

	3	Богданові Миколайовичу Козаку – 75 років!
<i>Богдан Козак</i>	4	Хлопець з львівського передмістя (<i>Інтерв'ю. Розмовляла М. Гарбузюк</i>)
<i>Олег Вергеліс</i>	16	Козак System

ІСТОРІЯ

<i>Євген Сало</i>	19	Відкриття та перший сезон Руського народного театру товариства “Руська Бесіда” у відгуках польської преси (1864)
-------------------	----	--

АРХІВ

<i>Ірина Мелешкіна</i>	30	Збірка українського сценографічного авангарду з фондової колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України
------------------------	----	--

СПОГАДИ

<i>Христина Геринович</i>	38	Спроба самопізнання (<i>До генеалогії мистецької родини</i>)
---------------------------	----	--

КРИТИКА

<i>Віктор Гуменюк</i>	58	Юрій Грищенко та його персонажі
<i>Юлія Коваленко</i>	67	Трістан одеської сцени

ПРАКТИКА

<i>Ольга Коваленко</i>	76	Художник театру Ірина Кліменченко
------------------------	----	-----------------------------------

СВІТ

<i>Єжи Гротовський</i>	87	Викладення принципів (<i>Переклад: Мая Бушевич і Джуді Борба</i>)
<i>Аделіна Єфімєнко</i>	91	“Музейна” та “режисерська” опери: два погляди на Россіні (“Севільський цирульник” і “Гільом Телль” у Мюнхені)



ПЕРШІ СТУДІЇ

Анастасія Коржова 98 Три долі Макса Геррманна

НЕКРОПОЛЬ

Богдан Тихолоз 104 Воїн світла, воїн добра. Володимир Труш:
in memoriam (10.IX 1977 – †31.X 2015)
110 Наш незабутній Володя. Мозаїка спогадів

ІНФОРМАЦІЯ

Євдокія Стародінова 113 Університетська хроніка Міжнародного дня театру
Майя Гарбузюк 116 Конференція пам'яті професора Р. Пилипчука

ДРАМАТУРГІЯ

Марія Вакула 117 Полярники

На першій сторінці обкладинки ескіз костюму “Вакханка” до вистави “Фаміра кіфаред” І. Анненського.
Художник – Олександра Екстер. Режисер – Олександр Таїров. Камерний театр, Москва, 1916 р.

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

Головний редактор
Майя Гарбузюк

Літературний редактор
Ніна Бічуя

Дизайн та верстка
Інна Шкльода

Редакційна колегія:

Веселовська Ганна (Київ), професор, доктор мистецтвознавства
Владимирова Наталія (Київ), професор, доктор мистецтвознавства
Волицька Ірина (Львів), кандидат мистецтвознавства
Гайдабур 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
Ратайчакова Доброхна (Познань), професор, доктор,
Салига Тарас (Львів), професор, доктор філологічних наук
Якимович Богдан (Львів), професор, доктор історичних наук

Адреса редакції: 79008 м. Львів, вул. Валова, 18, к. 22,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
редакція журналу “Просценіум”.
Телефони: (032) 239–42–96, 239–41–97. E-mail: proscenium@franko.lviv.ua

Підписано до друку 07. 12. 2015.
Формат 60 x 84/8. Друк офсетний.
Фіз.друк.арк. 14,25. Умовн. друк. арк. 13,3.



БОГДАНА КОЗАКА

*лауреата Національної премії
України ім. Тараса Шевченка
академіка Національної академії
мистецтв України,
професора, народного артиста України
багаторічного головного редактора
журналу “Просценіум”*

Вітаємо

з 75-літтям

Наснаги,
польоту думки і почуттів,
нових ролей, текстів, книг
ВИЗНАННЯ!

редакція журналу “Просценіум”

Ця розмова з народним артистом України, лауреатом Національної премії України ім. Т. Шевченка Богданом Козаком розпочалась п'ять років тому, а завершилась і доходить до читача тільки зараз. Очевидно, це стало можливим тому, що йдеться в ній про нестаріючі, одвічні в мистецтві теми та питання, відповіді на котрі дає кожен Майстер через свій власний життєвий, творчий, педагогічний досвід



ХЛОПЕЦЬ З ЛЬВІВСЬКОГО ПЕРЕДМІСТЯ

Кор.: Якщо подивитись на творчість актора як на феномен, вкорінений у прадавні джерела, то можна сказати, що його живлять три архетипи: священного вогню, священної офіри і майстерності жерця, котрий водночас є організатором цього ритуалу, провідником поміж богами і смертними. Все це поєднується в одній постаті АКТОРА, і глядач насправді приходиться дивитись на цю організовану, структуровану, тематизовану жертвоофіру. Це справді так відбувається і відчувається – по той бік рампи, з Вашої території?

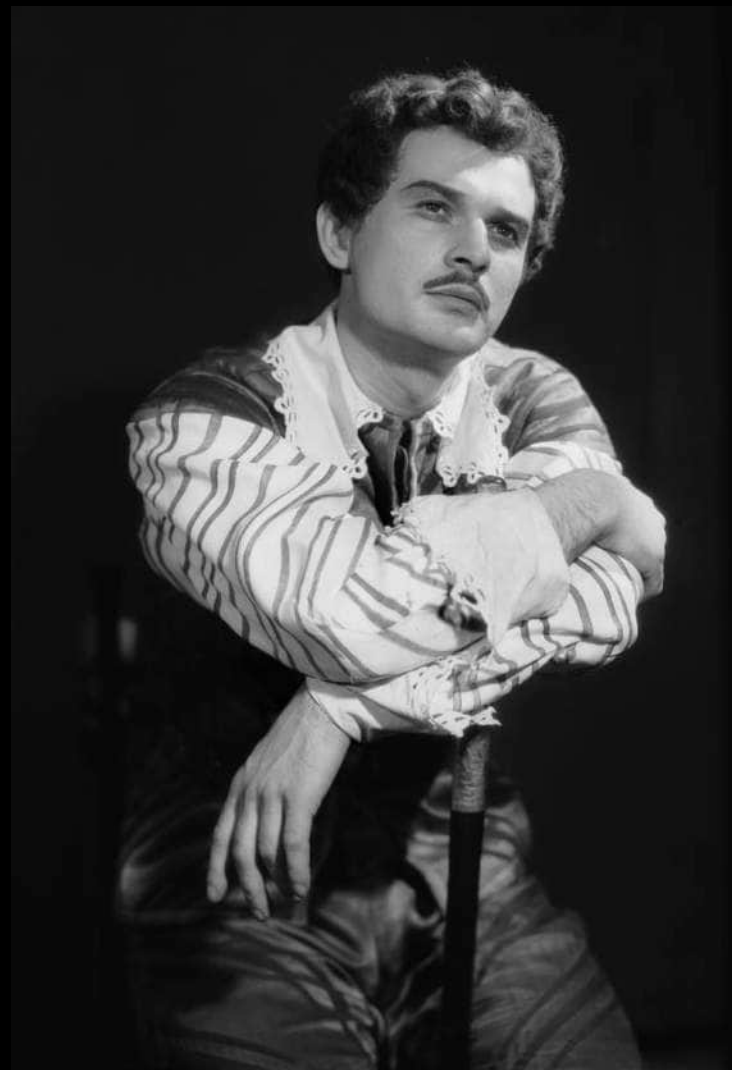
Богдан Козак: Знак Бога – це трикутник, всередині якого Всевидаще Око. Три вершини трикутника, як одна цілість. Французький педагог Жак дель Сартр ділив тіло актора на три частини: голова – інтелект, грудна клітка – чуття, від пупка до стіп ніг – життєва тілесна енергія. Відповідно до цього поділу визначав знакову систему жестів. У християнстві: Бог-Дух, Бог-Отець, Бог-Син. Разом єдина неподільна Трійця. Тож Ваш поділ сутності дії актора на три частини має під собою глибоке духовне, релігійне підґрунтя. Без сумніву, творчість не лише актора, а й будь-якої людини – це надмір енергії, по суті вогонь, світло, те, що дається Духом. Бо творчість – це горіння, це не стільки фізична сила, що дає змогу підняти тягар, радше енергетика іншого характеру. Людина в момент творчості випромінює сильне енергетичне поле, котре огортає людину – актора. В акті творчості одухотворений актор світиться, як казав Єжи Гротов-

ський, люмінісцентує. Цей вогонь... може причарувати, завоювати, окрилити, принизити людину – так ми кажемо... І це те, що дано від батьків через генетичний код, спадковість. Під час творення у вашому тілі й думці може раптом ожити пра-пра-пращур, якого ми і навіть наші батьки ніколи не знали. Акт творчості – це вихід за межі можливого, звичного. З народженням людина отримує космічне знання, дане вищою субстанцією. В житті відчитує його не розумом, а інтуїцією, на основі кількох фактів раптово, як спалах, з'ясовує проблему. І в науці таке трапляється дуже часто. Інстинкт, інтуїція – вроджена здатність до відчитування, відчування невідомого, незнаного для розуму. Це ми тільки кажемо, що використовуємо свій життєвий досвід чи історичний досвід, що діємо раціонально. Але в певних хвилинах нашого життя насправді діємо інстинктивно, на рівні підсвідомості, спонтанно. Спонтанно писав музику Моцарт, поезію Тарас Шевченко. Тільки згодом можемо проаналізувати, осмислити наш вчинок і дати йому раціональне визначення.

Щодо жертвовності актора – маєте рацію. Творчість актора – це і праця, і служіння. Недаремно у старому театрі казали: “я служу в театрі”, а не працюю... Якщо говорити про соціально-фізіологічний аспект, про родину, наприклад, то наші батьки офірували собою, щоб виховати нас, ми те саме чинимо щодо власних дітей. А в плані духовному, в твор-

чості – це, без сумніву, спалювання себе зсередини, випікання, досягнення якихось часто незбагнених і навіть ризикованих речей, це певне самообмеження, певна внутрішня етична дисципліна, про яку не дуже люблять говорити митці, але без якої не можна нічого досягнути. Ти думаєш про роль за тиждень до того дня, коли її гратимеш – але ж не будеш про це говорити вголос, якось ніяково. Але так нас вчили – наші вчителі, наші педагоги. А потім оцей-от інстинкт підказує, що треба робити. Можеш, наприклад, не читати Шевченка цілий рік, але ще задовго до концерту, внутрішньо, підсвідомо, десь дорогою в тобі виринає – треба повторити шевченків текст. І я починаю повторювати подумки, йдучи, засинаючи, блукати в ньому, починаю розгадувати звукоряд, повертатися до осмислення зорового образу. А ранком можу схопитись, взяти з полиці “Кобзар” і звірити усе за партитурою тексту і розділових знаків. Текст – це теж закодовані знаки. Текст автора – метатекст. Ну як це назвати? Я навіть не знаю, що це таке. Можеш не зробити цього сьогодні, а зробити обов’язково наступного дня. Але мусиш! Така внутрішня робота дуже цікава. Ну, і, звичайно, виходячи до глядача, ти спалюєш себе, тратиш енергію – з одного боку. А з іншого – через те, що ти витрачаєш, ти ж її і оновлюєш. Це постійний обмін енергією. Але там, усередині тебе, є такий невидимий, невідомий контролер, як казав Антонен Арто, – двійник, і ти відчуваєш – коли все добре, коли не було огріхів, а коли – невдоволення, щось забув, переставив. При цьому чітко усвідомлюєш причину – чому так сталося, що тобі заважає. Тут, мабуть, слід вести мову про умови для творчої праці актора. Дійсно, ідеальні умови, про які говорить Станіславський – повна тиша за лаштунками, щоб ніщо не відволікало актора від творчого процесу... Я відчув лише один раз таку увагу з боку адміністрації до творчості, до себе як актора, коли ми гастролювали у Польщі. Грالی ми тоді “Отелло” в театрі Нової Гути. Перед початком вистави загримований, в костюмі Яго я неодноразово, нервуючись, намагаюсь у коридорі додзвонитися до знайомих у Битомі. І тут до мене підійшла симпатична жінка, і сказала, що вона в театрі відповідає за працю акторів, попросила у мене номер телефона і пообіцяла залагодити, а я можу спокійно готуватися до виходу на сцену. Я був вражений. Коли ми читаємо, що за кордоном для того чи іншого відомого виконавця на гастроліях за його вимогою навіть змінюють інтер’єр кімнати в готелі – ми сміємося. А насправді – це важливі речі. Ми ж звикли працювати в “польових” умовах. Отой комфорт, “чистоту” створюємо собі самі надзвичайно великими зусиллями – відмежовуючись від якихось незручних реалій, ситуацій, долаючи перешкоди. Відбувається немов би розщеплення особистості.

Я навіть, якщо чесно, і не уявляю сьогодні – коли б забрати всі ці перешкоди, то чи міг би я працювати. Ці перешкоди стимулюють, збуджують, розкручують... А за кордоном створюють такі умови, щоб ви могли максимум енергії витратити на творчість. Бо ви “дорого коштуєте”, на вас витрачають, але й завдяки вам заробляють великі гроші. Хоча для зірок естради у нас ці правила вже діють. Одного разу я не зміг пройти до однієї із “зірок” естради, що гастролювала у Львові – навіть за попередньою домовленістю, давши візитну картку – мене просто не пропустила охорона, бо в цей час “зірка” в антракті відпочивала чи перевдягалась. У театрі в розпорядку роботи є такі правила: під час вистави акторові не можна дзвонити, кликати до телефона, йому навіть не можна сказати, якщо щось трапилося поза театром – вдома, з родиною. Це для того, щоб він міг спокійно грати виставу, а не провалити її, бо це ж – колективна праця.



Богдан Козак – Дон Хуан у виставі “З коханням не жартують” П. Кальдерона. Режисер – С. Сміян, художник – В. Борисовець. Театр ім. М. Заньковецької, 1962 р.



Лариса Кадирова – Марія Заньковецька, Богдан Козак – Хлестов у виставі “Марія Заньковецька” (“Нескорене серце”) І. Рябоклячі. Режисер – О. Ріпко, художник – М. Кипріян. Театр ім. М. Заньковецької, 1972 р.

Щоправда, тепер у всіх акторів мобільні телефони. Хоча так чи інакше, гра – це жертва, самопожертва, це самообмеження. Інакше на вівтарі творчості вогонь не горить. Щоб цей вогонь горів, до нього треба весь час щось підкидати. Так би мовити, “дрова”. І ці “дрова” – самодисципліна, самообмеження – робити зарядку, бути в добрій фізичній кондиції, пам’ятати весь час, що ваш голос повинен звучати, що ви сьогодні не можете чогось такого собі дозволити, тому що завтра у вас спектакль. Ви мусите виспатись. І з віком, скажу вам, це доводиться робити ретельніше, дотримуватись правил усе старанніше і старанніше. Бо цього вогню – першого, імпульсивного – уже, мабуть, не вистачає. Його треба економити, берегти, для того, щоб здійснити жертву. Тому з віком треба ставитись до себе був вимогливіше. В молоді роки можна було тратити енергію набагато більше. Але вона доконечно мусить бути. В старшому віці вона змінюється, стає іншою за своїм характером, отримує

інше забарвлення. І це добре. Бо якщо ви в старшому віці робите щось як молодий – будете виглядати смішно. Про це дуже добре сказано в японському трактаті Дзеамі. Це стосується, мабуть, чоловіків менше, бо вони органічніше переходять на вікові ролі, а в жінок ця ситуація трагічніша, коли актриса у поважному віці хоче робити те, що робила в молодості. І важко їй перейти з ролей головних героїнь на вікові ролі. Так, дуже болючий процес, про який ми не говоримо, бо це – ніби наша внутрішня справа, наше закулісне життя. Але психологія творчості – складна річ. Я на своєму шляху бачив гарних, чудових молодих актрис, які не змогли органічно перейти вікову межу, не могли розпрощатися з тим, що напрацювали в молодості: пластика, голос, пристосування, певні реакції. Адже щось залишається на рівні напрацьованого – техніка. А відкинути і почати працювати з чистого аркуша не всім вдається. Це, очевидно, й проблема режисури, режисер може вас побачити в тій чи іншій ролі, і через неї розкрити в акторові нові якості, нові можливості.

Кор.: До прикладу, коли перша вікова роль знайшла Вас?

Б. К.: Мабуть, десь у двадцять п’ять років. Та ні, які двадцять п’ять! Я свою першу вікову роль зіграв у дипломній виставі в заньківчанській студії. Це було 1963 року, я грав Подорожнього у “Зимовому вечорі” Михайла Старицького. Мені було двадцять три роки, а моєму персонажеві – понад сорок п’ять – він повертався з каторги додому. І я пригадую, як зі мною працював мій викладач Доміян Іванович Козачковський, котрий ставив цю виставу. Ритми тіла, паузи, пластика, одяг – він дуже чітко пояснював, що допомагає досягнути бажаного, насамперед – ритмічна структура думки, як уміти стримати себе, щоб не вибухнути молодією енергією. Окрім гриму, який, звичайно, обов’язковий, і який можна, до речі, побачити на фотографіях – бо наші дипломні вистави були зафіксовані і на фотоплівку, і на телебаченні. Якось у розмові професор Володимир Антонович Овсійчук сказав мені, що не може забути тієї вистави, і порівнював її з гастрольною виставою “Зимового вечора” Київського театру Франка, віддаючи перевагу тій давній, нашій дипломній, роботі. Це, мабуть, тому, що Доміян Іванович Козачковський був прекрасний, курбасівської школи педагог, режисер, надзвичайно внутрішньо рухливий, динамічний актор. Це єдиний педагог, який змусив мене вивчити весь текст автора повністю (я полюбляв часто говорити текст автора в його ж стилі, але своїми словами) і дуже скрупульозно стежив за дотриманням оригіналу, вважав, що не можна переставляти слова. Він був надзвичайно вимогливий до костюма персонажа, до деталей реквізиту, і взагалі прихильником жорсткої дисципліни у творчості. А

це була чудова практика – це як висвячення. І коли ви хоча б один раз, самостійно зробили все чітко і добре, то обов’язково відчуєте у своїй грі довершеність, і тоді вже не схочете схибити з цієї дороги. Відчувши це один раз – схочете відчути знову. І ви йдете тією ж дорогою, бо такий спосіб існування колись вивів вас на правильний шлях. І ви це сприймаєте як оберіг, не губите. Я працюю понад п’ятдесят років у театрі, і цих засад завжди дотримуюсь, і студентам завжди говорив: одягайте на проби костюм, що відповідає епосі вашого персонажа, шукайте деталі, тому що костюм дає розв’язання пластики рук, руху тіла. У вечірній сукні та на високих обцасах жінка ходить інакше, ніж у джинсах та кросівках. Пластика виявляє внутрішній ритм. Це все пов’язане одне з одним – внутрішнє виявляється через зовнішнє, а зовнішнє впливає на внутрішнє. Як хатха-йога: ви виконуєте вправу і думаєте, і думка впливає на тіло, а тіло – на спосіб мислення. Це – обмін енергетикою. В театрі треба завжди про це пам’ятати. Не можна сьогодні бути не в формі, десь пиячити, а завтра прийти на репетицію і сподіватись на щось досконале. Ваша готовність до творчості називається професіоналізмом. Але це не механічна робота. У мене перший фах – слюсаря, і я знаю, що таке професійна робота з інструментом. У творчості – це інше, енергія іншого характеру. Її треба особливо оберігати. Не саме тіло, а власне енергію. І тоді тіло слухає вас. А коли ви її не маєте всередині, а робите просто рух, нехай і найкрасивіший – це нічого не дає. Бо навіть грати у футбол треба натхненно – а просто бігати і копати м’яч цілком недостатньо. Мене завжди цікавив у цьому сенсі балет. Я застав на львівській сцені прекрасних виконавців: Наталію Слободяну, Олега Поспелова. Які це були натхненні танцівники умовних, класичних, строгих балетів! Там все було відпрацьовано до найдрібнішого руху, як у еквілібриста, але й наповнене чимось таким, що ти не помічаєш техніки, а милуєшся переливами внутрішньої дії, станів їхніх героїв. І коли я бачив Поспелова, який йшов містом, по-балетному ставлячи ступні ніг, з рівною спиною, гордо піднявши голову, мені страшенно хотілось його копіювати, але я розумів, що це не моє, я актор драматичного театру. Ось зараз кажу вам про це і бачу, відчуваю тілом, як він йшов... Він так ходив в житті... Це був тренінг щомиті. Він продовжував репетицію і в житті. Нас теж так учили в театральній студії продовжувати тренінг у житті: тіла, дикції, голосу. Ми дивилися практично усі вистави в театрі опери і балету, усіх гастролерів.

Кор.: А як щодо стосунків “актор-режисер”? Чи доводилось відчувати себе жертвою режисерського рішення?

Б. К.: Я щасливий, коли режисер має цікаве рішення. Я радію, коли мені дають цікаве творче завдання,



Богдан Козак – Кларенс у виставі “Ричард III” В. Шекспіра. Режисер – С. Данченко, художник – М. Кипріян. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1974 р.

над яким треба думати. Актор завжди бачить виставу, крізь призму своєї ролі. А от режисер мислить усією виставою. Це інша професія – уміння комбінувати не тільки текст, а й певні ритми, сцени, шукати образний вияв. Коли ви це розумієте, тоді вам теж цікаво, і це – не жертва, а співпраця. І дуже добре, коли режисер з вами розмовляє щиро, відверто. У мене так складалось, що режисери довіряли мені як акторові, і ця довіра мене зобов’язувала до чесної праці. Якось я прийшов до Сергія Володимировича Данченка, щоб відмовитись від ролі Кларенса у “Ричарді III” – через перевантаженість, бо працював паралельно ще над кількома ролями: Моцартом в “Моцарті і Сальєрі” Олександра Пушкіна і в п’єсі “Планета Сперанта” Олексі Коломійця. Бігаючи з репетиції на репетицію, я не міг опанувати свою шекспірівську роль, вона не йшла – і я прийшов до кабінету, і сказав, що не можу подолати це завдання, роль не виходить. І у відповідь почув: “Я в тебе вірю. Іди, не мороч мені голову. Все буде добре. Іди і думай.” І так сталося... Приємно згадати, як під час обговорення вистави маститі критики з Москви поруч із роботою Богдана Ступки – Ричарда III аналізували і мою роль Кларенса.

Кор.: Але Ви відомі як актор, котрий дискутує, конфліктує з режисерами...

Б. К.: О, тут Ви не маєте рації. Можливо, колись у молодості я й міг би виявляти впертість... Розумієте, нас вчили в студії говорити правду і ніколи не стидатися визнати, що чогось не знаєш. Я зберіг для себе це правило до сьогодні. Якщо я чогось не розумію – я говорю про це відверто, навіть коли з мене кепкують молодші колеги-актори. Бо для себе я мушу все з'ясувати, щоб правильно діяти. І коли ми – чи на репетиціях, чи по телефону, усе з'ясуємо, тоді вже для мене не виникає питання “як?”. У молодості воно опинялося на першому місці. А тепер для мене важливо не “як?”, а “що?” – а “як?” вже походить від нього. Коли знаєш “що?” (а це “для чого?” і “чому?”), то “як?” виринає вже на рівні інстинкту, з підсвідомості, творячи відповідну форму. Перевертається така собі клепсидра, пісковий годинник. Наче нічого не міняється, пісок той самий, пересипається, але мотивація інша. Міняється темп, ритм.

