Інокентій, мних з чину Міноритів. Він прия мя своє попечення, завів до табору половців. Там прияша мя, яко гостя, каган Ѓза, бисть друг мені. Тогда доперва поняв я кривду, юже створих я кагану Ѓзі. Ісповідахся мниху Інокентієві, єгдаже преїде зима, мних Інокентій отіде ко Богу нашому. Він научав половців істин віри святої нашої вселенської церкви й научив мене проповідувати слово Боже среди язичників, да спокутую грїх свїй. Він приоблек мя в ризи великого нашого святого учителя Василя і призначив мя учнем його. По смерти же Інокентія аз проповідовах слово Божіє между язичниками й приях ім'я Овлур. Преже вели Всевишній позвет мя к собі, сію ісповідь свою чиню пред тобою, великий наш княже галицької землі Ярославе, званий Осмомисле! І отдаю тобі в опіку дщер мою Олену. Будь їй отцем, яко мені був єси й яко всім нам отець єси. А купцеві з далекої землі грецької, що його Пантелеймоном Тевмаргосом звать, од серця прощаю. Даби Вишній оснів його благодаттю своєю і доде, яко і мені, познати грїх сей, єгоже створи мамони ради бісовскія. І прошу сина половецького кагана Ѓзи, аще жив єсть, єще званим же сином гостя Тевмаргоса нарицається, да простить мені грїх мїй і молитву створить за душу мою нищою. Всїх же вас прошу, слушающих ілі читающих словеса сія соя (вочевидь, має бути "моя". – С. Р.-Л.), да помолитесь о мні і оставите ми вся вольнїя і невольнїя согрїшенїя моя. Се же писаніє передаю через Степана, боярина з Нигриці, іже возвращається в землю рідну із далекої землі половецької, а писах аз Лавро, боярин Сїрославич, черноризець Овлур.

Ярос[лав]: Слишали ви, словеса Лавра, боярина Сїрославича, їх же прочитав zde наш дворецький Степан, боярин з Нигриці?

Всі: /тихо/ Слишали, княже!

Ярос[лав]: Се аз опікун і отець Олени, боярївної Сїрославич, не дозволяю на її супружжа з дружинником Юрієм, сином гостя Тевмаргоса, а самого гостя Пантелеймона Тевмаргоса віддаю під наш суд. /до сторожі/ В темницю його!

Тевм[аргос]: /труситься/ То не єсть правда, могучий княже, не правда! /кидається навколїшки/ Милости, княже, послухай блгань моїх, ласки, милости! /до Ярославної/ Княгине, хоч ти заступися за мною! Я вірно служив тобі, я їздив до князя Ігоря, даби влегшити твій біль і твою тугу, я...

Роман: /підходить до князя/ Княже, ізволиш ли мні створити милость свою.

Ярос[лав]: Сину кагана Ѓзи! Аз увільняю тя з дружини княгині Ярославної і благодарю тобі за вірну службу. Ти вільний, по бажанню твоєму дружинники мої отведуть тебе до твого отця, аще тільки восхощеш...

Роман: /приклякає на одно колїно/ Княже! Изволь ми остати при моїй княгині...

Ярос[лав]: Аще хочеш остати побїля нас, не возбраняю ти сього. Ти останеш, не яко дружинник, но як рівний нам, тіуном дружини княгині Ярославної!

Роман: Благодарю тя, княже, благодарю! Но соізволиш ли, княже, створити єдину іще милость.

Ярос[лав]: Рци!

Роман: Даруй ми, синові кагана Ѓзи, гостя Тевмаргоса.

Тевм[аргос]: /лепетить/ Не даждь мня єму, господине, не даждь єму мене, озми мя на ласку, княже, закуй мене, кинь в льох, токмо не давай мене! Милости, княже, о умилосердися, княгине, умилосердися!

Ярос[лав]: /дає знак сторожі, ця відступає/ Візьми собі його!

Тевм[аргос]: /припадає лицем до землі/ А-а-а-а! А-а-а!