Я радше дискутую з партнерами, а не з режисерами. Прагну взаємообміну енергією, а не одностороннього зв'язку. Що людина найбільше пам'ятає в житті? Пам'ятає добро, пам'ятає образу, тобто певні емоційні стани, стреси. Для мене таким стресом було введення у виставу “Сині роси” Миколи Зарудного на роль Кагарлика. В кімнаті відбувалася репетиція. Вів її Олекса Миколайович Ріпко. Він не був моїм педагогом у студії, але постійно брав асистентом до своїх вистав, тобто був у театрі моїм наставником у виробленні певної театральності, яку він дуже добре відчував, і такої – ну, чи то організації праці, чи що – у нього все це було продумано заздалегідь, вдома, і він чітко розводив, чітко знав, куди кому йти. Приходив на репетиції готовий, умів розподілити ролі у п'єсі так, що на 95% вгадані були індивідуальності акторів. В цьому вже був успіх його режисури. Він мав величезний педагогічний та режисерський талант: чуття, що кому грати. Я не пригадую, щоб у його виставах були якісь компроміси, щоб він призначив когось на роль – і програв. Отож, Олекса Миколайович поставив мене на Кагарлика у чергу з Федором Стригуном – а я, середнього зросту, на той час був худорлявий. А грати треба було, я б сказав, такого шолохівського Макара Нагульнова, стихійний, бунтівний характер – галіфе, чоботи, зірка в чолі, все буде, все знає, нічого насправді не знаючи, рубака-чоловік. Мені це не дуже вдавалося. Олекса Миколайович як режисер інколи, пояснюючи роль, міг вдаватися до порівнянь персонажів із тваринами. Наприклад, Богданові Коху він міг пояснити, що його персонаж – ніби пес, який кидається на когось, а його відганяють – так Олекса Миколайович пояснив структуру конфлікту, його внутрішню і зовнішню суть. У нього було розвинене образне, асоціативне мислення, і пов'язане саме із світом тварин. Можливо, тому, що актор – це і фізика,

і біологія? Насправді інколи необов'язково говорити якимсь високим стилем, він пояснював такою ось експресією живого – і його чудово розуміли актори, в цьому був певний резон. Пригадую, як у “Хазяїні” він зробив геніальну мізансцену – коли Ліхтаренко (Федір Стригун) свариться з Феногеном (Василь Яременко). І одному, й другому він придумав пристосування: в руках нагаї, які в певний момент, коли актори закладали руки за спину, виглядали хвостами, і виникав образ таких чортів, що ходять колом по сцені. Актори зрозуміли суть своїх персонажів: і був молодий чорт, меткий, сильний, і старий чорт. І фактично з нічого виникла надзвичайно образна, виразна сцена. Так от, повертаючись до “Синіх рос”. Тоді на репетиції, про яку я згадую, Олекса Миколайович вирішив і мені показати щось таке. А був він високою, огрядною людиною кілограмів під сто, у нього були широкі жести, вони виглядали в його виконанні дуже монументально. І я не втримався і вирішив заперечити як людина, навчена бути відвертою. Я сказав: “Олексо Миколайовичу, я перепрошую, але подивіться, Ви важите під сто кілограмів, а я шістдесят. І я не можу робити так, як Ви, у мене інша природа, темперамент інший”. Він подивився на мене, махнув рукою, сказав: “Грай як хочеш” і вийшов з кімнати, ображений. Зависла неприємна павза. Але актори розуміли, що мені ж треба грати, і довели репетицію зі мною до кінця. От такий шок у мене був. Коли ж зіграв роль – Олекса Миколайович підійшов до мене і сказав: “А знаєте, Ви добре зробили це по-своєму!” Я вже неодноразово згадував, що був свідком кількох випадків, коли Олекса Миколайович підходив до актора після вистави і вибачався за те, що доводив його на репетиціях до сліз. Він був людиною виняткової професійної коректності. Так траплялося, наприклад, з Ларисою Кадировою в “Марії Заньковецькій”. Режисер вимагав від актриси, щоб вона погладшала – Олекса Миколайович уявляв собі Заньковецьку трохи повнішою, монументальнішою, ближчою десь до Єрмолової. А Лариса була дуже худенька, інтелігентна, не така, одне слово, як бачилося режисерові. І він щоразу на репетиції питав: “Скільки Ви сьогодні важите?” Я радив їй відповідати: “Прибуло сто грамів”. І вона це робила неодноразово, з чого Олекса Миколайович дуже тішився. Але коли вона заграла прем'єру, Олекса Миколайович підійшов до неї і при всіх вибачився за те, що був надто прискіпливим. Сказав, що Лариса переконала його своєю грою, і що такий інтелігентний, витончений сценічний образ Заньковецької справді переконливіший, промовистий. Це – зразок високої етичної культури. Ми його за це дуже любили. Ми знали його долю, знали, що він не може отримати звання, бо в часі Другої світової війни працював на окупованій території... але ж це

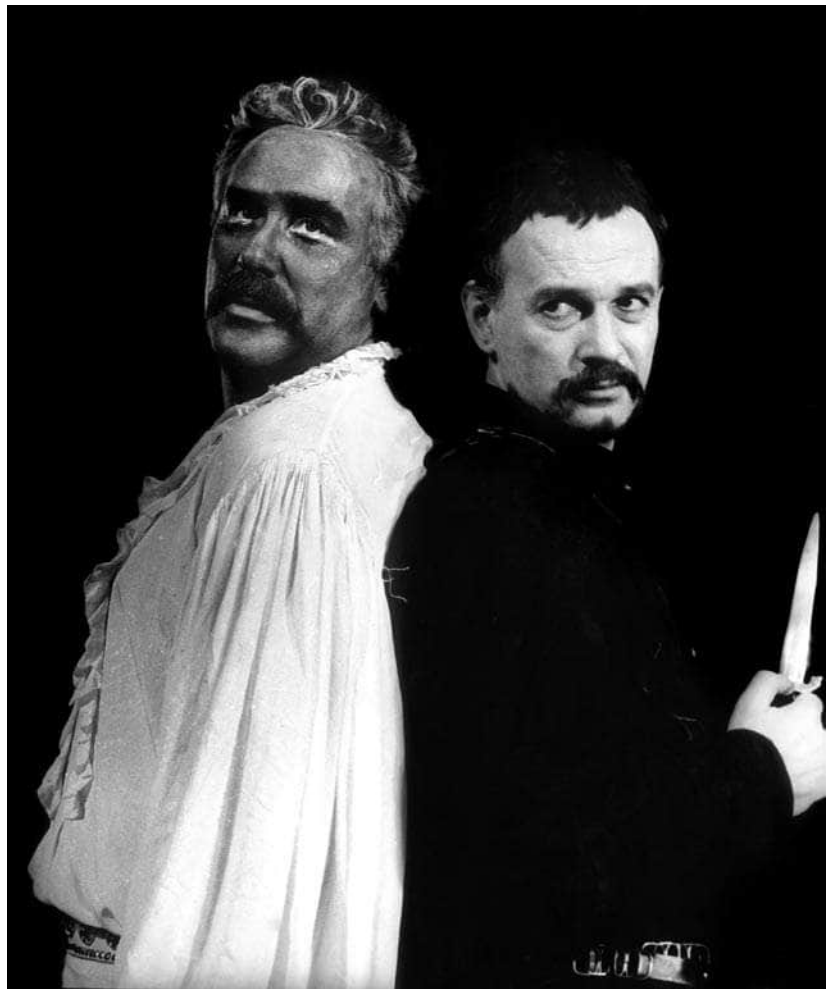
був високопрофесійний режисер і неймовірно добра людина. Рідкісна риса. І великий трудівник театру. Любив широкі, образні, театральні мізансцени, і вимагав цього ще на репетиціях в кімнаті. А ми звикли грати правдиво, на рівні “я – ти”, не враховуючи, що це буде перенесено на велику сцену, і тому спочатку дуже конфліктували, бо нам здавалось, начебто порушується правда існування. А він вимагав уже перспективи, тому й у кімнаті від мене вимагав отої широти жесту. Але на сцені вже мій інстинкт актора спрацював, бо сцена, її простір вимагали існування в іншому вимірі, з іншою енергією. Я не міг збрехати в кімнаті і робити широкий жест, а на сцені він у мене сам собою пішов. Тому для актора дуже важливий момент – я це повторюю студентам – враховувати віддаль, глибину зали, територію, на якій граєш. Одне – грати на території Камерної сцени, де в залі триста глядачів, і зовсім інше – на тисячну аудиторію. Ви дієте інстинктивно – ви не можете говорити голосніше чи тихіше, ніж диктує ситуація простору і запропонованих обставин. Навіщо в кімнаті стріляти з гармати, якщо досить пустити стрілу з лука. І ви мусите цю зброю вибирати – на рівні органіки. Ми були так виховані. Оце відчуття простору, віддалі нам закладали.

Кор.: Для Вас особисто камерний простір відкрився доволі пізно...

Б. К.: Так, я зіграв на Камерній сцені уперше 1999 року – “Загадкові варіації” Шмітта. Але хіба я не знімався перед тим у кіно, хіба не мав сценічних постав на львівському телебаченні, хіба не читав на радіо? Це теж “камерний досвід”. Його відчуття можна порівняти з музикальністю.

Кор.: Особливий просторовий слух...

Б. К.: Не знаю, може це щось вроджене, але й виховане, набуто також. Наприклад, у “Загадкових варіаціях” мені закидали, що працюю не так камерно, як мій партнер, Олег Стефан. Але ж роль, яку я грав – Абель Знорко – ексцентричніша за рахунок внутрішнього здиблення цього чоловіка, його виняткового соціального становища, що дозволяє йому гротескові виверти. В певні моменти я це знімаю і граю просто і тихо. Тобто це – кілька планів. І перебування в цих різних планах для цієї саме ролі було дуже потрібне. Це знов-таки – відчуття подачі фрази. Ми з Олегом грали цю виставу понад десять років, але кожна наступна вистава була іншою, не подібною до попередніх. Ми змінювали інколи навіть мізансцени, якісь пристосування, підходи. Все залежало від непередбачуваних тонких речей у собі і партнерові, дуже дивних, навіть не знаю... За ці майже п’ятнадцять років існування з партнером в одній виставі ви стаєте наче подружня пара: адже вдома ви тільки двері відчинили, а дружина вже знає, чи ви з колегами були, чи



Федір Стригун – Отелло, Богдан Козак – Яго у виставі “Отелло” В. Шекспіра. Режисер – А. Бабенко, художник – М. Кипріян. Львівський академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1985 р.

з роботи йдете, радість у вас чи прикрість. Так і з партнером. Все на рівні інстинкту. Хочу ще раз сказати, що цей інстинкт мусить бути розвиненим в актора на рівні тваринному. Недаремно Єжи Гротовський весь час підкреслював у своїх висловлюваннях, що актор мав би бути як леопард, як лань, діяти пробоем... Йдеться про спонтанну експресію та реакцію. А вона виникає в тому першому, енергетичному імпульсі. Якщо самим лише тілом робити рух – це буде ялово. Без енергетичного імпульсу, внутрішнього спалаху нічого не зробите. Хочете – називайте це любов’ю, хочете – вогнем. Це певна енергетика, дана людині, як космічний закон. От і все. Наприклад, опера – музика. І співак має “відбутися” у ній своїм голосом, експресією. І коли це стається – є злиття. А коли оркестр звучить, а голос, хай навіть і гучний, та позбавлений експресії, внутрішньої мотивації, то ви відчуваєте в залі не злиття, а розбіжність.. Але коли актор співає

так само експресивно, як веде його музика, і його енергія вібрує разом із вібрато скрипки в оркестрі, то ви не думаєте, що він співає – він просто вас бере і веде, і вам на думку не спаде, що актор співає на сцені. Це – щось з магії, з того чаклунства, про яке ви говорите.

Кор..: Чаклунство, майстерність жерця...

Б. К.: Бачите, коли багато читаєш Станіславського, його листування, то розумієш, що він говорить про те саме. Коли читаєте Мейерхольда, Курбаса, попри весь раціоналізм підходів, ви здогадуєтесь, що вони також розуміли і володіли цією силою. Степан Чарнецький згадує, як молодий Курбас 1913 року грав роль Дорошенка, і, фехтуючи на сцені під час бою, відтяв собі край пучки на пальці, в запалі навіть не помітив цього, вискочив за лаштунки, кинувся на шию режисерові, розридався істерично від емоційної напруги, – так він перейнявся роллю, сценічними обставинами. Яка ж у нього була збудлива нервова система! І я зовсім не дивуюсь, що коли заміжня актриса, відмовила Кур-

басові у коханні, то він вистрелив собі у груди, і куля застрягла близько серця. Чарнецький пише, що актор, лежачи поранений, промовив колегам: “Як же ви без мене гастролі дограєте?” Ми говоримо про єдність двох моментів: вогню і жертвності, але є й третя річ. Мені подобається теза Юліуша Остерви, видатного польського актора і режисера першої половини ХХ ст., котрий сказав: актор – це посередник поміж Вищою Силою і людьми. Так! Чому кажемо: Шевченко-пророк, чому кажемо, що картина, створена художником, випромінює енергетику і через століття, чому відчуваємо сакральну глибину слова Біблії? Тому що у смислі і звуковій вібрації слова закодована енергетика. Що це таке – через себе пропускати оцей вогонь, ставати одночасно жертвою і жерцем, і говорити те, про що треба сказати? Як Ви інтерпретуєте текст автора ХVІІІ століття, який перетворив дійсність у текст і заклав у нього свою ідею? Ви берете це його перетворення і перетворюєте сьогодні, тут і зараз, у живу дію, живу вібрацію слова – текст ХVІІІ



Любов Боровська – Геката, Ярослав Мука – Банко, Богдан Козак – Макбет у виставі “Макбет” В. Шекспіра. Режисер – А. Бабенко, художник – Л. Боярська. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1992 р.

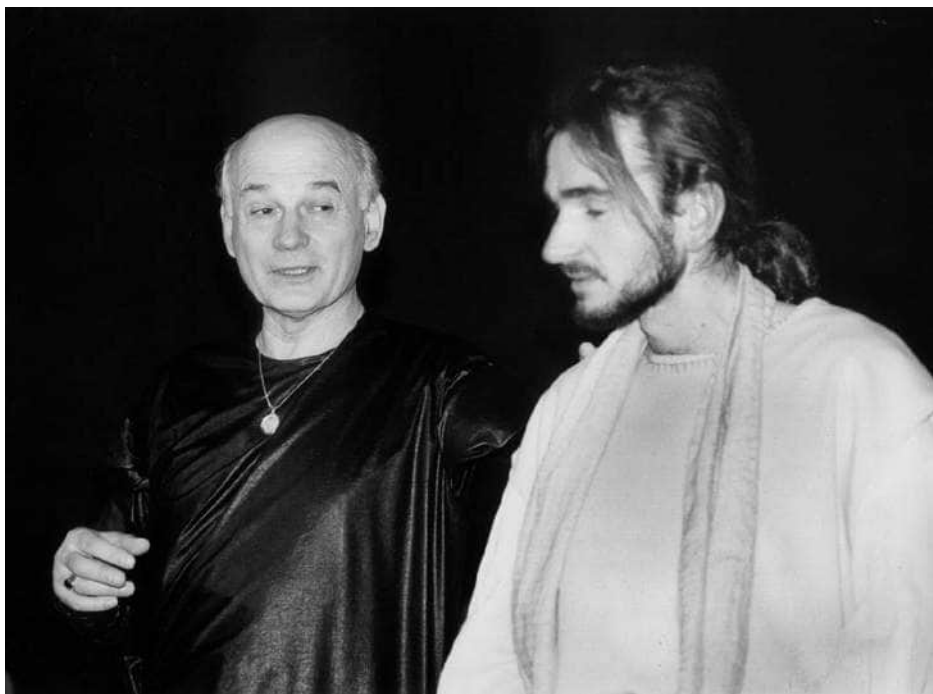
століття перетворює в текст ХХІ століття, у нову, притаманну вам енергетичну структуру слова, думки, ритму і посилає в зал глядачеві, сьогоднішній людині. Що це за таке коло дивне? Не знаю...

Кор.: А той контролер, той двійник, про якого говорять і Михайло Чехов, і Антонен Арто, той “другий” Богдан Козак, який спостерігає за тим, що робить на сцені його реальне “я” – він завжди існує, він завжди виникає? Чи відпочиває хоча б зрідка?

Б. К.: Завжди. Постійно. Присутній. Від першої миті виходу на сцену. Навіть коли дія проходить легко, то на наступному повороті у вас виникає проблемний момент. І це буває завжди. І знаєте чому? Значною мірою через оте переборювання труднощів, про яке ми вже говорили, через перепони, що заважають працювати, відкидають, нищать вашу зосередженість. Ви мусите переборювати постійний гамір за кулісами – коли в момент сценічної паузи чуєте чийсь розмови за лаштунками. Це вас “вибиває” вмиг: якась частина вашого тіла подразнена отим внутрішнім обуренням-спротивом, а інша продовжує працювати, існувати в ролі. Це – одночасне існування в кількох вимірах, яке дозволене акторові. І якщо ми, услід за Остервою, скажемо, що актор – посередник поміж Богом і людьми, то він існує не в лінійних трьох вимірах, навіть не в чотирьох: реальність ця надто багатовимірна. Ось був нещодавній мій Шевченківський концерт. Я вийшов, сказав перші слова – і відчув, що радист заголосно увімкнув звук, і тому я не можу моделювати фразу, і це мене змусило працювати дуже обережно, не форсуючи звук. А він просто забув стихити звук: перед тим був естрадний концерт, і динаміки ввімкнули для співу – на повну потужність. І все. Згодом таки зауважив і поступово почав зменшувати гучність звуку. Але ця ситуація так тримала мене в напрузі, що в деякі моменти з текстом виникли проблеми. І друга ситуація: наприклад – пустили на сцену дим. І він почав мене внутрішньо дратувати, бо через ту густу завісу я не бачив публіки, залу – нічого не бачив перед собою, окрім диму. Може, публіка завдяки світлу мене й бачила – а я ні.

Кор.: Публіка в залі почала кашляти, і теж “випала” із атмосфери, тону спілкування...

Б. К.: Так, бо це їдкий дим. А людина, яка створює атмосферу вистави, мусить дуже обережно, тонко з цим поводитись, дим мав ледь помітно повзти, стелитися сценою. А чому так все сталося? Бо відкриті були двері за лаштунками, і зробився протяг, дим розвернуло й понесло у зал. Тобто, знову ж – створення умов для роботи акторові. Зрештою, ідеальних



Богдан Козак – Знорко, Олег Стефан – Ларсен у виставі “Загадкові варіації” Е. Шмітта. Режисер – В. Сікорський, художник – О. Оверчук. Львівський академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1999 р.

умов, мабуть, ніколи немає. Але є один секрет, яким з Вами поділюсь: уміння перетворити роздратування на емоцію для праці на сцені. Це просто колосальна ситуація: народження емоції не з тексту, не з думки, а з іншої, “чорної” сили, яку ви використовуєте для позитиву гри. Зрідка, але воно існує. Це дивовижні речі, коли ви комбінуєте енергетичні поля через себе: раціонально, емоційно, жестово, пластично, коли починаєте впускати їх у себе. Така штука, наприклад: ви на сцені сідаєте в крісло і раптом відчуваєте, що одне бильце відламане. І пролітає думка: “Господи! Яке щастя, що я це відчув!” – і сідаєте вже не глибше, а лише на краєчок, не спираєтесь на бильце. Що це за комбінація відбувається, якщо говорити в категоріях інформаційного потоку? Адже це й ваші слова й думки, і водночас не ваші, а когось збоку – то ж це таке?

Кор.: З висоти свого досвіду і літ, признайтесь – цього всього взагалі можна навчитись, чи воно має бути присутнім в людини одразу?

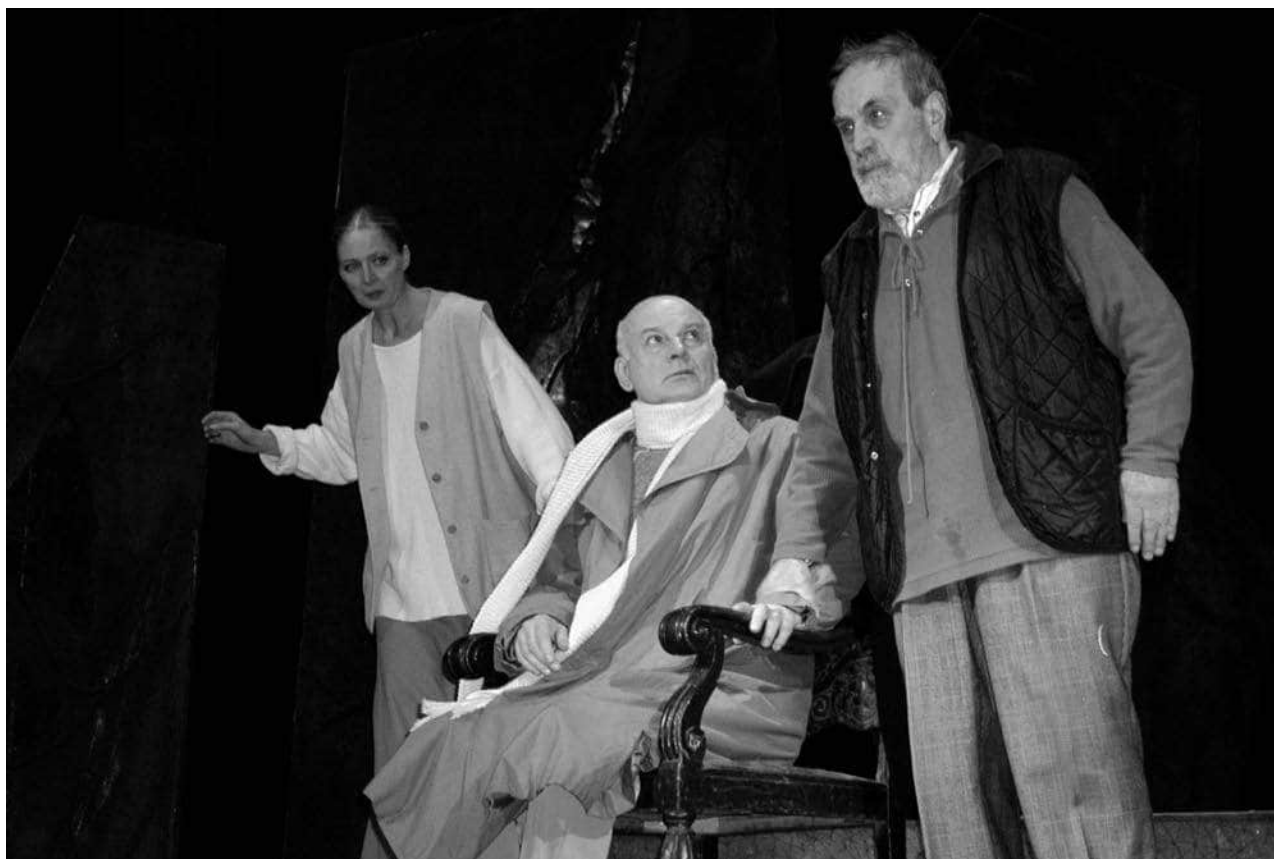
Б. К.: І так, і ні... Коли я був студентом і грав Дон Хуана у виставі “З коханням не жартують” Кальдерона, треба було говорити вірш, співати, танцювати, фехтувати, стрибати з балкона, освідчуватись у коханні. Цього вимагала драматургія. А я лише закінчив перший курс студії. І коли актриса театру Таїсія Перепеліцина у мене запитала: “Як ви це робите?” – я

не розумів, про що вона питає. Я не знав, як я це робив. Я просто це робив. Можливо тому, що давніше займався спортом, вокалом, грав в аматорських театрах, читав вірші, писав вірші. Може, це життя було клавійатурою якогось великого життєвого фортепіано, на якому я вчився грати з молодих років завдяки школі, друзям, знайомим, хлопцям з вулиці. А коли вийшов на сцену – виявилось, що я це можу робити, мій психофізичний апарат був готовий відтворити те, що потрібно. І було це анітрохи не страшніше, ніж на ходу заскочити в трамвай або зіскочити з нього, або перебігти дорогу перед машиною, або якісь інші такі речі, без яких хлопці не обходяться, бо хочуть показати свою відвагу. Чи взимку в школі пройтись уздовж засніженого карнизу на четвертому поверсі з вікна одного класу до іншого – я просто знав, що пройду, і все!

Кор.: Тобто ми повертаємось до нашого питання про надмір енергії – адже не всі хлопці так роблять...

Б. К.: Думаю, що намагаються всі. Проте не всі йдуть до кінця. Це знову, ж – так накреслено. Я простежую своє життя – в школі мене оточували вчителі, я брав участь у вечорах поезії, декламував, мав добру пам'ять, голос від природи. Це було вже якоюсь

ознакою. Мейєрхольд каже, що амплуа врешті-решт залежить від тембру голосу. Бо герой все-таки мусить мати голос відповідного тембру і сили. Мене тому так недавно зачепив іспит студентів-акторів, де я почув раптом не тембри, не мову, не голос, а таке собі жаб'яче квакання, побутове, локальну говірку, яка не дозволить грати Ромео чи Джульєтту в майбутньому. Бо на рівні побутової балачки у трагедіях Шекспіра нічого не зробиш. Це зовсім інший світ. І тому я багато читав поезії. А от алгебра, тригонометрія в школі були для мене величезною проблемою. Хоча геометрію дуже любив. А виявляється – це ж мізансцени, планування на сцені! Звідки я міг тоді знати – чому люблю креслити фігури, малювати? Звідки міг знати про мізансцени в майбутньому? А читання віршів, відчуття їхнього ритму ще в школі – теж виявилось корисним. Потім, коли я вийшов на сцену у виставі “З коханням не жартують” Кальдерона, я не мав проблем з декламуванням. Тому й не знав, як я це роблю – просто відчуваю внутрішній ритм вірша і висловлюю думку. Так само знадобилися заняття легкою атлетикою, волейболом. А вулиця! Хіба можна було бути маминим сином, коли йшлося про честь вулиці чи кварталу! Треба було вміти захистити себе. Якщо ти не реагував – то тобі перепадало на горіхи. Видат-



*Любов Боровська – Маргаритка, Богдан Козак – Невідомий, Олександр Гринько – Батько у виставі “Маргаритка”
А. Салакру. Режисер – Г. Воловецька, художник – М. Кипріян. Львівський академічний драматичний театр
ім. М. Заньковецької, 2001 р.*

ний польський актор Анджей Северин, що працював в “Комеді Франсез” свого часу, а тепер очолює один з варшавських театрів, хотів грати у виставі “Махабгарата” Пітера Брука. Він кілька разів розмовляв з Бруком-режисером, і врешті його взяли. Отож, він прийшов на першу репетицію – бій на мечях. Їх навчав японець. Северин весь час програвав, не встигав захиститись, і тільки десь аж на п’ятий день навчився уникати ударів. Тоді він і сказав: “Я нарешті відчув, що в мене є тіло!” Оце – відчуті тіло – цього дуже добре вчить вулиця, дитинство: уміти лазити по деревах, через паркани, навіть, перепрошую, красти з саду чужі яблука і вміти втекти. Після війни у робітничому районі Львова, де я мешкав, вулиця вчила мене швидкої реакції тілом. То хіба важко було потім залізти молодому акторові на високий балкон на сцені? Чи зістрибнути з нього? Я ж це з дитинства робив. Тому й не було проблеми. І потім доля посилала мені зустрічі з особливими людьми. Я пішов у самодіяльність – і там на мене звернула увагу чудесний концертмейстер Петербурзької консерваторії Марія Степанівна Ніколаєнко, опікувалася мною, навчала співати, добирала репертуар. Це було у клубі Держторгівлі. Там вчилися співу старші за мене. В мистецтві вік ролі не грає. Чи тобі п’ятнадцять, двадцять, чи сорок – якщо ти добре співаєш у свої п’ятнадцять, то до тебе з повагою ставитимуться усі. І вони до мене дуже добре ставились: художники Маргарита Старовойт, Слава Ургульський, мистецтвознавець Володимир Овсійчук. Ми залишились друзями на все життя. Потім, коли я став актором, то це переросло у дружбу на ґрунті професійного мистецтва. Їхній розум, інтелект, естетичної вартості твори малярства, архітектури, їхні бібліотеки були до моєї диспозиції – і я користувався. Недаремно ж покійні вже Еммануїл Мисько, як і Дмитро Кривавич, коли дивилися виставу, то дуже цінували пластичну виразність акторського виконання – жест, рух, ракурс. Це могло їм підказати розв’язання якоїсь скульптурної композиції, над якою вони працювали.

Кор.: Ви задля них старалися?

Б. К.: Ні, що Ви! Це просто пластичне відчуття, якщо ваше око натреноване в скульптурі, архітектурі – то це мимоволі виникає. Недаремно Мейєрхольд казав, що акторові треба більше придивлятися до скульптури, архітектури аніж до малярства, бо це – об’ємні витвори, і ви тоді відчуваєте ракурс. А ракурсами треба уміти грати на сцені. В три чверті, розворотах, поворотах, а не тільки анфас. І тут, коли стикаєтесь з актором, який володіє цим арсеналом широкої пластичної культури – вам легко грати. А з актором, який може говорити з вами тільки дивлячись у зал, і ви його не можете розвернути – отут біда. Про що ми говоримо? Про школу? Культуру? Та скільки б ми в цьому не перебували – це як плавання на шхуні

Колумба, аж поки не відкриєте Америку. А скільки цього плавання? Та воно постійне! І нема гарантії що ви з вашим велетенським досвідом добре заграєте роль, яку вам дав режисер. Ви будете все одно мучитися творчістю. І зараз мучуся, як отримую роль. І не знаю навіть приблизно, як заграю: усе – чистий аркуш паперу. Ми працювали над “Підступністю і коханням” Фрідріха Шиллера. На сцені не було жодного стільця, стола, тільки сітки різної висоти, що звисати додолу, і реквізит. Отут вам “що?” і “як?” Не було мінімальних засобів для того, щоб здійснити перетворення. Тільки можна говорити. А як? Через яке пристосування здійснити це перетворення? І ми зараз сидимо і думаємо. Узав оповідання Гофмана – і шукаю. Може, щось перевернеться, станеться. І чекаю, ясна річ, підказки від режисера чи партнера. Тобто від того, хто стане лідером у цій роботі, хто бодай інтуїтивно вийде на якесь цікаве рішення. Тут теж є хитрість. Ось не виходить, не вдається. Заходь у зал і сиди, дивися. Так у “Піднятій цілині” Шолохова в роботі над роллю Рикаліна (за неї я отримав як за найкращу роль – нагороду на всеукраїнському огляді). Я сидів у залі і дивився, як працює на сцені Володимир Глухий. А він грав Щукаря, і як філолог мав дивовижне чуття на мову, на інтонацію. І я “відштовхнувся” від нього і зрозумів, як треба робити мого персонажа. І пішло! Таким лідером у, наприклад, “Човен хитається” був Богдан Ступка, котрий грав Дзуня. Він, по-перше, експресивний, займався пантомімою, у нього була надзвичайно виразна пластика. А вистава – памфлет. І він зумів це виконати на рівні пластичної подачі, тобто змістити реальний побутовий план у план пластичної, гострої форми – гротеск. І за ним пішов Олексій Ріпко, режисер. Він тоді почав придумувати оці мізансцени, такі дивні. Це дуже важливо – знайти лідера, який чує природу п’єси, вистави.

Кор.: А в “Отелло”, де ви грали Яго – там уже були ви?

Б. К.: Не знаю, принаймні я вже такими речами володів. В “Отелло” мені дуже допоміг костюм. Всі вже шили костюми, а я ще ні. Чогось чекав. Не знав чого. А потім зрозумів! Що оскільки це чорний колір, то попросив художника пустити по рукаву таку саму, як на підкладці, яскраво-червону стрічку. Коли розкривав камзол – відкривалась його кривава підкладка. І гама кольорова була – червоно-чорна, вона задавала драматизм, символізувала диявольське нутро Яго. Далі я зрозумів, що до цього має бути чорна сорочка із металевими гудзиками і підтяжки шкіряні до штанів. Коли знімав камзол, то залишався у чорній сорочці із шкіряними підтяжками – і це нав’язувало до образу офіцера-чорносотенця. От щось таке мені ввижалось військове. І це дало відповідний пластичний рисунок, підкреслену поставу.

Кор.: А ще відомо, що попри Вашу раціональність, Ви не любите все договорювати до кінця про власні ролі. Це – забобон, пересторога, таємниця?

Б. К.: Так, я ніколи не формулюю до кінця того, що роблю, зокрема, коли вистава, у якій я граю, ще є в репертуарі. Бо перетворення тої субстанції, яка перебуває у стані руху, на тканину вербального ряду умертвляє її. Я не можу потім її розчинити в собі і змусити діяти. Тому я не формулюю ніколи нічого точного про ті ролі, які граю. Коли вистава в минулому – це інша річ. Тобто сьогодні, зараз, я знаю, але – не кажу. Якщо раніше я писав: надзавдання, такі були студії над роллю, цілі зошити списував – то потім перестав це робити. Це почало існувати в мені як певна субстанція. Вчені кажуть, що в Космосі присутня чорна субстанція, в якій існують планети, комети, вона їх тримає, в ній вони існують. Що це? Немає назви. От приблизно і ця енергія проходить через вас і дозволяє тримати роль так само, як тримає велику планету. Якщо ви туди пробилися, то стає легко. А якщо ні – ви не можете відчувати її. А як її відчувати, зрозуміти? Не знаю. Це тільки довгий процес існування в цій професії дозволяє щось збагнути. А витоки – вони десь там, на початку, де пульсує джерело. А далі – або збудуєте криницю, або ні. Я б не зайнявся науковою діяльністю і не писав би розвідки про театр, якби з легкої руки Івана Олександровича Вакарчука не потрапив до університету на посаду завідувача кафедри театрознавства та акторської майстерності? Я б цього ніколи не робив. Я ніколи цього не прагнув робити. А тут треба! І приклад показувати, і звітувати про наукову діяльність. І виявляється, що ти можеш це робити, це цікаво і не дуже складно. Так колись я в розмові із дружиною Сергія Данченка, Валентиною Міліцею, сказав, що бачив виставу у Дрогобичі – “Жорж Данден” Мольєра, і вона мене вразила, і попросив, щоб хтось приїхав із Києва і написав рецензію. Вона відповіла: ми тобі довіряємо від журналу написати цю рецензію. А я узяв і ляпнув: так, можу написати. І забув. А тут дзвінок: де рецензія? Ми чекаємо! Я їду ще раз дивитись виставу і за тиждень, ночами, пишу першу у своєму житті рецензію, яка називалась “Нашій славі його бракувало”. Його – це Мольєра. І шукаю форму, сенс, адекватну оцінку роботи акторів, сценографії, перетворень – я ж не театральний критик, панове. Надрукували. Непогано вийшло. Якимось із Леонідом Череватенком пішли до редакції альманаху “Україна”, і там була розмова, щось їм бракувало – і я сказав, що у Львові є стара аптека, якій 350 років, там експонати: аптечка космонавтів, декабристів (час же радянський), і вони мене вмовили, щоб я написав. Я з дурної голови погодився. Почав вивчати цю аптеку, шукати матеріали про неї. Пригадую пана Вуйчика, прекрасного знавця Львова,

який скерував мене, поділився інформацією. І в мене був художній вступ, який не увійшов в статтю, але її опублікували. Я ж ніколи не збирався писати про аптеки. І так часто трапляються ситуації, які примушують вас робити щось нове. І можливо, ця перша рецензія, ця стаття про аптеку допомогли мені писати оці наукові штуки, чи портрети акторські. Чомусь воно було там – а завершується тут. І ти не знаєш, як і коли відгукнеться твоя якась давня праця. Це було потрібно там – для того, щоб зрозуміти тепер, що відбувається тут. Ми ж не знаємо, де початок часу, де кінець. Тому я не знаю, де сучасність, а де минуле. В чому більше реальності – в тому, минулому, чи в цьому – в якому ми зараз перебуваємо?

Кор.: До речі, про час. Чи не є актор заручником, жертвою часу? Адже вам доводилось грати, до прикладу, грати Леніна і так далі?

Б. К.: Актор не вибирає ролі. Це уже з віком, досвідом, до вас може підійти режисер і сказати, що хоче, аби ви заграли те чи те. Але таке трапляється дуже рідко. Зазвичай висить наказ, з якого довідуетесь, що волею режисера ви граєте ось це: вартового з алебардою у третьому ряді. Виходу іншого немає: треба зробити добре. Так воно є. Але якщо ми говоримо про цю жертву – час, то маємо говорити про зміну вікового цензу у театрі. Ви не можете грати у п’ятдесят років того, що грали у двадцять. У двадцять можете грати, що у п’ятдесят, а навпаки – ні. Бо тут йдеться про матеріально-фізичне тіло. Можна загримуватись, змінити темп рухів, ритм мови, пластику – і щось буде. От як я колись грав роль Кості в “Тріху і покайні” І. Карпенка-Карого – на початку юнака, а в останній дії – старого. Я дивлюся зараз фотографії і бачу: стоїть стара, стомлена життям людина (я в перуці, загримований нашим чудовим гримером Всеволодом Карлінім). А мені тоді було років двадцять п’ять, не більше. І виявляється, що не так страшно заграти стару людину у молодості. А от молодого у старшому віці – це вже важко. Наприклад, “Історія коня” – роль Князя Серпуховського, а текст іде всупереч моїй зовнішності – “жодного сивого волоска” і т. д. Коли вдягаєш лосини – то маєш відповідно поводитись. Рятуйте, що кожен день багато ходиш пішки, в Університеті набігаєшся сходами – хоч не хоч, а тренінг є. Але якби його не було – треба було б тоді його вигадати. Бо інакше зіграти просто неможливо. Але театр – умовна річ. І тому допускає щось подібне. Хоча це проблема, і з віком доводиться таке розуміти. В трактаті Дзеамі написано, що така-то енергія з віком переходить туди, а така-то – туди. Ти це читаєш, і розумієш, що стара гіллячка на картині дзеньського маляра має свою красу і сенс. Нею теж можна милуватися. Особливо коли у тебе перед очима були актори, котрі у вісімдесят, а то й під дев’яносто працювали на сцені, граючи вже

не головні, а другого плану ролі, епізоди, але грали з такою енергетичною насиченістю, з такою культурою дикції, мови, з таким розумінням характеру! Коли я у своїй пам'яті воскрешаю ролі Бориса Васильовича Романицького, Доміяна Івановича Козачковського, Василя Сергійовича Яременка, Надії Петрівни Доценко, Олександра Боніфатовича Гринька, я розумію, що мені є куди рости...

Я маю перед собою зразки і зовсім не журюся, бо Олександр Боніфатович у свої вісімдесят зі мною на сцені грав сліпу людину у "Маргаритці" Салакру, а мого персонажа сприймав як свого сина, що повернувся з плавання. Мені було трохи незручно, бо я був старший за віком, аніж його син. Але оскільки п'єса містична, то я подумав, що це – містика. Цей жебрак, який прийшов – він і не мусить бути подібним до його сина. А ще й коли ви з'являєтесь від удару музики і світла з темряви – то ви наче посланець звідкілясь, дарма скільки вам років і як ви виглядаєте. Вас так сприймають – таким, яким ви є. І я заспокоївся. Я зрозумів що прийшов навести лад у цій сім'ї. І мій персонаж це робить: він примирює невістку зі свекром, виганяє з дому коханця. І сам Старий усвідомлює, місію прибульця, і врешті розуміє, що це не його син. Все неоднозначно... Це й називається інтерпретацією п'єси, ролі. Бо коли глибше поринаєш у драматургію (французька драматургія має глибоку традицію, і в ній завжди була присутня оця неоднозначність, візьмімо Кокто, або навіть відомого сучасного драматурга Еріка Емануеля Шмітта) – то там завжди є оця загадковість, є елементи третього, верхнього рівня, є не тільки рівень земного, а ще й так би мовити надбудови – кілька поверхів вище, і ви їдете у цьому ліфті, який везе вас угору чи вниз. А коли ви цього не розумієте, то існуєте в одній площині, і все стає банально. У педагогіці дуже важливо навчити цього студентів. Коли навчиш – потім вони дзвонять, дякують. А я кажу: "Я ж нічого вас не вчив. Я просто не заважав." І тільки потім вони усвідомлюють, що їх поступово штовхали у той ліфт, який "возив їх між поверхами".

А засмучуватись від того, що ти щось не зробив, не здійснив свою мрію – не варто. Кожен актор, мабуть, мріє зіграти Гамлета. У мене був випадок у житті, коли режисер Оглоблін запропонував мені у Києві зіграти Гамлета, коли Івченко відійшов від театру. Можливо, якийсь актор і спокусився б. Але мені ж було за сорок. І я розумів, що час змінився, і в такому віці прийти в інший театр... Я вже знав, що таке театр зсередини. І я не піддався спокусі. Інколи акторові треба мати дуже холодний розум. Прагматичний до краю. Ненадовго, хоч на секунду. І я це зрозумів. І я не зробив цього кроку, не поїхав. Але ми залишились у дуже добрих стосунках. І я зовсім не шкодую. Я



Богдан Козак – Сальєрі у виставі "Амадей" П. Шеффера.

Режисер – В. Сікорський, художник – М. Кипріян.

Львівський академічний драматичний театр

ім. М. Заньковецької, 2006 р.

бачив Гамлета у виконанні Олександра Гая, який і досі стоїть переді мною... Але мені випало зіграти багато інших цікавих ролей, і зокрема – в Шекспірі: Яго, Макбет, Полоній, Капулетті, що компенсувало втрату. І ці етапи оволодіння Шекспіром завжди були іспитами на професійну зрілість. Сили енергії, дикції, пластики, спілкування, певного рівня потуги. Театр мусить мати такі віхи – і покоління акторів мусять крізь неї проходити. Бо якщо висить картина на стіні і випромінює енергетику, то у Шекспіра слово – а там багато темних місць, і навіть у перекладі, ритмічна побудова – там поєднано маскарони Собору Паризької богоматері і водночас небеса, там темрява і водночас неймовірне світло. Існувати в напрузі цієї енергетики – надзвичайно важливо. Щасливі ті актори і ті театри, які роблять це.

Розмовляла Майя Гарбузюк



Олег ВЕРГЕЛІС

КОЗАК SYSTEM

На сцені Львівського театру ім. М. Заньковецької відсвяткував 75-річний ювілей один із класиків нашого сценічного мистецтва – Богдан Козак. Видатний актор не переймався надзавданням влаштувати “бенефіс” (із веселим ювілейним гарніром), а вийшов до глядача з “Посланиєм”. Серйозною авторською моновиставою на основі творів Т.Шевченка.

Вийшов – і виграв. Слово Шевченка у той вечір звучало гостріше і болючіше, ніж повсякденні інформаційні “залпи”.

“Посланіє” Б.Козака знає кілька сценічних версій (у розробці проекту брала участь режисер А.Бабенко). Прем’єра відбулася ще в березні 2010-го. Коли до війни, до теперішньої загальноукраїнської біди, було ще багато часу.

Час змінюється. Різко змінюються обставини. І вже теперішнє “Посланіє” на сцені заньківчан сприймається як політична (поетична) моновистава. “Розрита могила” та інші шедеври Т. Шевченка для сучасної зали – не відлуння минулих епох, а тексти, просякнуті кров’ю, сумнівами, надіями сьогодення.

Звісно, можна вирвати з контексту ту чи іншу Шевченкову цитату – і вона різатиме серце, опалюватиме жаром сучасних нетеатральних трагедій.

Отож, теперішнє його “Посланіє” на основі творів Шевченка – не тільки поетична сповідь, це (насамперед) – попередження, пророцтво, напуття.

У попередніх версіях цієї моновистави критики сприймали Козака як авторський силует самого Шевченка. Нібито від нього і через нього актор проносив поетичні одкровення.

У сьогоднішній виставі, так як це відчув я, виникає брехтівський ефект відчуження. Все ж таки на сцені – наш сучасник, актор Козак. Шевченковим словом він не те що воліє розштурхати душі, а все-таки більше апелює – до розуму.

Степи мої запродані
Жидові, німоті.
Сини мої на чужині,
На чужій роботі.
Дніпро, брат мій, висихає,
Мене покидає.
І могили мої милі
Москаль розриває...
Нехай рие, розкопує,
Не своє шукає,
А тим часом перевертні



нехай підростають...
Та допоможуть москалеві
Господарювати
Та з матері полатану
Сорочку знімати...

Дата написання – 1843-й. (Понад 170 років тому).
Та у виконавській манері Козака, як і в енергетиці Шевченкового слова, не відчуваємо “відстані”. Величезної часової прірви. Між тим, “коли” написано, і як це сприймаємо у грудні 2015-го.

Отже, цей текст і цей голос – “тут” і “тепер”. Згідно із законом Театру.

Митець тим часом не загострює своїм виконанням те, що зайвого загострення не потребує. Власне, його виконавська манера у “Посланії” – поміркована система академізму, стриманої авторської пристрасності, неприхованого ліричного натхнення, непоказної небайдужості до Шевченкового всесвіту.

Стиль Козака у “Посланії” – поетичний танець “навшпиньки”, тобто точне усвідомлення, де межі поетичних “форте” і “піано”, а де кордон, який не дозволить чесному акторові впасти у відвертий публіцистичний пафос.

Звісно, і без пафосу тут не обійдешся. Але в Козака (у його стилістиці) – скоріше, інтелектуальний пафос. Прорахований і розумно вибудований на основі структури шевченківських текстів. Тут тобі актор здіймає руки до неба: “Образ Божий багном не скверніте!” Згодом він же спускається на грішну землю, ніби згадуючи і про свої 13 літ, як “пас ягнята за селом”, як сіяло сонечко. Тихо і щемливо актор вимальовує своїм тембром усім відомі шевченківські рядки, заکیلцювавши у його творах “вічне” з “приватним” (дуже особистісним).

Ще під час нічної репетиції “Посланія” актор попросив молодого режисера трохи змінити сценічний простір. Він вивільнив рідну сцену від деяких зайвих бутафорських елементів. І лишив поруч із музикантами тільки біле полотно екрану – над головою. Опинившись у просторі маленького сценічного космосу. Де немає нічого зайвого. Де лише Людина наодинці зі Словом і такими собі “підсвідомими” візіями на українську тему (на екрані над головою). Актор не грає з аудиторією, тверезо усвідомлюючи, яку силу “тротилу” саме зараз мають окремі шевченківські строфи.

Актор усе ж таки пам’ятає – про “четверту стіну”, про інтелектуальне “відчуження”.

І про те, що велика поезія – то не лише розшарпане серце, то ще й гострий розум пророка.

15 років тому Валентина Заболотна у тексті про Козака зі щирим риторичним захопленням перепитувала: “Хто ж ви є, Богдане Миколайовичу, – артист, педагог, письменник-театрознавець, філософ, мистецтвознавець, історик, театральний діяч, дипломат, український актор майбутнього?”

Звісно, відповідь – на поверхні. Український актор переконливо реалізує кожну іпостась, позначену критиком.

Власне, Козак у вітчизняному театрі – то особлива “система”. Звісно, не тільки система Станіславського, хоча життя людського духу він завжди реалізує на сцені переконливо.

Така його “система”, тобто система Козака, – це театральна поліфонія, яка передбачає органічне поєднання в одній особі і унікального акторського обдарування, і діяльність місіонера-просвітника, а також педагога, історика...

Козак, якщо перефразувати класика, “інтелектуальний П’єро” українського театру. Тверезий розум і емоційне натхнення уживаються в ньому самому, у контурах різних його сценічних образів.

Тим паче що більш ніж за півстоліття таких образів зіграно ого-го як немало. Варто пригадати, що саме цей український актор-інтелектуал грав класичних Арбеніна (“Маскарад”), Полонія (“Гамлет”), Тесмана (“Гедда Габлер”), Сальєрі (“Амадей”), Макбета, Яго (“Отелло”), президента фон Вальтера (“Підступність і кохання”), – ви лишень оцініть цей діапазон.

Митцеві, за іронією долі, довелося доторкнутися своїми акторськими лайковими рукавичками і до образів тиранів-деспотів – так, справді доводилося грати колись і Леніна, і Сталіна. І він не приховує таких фактів своєї біографії. І я переконаний, що якби побачив ті давні його вистави, то миттєво відчув би загострений акторський аналіз кожного з психотипів, адже Козак інколи діє як “хірург”, оперуючи інтелектуальним скальпелем, оголюючи приховану сутність того чи іншого складного героя.

Зовні доля до актора – милосердна. Тобто є за що дякувати Богові. Народився, власне, в інтернаціональній сім’ї: мати – полька, батько – українець. Пройшов складні життєві університети, перш ніж потрапив на велику сцену, на якій згодом став одним із провідних акторів України.

Власне, його ніша на сценічній мапі країни все-таки ексклюзивна. Актор-інтелектуал. Той самий “інтелектуальний П’єро”. Не так багато конкурентів згадаємо саме у цьому відділі кадрів.

Як відомо, 1978-го Сергій Данченко покликав за собою Козака до Києва, у трупі столичного театру імені Івана Франка. Окресливши перед ним цікаві перспективи.

Переміг патріотизм, перемогла доля. Козак після певних вагань і сімейних обставин вирішив лишитись у Львові.

Годі й гадати, як би все склалося, коли б він опинився на столичній франківській сцені. Переконаний: усе було б чудово і там (тобто тут, у нас, у столиці).

Втім, саме Львів – особливе магнітне поле для цього актора, а сам актор – цінний сувенір в архітектурному інтер’єрі галицької столиці.

Тобто вони містичними вузами пов’язані давно й тісно.

І, можливо, саме цей актор-інтелектуал (хоча він справжній лицар сцени театру ім.Заньковецької) був би достойний отримати для своїх авторських пошуків і якусь окрему сценічну територію у великому місті, де би реалізував різні складові своєї ж “системи”. Втім, крім акторства, його покликанням виявилась і педагогіка. І сьогодні деякі з його учнів – лідери сучасного українського театру: зокрема, Ростислав Держипільський – у Івано-Франківську, Ірма Вітовська – у Києві.

Переконаний, “система” Козака – жива і мобільна, незапліснявіла і незакоstenіла. Саме така система чекає його нових авторських (акторських) виявів, метаморфоз.

Можливо, це й заборонений прийом, але не гріх помріяти – “яким би” багатовимірним сприймався саме цей розумний лицедій, скажімо, у ролі Маттіаса Клаузена з видатної драми Г.Гауптмана “Перед заходом сонця” (а там є “що” зіграти саме йому, хоча б тему останнього кохання, приреченість якого такий герой тверезо усвідомлює, і від цього драма перетворюється на трагедію).

Можна мріяти і про ібсенівського будівничого Сольнеса (у його виконанні). Про дивакуютого скупого Гарпагона з великої мольєрівської комедії.

А ще, десь у затінку його акторських бажань, можливо, дримає шекспірівський король Лір, якому розумний актор подарує не тільки передбачувану ексцентричність, а ще й сувору інтелектуальну напругу.