Ярос[лав]: /встає, щоб відійти, коли нагло підбігає до нього Юрій/

Юрій: /розпучливо/ Княже! Дозволь мені відійти, о[т]пусти мя!

Ярос[лав]: /здивовано/ Отпустити тебе? Чому? Ти ж не отвіщаєш за свого отця /Юрій безрадно оглядається/

Яросл[авна]: Отпусти його, отче! Ти ж розумієш його!

Ярос[лав]: Да будеть по-твоему. Вольний єси, Юріє!

Юрій: /припадає до стіп і цілує край шати Ярослава/ Благодарю тя, княже! /цілує край сукні Ярослава/ Дяка тобі, княгине! /вибігає/

Ява XIII

Ярослав, Ярославна й весь двір виходять в інші двері, як Юрій.

Ява XIV

Залишається Роман і Тевмаргос. Тевмаргос поволі підноситься, цілий труситься і з-під лоба глядить на Романа. Роман спокійно глядиться йому просто в вічі.

Німа сцена.

З а в і с а.

ДІЯ IV

Простора гридниця київського замку з високими візантійськими вікнами зі заду, крізь які видно Київ. На підвищенні під вікнами посередині тронове крісло. Ліворуч і праворуч по чотири дзиглики, вкриті килимами. Над троновим кріслом – тризуб. Праворуч від тронowego крісла, над першим дзигликом – герб галицької землі. Ліворуч від тронowego крісла – герб князя володимирського. Над другим дзигликом, поруч гербу галицького – герб луцького князя, над третім дзигликом – герб пересопницького. Ліворуч біля герба князя володимирського, над п'ятим дзигликом – герб суздальського князя, над шостим, побіч суздальського – герб смоленського. Семий дзиглик, над яким є герб новгородського князя – порожній, як рівно ж і осьмий – князя курського. Вечір. Поволи сутеніє. Ліворуч і праворуч – двері. Біля одних і других стоїть мовчазна сторожа. По піднесенні завіси сцена хвилину пуста.

Ява I

/Входять Святослав III, князь київський і Воєвода дверима ліворуч.
По дорозі розмовляють/.

Святослав: Поганий сон. Дуже поганий. Провіщає горе для нас. Усю ніч снилось ми, що покривали мене чорною паполомою на кроваті тисовій і черпали мені синє вино з горем – отрутою змішане, сипали мені пустими сагайдаками поганих волокитів великий жемчуг на лоно й мов то втішають мене. Уже дошки без сволюка в моїм теремі златоверхім... всю ніч бісові ворони крякали у Пліснеська на болонні й понеслися ко синьому морю...

ВОЄВОДА: Говорять, княже, бояри, що туга ум твій полонила. Два бо соколи злетіли з батьківського престоло золотого іскати города Тмуроканя або іспити шоломом Дону. А шаблі поганих підіскли крила соколам, а самих же спутали в пута залізні. Темно бо бі в третій день: два сонця померкли, обидва багровії столпи погасли, а з ними молоді два місяці... Се бо річці, на Каялі, тьма світ покрила: по українській землі простерлись половці, ніби (...) гніздо і в морі потопили нашу силу й велику буйність, зухвалість – подали ханові. Хула нанеслась на хвалу, неволя тріснула об волю, уже Див вергся на землю...

СВЯТОСЛАВ: Синовці мої, Ігорю і Всеволоде! Раненько стали ви половецьку землю мечами побивати, собі ж слави іскати! Но не славно воювали єсьте, неславно кров погану проливали! Ваші мужні серця з твердої криці ковані, а завзяття калені. І таки ви створили моїй (...) сідині? Ви сказали собі: "Мужаймося самі! Предною славу самі добудемо, а задню поділимося!" А диво ли, браття, старому помолодіти? Єгда сокіл минає, високо він за птицями женеться: не дасть він гнізда свого на обиду. Но се лихо: князі мені не пособлять, ні во що обратилися щасливі години... туга і тоска сину Глібову...

павза.

/здалека чутно голос труб/

СВЯТОСЛАВ: /заслухується неначе в фанфари/ Поглянь но, воєводу, котрий то князь прибув на раду.

ВОЄВОДА: /кланяється й відходить/

Ява II

СВЯТОСЛАВ: /сам, підходить до вікна і довго дивиться на Київ/.

Ява III

Воєвода голосить.

ВОЄВОДА: Великий княже! Прийшли усі князі, яких ти взивав. Ось Всеволод Юрійович, князь суздальський, і Давид Ростиславич, князь смоленський. /перепускає князів й виходить/.

Ява IV

/Входить Всеволод Юрійович і Давид. Глибоко кланяються/.

ВСЕВОЛОД ЮР[ІЙОВИЧ]: Поклін тобі, великий княже! На твій зазив прийшли ми к тобі, да би передати тобі наш меч і стати біля стремени твого.

ДАВИД: Дружини наші ждуть твого приказу, великий княже!

СВЯТОСЛАВ: Вітайте браття! Благодарю вам, що не забарилися прийти з поміччю нашої української землі! Невесела бо година настала!

ВСЕВОЛОД ЮР[ІЙОВИЧ]: Стрітили ми біля воріт Києва володимирського князя, Романа Мстиславича. Кажуть, половці грабують нашу землю.

СВЯТОСЛАВ: З Ромні кричать під шаблями половецькими, а Володимир у ранах.

ДАВИД: І Чернігів, і Переяслав в огні...

Ява V

Воєвода голосить.

ВОЄВОДА: Всеволод Ярославич, князь луцький, і Мстислав Ярославич, князь переопницький /перепускає князів і відходить/.

Ява VI

/Входять Всеволод Ярославич і Мстислав Ярославич, низько кланяються, спершу вітаються з князем Святославом, а відтак з тамтими князями/.

ВСЕВОЛОД ЯР[ОСЛАВИЧ]: Великий княже! Приносимо тобі наші мечі!

МСТИСЛАВ: І наші голови!

СВЯТОСЛАВ: Вітайте браття! Серце моє радується, коли очі мої видять любих синів моїх.

Ява VII

/Воєвода голосить/

ВОЄВОДА: Роман Мстиславич, князь володимирський. /Перепускає Романа і відходить/.

Ява VIII

/Входить Роман, низько кланяється/.

РОМАН: Извини, великий княже! Пізно я прибув, но хотів я пождати брата нашого, галицького князя Ярослава, і з ним прибути к тобі та передати тобі наші мечі. Но не діждався я його. */Вітається з іншими/.*

СВЯТОСЛАВ: Не будеть ли брат наш, галицький князь?

ВСЕВОЛОД ЯР[ОСЛАВИЧ]: Сlishав я, яко недужий есть і се тепер у нього дочка його княгиня Ярославна з дружиною своєю.

СВЯТОСЛАВ: Розгостіться, брати мої, і, аще воля ваша, начнем думати.

РОМАН: Да будеть по словеси твому, великий княже! Не много бо маєм времени й се забагриться небо над Києвом! Не ліпше ж нам почати думати!

ДАВИД РОСТ[ИСЛАВИЧ]: Соізволь, княже начати!

СВЯТОСЛАВ: Начинаймо ж, браття, в ім'я Боже!

ВСІ: */Сідають на своїх місцях, тільки дзиглик Ярослава порожній/.*

СВЯТОСЛАВ: */Сидить, дивиться бачно на всіх князів і починає говорити/* Созвал єсьм вас, браття моє, на гірке слово. Не радість привела нас тут всіх, до серця землі української, до Києва вашого, но горе. Созвал єсьм вас, браття моє, понежо ми самі на себе крамол куємо і наші мечі, вмiсто одностайно вдарити об мечі ворога нашого, вдаряють об себе. Се же користь велика половцям, забирають землі наші, грабують майно наше і розливають сторіками кров дітий і жінок наших. Браття, близький цей час, єгда брат наш Олег Гориславич кував крамолу і сіяв стрілу по землі нашій. І зрідка тоді по українській землі покрикували орачі, часто ж крякали ворони, жируючи на трупах, і гаморила галич, собираючися летіти на поживу. І пропадали гаразди Дажбожого внука та й не один чоловічий вік сократився в княжих кормолах.