Отже, “послання” актора – до Бога, до Бога театру (зокрема), – ще пише і пише саме це життя. І Бог обов’язково почує, прочитає. І він ще зіграє.

За: http://gazeta.dt.ua/CULTURE/kozak-system_.html

Євген САЛО

ВІДКРИТТЯ ТА ПЕРШИЙ СЕЗОН РУСЬКОГО НАРОДНОГО ТЕАТРУ ТОВАРИСТВА “РУСЬКА БЕСІДА” У ВІДГУКАХ ПОЛЬСЬКОЇ ПРЕСИ (1864)

Вагомість створення та відкриття першого професійного українського театру в Галичині – визначна подія в історії національної культури не лише Галичини, України, а й слов’янського світу в цілому. Саме на цьому наголошує відомий дослідник історії українського театру Ростислав Пилипчук у праці “Становлення українського професійного театру в Галичині у 60-х роках XIX століття”: “Відкриття Руського народного театру, який пізніше фігуруватиме ще під назвами “Руський народний театр товариства “Руська бесіда”, “Руський театр”, “Русько-народний театр”, “Український народний театр товариства “Руська бесіда” (і нарешті – Український народний театр товариства “Українська бесіда” 1918-1924. – Є. С.), мало стати явищем загальнослов’янського культурного значення” [1]. У який спосіб можемо сьогодні “виміряти” справжню значущість цієї події для представників інших націй, що населяли Галичину?

Одну з таких можливостей, очевидно, дає вивчення чужоземної преси, що виходила у Львові та регіоні. Адже кількість публікацій, їхня спрямованість, тон, настрої можуть слугувати певним мірилом напруги чи узгодженості в міжнаціональних стосунках.

Як відомо, польські та українські землі того часу перебували у складі Австрійської імперії, зацікавленої у загостреності польсько-українських стосунків. У своїй книжці “Українсько-польські відносини у Галичині (друга половина XIX – початок XX ст.)” Орест Красівський пише: “Йдучи на поступки польським політикам, австрійський уряд нерідко намагався протиставити їх українцям. Відкидаючи домагання українців зрівняти їх у правах із польським

населенням Галичини, уряд заявляв, що це внутрішні проблеми обох народів” [2]. Цей же автор визначає ще й такий негативний фактор українсько-польської ворожнечі: “Значна змішаність населення, відносно високий відсоток польського міського населення на етнічній українській території давали підстави польським політикам доводити “історичні” права поляків на Східну Галичину, що було однією з основних причин польсько-українського протиборства та непорозумінь” [3].

Наскільки політичне протистояння поміж обома народами визначало культурні, мистецькі контакти? Чи були останні прямим віддзеркаленням політичних незгод? Знайти відповіді на ці питання дозволить вивчення резонансу такої важливої для українців події, як створення Руського народного театру товариства “Руська бесіда” у відгуках польської преси.

Дослідивши польську періодику у Львові від 7 серпня 1861 р. (публікація “Проект до заведення руського театру во Львові” Ю. Лаврівського в газеті “Слово”) до 21 липня 1864 року, тобто до завершення першого театрального сезону Руського народного театру товариства “Руська бесіда”, ми виявили 31 публікацію з цієї теми (“Gazeta Narodowa” – 12 публікацій, “Przegląd” – 10, “Gazeta Lwowska” – 6, “Praca” – 2 і “Wiek” – 1). Підкреслимо, що цитати з польської преси (які не були звичайним переказом і не переписані з української газети “Слово”), вже використані у дослідженні Р. Пилипчука, згаданому вище. Однак системний огляд цих публікацій ми пропонуємо уперше.

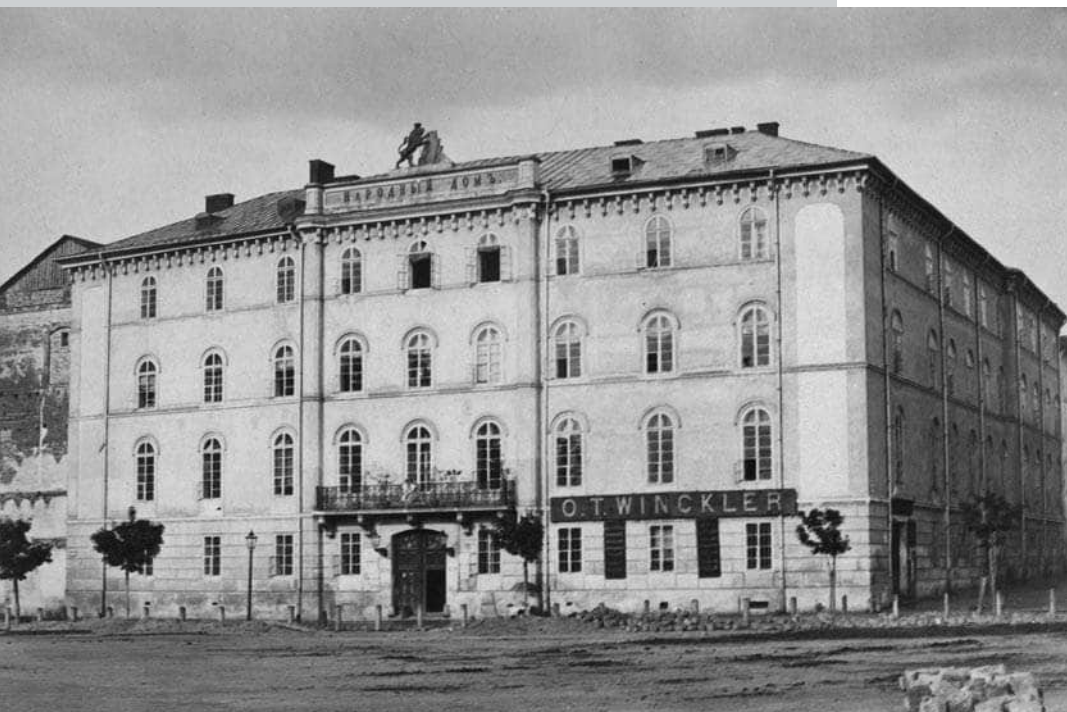
Ще на початках створення Руського народного театру у 1861 р., сподіваючись на допомогу Крайов-

вого Сейму і водночас розуміючи недостатність такої допомоги навіть за найсприятливіших умов, Ю. Лаврівський на сторінках новоствореної газети “Слово” того самого 1861 р. писав: “Увірені єсьмо, що і поляки забудуть о всякій незгоді і вражді і, не поводячися низьким узкосердієм, щиро і благородно подадуть помічну руку братньому народові, та не тільки словом, але й ділом причиняться до спільної справи” [4].

Подібно і анонімний кореспондент з Праги у статті в тій же газеті, висловлюючи надію, що Ю. Лаврівський доведе справу утворення українського театру у Львові до кінця, сподівався, що і польські діячі, “желаючи блага своєму народові, не можуть і русинам в тій справі на перешкоді стояти” [5]. “По крайній мірі, – продовжував автор, – просвіщені і в будучність проникаючі поляки повинні би тим ділом зайнятися, як своїм, ілі хоч помочі своєї не одмовити, бо єжели тільки проникають в будучність, конечно прийдуть до увірення, же представлення руської з такою пользою окажуться для народа польського, як і руського. Крім поля літературного – то другая арена, где пристрастія, в противну сторону гонячії, іступляються, і вражда вікова в дружбу перетворитися може” [6].

Власне, підготовка, відкриття та перший сезон діяльності Руського народного театру товариства

Народний Дім, на сцені якого 29 березня 1864 р. відбулася перша вистава Руського народного театру товариства “Руська Бесіда” за повістю “Маруся” Г. Квітки-Основ’яненка.



“Руська бесіда” поляки сприйняли з великою прихильністю і теплом. Не дивно, що ця тридцять одна публікація на сторінках польської преси у першому півріччі 1864 р. становить рівно половину від усіх публікацій у цій пресі за наступний кількарічний період 1864 – 1867 рр. Спробуємо зрозуміти, чому саме так...

Усі цитати з польських оригіналів наводимо у власному перекладі (за винятком тих, які вже друкувалися в газеті “Слово” і були наведені у згаданій праці Р. Пилипчука).

Услід за “Словом” від 18 (30) грудня 1863 р., вже в першому номері газети “Przegląd”, датованому 2 січня 1864 р., з’являється замітка, в якій повідомлялось: “Найбільше в цілому Львові приміщення Народного дому, яке призначене для руського театру, буде закінчено до середини лютого. Там будуть показувати руські театральні вистави, для яких пан Польшман (Фрідріх Людвіг Польшман /1805–1870/ – театральний художник австрійського і польського театру у Львові – Є. С.), декоратор театру Скарбка, виготовляє відповідні декорації, вартістю 800 злотих. Сцена, яка займає четверту частину зали, має бути так споряджена, що протягом 15 хвилин декорації та машинерія будуть прибрані зі сцени”. Продовжуючи статтю, автор додає: “Більшість з нас, мабуть, знайдуть більше задоволення в руському театрі, ніж на німецьких спектаклях пані Шафер Браункер (Schäfer Braunkerk)” [7]. З цих рядків переконуємось, що сподівання польського глядача щодо української (за тодішньою термінологією – руської) сцени були великими. Насамперед, звичайно, тому, що поява української сцени повинна

була допомогти в протистоянні польського та австрійського театрів, які працювали з кінця XVIII ст. у спільних приміщеннях (від 1842 р. – у міському театрі, т. зв. Театрі С. Скарбка, де тепер – Національний академічний український театр ім. М. Заньковецької). Австрійський театр мав більше привілеїв і при тому “славився” порожніми глядацькими залами (австрійський театр грав чотири рази на тиждень, а польський – тільки три).

З посиланнями на українське “Слово”, “Gazeta Narodowa” та “Gazeta Lwowska” пропонують читачам з’являються перші публікації, присвячені процесові підготовки до відкриття театру товариства “Руська бесіда”.

Вони датовані 9 січня 1864 р. і одностайно свідчать: “Слово” повідомляє, що не далі, ніж до половини лютого цього року буде закінчено зал у Народному домі, найбільший і найгарніший у цілому Львові, де будуть показувати руські театральні вистави. Пан Польман підготував відповідні декорації вартістю 800 злотих. Зал, у якому також буде галерея, може помістити 600 осіб” [8].

Польські часописи доволі часто, і не лише з питань театру, посилались на львівський український москвофільський часопис “Слово”, який у роках 1861–1871 виходив двічі на тиждень (у середу й суботу) за редакцією Богдана Дідицького, а з 1872 р. – тричі на тиждень за редакцією Венедикта Площанського. Варто зазначити, що незважаючи на складні політичні стосунки, такі посилення свідчили радше про налагоджену співпрацю та обмін інформацією більшості часописів того періоду, адже працювали вони в одному регіоні для багатонаціональної читачкої аудиторії. Наприклад, переглядаючи “Слово”, можна помітити, що воно також покликається на такі польські часописи, як уже згадувана “Gazeta Lwowska” (“Львівська газета”), “Dziennik Lwowski” (“Львівський щоденник”), “Gazeta Narodowa” (“Національна газета”, Львів), краківські “Czas” (“Час”) і “Wiek” (“Вік”), “Dziennik Warszawski” (“Варшавський щоденник”), “Dziennik Poznański” (“Познанський щоденник”). Своєю чергою, польські газети посилались на “Слово”. Холоднішими стосунки польської преси та газети “Слово” зробилися вже в 70-х рр. XIX ст., коли в таборі галицьких русинів стався розкол: Ю. Лаврівський та С. Качала намагались надалі порозумітись з поляками, натомість, Б. Дідицький та І. Наумович схилились до російських впливів, які зміцнилися у цей період.

Та повернімося до 1864 р. У другій публікації в “Gazecie Narodowej”, датованій 14 січня 1864 р., знаходимо розгорнуту інформацію із черговим посиланням на “Слово”: “Директором руського театру, який прибув з Волині, як повідомляє “Слово”, на запрошення спеціально з цією метою, стане Омелян Бачинський, донедавна директор польського театру в Житомирі. Пан Бачинський, будучи сам родовитим русином, не раз ставив з успіхом руські п’єси Котляревського на житомирській сцені. Місцеві русини мають надію, що все складеться добре, тим більше, що він привіз з собою багатий сценічний репертуар, який складається майже з 70 руських драматичних творів, які від часів Котляревського з великим успіхом представлено в публічних і приватних театрах України. Театральна трупа поки що складатиметься з дилетантів” [9].

Це один з яскравих доказів, що в першому році існування Руський народний театр був аматорським, на



Юліан Лаврівський – голова товариства “Руська Бесіда” з 1861 р. та організатор Руського народного театру в 1864 р.

чолі з двома професіональними акторами Омеляном і Теофілією Бачинськими. Цю тезу також доводить у своїй праці Р. Пилипчук.

Ідентичну публікацію, але частково доповнену, також з посиланням на “Слово”, датовану 22 січня 1864 р., читаємо в газеті “Przegląd”: “Театральна трупа поки що складатиметься з дилетантів, з-поміж яких найталановитіші отримуватимуть відповідну заробітну платню. Відбором актрис займеться пані Бачинська, дружина директора. Вона, як першорядна актриса польської сцени в Житомирі, найкраще для цього надається” [10].

Ростислав Пилипчук слушно заперечує велику кількість драматичних творів у репертуарі О. Бачинського: “Коли газета “Слово” повідомляла на початку березня 1864 р., що Бачинський привіз до Львова близько сімдесяти українських п’єс, то вона перебільшила, бо на той час українська драматургія ще не була такою багатою. Сюди належали й переклади, й переробки іншомовних п’єс на російську і польську мови, з яких, своєю чергою, наспіх здійснювались

повістей та сатиричних фейлетонів, що принесли визнання йому і газетам, в яких він працював. Окрім цього, Ян Лям цікавився театром [17]. Тож автор названої вище статті високо оцінює естетичну якість вистави “Маруся” Г. Квітки-Основ’яненка: “Краса твору, чистота і елегантність мови, майстерне виконання під кожним оглядом, підібрана музика, так що вистава з мистецького кута зору творила прекрасну цілість. Публіка сиділа в поважному святковому настрої. Таке враження, ніби всі сили цього вечора були на боці руського театру” [18]. Автор підкреслює ширший – культурний та політичний – контекст цієї події: “Мабуть, ще більшу вагу, ніж з погляду руського мистецтва, цей вечір матиме з погляду національного і політичного” [19]. І продовжує: “Вперше ми почули з руських вуст і з такого місця проголошені такі важливі принципи і думки в житті народів, як у натхненному пролозі отця Омеляна Огоновського: Ніколи не згубить себе народ, де

“... хотяй шербата була доля,
Но перетрвала кріпка воля...”

Далі автор статті обіцяє: “Ширше про цей спектакль ми поговоримо в “Dzienniku Literackim”. Однак переглянувши всі номери названого видання за перший львівський сезон, ми, на жаль, не відшукали обіцяної рецензії. Натомість знаходимо кілька заміток про інші спектаклі Руського народного театру.

Тут же, в “Gazecie Narodowej”, рецензент дає коротку характеристику акторським роботам, визнаючи доброю гру всіх акторів, а особливо Теофілії Бачинської: “Не можемо не згадати майстерну, аж до найдрібніших деталей, гру пані Теофілії Бачинської в ролі Марусі; заздримо братній сцені, яка має таку артистку для виконання народних ролей” [20].

Про інші ролі рецензент також відгукується позитивно: “Комічна роль Розмазовського у виконанні Юрчакевича була не тільки досконало відіграна, але й дотепно висміювала мову, яку деякі руські галицькі вчені тут хотіли ввести під назвою книжної. Гра Бучацького в ролі Василя була в цілому дуже гарна. Роль батька Марусі, Наума, грав досвідчений актор, директор руської сцени Омелян Бачинський. Решта чотирьох менших ролей була відтворена не по-аматорськи, а радше професійно” [21].

Також рецензент акцентує увагу на музичному оформленні вистави: “Заграла музика між діями (симфонія М. Вербицького, скомпонована на матеріалі народних пісень, була прийнята заслужено гучними оплесками) під проводом капельмейстера (диригент військового оркестру – Є. С.) Ляйбольда; музикою під час вистави керував Смацяжинський, директор оркестру польського театру” [22].

Рецензент щасливий, що русини нарешті досягнули своєї мети, тобто створили офіційний театр,



Омелян Бачинський – перший директор Руського народного театру товариства “Руська Бесіда” в 1864–1867; 1871–1873 рр., – режисер, актор.

якого вони прагнули довгий час: “Тепер вони можуть з гордістю споглядати на підсумок своєї праці. Бажаємо братам нашим не тільки успіхів, а й найкращого розвитку руського театру, щоб він достойно зайняв собі місце у приміщенні театру Скарбка, чого ми неодноразово домагались у листах і просьбах наших” [23].

У газеті “Prasa” знаходимо цю ж публікацію наступного дня, передруковану з “Gazety Narodowej” [24].

Натомість кореспондент “Gazety Lwowskiej”, яскраво описуючи події цього пам’ятного дня у статті від 1 квітня 1864 р. під назвою “Відкриття руського театру у Львові”, посилається на українське “Слово” (від 30 березня 1864 р.): “Читаємо в “Слові”: Пам’ятний день відкриття руського театру у Львові вже минув і залишився записаним в історії Руси! Розпочала наша Русь пам’ятний день 29 березня 1864 року урочистим богослужінням, яке відправив священник, член єпископської капітули, Михайло Куземський у супроводі двох дияконів і двох субдияконів. Церква була переповнена руською інтелігенцією, котра гарячі свої молитви поєднувала з молитвами священників. Добірний хор Львівської греко-католицької духовної семінарії зробив доказ нових успіхів молоді Руси в музичному мистецтві.



Теодилія Бачинська – артистка Руського народного театру товариства “Руська Бесіда”.

Після богослужіння у місті відбувалися зустрічі з гостями, які приїхали з усієї Галичини до Львова на відкриття театру, не передбачаючи, що не всім пощастить увійти до зали. <...> О 7 год. вечора театральну залу Народного дому заповнила публіка, у двох третинах – українська, а в решті – складена з представників інших національностей. О 7 год. 30 хв. вечора з’явився намісник Галичини генерал граф А. Менсдорф-Пуйлі в супроводі багатьох найвищих військових і світських достойників німецької та інших національностей. Згідно оголошень і афіш був виголошений поетичний “Пролог” О. Огоновського і народний гімн (австрійський – Є. С.). Потім відслонилася задня завіса – і з’явилося так зване табло: в рожевому освітленні портрет австрійського цісаря Франца-Йосифа І. Після симфонії М. Вербицького відкрито Руський народний театр товариства “Руська бесіда” прекрасною українською мелодрамою “Маруся”. На сьогодні про виставу не можемо нічого сказати як кількома словами, що йшла вона під дирекцією дуже талановитого подружжя Бачинських і за великих зусиль молоді Русі – яко перша вистава руської драматичної сцени” [25].

Оригінальну рецензію на першу українську виставу знаходимо в газеті “Przegląd” від 2 квітня 1864 р. Невідомий автор пише: “Перший раз ми мали змогу побачити на сцені такими живими кольорами і з такою правдою показане життя і звичаї сільської хати. Пані Бачинська яскраво представила тип молодої, невинної, скромної і чесної української селянки з такою правдою, кожен її рух, кожне її слово були зіграні до найменших дрібниць, так правдиво зрозуміла і усвідомила характер, так поглибила душу тих сільських дівчат, які навіть у найбільшій радості відзначаються рисою меланхолії і болю, що не пасує нам не визнати, що кожен театр з заздрістю може споглядати на руську сцену, яка пишається такою актрисою!” [26]. Також рецензент віддає належне Омелянові Бачинському, який “перетворив аматорів драматичного мистецтва на майстерних акторів”. Нарикінці додає: “Щира любов до театрального мистецтва здібних аматорів та наполеглива праця довкола виховання рідної мови і зростання національної сцени творить перспективи майбутнього руського театру у Львові” [27].

Не послабла увага рецензентів і до наступних вистав українського театру. Три дні по тому в “Gazecie Narodowej” з’явилась наступна публікація невідомого автора, мабуть-таки, Яна Ляма, з міні-рецензіями на дві вистави Руського народного театру товариства “Руська бесіда”: “Адам і Ева” – оперетка на дві дії, перекладена з французької мови О. Бачинського та “Москаль-чарівник” – водевіль на одну дію І. Котляревського. Музику до обох вистав написав Антон Янковський (Антон Янковський – актор мандрівних польсько-російсько-українських труп на Правобережній Україні, автор водевілів: “Покійник Опанас”, “Сатана”. Янковський також komponував музику до п’єси Івана Котляревського “Москаль-чарівник”, до переробок з французької “Адам і Ева”, “Материнське благословення”, до комедіо-опери “Сватання на заручинах” та ін.).

Польський рецензент повідомляє: “Вчорашній (третій) спектакль був такий переповнений і так радо прийнятий публікою, як і два перших” [28]. Про спектакль “Адам і Ева” він висловився коротко і позитивно: “Ця оперетка, дотепно побудована на історичній темі про яблуко в раю і цікавість жіночої статі (йдеться про біблійну легенду про гріхопадіння перших людей Адама та Еви – Є. С.), була жваво відіграна подружжям Бачинських, які надзвичайно захопили публіку; сміх, викликаний не штучністю, а природними ситуаціями, майже не вщухав” [29].

Натомість про виставу “Москаль-чарівник” читаємо: “Водевіль є справжнім живим образом, взятим з життя українського народу, де представники цивілізації і московського царату (писар і солдат) не дуже гарну грають роль для москалів. Водевіль цей,

часто виконуваний і на Московській Русі, виразними словами доводить, що народ (мова про Наддніпрянську Україну – Є. С.) не особливо любить москалів. Сподобались Нижанківський у ролі чумака і Сероїчківський у ролі солдата” [30]. В цих кількох реченнях відчувається інтонація негативного ставлення поляків до росіян, якраз після придушення польського визвольного повстання 1863 р., і більша прихильність до русинів (українців). Так національна позиція автора тільки утворює нас у думці, що автором цих публікацій справді міг бути Ян Лям, знаний своїми демократичними поглядами, критикою австрійської бюрократії в Галичині за вороже ставлення до поляків та визвольних рухів у краю, а також войовничістю щодо москвофілів.

Рецензент знову ж таки виділяє гру прекрасної і талановитої Теофілії Бачинської: “Пані Бачинська, як і в “Марусі”, знову довела в тих двох виставах майстерну гру в ролях Еви і Тетяни до [вияву] рідкісного таланту у створенні народних образів, підтриманого довершеною майстерністю і зграбною легкістю” [31].

Цікаво, що думка польського рецензента збігається із оцінкою українського критика в газеті “Слово”, що її, зокрема, наводить у своїй публікації Р. Пилипчук: “Прем’єра мала великий успіх. У “Слові” писалося, що Т. Бачинська в ролі Тетяни вражала глядачів не тільки блискучою драматичною грою, а й чудовим співом і танцем. Такої ж думки була й “Gazeta narodowa”, на яку посилається газета “Слово”” [32].

Відомо, що задля розвитку руського театру в Галичині було оголошено конкурс драматичних творів. З приводу запропонованих Юліаном Лаврівським умов конкурсу на кращий україномовний сценічний твір писала, зокрема, газета “Слово” у № 20 від 7 (19) березня 1864 р. Про значення цього конкурсу згодом І. Франко у статті “Руський театр у Галичині” написав: “Сей конкурс був немов подув свіжого вітру в душній атмосфері тодішньої літератури руської, порушив він багато пильних, більше або менше талановитих рук до драматичної продукції” [33].

Тож і в статті “Gazety Narodowej” від 3 квітня 1864 р. з посиланням на “Слово” детально описані умови цього конкурсу. Шість днів по тому, 9 квітня 1864 р., майже ідентичну публікацію знаходимо в краківській газеті “Wiek”. Крім того, “Wiek” коротко згадує і про відкриття театру товариства “Руська бесіда”. Не подаючи жодного джерела, анонімний кореспондент цієї газети пише: “Виділ руського театру у Львові (відкритого стараннями члена Крайового виділу пана Лаврівського під дирекцією пана Бачинського, дня 28 минулого місяця представив мелодраму “Маруся”, перероблену з повісті Основ’яненка),

оголосив чотири премії за написання сценічного твору. Дві премії по 100 злотих за найкращу комедію і драму, написану руською мовою, а інші дві по 50, також за комедію або драму, які здобудуть наступні місця. Умови, яких автори повинні дотримуватись, такі:

- а) твір повинен відзначатися оригінальністю;
- б) матеріал потрібно брати з життя руського народу;
- в) мова повинна бути чисто народна;
- г) термін здачі рукопису визначений до останнього дня серпня 1864 р. відповідно до руського календаря;

е) рукописи, нагороджені премією, повинні залишатися власністю автора, однак зі збереженням права показувати твір у руському театрі” [34]. Однак, як довідуємося з українського “Слова” у № 20 від 7 (19) березня 1864 р. умови винагород було змінено: одна премія – 100 злотих і одна – 50 злотих.



Т. Клітовська – артистка Руського народного театру товариства “Руська Бесіда”.

Інформації в українському та польському часописах цілком збігаються. У статті краківського часопису “Wiek” помилково вказана лише дата відкриття театру – 28 березня 1864 року. Це, гадаємо, не перевірена редакцією версія, адже відомо із вищезгаданих часописів, що відкриття Руського народного театру планували на 30 березня 1864 р., але через збіг подій (відкриття першого сезону польського театру у Львові під новим керівництвом А. Мілашевського) виставу показали днем раніше – 29 березня 1864 р.

У публікації, датованій 10 квітня 1864 р., “Gazeta Narodowa”, знову ж таки посилаючись на “Слово” і говорячи про складки на Руський народний театр, пише: “Нашому селянинові, коли б навіть став імператором, важко ще усвідомити, що театр є корисною інституцією для народу. Кореспондент з Відня, який там займається збором складок на руський театр, доносить нам, що просив селян, які засідають в Народній раді, аби погодилися скласти хоча б по 5 злотих на руський театр (а отримують вони по 10 злотих на день), отримав від послів Симона Тарчановського та Адама Стоцького, двох найсвітліших членів від народу, таку відповідь: ми б з радістю дали гроші на церкву або щось інше корисніше, але на розпусту дати не можемо” [35].

Два дні пізніше та сама публікація, з посиланням на “Слово”, була передрукована в газеті “Przegląd” [36].

Маємо яскравий приклад, коли навіть, здавалось би, найвищі представники народу не розуміли істинного покликання театру. Про це також згадує Іван Франко у своїй праці “Львівський театр і народна честь”: “І коли сьогодні хто хоче бути щирий, то, говорячи про театр, скаже щонайбільше: шукаю в театрі розривки; йду туди, замість щоб сідати до карт або проводити вечір у кав’ярні чи в шинку” [37].

Однак наступні публікації в “Gazecie Narodowej” інформували читачів, що все нарешті складеться добре і піде належним чином. Керівник театру О. Бачинський планував створити при театрі драматичну школу, а також домагався, щоб Руський народний театр став стаціонарним. Про це йшлося у публікації під назвою “Драматична школа” від 14 квітня 1864 р., в якій читаємо: “Незабаром, при Руському народному домі у Львові, буде створена драматична школа, в якій, крім естетики, міміки і декламації, будуть також навчати співу і музики” [38].

На жаль, ідея створення української драматичної школи залишилась нереалізованою. Кілька років по тому цю ідею зміг втілити у життя, власне, польський театр у Львові (про це детальніше у статті Агнешки Маршалек) [49]. Але, як бачимо із згаданого дослідження, й польська драматична школа проіснувала недовго. То чи мала шанси на життя українська?

На спектакль “Наталка Полтавка” І. Котляревського (прем’єра 17 квітня 1864 р.), датовану 19 квітня 1864 р., знаходимо рецензію в газеті “Przegląd”. Невідомий автор пише: “Загалом вистава була добре зіграна, за винятком деяких хиб у грі пана N. (Ю. Нижанковського – Є. С.), який (у ролі Петра – Є. С.) був недостатньо поворотким, як на коханця. Пан N. ще не має достатньої впевненості і тієї свободи, яка неодмінно потрібна для правильного відтворення ролі. Однак з часом це можна набути. Зате дуже миле враження справила на публіку жива і натуральна гра пані Бачинської (Наталка) і пана Бачинського в ролі свата (виборний Макогоненко – Є. С.), за що в другій дії були щиро обкидані вінками і букетами квітів. Не менше заслуговують на похвалу пани Буцацький та Юрчакевич (Микола і Возний), які з видимим поступом відіграли свої ролі. Обидва ці актори є багатобічними в майбутньому. Потрібно нарешті визнати, що дуже вдало, бо відповідно до здібностей і диспозицій кожного з акторів, були розподілені ролі, і якщо тим самим шляхом дилетанти працюватимуть і надалі, то невдовзі будемо бачити артистів на руській національній сцені” [39].

Цікаво, що польський рецензент тут виявляє більше лояльності й толерантності до українського театру, ніж український рецензент газети “Слово”. Докладно досліджуючи прем’єрний показ “Наталки Полтавки”, Р. Пилипчук цитує дописувача “Слова”, який висловлює радше негативну, аніж прихильну оцінку спектаклю: “Однак ця вистава не мала принаймні такого успіху, як інших п’ять попередніх вистав, і на який заслуговувала ця найпопулярніша українська п’єса. За свідченням анонімного рецензента, виконавці погано знали текст, отже вистава була підготовлена наспіх і без належної уваги” [40]. Однак, з часом вистава вирівнялась, про що й говорить Р. Пилипчук: “Такою була вистава “Наталка Полтавка” в галицькому театрі 60-х років XIX ст. – у розвитку від примітиву до більш-менш пристойної реалістичної вистави” [41].

За тиждень по тому, коли “Наталку Полтавку” було показано вдруге (21 квітня 1864 р.) в газеті “Przegląd” від 26 квітня 1864 р. з’являється цікава публікація, в якій невідомий автор виправдовує несправедливі закиди виставі з боку “Krakauer Zeitung.”. Так само невідомий кореспондент цієї німецькомовної газети в одній зі своїх публікацій писав, що польська газета спочатку хвалить акторів Руського народного театру у вищезгаданій “Наталці Полтавці” І. Котляревського, а натомість у рецензії на комедію, вміщеній у додатку “Przyjacieli Domowy”, “в цинічному тоні висміює життя русинів”. На жаль, згаданий номер додатку “Przyjacieli Domowy” із рецензією на “Наталку Полтавку” не вдалося відшукати. Однак будемо схилиати-

та “Опикунство” Р. Моха і вирушає на літні гастролі нібито до Відня (насправді до Відня їздив тільки Омелян Бачинський по дозвіл на концесію на наступні 40 вистав у Львові – Є. С.), а звідти до Станіславова і Коломиї” [46].

Подавши більш чи менш розгорнуті публікації у польських часописах, не можемо не згадати і про таку важливу складову газетної інформації, як театральні анонси. “Gazeta Lwowska” (найдавніша польська газета у Львові, що виходила від 1811 р.), містила рубрику під назвою “Театр”, у якій подавали анонси вистав австрійського, польського, а згодом і руського, тобто українського, театрів. Опрацювавши цю рубрику, ми з’ясували, що назви та дати українських вистав тут подано у повному обсязі і точно – відповідно до реконструйованого Р. Пилипчуком у його дослідженні репертуару. Виняток становить лише постава “Назара Стодолі” Т. Шевченка, показана 4 травня 1864 р. і відсутня в анонсі “Gazety Lwowskiej” (що пояснюється, мабуть, неприхильним ставленням цієї газети до козацької теми і взагалі до Шевченка). Тож за винятком однієї, усі інші вистави українського театру були проанонсовані для польського читача поруч із польськими виставами.

Підсумовуючи результати нашого дослідження, ми бачимо, що тема створення, відкриття та першого сезону діяльності Руського народного театру товариства “Руська бесіда” була послідовно присутня у польській пресі. Переконавшись у вагомості театру для розвитку національної самосвідомості на прикладі власного національного театру, що посідав значне місце у житті польської громади міста ще від кінця XVIII ст., польські діячі з усією серйозністю поставилися до появи нового – українського – театру, вбачаючи в ньому не стільки конкурента, скільки молодшого за віком колегу. Тут треба віддати належне і дописувачам польської преси, які виявили свою небайдужість до українського театру, і, зрозуміло, головним редакторам вищевказаних польських часописів, котрі визначали редакційну політику своїх видань. Насамперед, це Владислав Лозинський (“Gazeta Lwowska”), Ян Добжанський (“Gazeta Narodowa”), Ян Лям (“Gazeta Narodowa”), які свідомо старалися залишити у пресі сліди діяльності Руського народного театру товариства “Руська бесіда”.

Великий вплив на таку значну кількість публікацій та певну симпатію рецензентів мала головна персона театру – О. Бачинський, який до 1864 р. працював у кількох польських трупях у Галичині в 50-х роках та на правобережній Україні в межах Російської імперії наприкінці 50-х – на початку 60-х років XIX ст. (хоча директором Житомирського театру він не був).

Перший сезон Руського народного театру був схвально сприйнятий польською публікою і, зокрема, польською пресою. На жаль, після 1864 р. в польських газетах упав інтерес до вистав Руського народного театру. Чому саме так? Однозначної відповіді на це питання не можна дати. Можна робити припущення, базуючись, зокрема, на думках Р. Пилипчука, що “Gazeta Lwowska” (“Львівська газета”) підтримала польську шляхетську газету “Praca” (“Праця”), яка назвала театр товариства “Руська бесіда” “московським”, тому що народовці поступилися у виділі товариства “Руська бесіда” керівними посадами москвофілам. Газети “Meta” і “Слово” спростували це твердження, однак заклик газети “Праця” до бойкотування вистав Руського народного театру певним чином вплинув на інші польські часописи та польську громадськість загалом. Детальніше про цю суперечку можна прочитати у праці Р. Пилипчука.

Другою подією, яка розділила погляди поляків та українців, було засідання Крайового сейму (23 листопада 1865 р.), де вирішено, що під управу сейму мають перейти всі крайові фонди, серед них і театральний фонд С. Скарбка. Поляки вважали, що усі ці фонди мають належати їм. Натомість українці дотримувались думки, що “тії фонди, – як писав журнал “Meta”, – означені будуть яко краєві, обоім народностям прислужаючи” [47].

Третьою причиною були кризові часи польського театру. Стосовно цієї обставини “Слово” переповідає публікацію у газеті “Dziennik Warszawski” (“Варшавський щоденник”), який, свідомо загострюючи проблему, пише: “Польська сцена у Львові служить найкращим доказом втрати переваги польського елементу в Галичині; ледве яку-небудь драматичну постановку показують вдруге, вже актори повинні виступати перед пустими кріслами. “Dziennik Lwowski” (“Львівський щоденник”), офіційний орган дирекції польського театру, скаржачись на байдужість польської публіки до національної сцени, висловлюється таким чином: “Між тим, як німецький театр, укорінившись подібно плевелам в наш ґрунт, благоденствує і процвітає, а польська сцена падає, і якщо це продовжиться, то остання повинна буде уступити місце першій” [48].

Четвертою причиною була неприхильність польських депутатів до Руського народного театру, виявлена на засіданні Крайового Сейму у Львові 1866 р., коли не було підтримано прохання виділяти належну фінансову підтримку українському театру.

“Gazeta Narodowa” за 4 лютого 1866 р. писала з цього приводу: “... відбулось перше читання декількох заяв. Найцікавіша з них Лаврівського щодо субвенції 3000 злотих для руського театру” [49].

Питання фінансування Руського народного театру товариства “Руська бесіда” було перенесено на наступне засідання, короткий звіт з якого подала “Gazeta Narodowa” від 12 квітня 1866 р. Переповідаючи увесь негатив, який був присутній під час засідання, кореспондент писав: “Двоє представників хочуть вилускати у більшості Сеймової Комісії 3000 злотих на руський театр, які в ім’я згоди, порозуміння, взаємної віри промовляти почали до більшості Сейму, тоді коли представники шизматично-московського напрямку сиділи тихо” [50].

Це ще раз підтверджує факт, що польська верхівка влади, а також деякі представники москофільського руху були негативно наставлені на будь-яке фінансування Руського народного театру товариства “Руська бесіда”, в той час як мистецькі контакти були дуже приязними. Про це також детально пише Ростислав Пилипчук.

У цілому ж можемо стверджувати, що в перший сезон праці театру товариства “Руська бесіда” польська преса була зацікавлена діяльністю українського театру та висвітлювала її без політичного упередження, доброзичливо. Це до певної міри дозволяє руйнувати сформований трагічним досвідом ХХ століття стереотип нещадного й тотального протистояння цих двох народів, принаймні, у межах вузького історичного відтинку, в царині мистецьких контактів. Подальше системне вивчення цієї теми дозволить ще точніше та об’єктивніше окреслити особливості українсько-польських стосунків у Галичині у театральній сфері.

1. Пилипчук Р. Становлення українського професійного театру в Галичині у 60-х роках ХІХ століття // *Просценіум*. – 2003. – № 2. – С. 19.

2. Красівський О. Українсько-польські відносини у Галичині (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.). – К., 1998. – С. 7.

3. Там само. – С. 5.

4. Слово. – 1861. – 2(14). VIII. – ч. 53.

5. Там само. – 7(19). X. – ч. 72.

6. Там само.

7. *Przegląd*. – Lwów, 1864. – 2 stycz. – № 1.

8. *Gazeta Lwowska*. – Lwów, 1864. – 9 stycz. – № 6. – S. 23; *Gazeta Narodowa*. – Lwów, 1864. – 9 stycz. – № 6.

9. *Gazeta Narodowa*. – Lwów, 1864. – 14 stycz. – № 10.

10. *Przegląd*. – Lwów, 1864. – 22 stycz. – № 7.

11. Пилипчук Р. Становлення українського професійного театру в Галичині у 60-х роках ХІХ століття // *Просценіум*. – 2007. – № 2-3 (18-19). – С. 7.

12. *Przegląd*. – Lwów, 1864. – 12 lut. – № 13.

13. *Gazeta Narodowa*. – Lwów, 1864. – 17 mar. – № 63. i *Gazeta Lwowska*. – Lwów, 1864. – 17 mar. – № 63.

14. *Przegląd*. – Lwów, 1864. – 19 mar. – № 23.

15. *Gazeta Narodowa*. – Lwów, 1864. – 20 mar. – № 66.

16. *Gazeta Narodowa*. – Lwów, 1864. – 27 mar. – № 72.

17. http://pl.wikipedia.org/wiki/Jan_Lam.

18. *Gazeta Narodowa*. – Lwów, 1864. – 30 mar. – № 73.

19. Там само.

20. Там само.

21. Там само.

22. Там само.

23. Там само.

24. *Praca*. – Lwów, 1864. – 31 mar. – № 6.

25. *Gazeta Lwowska*. – Lwów, 1864. – 1 kwiet. – № 75.

26. *Przegląd*. – Lwów, 1864. – 2 kwiet. – № 27.

27. Там само.

28. *Gazeta Narodowa*. – Lwów, 1864. – 2 kwiet. – № 76.

29. Там само.

30. Там само.

31. Там само.

32. Пилипчук Р. Становлення українського професійного театру в Галичині у 60-х роках ХІХ століття // *Просценіум*. – 2007. – № 2-3 (18-19). – С. 7.

33. Франко І. *Зібр. тв. у 50 т.* – К., 1980. – Т. 26. – С. 365.

34. *Wiek*. – Kraków, 1864. – 9 kwiet. – № 36.

35. *Gazeta Narodowa*. – Lwów, 1864. – 10 kwiet. – № 82.

36. *Przegląd*. – Lwów, 1864. – 12 kwiet. – № 30.

37. Франко І. *Зібр. тв. У 50 т.* – К., 1980. – Т. 35. – С. 347.

38. *Gazeta Narodowa*. – Lwów, 1864. – 14 kwiet. – № 92.

39. *Przegląd*. – Lwów, 1864. – 19 kwiet. – № 32.

40. Пилипчук Р. Становлення українського професійного театру в Галичині у 60-х роках ХІХ століття // *Просценіум*. – 2007. – № 2-3 (18-19). – С. 7.

41. Там само.

42. *Przegląd*. – Lwów, 1864. – 26 kwiet. – № 34.

43. *Gazeta Lwowska*. – Lwów, 1864. – 26 kwiet. – № 95.

44. *Przegląd*. – Lwów, 1864. – 8 lipca. – № 55; *Gazeta Narodowa*. – Lwów, 1864. – 8 lipca. – № 154.

45. *Praca*. – Lwów, 1864. – 15 lip. – № 13.

46. *Przegląd*. – Lwów, 1864. – 8 lip. – № 55.

47. *Мета*. – Львів, 1865. – 9 лист. – № 17 – С. 507.

48. *Слово*. – Львів, 1868. – 13(25) лист. – № 90.

49. *Gazeta Narodowa*. – Lwów, 1866. – 4 lut. – № 29.

50. *Gazeta Narodowa*. – Lwów, 1866. – 12 kwiet. – № 86.

Персонаж в масці. Ескіз костюма
 “Ромео і Джульєтта” В. Шекспіра
 Художник – Олександра Екстер
 Режисер – Олександр Таїров
 Камерний театр, Москва, 1921 р.



Ірина МЕЛЕШКІНА

ЗБІРКА УКРАЇНСЬКОГО СЦЕНОГРАФІЧНОГО АВАНГАРДУ З ФОНДОВОЇ КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ТЕАТРАЛЬНОГО, МУЗИЧНОГО ТА КІНОМИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

В історії українського театру рік 1920-й був позначений появою на кону легендарного авангардного спектаклю “Гайдамаки” у постанові Леся Курбаса. Театр за Курбасом – найвища мистецька форма – має синтезувати в собі всі існуючі мистецтва – образотворче, музику, хореографію, кінематограф, пантоміму. Відтоді сценографія посіла таке високе місце, що роль художника стала однією з визначальних у виставі. А сценограф, без перебільшення, став співпостановником спектаклю [1].

Тридцятого січня 1923-го року в Мистецькому Об’єднанні “Березіль” (МОБ) з ініціативи його керівника Леся Курбаса засновано Театральний музей, а при тому – створено музейну комісію, яку очолив відомий актор і режисер Василь Василько. Музей діяв лише при творчому колективі – МОБі, та початково він був задуманий як такий, що збирає матеріали з історії та сучасної діяльності усіх театрів. Для створення і розширення колекції В. Василько ініціював впровадження у “Березолі” “примусового” музейного податку зі співробітників – кожен з них зобов’язаний був здати музейній комісії хоча б декілька речей, що стосувалися перебігу театрального процесу в Україні [2]. Головний художник МОБу Вадим Меллер став одним з перших дарувальників Музею, того ж 1923-го р. колекцію поповнили також роботи Анатолія

Петрицького – ескізи костюмів до “Тараса Бульби”. Так було започатковано збірку національного сценографічного авангарду.

Сьогодні ця збірка презентує український театральний авангард як явище самобутнє та непересічне. Інтернаціональне й національне поєднано тут у особливий спосіб.

Біля витоків української авангардної сценографії стояла Олександра Екстер. З її київської Студії декоративного мистецтва вийшли корифеї світового кубофутуризму і конструктивізму Анатоль Петрицький, Вадим Меллер, Олександр Хвостенко-Хвостов. Близьким другом вважав художницю Лесь Курбас [3].

У пореволюційному Києві Студія декоративного мистецтва Олександри Екстер була своєрідною лабораторією нового мистецтва, що мало бути абсолютно європейським, природно включеним у загальні мистецькі процеси, і водночас – істинно національним, таким, що не втрачало б своєї самобутності.

Свою професійну роботу в театрі Екстер розпочала 1916 р. з оформлення “Фаміри кіфареда” І. Анненського на сцені московського Камерного театру (реж. О. Таїров). Критик Я. Тугендхольд відзначив, що Таїров та Екстер у цій виставі виявили прагнення “органічно пов’язати дійових осіб, що рухаються, зі спокійними предметами”. У виставі було застосовано



Вакханка. Ескіз костюма
“Фаміра кіфаред” І. Анненського
Художник – Олександра Екстер
Режисер – Олександр Таїров
Камерний театр, Москва, 1916 р.

кінетичне рішення, коли актори та декорації грають однакову роль [4].

Співпрацюючи з народною майстринею Ганною Собачко, Екстер надихалася яскравою декоративністю її мальовок, що відбилося у напруженому колориті ескізу “Вакханка”.

У Києві 1918 р. Екстер працює для театру, оформляючи балетні номери для “Школи руху” Броніслави Ніжинської. Разом з нею, майбутнім усесвітньо визнаним хореографом, Екстер розробляє і втілює теорію руху кольору в просторі. У кубізм художниця вносить те, чого цуралися її французькі друзі – Пікассо і Брак – інтенсивні барви. Поеднання чорного та червоного вона доповнює національними кольорами – синім та жовтим.

1921-го р. Камерний театр показав “Ромео і Джульєтту” В. Шекспіра в декораціях Екстер. На сцені, за словами Абр. Ефроса, панував “найкубістичніший кубізм у найбарочнішому бароко” [5]. Режисер вистави Таїров домагався від художниці створення на сцені “театральних перепон”, “театральних шлагбаумів”; актори мусили переборювати їх, підкоряти собі, сприймати як щось майже невіддільне від них самих [6].

Кубофутуристична пластика цих постатей явно інспірована стилістикою українського бароко, яким

Ассирійські танці. Ескіз костюма

Художник – Вадим Меллер

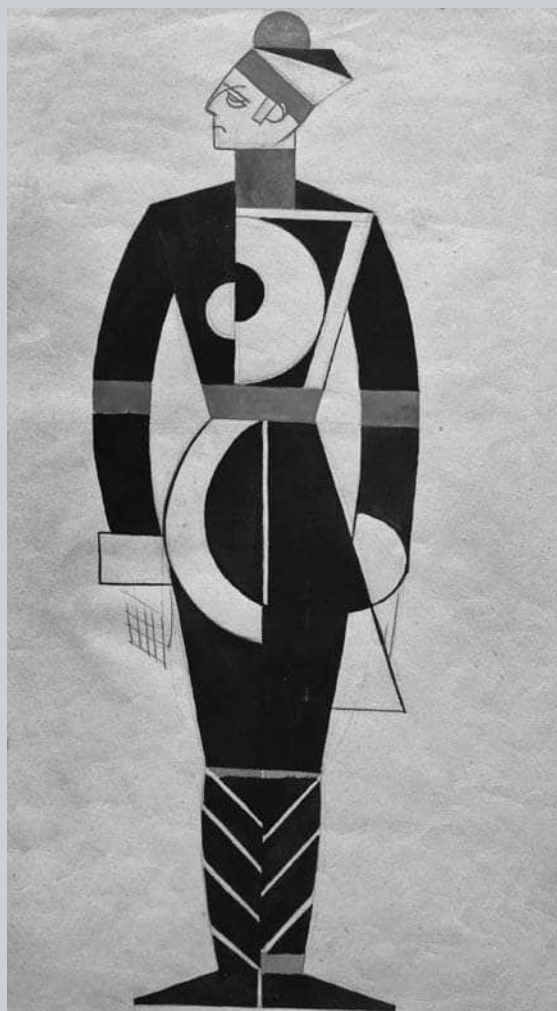
Балетмейстер – Броніслава Ніжинська

Студія Б. Ніжинської “Школа руху”, Київ, 1919–1920 рр.



і дотепер наповнений Київ, рідне місто Екстер, де художниця створила ескізи “Ромео і Джульєтти”.

У цей період вона до вистави почала активно обігрувати куб сцени, а не тільки її площину, будуючи об’ємні конструкції, лаштуючи трапи і помости, розширюючи простір сценічної дії. Це було початком сценографічної реформи на театрі. Від цієї кубістичної сценографії залишилось зробити лише один крок до сценографії конструктивістської [7].



Рафу-дада, кухар. Ескіз костюма

*“Алло, на хвилі 477” (текст М. Йогансена, Б. Балабана,
Л. Дубовика, В. Скляренка, К. Діхтяренка)*

Художник – Вадим Меллер

Режисери – Володимир Скляренко, Борис Балабан, Лесь Дубовик

під керівництвом Лєся Курбаса

Театр “Березіль”, Харків, 1929 р.

Цей крок Екстер ступила вже в Москві, куди переїхала 1920-го року. Твори О. Екстер до нашої колекції надійшли з московського Музею художньої культури у 20-х рр.

Тим часом у Києві крок від кубофутуризму до конструктивізму робить Вадим Меллер, один з найталановитіших митців її Студії. Як сценограф він уперше пробує свої сили, оформлюючи протягом 1919-20-х рр. вистави хореографічної студії Броніслави Ніжинської.

В ескізах костюмів до “Ассирійських танців” В. Меллер яскраво передає внутрішню динаміку руху в зовні статичних, сповнених величі постатях. Постаті він ділить на велику кількість геометричних площин, кутів зору.

В ескізі до балетного номера “Маски” на музику Ф. Шопена, створеному також для “Школи руху” Броніслави Ніжинської, динаміку передано у футуристичний спосіб. Край костюма затримався в попередньому русі, а витончена постать уже прямує далі. Геометрична чіткість, дроблення реальних об’єктів на стереометричні елементи, побудова силуету площинами кольорів наближують ескізи Меллера до робіт Екстер [8]. Але й тут вчувається відгомін австрійського модерну з його динамічною лінією “удар батога”.

На противагу балету, меллерівське оформлення “Мазепи” Ю. Словацького в драматичному театрі ім. Шевченка (1921) позначене монументалізмом. Характерні прикмети одягу католицького ченця передано супрематичними площинами, забарвленими локальними кольорами.