/За сценою далекий гамір. Звук труб/.

Ява IX

/Воевода голосить/

ВОЄВОДА: Галицький князь, Ярослав Володимирович. */Перепускає князя і відходить/.*

Ява X

/Входить Осмомисл/.

СВЯТОСЛАВ: */Встає і йде йому назустріч, за ним стають всі князі, але залишаються на своїх місцях/.* Вітай дорогий брате! Благодарю тобі, яко прибув еси, аще й недуж еси, як слишимо.

ОСЬМОМИСЛ: */Кланяється Святославови і всім. Святослав підводить його до його дзиглика/.* Я мусів прибути на твій заклик, великий княже. Се ж ми всі ходими у стремен твоїх.

ВСІ: */сідають/.*

СВЯТОСЛАВ: В добрий час приходиш, Ярославе!

ОСМОМИСЛ: Спішив я, даби преже ніч покидає Київ, поклонитися тобі.

СВЯТОСЛАВ: */дивиться на вікна, які щораз то більше отінює сумерк/*

Ява XI

/Входить воєвода, за ним служба зі засвіченими восковими свічами.
Поставивши їх, відходять/.

Ява XII

СВЯТОСЛАВ: Ніч покриває всю землю нашу...

ВСЕВОЛОД ЮР[ІЙОВИЧ]: /встає/ Изволь, великий княже, одвіт дати на слова твої. Речеш, яко крамолу куємо на себе, мечі наші дзвонят о себе, намісто дзвонити об шоломи ворогів наших. Але не вина наша в тому, а твоя! Ти ж великий київський князь, отець всіх нас і володар всіх земель наших. І се соізволюєш на те, даби не давали послуху тобі, даби на місто йти раттю з тобою і під твоїми стягами, потаємно добували собі слави й чести князі, а приносили тобі і цілій землі українській нечесть і неславу! А се деає єсть Ігор Святославич, брат наш, князь новгород-сіверський? /показує на порожній дзиглик/. Він же ж підчинений князь і брат твій!

Павза.

ВСЕВОЛОД ЮР[ІЙОВИЧ]: /сідає/

ДАВИД: /встає/ Ти отець наш, великий княже, но й отець вміє карати. Ми сини твої по словам Ярослава Мудрого, Володимира і великого нащадка твого Святослава Завойовника. Испитаю я тебе так, як брат мій суздальський, князь Всеволод, де єсть брат наш Всеволод Святославич, князь трубчевський і курський? /показує/ Ми сини твої, ти ж зовеш нас братією. Добряча в тебе, великий княже, рука, та не вознесеться меч твій на брата твого. І се, княже, ти винен крамоли, понеже меч у тебе для ворогів, а для своїх же рідних добре слово. Но помни, княже, яко гірший врага суть інколи свої рідні. І таких ти должен карати мечем своїм, таких ти должен єси палити вогнем. Ти бо отець єси, бо ти київський князь. Ти созвал єси нас тут усіх zde, даби ми під твоїми стягами пішли визволяти братів наших князів Ігоря і Всеволода Святославичів і Володимира Ігоревича з половецької неволі. Ти созвал нас усіх змити кровію своєю сію наругу, єї нанесли нам князь новгород-сіверський, князь трубчевський і курський, і князь Путивля. Великий княже Святославе! Ми змиємо своєю кровію сію наругу, ми загородимо мечами своїми половця(ти)м путь на землю українську, понеже ми прийшли сюди, даби дати тобі свій меч. Но рци, не знищив ли Ігор потайним виступом твого величного діла? Ти ж усмирив єси половецьку погань, ти похитив у бою її грізного кагана Кобяка і покарав його смертю тут же в Київі. Сего ради славу воздали тобі Германи, Веціяни, Греки і Морава. Не ліпше ж було б, княже, не визволяти їх з неволі, а дозволити, місто тебе, скарати їх смертю половці? /сідає/

МСТИСЛАВ: /встає/ Князі суздальський і смоленський ріша гірке слово. Но забули вони, що коли, яко єгда ти великий княже, начав війну – усобицю проти Рурика і Давида, наш брат, князь Ігор сказав до тебе: “Отче, добро бешет тишина!” – ти сего не забув, княже. А я ж не забув, що не минуло ще п’ятнацять зим, як князь Ігор за Ворсклою з малою дружиною розгромив бісових половців і земля українська оддихнула вільніше. І не забули ви, браття, що не пройшло ще п’ять зим, єгда брат ваш Ігор по велінню твому, великий княже, пішов під твоїми стягами на половців. Княже суздальський, ти кажеш, що крамолі винен наш отець, великий київський князь, бо в нього для братів слово золоте зі сльозами змішане, а для ворогів меч. Княже смоленський, ти речеш, яко непослушних князів надо би скарати мечем і вогнем, тогда же слухатимуть інші князі. Не твори так, Святославе, отче наш! Воспомни, яко на місті сім, где ти днесь сидиш, сидів Ізяслав Мстиславович, що під Теревовлею вигубив (богато) був богати братів-галичан. І плач велий був по всій галаиць-

кій землі, що ще до сьогодні його чути. О, коби ти не услишав такого плачу, княже! Браття мої! Крамола не в Києві і не в Суздалі, не в Луцьку і не в Галичи, но в серцях наших. Та це рука Божа карала братів наших Ігоря і Всеволода, це Всевишній низпослав на них і нас свій допуст. Бо, може, одчиняться очі наші й урозумієм наші гріхи і урозумієм, яко один наш меч не одоліє ворога, но всі наші мечі добудуть світ!

ВСЕВОЛОД ЯР[ОСЛАВИЧ]: /встає/ Ви мечете гострі стріли слів своїх на братів наших Ігоря і Всеволода. Но браття мої, хто з-поміж вас не добуде свого меча, щоби пошукати собі чести й слави?! Невже ли не один з нас не піде з мечем на брата свого, даби заграбити майно його та посісти землю його? Браття мої, не вже ли українські князі не звивали ворогів наших половців на українську землю, даби погромити інших українських князів і знищити, ради власної слави, цю ж саму рідну українську землю! Княже суздальський, адже ж ти сам...

ВСЕВОЛОД ЮР[ІЙОВИЧ]: /встає/ Княже луцький, не ради сего ми zde собралися, даби говорити собі зневаги до очей! /згодом сідає/

ВСЕВОЛОД ЯР[ОСЛАВИЧ]: Не зневажаю тебе, брате, но токмо бороню Ігоря і Всеволода Святославичів. Якоже в нас, тако і в них буяєть ця кров, кров Ярополка і Олега Ярославича. Се кров, [яка] стільки принесла нещастя землі українській, кров, що родить непослух і(б) братовбивство, і що стільки ще горя принесе. Ми же і самі по словеси князя пересопницького довжні зрозуміти сіє, йдучи раттю під стягом великого київського князя, і вирвати з корінем з наших сердець зависть і ненависть. Київський княже, Святославе! Веди нас під своїм стягом! /сідає/.

/За сценою голосний звук труб і радісні оклики юрби/

ЮРБА: /за сценою/ Слава Ігорю Святославичу! Слава Яр-Туру Всеволодови! Слава Володимирови Ігоревичу! Слава! Слава!

КНЯЗІ: /дивляться на себе здивовано/ Що це?

/За вікнами видко дружинників зі смолоскипами/.

Ява XIII

ВОЄВОДА: /вбігає/ Князь Ігор! Князь Ігор возвратився з неволі!

Ява XIV

/Входять Ігор і Всеволод, за ними Володимир і Кончаківна/

ІГОР: /швидко підходить до Святослава і приклякає на одно коліно/ Великий княже! Прости своєму непослушному синові, яко тайно хотів добути собі чести, а тобі слави і приніс тобі тільки журби.