1922-го року Вадим Меллер стає головним художником Мистецького Об’єднання “Березіль”. Понад десять років він буде пліч-о-пліч з Лєсем Курбасом творити театр, національний за змістом та європейський за формою.

Європейські експресіоністичні тенденції Курбас і Меллер перенесли на український кін. У той період тут одночасно співіснували дві естетики-експресіоністського спектаклю і спектаклю конструктивістського. Причому, як правило, друга слугувала своєрідною основою, фундаментом для першої [9]. “Газ” за Г. Кайзером (1923) – вистава, сценографію якої можна вважати першим конструктивістським досвідом “Березолі”. В. Меллер створив установку, в якій виразна експресіоністська пластика ніби руйнується, оголюючи каркаси об’ємів.

Офіцер накреслений бездушним, лінійно-циркульним рухом.

Офіцер. Ескіз костюма

“Газ” Г. Кайзера

Художник – Вадим Меллер

Режисер – Лєсь Курбас

Мистецьке Об’єднання “Березіль”, Київ, 1923 р.

Сценічні конструкції Меллера до березільських постанов – станки, пандуси, сходи – нічого не зображують, вони – “трамплін для розвитку дії”. Конструктивізм В. Меллера – мистецтво рафіноване й віртуозне, готове повністю віддати себе дії, але водночас таке, що відчуває себе стрижнем, приводним механізмом цієї дії. За твердженням Георгія Коваленка, конструкція у В. Меллера акумулювала в собі ритми спектаклю й не давала цим ритмам збитися, порушитись [10].

Як Олександра Екстер створила власну школу авангардних художників і сценографів, так і Вадим Меллер в Мистецькому Об'єднанні “Березіль” виховує цілу плеяду молодих театральних художників. З керованої ним Макетної майстерні вийшли Дмитро Власюк, Майя Симашкевич, Євген Товбін, Валентин Шкляйв [11]. Роботи молодшого покоління березільських сценографів свого часу поповнили музейну збірку театального авангарду.

“Вій”. Сценографія

“Вій” О. Вишині за М. Гоголем і М. Кропивницьким

Художник – Анатоль Петрицький

Режисер – Гнат Юра

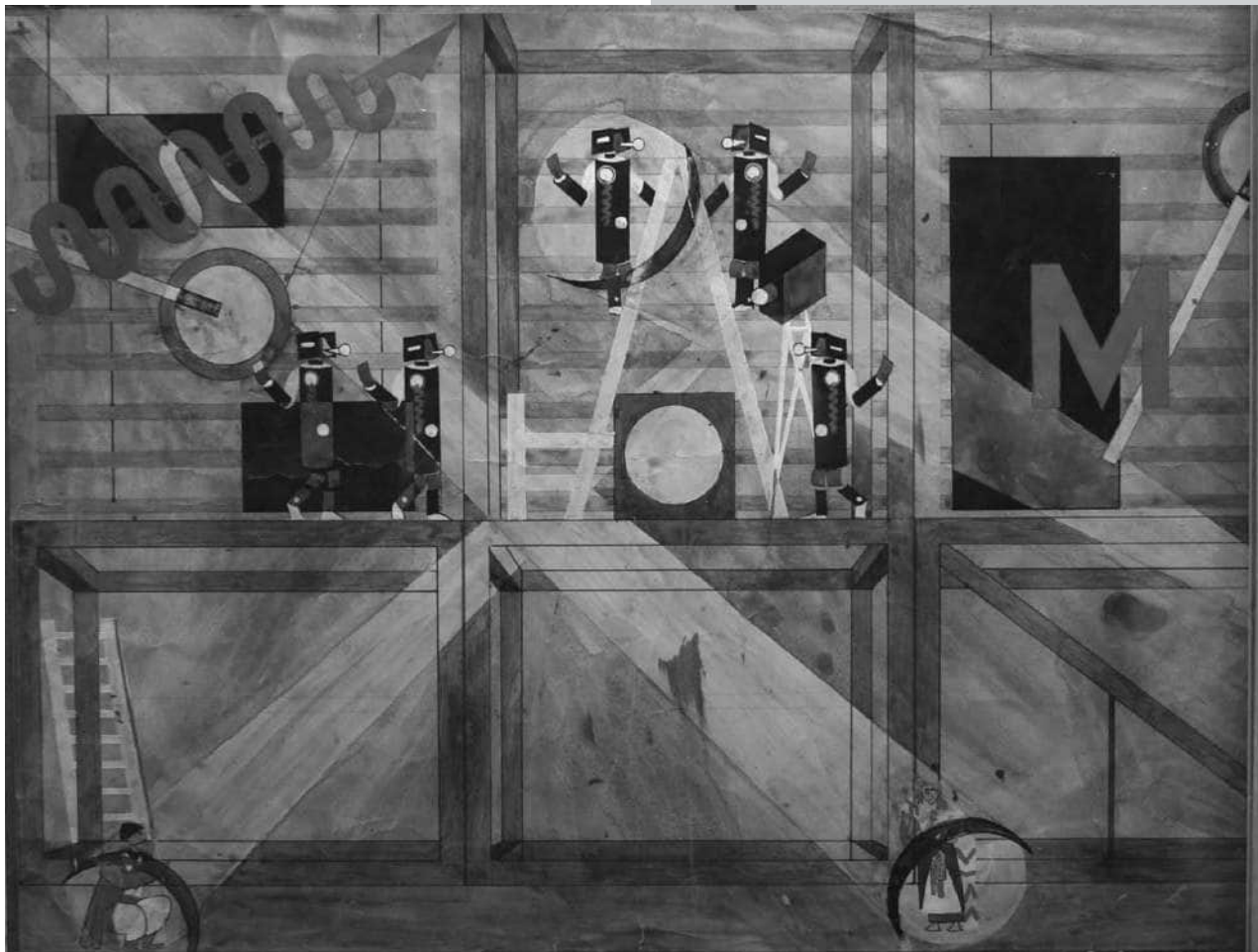
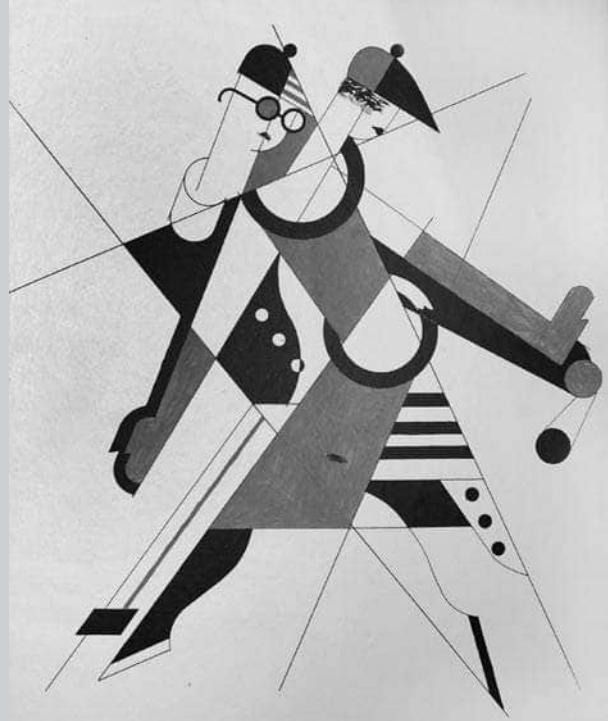
Театр ім. І. Франка, Харків, 1925 р.

Ексцентричний танок. Ескіз костюма

Художник – Анатоль Петрицький

Балетмейстер – Касян Голейзовський

Московський камерний балет, 1923 р.





Стара половчанка. Ескіз костюма
“Князь Ігор” О. Бородіна
Художник – Анатоль Петрицький
Режисер – Володимир Манзій
Балетмейстер – Касян Голейзовський
Державна опера, Одеса, 1926 р.



Новий 1929 рік театр “Березіль” відзначив яскравим спектаклем-ревю “Алло, на хвилі 477” (текст Майка Йогансена та ін.), поставленим творчою групою молодих режисерів. Стрімка дія та численні танцювальні епізоди вимагали граничного вивільнення простору. Звичних декорацій не було. Під час дії з’являлися лишень ігрові деталі сценографії. Ефект справляло велике світлове коло з електричних лампочок, які могли одна по одній швидко спалахувати й гаснути. На яскраво освітленій сцені мальовниче видовище створювали барвисті костюми численних персонажів – згадував Роман Черкашин, учасник вистави [12].

Костюм негра-кухаря, наче зроблений дитячою рукою, нагадує європейський рух дадаїзму – дорослу гру в дитинність.

Сценографічні твори Вадима Меллера березільського періоду регулярно надходили до фондової колекції. Велику кількість ескізів у 1970-ті роки передала Музею дочка художника Брігітта Ветрова.

З Курбасом співпрацював Анатоль Петрицький, ще один послідовник Екстер. У світі його визнано одним з найвидатніших сценографів XX ст. Театр Українська музична драма 1919 р. підготував постанову опери М. Лисенка “Тарас Бульба”. А. Петрицький стилізує ескізи під українське давнє мистецтво: розмальовані кахлі, барокові козацькі портрети, він опрацьовує у гротесковому дусі. Це виглядає пародією на витончені стилізації художників “Міра іскусства” [13].

В “Ексцентричному танку” видатного балетмейстера Касяна Голейзовського живе культ біомеханіки, кінетизму, які витіснили з балету “психологізм”, “нутряне переживання” класичної школи. Цю тезу Петрицький іронічно висловив у малюнку, де від людини залишився лишень звихрений слід з чорних і білих ліній, прямокутників і трикутників, натяк на популярних у детективному жанрі “зловісних особин в кепі” [14].

Пародійну п’єсу Остапа Вишні “Вій” Петрицький трактує як вертепне дійство з космічними сценами на другому поверсі та земним хаосом на планшеті. Нісенітниці, вульгаризми, парадокси, інверсії, характерні для барокової вертепної драми, художник матеріялізував у своїх ескізах. Бачимо сцену на Марсі із залізними марсіянами-пияками, Хомою Брутом і відьмою.

На думку відомого американського мистецтвознавця Джона Боулта, авангардизм Петрицького од-

Дівки. Ескізи костюмів
“Князь Ігор” О. Бородіна
Художник – Анатоль Петрицький

ночасно професійний і примітивний, конструктивний і орнаментальний [15].

На засадах конструктивізму Анатоль Петрицький та його колега Олександр Хвостенко-Хвостов разом з видатним балетмейстером і режисером Миколою Фореггером реформували консервативне доти мистецтво опери і балету на сценах Києва, Харкова, Одеси. Навіть традиційний репертуар зазнав осучаснення. Впроваджена цими художниками сценографічна реформа полягала в обігруванні всього кубу сцени, в динамічному перебудуванні декорацій, в кольоровій експресії, у введенні партитури світла [16].

Оперу Бородіна “Князь Ігор” на сюжет з давньо-української історії Анатоль Петрицький оформлював кілька разів. Матеріали фондової колекції дають можливість побачити розмаїття його проєктів.

1929 року спектакль поставив відомий у світі балетмейстер-експериментатор (його називають “Мейєрхольд від хореографії”) і режисер Микола Фореггер фон Грайфентурн з роду австрійських баронів [17]. Ескізи Петрицького просякнуті сатиричним ставленням до жорстокої феодальної доби, де панували напівпоганські порядки. Негроїдні обличчя “Дівок” перетворено на маски дикунів.

Кобальтове тло, гіперболізований орнамент створюють надзвичайну експресію сценічного оформлення. Це прикмети школи Екстер, закорінені у народному мистецтві.

Аристократично виглядає принц Калаф з опери Пуччіні “Турандот”. Побутову деталь – китайський капелюх – потрактовано як чудернацьку конструкцію. Колажність ескіза також є прикметою новітнього мистецтва.

Страхітлива машкара Ката – архаїчний атрибут первісного жаху. Передня частина строю яскраво-карнавальна, зі спини – жалобно-чорна. Це відповідало трагікомічному вирішенню спектаклю [18].

Передавати свої театральні роботи у фонди Музею почав 1923 р. та регулярно продовжував сам Анатоль Петрицький, а згодом – це робили його дружина Лариса та син Анатолій.

На українському оперному кону ставилися найновітніші твори, зокрема опера Прокоф’єва “Любов до трьох помаранчів”. Персонажі Олександра Хвостенка-Хвостова буфонні, а їхня пластика нагадує балет Броніслави Ніжинської [19].

Помаранчеве коло над плечем Міністра Леандра – данина українському генію Казимиру Малевичу, супрематизмом якого Хвостов захоплювався.

Ескіз костюмів кулі для балету Р. Глієра “Червоний мак” теж данина супрематизму. Ящики на спинах вантажників нагадують квадрати Малевича.

Розробляючи ескізи костюмів, Хвостенко-Хвостов мислить, як режисер – мізансценою. Парні персонажі взаємодіють одне з одним.

Яскравим представником харківської авангардної школи був Борис Косарєв.

В ескізах костюмів до пародійної п’єси “Марко в пеклі” І. Кочерги бачимо перетворених на чортів і відьом радянських службовців, наче пронизаних високовольтним електричним струмом [20].

У фондовій колекції Музею гідне місце посідають також авангардні сценографічні роботи Василя Комар’юнка, Костя Єлеви, Марка Епштейна, Івана Курочки-Армашевського, Бориса Ердмана.

Протягом тривалого часу, коли авангардне мистецтво не просто реально замовчували, а знищували, збірку національного сценографічного авангарду зберігали співробітники Музею.

У 1990 – 2000 роках роботи експонувалися на багатьох виставках в Європі та Америці:

Всесвітній театральний фестиваль у Мексиці (Мехіко, 1990 р.)



Половчанка. Ескіз костюма

“Князь Ігор” О. Бородіна

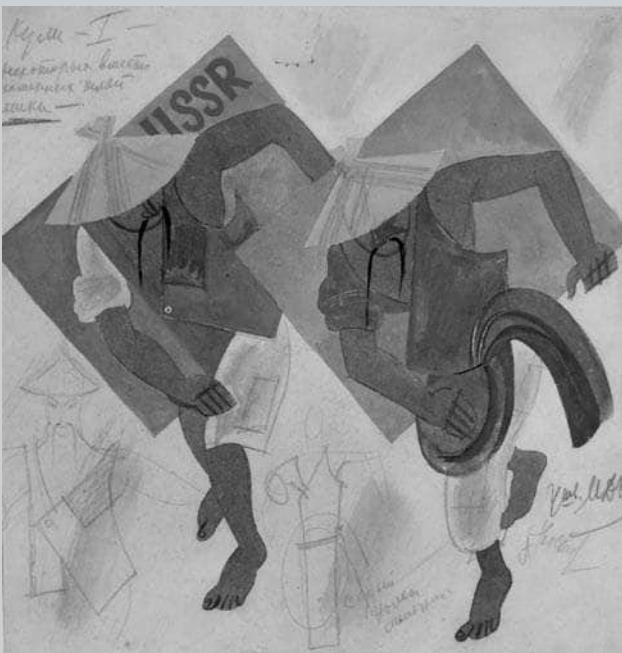
Художник – Анатоль Петрицький

Режисер і балетмейстер – Микола Фореггер

Державна опера, Харків, 1929 р.



Міністр Леандр. Ескіз костюма
“Любов до трьох помаранчів” С. Прокоф'єва
Художник – Олександр Хвостенко-Хвостов
Режисер – Йосип Лапицький
Державна опера, Харків, 1926 р.
Виставу не здійснено



Кулі. Ескіз костюмів
“Червоний мак” Р. Глієра
Художник – Олександр Хвостенко-Хвостов
Балетмейстер – М. Дисковський
Державна опера, Київ, 1928-29 рр.

Український авангард (Загреб, 1990–91 рр.)
Авангард і Україна (Мюнхен, 1993 р.)
Мистецтво України (Тулуза, 1993 р.)
Український класичний авангард і сучасне мистецтво (Київ, 1996 р.)
Феномен українського авангарду (Вінніпег – Едмонтон, 2001 р.)
Пригоди авангарду (Київ, 2004 р.)
Український модернізм. 1910 – 1930 (Чикаго – Нью-Йорк, 2006-07 рр.)
Амазонка авангарду (Київ, 2008 р.)
Вадим Меллер (Київ, 2009 р.)
Марк Епштейн. Повернення Майстра (Київ, 2010 р.)
Борис Косарев. Харківський модернізм (Нью-Йорк – Київ, 2012 р.)
Велике й величне (Київ, 2013 р.)
Сцена українського авангарду (Київ, 2014 р.)
Музей спільно з Інститутом колекціонерства українських мистецьких пам'яток при Науковому товаристві імені Шевченка 2012 р. видав альбом “Анатоль Петрицький. Театральні строї та декорації зі збірки Музею театрального, музичного та кіномистецтва України” [21].
Від лютого до вересня 2015 р. в Українському Музеї Нью-Йорка експонувалась виставка “Інсценізація українського авангарду 1910 – 1920 років”, на якій було представлено 128 першокласних робіт з колекції Музею. Всі роботи, експоновані на виставці, репродуковані у двомовному каталозі [22].

1. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід / Наталія Єрмакова / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ. – К. : Фенікс, 2012. – С. 105.
2. Там само – С. 166, 167.
3. Коваленко Г. Ступені театрального конструктивізму: [Сценографія 20-х – 30-х рр.] / Георгій Коваленко // Український театр. – 1992. – № 3. – С. 17.
4. Боулт Дж. Э., Лобанов-Ростовский Н. Художники русского театра 1880 – 1930 / Дж. Э. Боулт, Николай Лобанов-Ростовский. – М. : Искусство, 1994. – С. 297.
5. Камерный театр и его художники. 1914 – 1934 гг. Введение Абр. Эфроса – М., ВТО, 1934. – С. 21.
6. Таиров А. О театре: записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма / Александр Таиров. – М. : ВТО, 1970. – С. 38.
7. Коваленко Г. Ступені театрального конструктивізму... – С. 17.
8. Мельник Т. Погляд на сценографічну спадщину Вадима Меллера / Т. Мельник // Просценіум. – 2010. – № 1 (26). – С. 18.
9. Коваленко Г. Ступені театрального конструктивізму... – С. 19.
10. Там само.

Чорти-гості. Ескіз костюмів

“Марко в пеклі” І. Кочерги

Художник – Борис Косарев

Режисер – Василь Василько

Червонозаводський театр, Харків, 1928 р.



11. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід... – С. 169.

12. Черкашин Р. Ми – березільці: Театральні спогади-роздуми / Фоміна Ю., Черкашин Р. Ми – березільці. – Х. : Акта, 2008. – С. 57.

13. Горбачёв Д. Анатолий Галактионович Петрицкий / Дмитро Горбачев. – М. : Советский художник, 1971. – С.18.

14. Там само. – С. 37.

15. Боулт Дж. Національний за формою, інтернаціональний за змістом: модернізм в Україні. / Дж. Боулт. – Український модернізм. 1910 – 1930. – НХМУ, 2006. – с. 13.

16. Горбачов Д. Олександр Хвостенко-Хвостов. Сценограф, живописець, графік / Дмитро Горбачов. – К. : Мистецтво, 1987. – с. 27.

17. Чепалов А. Судьба пересмешника, или Новые странствия Фракасса: Театральный роман-исследование / Александр Чепалов. – Харьков, 2001. – С. 7.

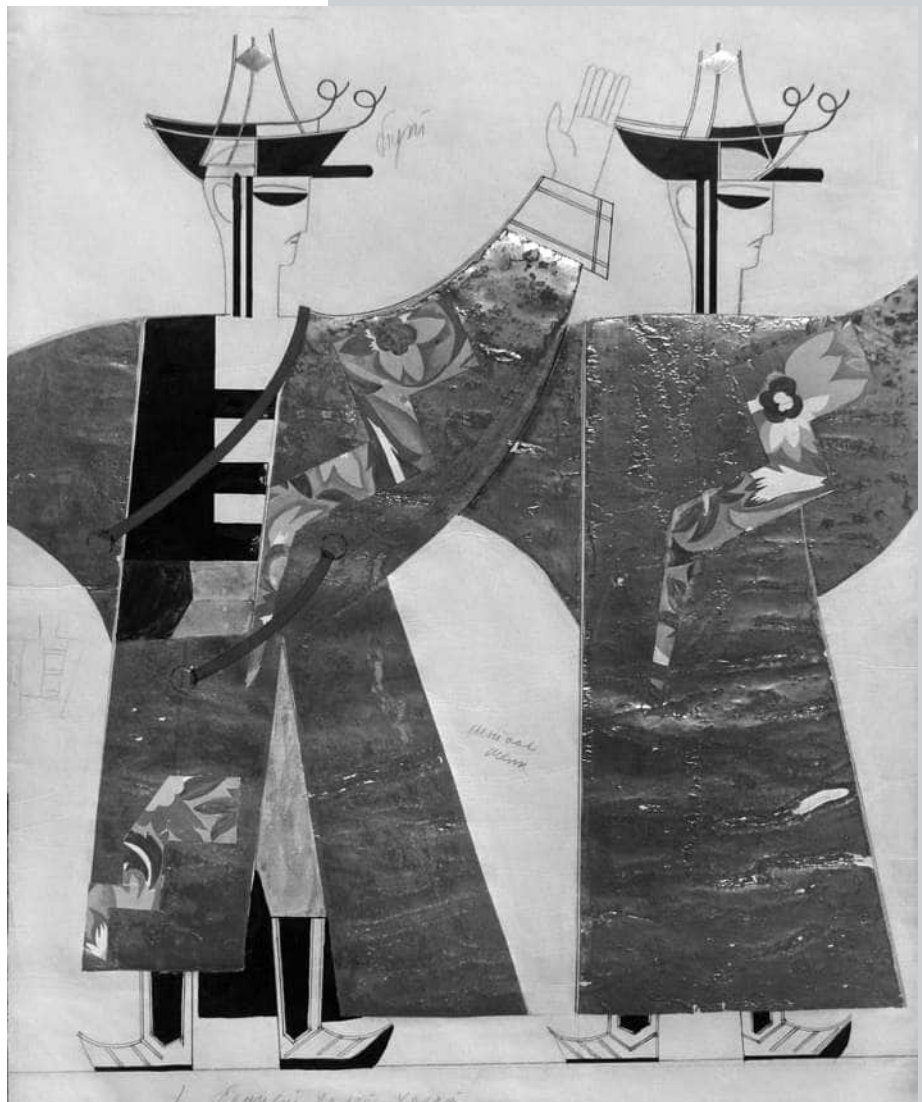
18. Горбачов Д. Український авангард. Альбом / Дмитро Горбачев. – К. : Мистецтво, 1996. – С. 11.

19. Горбачов Д. Олександр Хвостенко-Хвостов... – С. 37-46.

20. Чечик В. Художник-постановник. Сценографія Бориса Косарева кінця 1920-х років. / Павлова Т., Чечик В. Борис Косарев. 1920-ті роки. Від малярства до теа-кінофото. – Родовід, 2009. – С. 261.

21. Анатолий Петрицкий. Театральні строї та декорації зі збірки Музею театрального, музичного та кіномистецтва України. – К.-Л. : Майстер Книг, 2012. – 342 с.

22. Інсценізація українського авангарду 1910 – 1920 років. Мудрак М., Руденко Т. – Нью-Йорк: Український музей, 2015. – 280 с.



Калаф. Ескіз костюма

“Турандот” Дж. Пучіні

Художник – Анатоль Петрицький

Режисер – Луї Лабер

Державна опера, Харків, 1929 р.

Христина ГЕРИНОВИЧ

СПРОБА САМОПІЗНАННЯ

(До генеалогії мистецької родини)

...Прадавнє місто з вузькими вуличками та провулками, захищеними надійною бруківкою, в котрій у дощ відбивається світло запалених ліхтарів. Прадавня церква Святого Миколая, де мене охрестили 16 березня 1944 року.

Оперний театр. Церква Святого Юра. Кайзервальд. Будівлі розкішної архітектури часів Бароко й Ренесансу. Кав'ярні й парки... Усе це Львів, місто мого дитинства, моєї юности, зрілості. Коли блукаю старим містом, то відчуваю фізично присутність своїх предків: вони ходили цими ж вулицями, цими ж доріжками парків, любили, мріяли у затінку дерев, багатьом із котрих чи не по триста літ. Звертаю на вулицю Котляревського: вхідна брама будинку число 7; балкон, до якого хотіла б торкнутись витягнутою вгору рукою... Перехоплює подих; на очі навертаються сльози, і я ніби поринаю в той час, коли живі були мої батьки і всі ми мешкали на цій вулиці...

Як знайти й зберегти в собі те, що дали мені мої предки? Як почути з віддалі десятиліть і навіть століть їхні настанови, як прийняти найліпше й не повторити лихого?