СВЯТОСЛАВ: /Нахиляється і піднімає Ігоря та цілує його тричі/ Рек піснетворець старих Ярославових времен: “Тяжко тобі голови крім плечей, зле тобі тілу, крім голови” – тако й землі українській без Ігоря. Вітай, мій сину, вітай на нашій землі! Бігством ти спасся? Да будеть благословен день сей, в нім же побачили очі моїх синів-братанків! Розкажуй теж, як се було все!

ІГОР: Преже, нежы начнемо розказувати, великий княже, ізволь поблагословити сина мойого, князя Путивля, що прийняв собі за жену дщер половецького кагана Кончака. Се вона провела нас крізь степи половецькі, дяка да будеть, що ми живі і здорові оглядаємо землю нашу. Дяка їй і мнихові Овлуреві.

СВЯТОСЛАВ: Вітайте, чада.

ВОЛОДИМИР і КОНЧАКІВНА: /приклякають/.

СВЯТОСЛАВ: /до всіх/ Браття мої! Се весела година настала! (Наші) Браття наші
возвратилися з неволі далекої, землі половецької і ми зде уготовім в моєму городі весілля!
/до воеводи/ Воеводо! А попроси сюди княгиню Ярославну і галицьку дружину! Рци в
городі, яко в нас весілля!

Ява XV

/другими дверима вбігає Ярославна, Добриня, по хвилі за ними Боян/.

ЯРОСЛАВНА: /радісно/ Ладо моя! Ігоре!

СВЯТОСЛАВ: /до Ярославної/ Княгине! Місто журби, възграють у нас весільніі труби!
Готуймося до весілля Володимира Ігоревича, князя Путивля! /до Бояна/ Бояне піснетворче, о
тобі же кажуть, що аще хощеші кому творити пісню, то скачеш білкою по деревах, вовком-
сіроманцем по землі ганяєшся, під хмари возносишся орлом сизокрилим, заспівай нам!

ВОЄВОДА: /нишком/ Єгда же Боян поминаєт усобиці давного времени, тогда на стадо
лебедине пускає соколів десять... Віщі свої персти на (...) живі струни воскладає, вони же
самі князям славу рокотають.

ЯРОСЛАВНА: Світить сонце на небі – князь Ігор на українській землі!

Дівчата сьпівають на Дунаї,
В'ються голоси через море до Києва...
Країни всі раді, городи всі веселі –

БОЯН: Північ... Сплеснуло море:

Йдуть тяжкі дощеві хмари.
Князеві Ігореві Бог дорогу значить
Із половецької землі – в землю українську,
До батьківського золотого престола.

ВОЛОДИМИР: Згасли зорі вечірні,

Ігор спить – Ігор не спить, думає-гадає.
Ігор думкою поля мірить
Від великого Дону до Донця малого.

БОЯН: Північ... Десь там кінь...

Овлур свиснув за рікою – дає князеві знак:
та не бути вже Ігорю в неволі!
Чути поклик.
Задудніла земля,
Зашуміла трава,
зрушилися вежі половецькі.
А князь Ігор скочив горностаєм крізь очерети,
А по воді білим гоголем полетів.
Допав швидкого коня –
Скочив з нього босим вовком
Та й кинувся в луги річки Донця.
І соколом летів під хмарами,
Б'ючи гуси й лебеді на сніданок, на обід та й на вечерю.

КОНЧАКІВНА: Коли Ігор соколом летів, тоді Овлур вовком скакав,
струшуючи собою студені роси:
бо загнали вони свої швидкі коні.

БОЯН: Донець каже: “Княже Ігорю!
Немало тобі слави, а Кончакові досади,
А землі українській радощів”
А Ігор собі каже:

ІГОР: Ой, Донче, немало й тобі хвали,
Бо ж ти князя носив на своїх водах,
Стелив йому траву зелену на берегах сріберних,
Сповивав його теплими імлами в тіні дерев зелених
Та й стеріг його гоголем на водах,
Чорнязю на струях,
На вітрах чайками.

ВОЛОДИМИР: Не сотоки [“сороки”. – С. Р.-Л.] скреготали в половецькім краю,
Гза з Кончаком за Ігорем у слід підбігають...

КОНЧАКІВНА. І не крякали ворони, галки чорнобокi,
Глухо повзали лугами в лозині сороки.
Човни стукотом до Донця на путь направляють,
Дзвінкострунно соловейки світ заповідають.

БОЯН: І каже Гза Кончакові: “Як не доженемо
Ми сокола, то сокільча стрілками уб’ємо!
Кончак каже: “Коли сокіл до гнізда полетів,
Сплутаємо дівчиною сокільча в наметі!”

КОНЧАКІВНА: Говорить Гза Кончакові: “Годі, годі, брате,
Не треба нам за сокільця дівчини давати –
Бо полине з дівчиною в світі чужинецькі
Та зачнуть нас птахи бити в полі половецькім...”

ВСІ: /тихо/ Бо пічнуть їх птахи бити в полі половецькім...

БОЯН: /звертаючись під час рецитації до поодиноких князів/ Князю Всеволоде! Не мислю токмо тобі перелетіти здалека сюди, щоб стерегти отній престол золотий. Ти можеш Волгу веслами розкрити, а Дон шоломами ісчерпати. Аще би був ти тут, була б невольниця по ногаті, а невольник по різані. Ти можеш і на суші стріляти живими самострілами враз із вдалими синами Глібовими. /до Давида/ Ти же, Буй-Давиде! Не плавали ви по крові золоченими вашими шоломами? Чи ж не ваша хоробра дружина реве, мов то тури, ранені шаблями каленими в полі незнаному! Ступіть но ви, господинове, у свої золоті стремена за обиду сего времени! /до Мстислава/ А ти, Буй-Мстиславе! Віща мисль носить ваш ум на діло. Високо ти несешся на діло в завзяттю, яко сокіл на вітрах носить, хотя птицю силою подоліти. У вас залізні крила при шоломах латинських: од них затремтить земля і многі краї ханові; Литва ж, Ятвяги, Дерепела й Половці оставили копія свої, голови ж свої підклонили під тії мечі булатні. Дон кличе до тебе, княже, й зове князів на побіду! /до Всеволода, князя луцького/ Всеволоде й всі три Мстиславичі, нехудого гнізда шестикрильці! – ви бо не жеребом побід заняли собі волості. Нащо ж ті ваші золоті шоломи й списи та й щити? Загородіть-но ворота полю половецькому своїми гострими стрілами за землю руську! /до Ярослава Осьмомисла/ Галицький Осьмомисле Ярославе! Високо сидиш на своєму золотокованому престолі. Ти підпер своїми полками угорські гори. Ти заступив королеві дорогу, зачинив Дунаєві ворота, кидаючи стрільна ген, крізь хмари. Суди свої держиш аж по край Дунаю. Тремтять перед тобою всі землі чужії, ти відчиняєш ворота Києву, з батьківського золотого престола стріляєш салтанів за землями! Стрільай, володарю, за землю українську, за рани Ігоря, буйного Святославича!

/павза/

ЯРОСЛАВ ОСЬМОМИСЛ: Княже Святославе, князю перш тебе бувшому на Київському столі, Ізяславові Мстиславичу, сказав я через посла його Петра Бориславича словеса, яже і днесь глаголю: ти будь мені за отця, я кланяюся тобі й прошу, прийми мя, як свого сина. Як їздить син твій коло твоїх стремен з одного боку, тако да аз їду з другого боку вкупі з усім своїм військом. Ти отець всіх нас, Святославе, яко князь київський. Як отець прости дітям-братаничам своїм, як отець прости нам, аще хто з нас необачне слово прорік. Но відай сіє, великий княже, яко сюди прибули князі українських земель. Ність ти ні суздальської, ні луцької землі, ні смоленської, ні галицької, ні володимирської, ні пересопницької. Єсть токмо руськая земля, володар же і повелитель її ти еси, великий княже, ми же князі твої Святославе! Се тобі меч мій і серце моє. /витяг меч і клонить його перед Святославом/ Веди нас! За українську землю, до чести, до слави!

РОМАН МСТИСЛАВ[ИЧ]: /витягає меч/ Се тобі життя моє!