Мій татко, Олександр Володимирович Геринович, народився в Старому Самборі 10 березня 1913 року в родині Гериновичів-Лепких. Його мати Христина – донька Данила Лепкого й Олени, що походила із українізованого угорського роду Ференчиків. Прадід мій – Данило Лепкий (1858–1912), греко-католицький священник, парох церкви святого Миколая Чудотворця в Старому Самборі. Він був також фольклористом, написав чимало оповідань для молоді (“Повінь”, “Чужа кривда не гріє”, “Василько, князь Тербовельський”, “Спачений довг”). Займався просвітницькою та економічною діяльністю. Був першим головою Старосамбірської філії “Просвіти”. Помер у березні 1912 року. Труну з тілом покійного несли наперемінно січовики старосамбірські, стрільбицькі, буковинські. Очолював жалобний похід митрополит Андрей Шептицький. На старосамбірському цвинтарі, де прадід похований, встановлено пам'ятник.

На жаль, не знаю, чи знайшла б сліди поховання засновника роду Лепких Якова, котрий жив між літами 1530-м та 1586-им. Був то знаний львівський патріарх, “золотар”



Руфіна Ланська та Олександр Геринович, 1930-ті рр.



Олена Ференчук.



Данило Лепкий.

мистецтв. Зате можу узяти до рук і прочитати текст давніших і нинішніх видань книг авторства ще одного представника нашого роду – Богдана Лепкого.

Володимир Геринович (1885–1949). мій дідусь по батьківській лінії, народився на Львівщині (неподалік Сокаля) у хліборобській родині.

Попри те, що родина була багатодітною й аж ніяк не багатою, усі четверо дітей здобули освіту. Після закінчення гімназії дідусь мій навчався на філософському відділенні Львівського університету, де від 1882 року діяла кафедра географії. Студент Геринович слухав лекції професорів Дембіцького, Фінкеля, А. Ремана, Е. Ромера, М. Грушевського та інших учених європейського рівня. Навчальні студії його тривали також у Кракові та Відні. На життєвій та науковій мапі В. Гериновича прочитуємо також ім'я видатного українського географа Степана Рудницького. Талановитий, працелюбний студент мав уже досвід у написанні дослідницьких статей і рецензій, цікавився громадською роботою, коли під керівництвом старшого колеги вирушив у пішу екскурсію Галичиною та Закарпаттям. Роль С. Рудницького у долі В. Гериновича на тому не скінчилась але спершу була ще участь у Першій світовій війні з тяжкими пораненнями й бойовими нагородами, гартування характеру й

формування світогляду у боях за незалежну Україну в рядах військ ЗУНР.

Ще вояком Першої світової він писав, ніби й наш час передбачаючи: “Ми навчилися любити рідний край. Перед війною ми не оцінювали, легковажили його. Він був для нас буденним хлібом. Здавалося нам не раз, що слово “рідний край” і “любов вітчизни” накинене, що це щось зверхне, видумане; показалося, що ні. Ми бачимо нині, чим є для нас рідний край”.

Він мав глибокі знання. Володів шістьма мовами. З-під його пера вийшло багато статей, наукових праць, підручників з географії, науково-популярних досліджень. Служачи у війську ЗУНР, він зумів розробити план організації оборони сіл. А перейшовши трагічного 1919 року разом з Галицькою армією під командуванням Є. Петрушевича Збруч й опинившись у Кам'янці-Подільському, професор В. Геринович подає за рекомендацією Степана Рудницького (!) заяву про бажання працювати в Українському державному університеті і стає з часом його ректором.

На запрошення того ж таки С. Рудницького переїздить до Харкова, де очолює відділ економічної географії в Українському науково-дослідному інституті географії та картографії. Працював також у Московському геологорозвідувальному інституті.

*Володимир Геринович
з батьком та сестрою.*



Володимир Олександрович Геринович.

Подальша доля склалась майже так само, як у багатьох галичан, котрі опинялись на території радянської України: 1933 року доктора філософії, професора, відомого географа, педагога заарештовує ГПУ й за сфальсифікованим звинуваченням суд оголошує вирок: 10 років виправних робіт на будівництві Біломор-Балтійського каналу. Відбувши десятилітній термін й отримавши “Знак Біломоро-Балтійського каналу”, він працює в місті Грязовці, опісля у Вологді. І врешті повернення 1946 року до Львова, де отримує можливість завідувати кафедрою економічної географії в Інституті радянської кооперативної торгівлі.

Життя ученого обірвалось у липні 1949 року. Науковий спадок його був вагомий і унікальний. Багато що зберігалось у спецархівах, у приватних архівах друзів, колег, родини. Однак майже упродовж 50-ти літ збережені праці не оприлюднювались, не потрапляли в науковий обіг. Лише з 90-х років минулого століття почали досліджувати доробок Володимира Гериновича, захищати дисертації на підставі його робіт, вшановувати його ім'я...

Похований мій дідусь на Янівському цвинтарі. День дідусевої смерті чітко закарбувався в моїй дитячій пам'яті. Я вперше відчула біль від дотику слова “ніколи”. Ніколи більше я не побачу його. Ніколи не почую його голосу. Ніколи він не кружлятиме зі мною у вальсі й не буде наспівувати англійською — раз, два, три... Ніколи?... Зрозуміти й погодитися з цим не могла, й зробилося насправді страшно. Цей страх буде переслідувати мене упродовж усього життя: страх втрати ближнього.

Від першого шлюбу дідусь з Христіною Лепкою залишилось двоє синів. Один з них, Олександр Геринович, — мій тато. Саме в його життєписі зафіксовано початки “театральної історії” нашої родини.

Родинна сага не вміщається часом і на тисячах сторінок. То що вже говорити про сувору регламентацію скромних журнальних публікацій? Якщо не вдається щось сказати або ж коли щось перебільшуєш, провина неодмінно лягає на карб оповідача. Бо хай там що, а таки оповідач вирішує, що сказати, що поминути, на чому особливо виразно наголосити.

Отже, татко мій, Олександр Геринович, народився 10 березня 1913 року в Старому Самборі, як уже було сказано вище.

Коли батьки розірвали шлюб, мати його, Христіна Лепка, переїхала до Кам'янки Струмилової (тепер Кам'янка Бузька), де замешкала зі своїм другим чоловіком, адвокатом Теодозієм Стефановичем.

Дідусь мій одружився з Надією Гумецькою, медсестрою, яка доглядала його у воєнному шпиталі після поранення.

Закінчивши школу, батько вступив на навчання до Московської воєнної академії ім. Фрунзе. Христіна Лепка підтримувала сина фінансово. Але несподівано прийшло лихо: заарештували мого дідуся, а татка виключили з Академії з формулюванням “син ворога народу” й вислали до Томська на вільне поселення.

У Томську вони й познайомились: мамуся й татко. Він — справжній красень, високий, ставний, блакитні очі й світле волосся. Вона — витончено тендітна,



Христина Данилівна Лепка.



Олександр Геринович з батьками
Христиною та Володимиром.

ніби порцелянова статуетка, молода жінка, так само вислана до Томська того ж 33-го року з дещо іншим формулюванням: “за зв’язок з іноземцем”. Висилали маму з Петербурга, де тільки-тільки починалась її мистецька кар’єра. Він, Олександр Геринович, галичанин, що народився неподалік Львова. Вона, Руфіна Ланська, росіянка, родом з Царицина. Точка перетину долі – Томськ. Тут був зареєстрований їхній шлюб 18 липня 1935 року.

Переїзд до Новосибірська. Рік 1936 – народження первістка. Син! Олександр! Продовження роду! Незабаром повернення до Ленінграду, де на молоду сім’ю чекали мамині батьки й брати. Тато влаштувався працювати адміністратором Ленінградського цирку, а мама повернулась до свого рідного Маріїнського (тоді Кіровського) театру. Невдовзі, 1939 року, сім’я вирушає у рідні татові краї, до Львова. Батько працює в концертному бюро, а маму рішенням Комітету у справах мистецтв переведено до Львівського оперного театру солісткою балету. Обоє закохані в свою роботу, вона для них понад усе.

І враз війна! У перші дні убито чоловіка бабусі Христини – Стефановича. Убито в Кам’янці Струмиловій, там, де він працював адвокатом, де його шанували й цінували. Він був інтелігентною, високоосвіченою, справедливою людиною. Як розповідала бабуся, все трапилося зненацька. Прийшли енкаведисти, схопили, нічого не пояснили. Коли німці увійшли в Кам’янку, то знайшли його тіло в тюрмній камері. Без суду й слідства... До кінця життя бабуся згадувала той жахливий день, коли на власні очі побачила чоловіка

з простреленою головою, убитого кулею енкаведиста. Це була одна з причин, чому вона емігрувала в США, і дуже шкодувала, що не дочекалась нас усіх: “Тримались би мене: ніяка біда вас би не торкнулась”.

Тато й мама продовжували працювати в окупованому місті. При концертному бюро відкривається хореографічна школа, де мама робить перші кроки як викладач класичного танцю, не полишаючи при цьому сцени. Син підростає у бабусі в Кам’янці. Народження доньки в такий непростий і тривожний час. Саме тоді страшне лихо спадає на нас: ми всі потрапляємо до концтабору Штрасгоф...

... Як зібрати до купи все, що діялось далі? Доля не відібрала у нас життя, воно тривало у Львові, начебто мирне, сповнене надій і планів на майбутнє. Здавалось, найстрашніше позаду, але так тільки здавалось. Насправді страшне було поряд.

Концтабір Штрасгоф був розташований на території Австрії. Але спершу був ще румунський табір. Бруд, сморід, блощиці навіть на тілі п’ятимісячної дитини. Цією дитиною була я. У Штрасгофі чоловікам і жінкам наказали роздягнутись до нитки. Я на руках у мами, мій брат з батьком. “Ми востаннє подивились одне одному в очі, без надії колись знову бути разом”. Це зі спогадів батьків. А про життя в концтаборі (якщо це можна було назвати життям) ніколи не розповідали. До перемоги над фашистською Німеччиною залишалось близько року. Те, що ми вижили, здавалось просто чудом.

Після звільнення ми жили у Відні. Лише весною 1946 року повернулись до Львова. Хоча повертатись

не мали б. Нас чекала бабуся Христина, яка на той час уже дісталася США. Однак його величність випадок скерував життя нашої родини іншим шляхом. Тільки про той випадок трохи пізніше. А зараз ми у Львові.

Батьки знову працюють у театрі. Тато завідувачем літературної частини, мама солісткою балету. Наша львівська адреса від 1947 року: вулиця Котляревського, будинок число 7, квартира 4; до нас у цій квартирі мешкав священник. Не знаю, чи прокляв хто, чи такі часи були, та тільки та квартира принесла нам багато горя...

Одного літнього дня 1948 року батько з моїм братом вийшли з дому в якійсь справі. Додому хлопчик повернувся сам. “Йди, я скоро теж прийду”, помітивши, що за ними їде “чорний ворон”, сказав тато. Брат пішов.

Той день врзався в пам’ять. Досі перед очима постать мамина. Вихилившись з вікна, цілісіньку ніч вона чекала на тата. Новий день почався без нього. Тоді ми ще не знали, як безконечно багато таких днів було попереду: 58 стаття, 25 років неволі. Воркута, потім Магадан... Десятого січня 1949 року маму викликають і ставлять умову: або вона подає на розлучення з “ворогом народу”, або звільняється з роботи. Мама не з тих, хто зраджує. Вона ладна була чекати... Дідусь, на жаль, не дочекався....

Настав 1956-ий рік. Реабілітація зі зняттям судимости. Відбувши сім з половиною років неволі, батько повертався додому! Поїзд. З вагона виходить тато. У “тілогрійці”, худий, блідий. Сльози радості. Тато обіймає маму, бере її на руки: “Ось тепер ми заживемо!” – запевняє він сміючись, а мама теж сміється і плаче, плаче й сміється!

Батькова робота починається з посади художнього керівника при Будинку вчителя. Коли у Львові 1957 року відкривається телецентр, його запрошують режисером музичної редакції. Він один з тих, хто закладав фундамент майбутнього Львівської телестудії. Ставлячи перед собою завдання хай то мале, чи то велике, вирішував його з однаковою наполегливістю й відповідальністю. Вимогливим був до себе й до інших. Багато їздив, запрошував українські хори, молодих співаків й не забував про майстрів. Глядачі полюбили його постановочні передачі: були то “Українські вечорниці”, “Золоті ключі”, “Блакитні вогники”. Завдяки циклу передач “Музика й життя” довідувалися про музичне життя міста. Трансляції опер, балетів, концертів давали змогу насолоджуватися творчістю знаних оперних співаків: Кармалюка й Шелюжка, Герасименко та Юровської, захоплюватися виступами солістів балету Н. Слободян, О. Сталінського, О. Поспелова. Іллінської, Ковч, знайомитися з музичними творами й піснями А. Кос-Анатольського,

В. Івасюка, Б. Янівського у виконанні сестер Байко, молодшої С. Ротару.

Обійнявши посаду старшого режисера музичної редакції, разом зі своїми колегами, так само залюбленими в мистецтво, в музику, в свою роботу, він творив шедеври в невеликій у той час студії (усього на 100 квадратних метрів). Це була досконала команда: Оксана Паламарчук, Роман Олексів, Збігнев Кшановський, Анна Пінгіна (?), Поршнев. Проводила програми чарівна Стефа Харчук, перша дикторка Львівського телебачення з досконалою дикцією та дивовижною пам’яттю. “Біжучого рядка” на той час не було, тексти давали, траплялось, перед самим ефіром. Миттю прочитавши, зовні спокійна, з усмішкою на обличчі Стефанія Харчук розмовляла з глядачем, як з добрим приятелем, тепло й з повагою, за що її любили й чекали появи на екрані.

Творча співпраця єднала тата з композитором, професором Кос-Анатольським. Вони разом творили балети “Оріся” та “Сойчине крило”, прапрем’єри яких відбулися на сцені Львівського театру опери та балету імені Івана Франка (тепер імені Соломії Крушельницької). Написав тато лібрето й до балету “Лис Микита” з музикою І. Вимера, та, на жаль, твір цей не був поставлений.

Мав батькову підтримку й знаменитий “Черемош”, створений при Львівському університеті ім. Івана Франка, – зокрема, популярними були телепередачі “Лемківські мелодії”.

...Останні роки життя батько провів у США, куди виїхав на постійне місце проживання зі своєю другою дружиною, розлучившись з мамою.

Щедро обдарований від природи (він був справді талановитий, мав критичний розум, привабливу зовнішність) батько прожив неймовірно складне життя, ніколи не занепадаючи духом. Його зламала тривала недуга. Третього лютого 1997 року, далеко від нас, рідних йому дітей, онуків та правнуків, татко пішов з життя. Там, на чужині, він і похований. Вічна йому пам’ять!

Матусю мою звали Руфіною. Таке ім’я дали їй при хрещенні згідно зі святцями. День її народження за старим стилем припадає на 5 листопада 1912 року.

Місце народження – Царицин (тепер це місто називається Волгоград).

Щасливе раннє дитинство закінчилось вкупі з відходом з життя рідного батька у 1915 році. У тривожні, невлаштовані голодні часи життя перетворилось на виживання. З переїздом до Краснодару з’явився новий тато. Саме так і називали його в родині діти. Вони мали від нього усе, таке потрібне маленьким істотам: тепло, дбайлива турбота, ніжність.

Маленька Руфіна з дитинства любила танцювати. Ставала на пальчики, кружляла. Тоненька шийка, витягнуті ніжки й рученята, схожа на маленького лебедя.

Якого року переїхали до Петербурга – не знаю. Знаю тільки напевно, що мамі було років десять-одинадцять, коли її віддали до хореографічної школи на вечірнє відділення, у клас В. Семенова. Вже через рік почалося навчання на денному відділенні, де педагогом працювала М. Романова, чоловік же її, Сергій Уланов, був режисером Маріїнського театру. Це були батьки Галини Уланової, вона навчалась у тому ж училищі й закінчила його 1929 року.

До училища приймали враховуючи насамперед природні дані. Приглядались до ніг, яка ступня, виворотність. Вважалося, що два пальці на нозі, великий та сусідній, повинні бути на одному рівні, оскільки це дає більшу стійкість. Звертали увагу на гнучкість і зріст. Бажано було, щоб зріст балерини не перевищував 1м 55 см. Неодмінним був медичний огляд. Суворо дотримувались дисципліни. У коридорі завжди була присутня вихователька. Забороняли гасати коридорами. Порухенням дисципліни вважали навіть голосну розмову. Дівчатка, вітаючись із старшими, присідали у реверансі. Хлопчики зупинялись, ввічливо схиляючи голову. Якщо старші стояли, ніхто не міг дозволити собі сидіти. Коли мама разом зі мною відвідала 1964 року свою “альма матер”, я була вражена: повага до старших, правила поведінки залишались на тому ж рівні, традицій суворо дотримувались і, сподіваюсь, дотримуються й до сьогодні.

Вихованці хореографічної школи мешкали в інтернаті. Додому їх відпускали на суботу та неділю. Навчання дівчинки було великою підтримкою для батьків. Майбутні танцівники мешкали в інтернаті й навчались за державний кошт. Улітку вивозили їх до Дитячого Села (колишнє Царське, тепер Пушкіно) на дачу, де щоденно вранці виконували екзерциси.

Взимку, окрім основних класичних та характерних танців, оволодівали грою на фортепіано, вивчали географію, математику, російську та французьку мови, і треба додати, що французькій надавали особливого значення, адже уся балетна термінологія звучала саме французькою.

Лекції з історії театру, музики й балету читав Іван Іванович Солертинський. Був це надзвичайно талановитий літературознавець, музикознавець, театрознавець, історик і теоретик балетних мистецтв, який цілком вільно володів двома десятками мов, широко ерудована й справді енциклопедичних знань людина. Матуся згадувала, що його лекції слухали з роззявленими ротиками.

У вихованні майбутніх артистів балету великого значення надавали виробничій практиці. “Чортенята”,



Руфіна Михайлівна Ланська-Геринович.

“лісовики”. “амури”, усі призначені персонажі в супроводі вихователів вирушали до театру. Для балету надавали спеціальні гримувальні кімнати, де прибулі переодягались, а після дзвінка виходили на сцену: там відбувались репетиції. У шкільних концертах виходили з сольними номерами. “Ми вчилися переборювати хвилювання, коли виступали на сцені”, – згадувала мама. Один з номерів для такого концерту – “Італійський волоцюжка” – спеціально для мами поставив Леонід Якобсон.

Після двох років науки в середньому класі всі переходили до Агрипини Яківни Ваганової. Вона провадила старші класи. Багато її учнів, закінчивши цей навчальний заклад, який давніше називався Імператорським училищем (нині це Академія імені видатного педагога й великої людини, професора А. Я. Ваганової), стали чудовими балеринами.

У цій плеяді особливе місце посідає сама А. Я. Ваганова. Спершу танцівниця кордебалету, вона стала солісткою, а далі прима-балериною й продовжила свій творчий шлях як викладач молодших і врешті педагог старших класів. У своєму підручнику “Основи класичного танцю” вона викладає свою методику навчання класичного танцю, при тому використавши свій власний педагогічний досвід.



Свідокія Трохимівна Килимова.



Михайло Ланський.

Клас, в якому навчалась матуся, був працьовитий, серед учениць панував дух гарного творчого змагу. Після закінчення училища всі зберегли дружні зв'язки поміж собою та педагогом. Я сама була свідком цього. Залишились досі листи як доказ, що у складний для нашої сім'ї час від однокласників ми мали не тільки моральну, а й матеріальну підтримку. Наприклад, Галина Сергіївна Уланова, яка закінчила училище на три роки раніше, регулярно присилала черевички пуанти. Щоб зрозуміти цінність цих дарунків, треба зазначити: пуанти у Львові були дефіцитом, купити їх було ніде й ні за що.

Року 1931-го А. Я. Ваганову призначають художнім керівником Маріїнського (Кіровського) театру. Того ж року 22 червня відбувся випуск улюбленого (мамино!) класу: "Це один з близьких моєму серцю випусків", – писала Ваганова.

У першому відділі випускного концерту балет А. Глазунова "Пори року". За диригентським пультом стояв випускник консерваторії С. Мравінський. Перша картина ("Зима") складається з чотирьох варіацій: "Іній", "Лід", "Сніг", "Град". Відкривала виставу мама варіацією "Іній".

Другий відділ – окремі номери; "Весну" Гріга (знову ж таки для мами) ставить Л. Якобсон. До речі, Леонід Веніамінович закінчив те саме училище, пра-

цював артистом у Маріїнському театрі, але ще в часі навчання почав балетмейстерську діяльність.

Незабаром відбувся розподіл. П'ятеро дівчаток отримали призначення до Малого театру, а восьмеро залишили в Маріїнці. Були це Н. Дудинська, С. Падве, Ф. Балабина, Г. Кузнєцова, Г. Кремшевська, В. Соболева, Т. Капустіна і моя мама, Р. Ланська!

Позаду роки навчання, попереду праця в легендарному Маріїнському театрі. Улюблена робота й перше кохання. Він був консулом Японії. Як познайомились – не знаю. Знаю лише, що після випускної вистави під час поклону мамі вручили букетик квітів й скромну обручку з діамантом (на жаль, пізніше мамі довелося її продати). Опісля – пропозиція руки і серця.

Двадцять дев'ятого жовтня 1931 року вони одружились. Безхмарне щастя тривало тільки два роки. Донос. Арешт! Це було 9 грудня 1933-го року.

Арешт у 21 рік, коли мрії щойно почали здійснюватися, був наче грім серед ясного неба. Чому? За віщо? У відповідь хамство, зневажливе глузування. Що могло бути страшнішим для балерини, аніж цілий день простояти в замкненій стінці-пеналі, де не можна було ані сісти, ані навіть нахилитись? Коли відчинялись дверцята, молоденька, тендітна жінка падала на підлогу.

Отже, за що? Виявилось, що “за зв’язок з чужоземцем”. Вирок: три роки

Виселення до Томська. Але що означає “зв’язок з чужоземцем”? Адже вона законна дружина вже два роки! Ні, вона, зовсім далека від політики, нічого не розуміла. Її життям, її стихією були література, музика, балет. Вона не розуміла...

Молодий організм витримав перший удар, але не гоїлась душевна рана. Не зникав біль від розлуки з коханим, а розлука виявилась незворотною, на все життя.

Зустріч з татом допомогла мамі впоратися якось із душевною раною... Гадаю, що свідомо прийнявши нові почуття, вона в такий спосіб поступово притуплювала в собі думки про перше кохання. Розписались у Томську 18 червня 1935 року. Потім переїзд до Новосибірська, а 1937-го повернення до Ленінграду. Треба було подбати про роботу. Після того, що відбулося, не знала, до кого звертатись, куди йти. Серце завмерло, коли переступила поріг театру, підійшла до розкладу... “Хочеш працювати?” – почула голос Ваганової. – “По-давай заяву”. Радості не було меж. І хіба могла вона сподіватись, що в липні 1938-го все повториться, що до грудня сидітиме в ленінградській тюрмі з приводу усе тієї ж справи? І лише через двадцять років мама отримає довідку про реабілітацію, де було сказано: “Постановление от 25 февраля 1934 года в отношении Ланской Р. М. отменено и дело производство прекращено за отсутствием состава преступления”...

Кілька холодних слів, за якими насправді ховались тюрми, роки заслання, розриви з професією, рідними, друзями... Коли мама знайомила мене зі своїм минулим у Ленінграді-Петербурзі, ми зайшли до музею її училища, і завідувач музею несподівано запитала: “Руфо, а чи ти знаєш, хто на тебе писав доноси?” Мама сторопіла. “Й не треба тобі знати”, ніби злякавшись чогось чи когось, обірвала бесіду завідувачка. Я ніколи не забуду цього питання...

Ваганова, царство їй небесне, й цього разу повернула маму до театру. То що ж примусило покинути все, що шалено любила: рідний театр, батьків, друзів, чудове місто й податися до Львова? Думаю, на підсвідомому рівні відчувала, що за цим криється щось недобре, чого не вміла б пояснити. А офіційно переводили за рішенням Комітету в справах мистецтв. Так, зпідвищенням. Так, солісткою до Львівського театру, але чи було

це її власним бажанням? Адже до кінця своїх днів сприймала Петербург як нерозділену любов, за ним лило серце й плакала душа. “Я ладна була повзти, аби лишень повернутися назад”. Це мамині слова.

Львів спершу чуже місто. І незнайома мова. “Українська для мене все одно як китайська була. Нічого не розуміла. Скільки сліз вилила! Свекруха, Христина Данилівна, розмовляла тільки українською, хоча досконало володіла російською. Порятунком був свекор. М’яка людина, він з великою теплотою і розумінням поставився до мене”, – згадувала мама. Що залишалось робити? Вона терпіла і вчилась. Поруч був чоловік, якому вона цілковито довірилась і якого покохала.