ВСІ: /витягають мечі/ Веди нас княже! До чести! До слави!

/за сценою труби й оклики юрби/.

К І Н Е Ц Ь

Наші автори:

Анна Липківська, професор, кандидат мистецтвознавства (Київ)

Володимир Єфимов, кандидат технічних наук (Дніпропетровськ)

В'ячеслав Гіндін, заслужений артист України (Харків)

Тетяна Тумасянц, актриса (Харків)

Степан Пасічник, заслужений діяч мистецтв України (Харків)

Оксана Стеценко, заслужена артистка України (Харків)

Дмитро Терновий, драматург, продюсер, актор (Харків)

Ірина Кобзар, актриса (Харків)

Максим Богаєнко, студент III курсу кафедри майстерності актора і режисури театру анімації Харківського національного університету мистецтв ім. І. Котляревського

Уляна Рой, театрознавець, старший викладач Львівського національного університету ім. І. Франка (Львів)

Ніна Бічуя, письменник, редактор (Львів)

Тетяна Кінзерська, кандидат мистецтвознавства (Київ)

Оксана Палій, театрознавець (Львів)

Богдан Козак, народний артист України, академік Національної академії мистецтв України, професор (Львів)

Богдан Волошинський, магістр державного управління (Коломия)

Віта Сусак, кандидат мистецтвознавства, доцент (Львів)

Майя Гарбузюк, кандидат мистецтвознавства, доцент (Львів)

Наталія Юзюк, концертмейстер, викладач фортепіано (Львів)

Аделіна Єфименко, доктор мистецтвознавства, професор (Львів)

Роман Лаврентій, театрознавець (Львів)

Франклін Джон Гілді, професор (Університет штату Меріленд, США)

Наталія Губрій, магістрант кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв ім. І. Котляревського (науковий керівник – доц. Галина Ботунова)

Марія Бикова, студентка IV курсу театрознавчого відділення кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету ім. І. Франка (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент М. Гарбузюк)

Олена Жатько, студентка III курсу кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв ім. І. Котляревського (науковий керівник – старший викладач Інга Лобанова)

Олександра Калініченко, театрознавець (Львів)

Лариса Залеська-Онишкевич, доктор філософії (Пенсільванський Університет, США)

Валентина Грицук, театрознавець (Київ)

Євген Сало, театрознавець (Львів)

Євдокія Стародінова, філолог (Львів)

Ольга Оліщук, студентка II курсу театрознавчого відділення кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету ім. І. Франка (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент М. Гарбузюк)

Олексій Паляничка, студент I курсу театрознавчого відділення кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету ім. І. Франка (науковий керівник – асистент Марія Романюк)

Марія Цигилик, студентка IV курсу театрознавчого відділення кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету ім. І. Франка (науковий керівник – старший викладач Уляна Рой)

Софія Роса-Лаврентій, театрознавець (Львів)

Далі у “Просценіумі”:

Василь Кметь про театр у системі виховання Львівського єзуїтського університету

Євген Сало з дослідженням діяльності Руського народного театру у відгуках польської преси

Майя Гарбузюк до 210-річчя появи першого на теренах України друкованого перекладу “Гамлета”

Фрагменти театральних мемуарів актриси **Христини Геринович**

“Викладення принципів” – переклад українською маловідомої праці Є. Гротовського

Одеський актор-лялькар **Станіслав Михайленко** у творчому портреті **Юлії Коваленко**

Інга Лобанова про польську зиму 2014–2015 рр. у Харкові

Ольга Коваленко з причинками до творчого портрета театального художника Ірини Кліменченко

*На першій сторінці обкладинки – фрагмент світлини з вистави “Така її доля” за Т. Шевченком.
Режисер – Станіслав Мойсеев, художник-постановник – Володимир Карашевський,
художник з костюмів – Олена Богатирьова. Світлина Валерії Ландар.
Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка, 2013 р.*

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

Формат 60 x 84/8. Друк офсетний.
Фіз. друк. арк. 12. Умовн. друк. арк. 11,2.