Минув якийсь час, і все змінилось. Оволоділа мовою, з’явилися друзі, робота справляла радість і задоволення. Підростав син.

І раптом новий удар: війна!

Найперша думка про рідних у Ленінграді. Три-вога за батьків, за братів. Далі підтвердились чутки про блокаду. Чи витримають батьки? Ніхто не передбачав, що блокада триватиме так довго, а війна, на фронтах якої воювали її брати, завершиться аж у сорок п’ятому.

Випуск 1931 р. Внизу сидять зліва направо: Ф. Балабіна, Л. Євментьєва, О. Курцер, Г. Кремишевська. Сидять в другому ряду: І. І. Соллертинський, Т. Станкевич, Р. Ланська, Т. Опенгейм, Т. Капустіна, Н. Дудинська, В. Соболева, Л. Якобсон. Стоять: (другий) – Ф. Фідлер, Н. Зубковський, Г. Кузнєцова, Б. Кавокін, В. Преображенський, С. Падве.



Батьки мої залишилися в окупованому Львові й продовжували працювати в театрі. На початку окупації німці не втручались у сферу культури й навіть підтримували нові починання. Може здатися парадоксальним, але саме в період окупації нарешті гідно оцінили маму як балерину. Вона зазнала справжнього щастя творчості, хоча водночас буквально знемагала від тривоги за рідних.

Ось як пише про ці часи в своїй книзі "...А музи не мовчали" музикознавець Оксана Паламарчук :

"Саме Львів став центром музично-театрального життя. У Львові у ці голодні жорстокі часи зібрався згусток першорядних митців-патріотів, тих, кого зараз називають "внутрішніми емігрантами". То був яскравий спалах національних талантів".



Руфіна Ланська-Геринович та Олександр Ярославцев у балеті "Коппелія" Л. Делібі. Львівський оперний театр, 1942 р.

Серед них аж ніяк не останнє місце належало моїй матусі. Ось уривки з газетних рецензій тих часів: "...дрібнюшка як фігуринка з порцеляни п. Геринович (на той момент мама була вже на прізвищі батька. — Х. Г.) наскрізь расова клясичка, що ніжними як мереживо рухами рисує в просторі чудові арабески..."

"несподіванкою була Р. Геринович у ролі дочки короля гір. Це якби вимріяна роля для цієї дрібнюшкої., мов з'ява, артистки. Легкість і ефектовність у танку та чистота ліній висунули її на перший плян у балеті"

"Одне з перших місць між виконавцями вистави зайняла Р. Геринович як донька короля гір, що блистала танковою віртуозністю не тільки у чистому танку з лілеями, але й показала себе не менш цінною у характеристичному танку чарівниці..."

"Р. Геринович як Дульчінея знов показує, що немає для неї в клясичному танку ніяких технічних труднощів..."

"Солісти балету п.п. Геринович, Переяславець, Ярославців та Захарчук запрезентували незвичайно високу клясу балетного мистецтва. Краківська сцена (до речі, вона не надто для балету підходила) давно, мабуть, не гостила на своїх дошках таких солістів балету як вчора... Так і знати довголітню клясичну школу наших балетних солістів, яких у Львівському театрові могла б позавидувати не одна європейська сцена..."

"... Була окрасою балету передусім Р. Геринович. Легким та незвичайним опануванням хореографічних засобів викликає подив... чистота ліній створювала прекрасну креацію...". І далі ще чимало подібних оцінок та визнання.

Однак у середині 1943-го року довелось залишити сцену, балерина готувалась вдруге стати матір'ю. Вона цього не прагнула : війні кінця не було видно. Дякувати татові: це він наполіг на моєму народженні.

Ще не усвідомлюючи ні самої себе, ані довколишнього світу, я разом з батьками й старшим братом перебула табірну чорну смугу неволі, принижень і страху... Отож, після звільнення ми жили у Відні. Ми тільки весною сорок шостого повернулись до Львова. І не мали вертатись. На нас чекали у Штатах, де перебувала бабуся Христина Данилівна. І ось тут власне й спіткнулись ми об волю випадку, і якби не ця воля, усе б напевно склалося інакше. Оте одвічне людське "якби не те"!

Того року у Відні гастролювала Галина Уланова. Вона зустрілася з мамою. "Для мене Галя була птахом, що прилетів з Батьківщини. Коли ж вона повідала, що мої батьки живі, з фронту повернувся рідний брат, всі разом мешкають у Ленінграді, можеш собі уявити, донечко, що зі мною діялося! Я задихнулась від щастя! Яка там Америка!? Додому. Чимдуж додому! Твій тато не залишив нас, треба віддати йому

належне. Уперше за останні роки я була по-справжньому щаслива. Попереду мирне життя і, як казали тоді, “світле майбутнє”, згадувала мама.

.. Тож далі про “світле майбутнє”, і не тільки про те...

Ми знову у Львові. Батьки працюють. Правда, жити нам поки що ніде. Наша квартира біля Оперного театру зайнята. Але нас прийняли у себе добрі татові знайомі: подружжя Оксана та Юрій Безп’ятки. Мешкали ми в них десь близько року, аж врешті “купили” квартиру. Для надбання цієї вже згадуваної вище квартири число чотири будинок число сім, на вулиці Котляревського, мама заплатила отією своєю пам’ятною обручкою з брильянтом, а ще додали батьки з обох боків. Ми оселилися там у сорок сьомому році. А сорок восьмого якогось літнього дня тато з моїм братом вийшли у якійсь справі, і брат повернувся сам, і знову був арешт, і були Воркута й Магадан, й неосяжний для розуму термін у 25 років можливої відсутності тата в нашому житті, й запропоноване мамі “або розлучення з ворогом народу, або звільнення з роботи”. Мама вибрала друге...

Рік без праці. Лише разові виступи у філармонії. Дякувати Олегові Миколайовичу Сталінському: з великими зусиллями йому пощастило допомогти мамі. Через пів року помирає дідусь Геринович, його друга дружина переїздить на іншу квартиру, до своєї родички.

У цей голодний, важкий для нас час багато хто допомагав і вистояти, і вижити. Мама навіть повернулася до театру, але тільки в кордебалет. Нелегко було це пережити: солістка – і в кордебалет! Заробіток мізерний, божевільні податки, обов’язкове, примусове придбання облігацій державної позики, одне слово, “на руки” – копійки. Щоб якось латати діри, доводилось бігати в самодіяльні гуртки при школах чи піонерських будинках, де навчала дітей ритміки й танців. Як мама це витримувала, годі уявити. Вранці репетиції, увечері вистави, додому добиралась опівночі. А ще ж домашня господарка, довжелезні черги за борошном, за цукром... У вихідні прання, прибирання. Звичайно, як могли, намагались допомогти батьки, але ж вік, хвороби... Вони самі потребували підтримки. Траплялось, винаймали чужим людям “куток”. Пригадую якусь жінку з дитиною. Потім такого собі Федора Федоровича, соліста балету, який приїхав з Ленінграду. Він просив маминої руки, але мама не погоджувалась. Не могла позбавити дітей батьківської ласки, не могла завдати підступного удару в спину. А тато писав сповнені любови листи: “Моя ненаглядна дорога Руфиночка, как ты там, родная, ведь тебе очень тяжело одной? Я всегда останусь верен тебе и нашим детям. Как учится Лесик, как моя золотая доченька?”



Руфіна Ланська-Геринович у балеті “Спляча красуня” П. Чайковського. Львівський театр опери та балету ім. І. Франка, 1952 р.

... Підступна відьма-розлука. Тато повернувся через сім років, але виявилось, що почати віднова спільне життя після подолання такої віддалі аж ніяк не просто... Жінки! Мамині сльози й тривоги. Чому, за що? Вона ж могла не зрадити, не погодитись на розлучення, могла вистояти! Чому люди такі жорстокі? Плітки – це хіба не ті ж доноси?

Та остання жінка забрала його назавжди.

Як жити далі? Знову самотність? Мама ледве що не божеволіла.

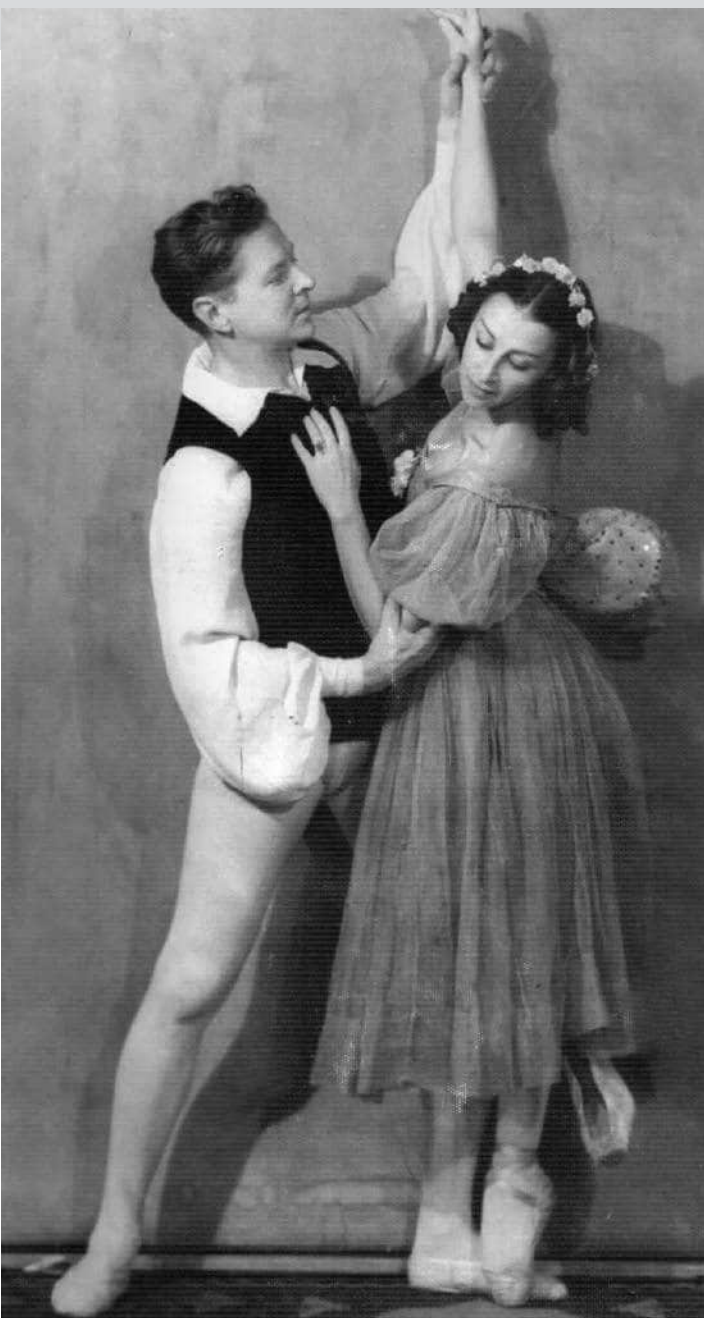
Вирішили бодай щось робити. Поміняли квартиру. Позбулися старих меблів. Намагались залишити на вулиці Котляревського горе та біль. І цього разу матуся знайшла в собі сили повернутися до повноцінного життя. Вона поринула в педагогічну діяльність.

У Львівській хореографічній школі мама працювала від дня її заснування, ще танцюючи в театрі. Повернення батька з заслання дало їй можливість піти на професійну пенсію 1958 року й узятися за виховання нового покоління артистів. Досконала школа, володіння методом А. Ваганової, працездатність – усе це допомагало в роботі з дітьми. Ніколи не сиділа на уроках, пояснювала кожне па : ставала в позицію; руки, ноги, корпус виражали ті якості руху, яких домагалась від вихованців. Так чинила колись Агрипина Яківна. Була такою ж строгою і такою ж доброзичливою.

Так само терпляче відкривала дітям таємниці хореографічного мистецтва.

*Руфіна Ланська-Геринович в опері
“Сільська честь” П. Масканьї,
Львівський театр опери
і балету ім. І. Франка, 1958 р.*

*Руфіна Ланська-Геринович та Олександр Яро-
славцев. Вечір балетних мініатюр “Шопеніяна”
на музику Ф. Шопена та ін. Львівський театр
опери і балету ім. І. Франка, 1959 р.*



Перші кроки завжди найважчі. Допомогала, навчала багатьох ступити ці кроки моя мама, одна з улюблених учениць Агрипини Ваганової. Серед вихованців Р. Ланської були Павло й Микола Сталінські, О. Самойленко, Л. Луговська, М. Страхова, І. Федорова, Н. Кох, В. Алешников, Астремський, В. Ісаєва і ще багато, багато інших, хто працює і у Львові, і в Петербурзі, і в інших театрах, несучи естафету школи А. Ваганової. Вона й пізніше ніколи не обривала зв'язків з хореографічною школою, ніколи й нікому не відмовлялася допомогти. До останніх днів життя вона фанатично любила свою професію, своє мистецтво.

Вісімнадцятого липня 1995 року не стало найближчої й найдорожчої мені людини. Спочиває вона на Личаківському цвинтарі в одній могилі зі своєю матір'ю; останню честь прийшли віддати їй ті, хто працював з нею і в театрі, і в школі, хто вчився у неї, шанував і цінував її як митця і як людину.

Ти, мій братіку, народився у Новосибірську, 9 березня 1936 року. Раннє дитинство твоє минуло в Ленінграді. Там ти уперше запізнався з дивовижним світом мистецтва. Це були й вистави, де танцювала мама, і неповторна архітектура міста, і розвідні мости над Невною, і Дитяче Село, куди вивозили маму на літній відпочинок, де вчився колись юний Пушкін, і Петергоф зі славетними своїми водогроями. Ти жив в атмосфері любови, краси, тебе оточувало справжнє мистецтво й обіймали справжні почуття.

У Львові про виховання малого Лесика дбали Христина Лепка і Теодозій Стефанович. Бабуся з дідусем прищепили любов до української пісні, до поезії Лесі Українки, Івана Франка, Тараса Шевченка, Богдана Лепкого. Пам'ять дитини чіпка: досі брат може прочитати уривки з “Енеїди” Котляревського, “Одіссеї” Гомера. Особливу роль у виборі професії сина зіграла мама. Вона відкрила йому світ музичного мистецтва. Ти брав участь у виставах, співав у хорі хлопчиків в опері “Кармен” Ж. Бізе, грав роль гномика в балеті “Пер Гінт” Е. Гріга, виступав в опері “Чо Чо Сан”, балеті “Маруся Богуславка”. Музика Дж. Верді, П. Чайковського, Ф.Й. Гайдна, безумовно, вплинула

на братове становлення як музиканта, а як людину його формувало оточення...

Не можу сказати, що ми на той час були надто близькими, та це, зрештою, цілком природно. Вікова різниця (майже вісім років), різниця уподобань. Я ще “під стіл пішки ходила”, а ти, вже підліток, любив гасати з мячем, і тоді не раз перепало тобі, хлопчаків, від мами за подерті штанці й розбиті коліна; вона гнівалась і карала тебе, забороняючи виходити на вулицю. Ти грав також у настільний теніс і навчив мене: простору в кімнаті не бракувало. Для гри ми пристосували величезний стіл. А як гордо я виступала, йдучи поряд з тобою, тримаючись за твою руку, коли ти відпроваджував мене до дитячого садка або ж забирав звіттія. Бавилися ми, правда, не так часто, як того хотілось. Братові треба було багато вчитись й наздоганяти однокласників. За віком його прийняли одразу до третього класу. Окрім загальноосвітніх, були ще й спеціальні предмети. Адже школа була музична, особлива, школа, педагоги якої, високі фахівці, мали за плечима кожен своє непросте життя, тож з великою увагою й терпляче ставились до учнів, яким довелося зазнати воєнного лихоліття. Мама зі сльозами на очах згадувала, як батьківський комітет подарував тобі черевики, бо в старих уже годі було ходити.

Першими педагогами зі спеціальності були О. Березовський та ? Шпіцер. Зранку до вечора, як ти казав, треба було “пиляти” на віолончелі. Вільна натура не сприймала такої залежності, та й зі Шпіцером якось не надто клеїлось. Але все змінилось, коли перейшов до іншого педагога. Був це О. Д. Тищенко. Ти про це згадуєш у своїй книзі “Криниці життя”: “Це був чудовий музикант і прекрасна людина. Заняття з Олександром Дмитровичем можна характеризувати як натхненно вимогливі; часом непередбачувані, але завжди у вищій мірі коректні, на якомусь контактному рівні”.

Завдяки саме Олександрові Дмитровичу змінилось ставлення до інструмента, гра на віолончелі справляла тобі задоволення, чого не траплялось давніше.

Закінчивши 1955 року школу, ти без проблем став студентом Львівської консерваторії й розпочав науку в класі педагога Петра Пшенички, досконалого ансамбіста, який грав разом з Р. Криштальським, Ю. Крихом, Е. Перфецьким. І ти, його учень, також брав участь у вечорах камерної музики, які Петро Семенович одним із перших запровадив у Львові ще 1937 року.

Я пригадую твій перший виступ уже в ролі диригента: зал Львівської філармонії, великий концерт у двох відділах за творами І. Дунаєвського, ти за пультом у фраку це подарунок П.С. Пшенички до дня завершення твого навчання як диригента. На сцені

професійний оркестр, у залі педагоги, друзі, родина. Але до цього дня треба було дійти, треба було оволодіти фахом диригента.

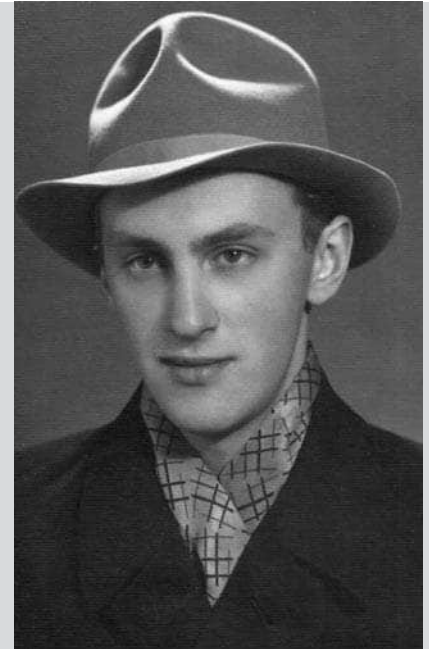
Твій шлях становлення як диригента – це лекції з диригування в А.М. Солтиса, професора, який вселяв віру в творчі можливості учня; це заняття у педагога Ісаака Паїна, головного диригента й художнього керівника Львівської філармонії; це й стажування у видатного диригента Є. Мравінського. Пригадую також інший факт: ще п’ятикурсником ти переміг у конкурсі на посаду асистента головного диригента філармонії. Учасниками було кілька талановитих конкурсантів, але перемогу здобув ти. Непростим був державний іспит, для якого ти підготував третю симфонію Б. Лятошинського. Неймовірно складний твір, однак випробування на мистецьку зрілість ти блискуче витримав.

“Молодий диригент показав відмінне володіння технікою, відчуття великої музичної форми, виразно та переконливо провів основну лінію драматичного



Львівська філармонія, концертний номер.

*Олександр Геринович
з Ісааком Паїним.*



Олександр Олександрович Геринович.

розвитку симфонії від тривоги і напруги через боротьбу і втрати до перемоги”, – читаємо в рецензії.

Знання оркестру, досвід музиканта ти набував у студентському симфонічному оркестрі, яким керував Микола Філаретович Колесса, а ти був концертмейстером віолончельної групи. Як віолончеліст, брав участь у зіграному тріо при Львівському булінку вчителя, їздив з концертами до містечок Львівської області. Як диригент набував досвіду в симфонічному оркестрі, що концертував і на літній естраді в Парку культури, і в курортних містечках Трускавці, Моршині...

Концертна діяльність не могла забирати весь твій час. Ти поєднував її з педагогічною, викладацькою роботою, що почалася для тебе 1960-го року. У Львівській музичній школі ім. Соломії Крушельницької, школі, яку ти й досі можеш називати “моя альма матер”. Від 1963 року ти педагог Львівської консерваторії імені М. Лисенка. Не можна обминути і “Рівненський період”. У Рівненському інституті культури ти очолював кафедру оркестрового диригування, а після повернення до Львова працював спершу старшим викладачем кафедри народних інструментів, опісля завідувачем кафедри оркестрового диригування консерваторії.

Професор, з-під крила якого за 55 літ насиченої творчої праці на світові простори “вилетіло” близько сотні учнів, ціла плеяда талановитих диригентів, пе-

дагогів. Крім того, методичні праці, спогади про людей, що безпосередньо вплинули на твоє формування як музиканта; видана 2006 року в Івано-Франківську за редакцією доцента І. П. Чупашка книга “Криниця життя”.

І ще одна – ні дві грані твого обдарування: поезія й малярство.

Вірші відважився писати ще з дитинства. Деякі навіть друкували в газетах. Досі пам’ятаю твій перший “опус”, присвячений мені. Ті наївні вірші восьмирічного брата так само дорогі мені, як збірка віршів “Талісман” з дарчим написом, і як картини, мальовані твоєю рукою.

...Як це добре мати старшого брата! Особливо зараз, коли відійшло старше покоління. І часом, коли надміру бракує уваги, турботи, я зігріваюсь твоїм теплом..

Ти не в минулім, ти зі мною. Нехай би це тривало якнайдовше!

Коли людина приходить у це життя, кожна наступна мить стає одразу минулим, а пам’ять зберігає її. Але існує ще й “архів” душі: це пам’ять на рівні емоцій, відчуттів, враз схоплених картинок, що можуть втілитися, матеріалізуватися значно пізніше. Почну саме з пам’яті душі.

Мене запевняли: “Ти не можеш цього пам’ятати”. Тоді виникає питання: але ж чому не можу? То чому я так люблю запах ладану? Чому страх втрати близьких переслідує мене впродовж усього життя? Чому? Чому?.. Та може тому, що на якомусь ще підсвідомому



Христина Геринович.

рівні в мене входили емоції, запахи, смакові відчуття? Дитя ще нічого не тямить, але відчуває тепло, ніжність, і все це називається любов'ю. Водночас немовля беззахисне перед болем, голодом, холодом. Слова дитяти – це сміх або плач.

Перший мій Новий 1944 рік я зустрічала вдома. Мені було сім днів.

У лічниці імени Шептицького працювали черниці. Саме черничка урочисто передала маленьке “янголятко” в сповиточку із суцільних білих мережив і, перехрестивши щасливу родину, відправила добрим поглядом.

Шістнадцятого березня – день хрестин. Маленька греко-католицька церковця св. Миколая на вулиці Жовківській, 28 (нині вулиця Богдана Хмельницького) у Львові. Ось воно, Священнодіяння! Срібна чаша і руки...Ласкаві руки. Вони обережно, дуже обережно опускають маленьке тільце в священну воду. Щось нове...

Я плачу, і тут мене оповиває незнайомий, але який же приємний запах ладану! Хресні, а їх четверо: Юрій Крих (скрипаль), Мирослав Радиш (художник), Анна Терей та Оксана Безп'ятко приймають Христину Теодозію: відтепер у мене два імена. Перша власна іконка, Проста, олов'яна, дивом збереглася. Відтоді, мій добрий янголе, я завше відчуваю Твій захист.

Наша родина на ту пору мешкала в будинку навпроти Театру імени Марії Заньковецької з боку головного входу з вікнами на центральну вулицю, якою тоді їздили трамваї. Якось, почувши постріли (мій перший грім), мама підійшла до вікна й побачила, як німці виганяють з трамваю людей, ставлять

до стінки й розстрілюють. З наближенням фронту німці ставали дедалі лютішими. Сім'я вибралася до Старого Самбора, а за два місяці, у травні, почалося найжахливіше: табори. На рівні кожної клітинки, кожнісінького нерва збереглась пам'ять всіх жахів війни, котрі, хвалити Господа, залишились у минулому, і нам дароване зовсім не просте, однак прекрасне життя.

Дитинство завжди дитинство. У цьому віці своє казкове буття. На той час ми вже мешкали на вулиці Котляревського, 7. Дерев'яні входні двері й поруччя сходів регулярно протирали гасом. Влітку милі хідники, взимку щоранку згрібали сніг. Під скрегіт лопати я прокидалася. Памятаю нашу двірничку; десь наприкінці дня вона в білому фартухові сідала на приступці під'їзду. Навпроти був сад, паркан його увесь ховався в жасмині, а в самому садку фруктові дерева, квіти, кущі бузку й альянка, наше чарівне царство! Як ми любили бавитися в гилки, класики, хованки, штандар, козаків розбійників! Це була “наша вулиця”. Діти всі у батьків перед очима. Зараз такого нема. Урбанізація остаточно витісняє природу, спотворює архітектуру старого міста. Нові будинки втискаються поміж старих, неначе самі намагаються скористатися першим-ліпшим, навіть найменшим вільним простором. Ніхто не дбає про гармонію. Але це пізніше. А поки що триває дитинство.

Іграшок не було. Якби хто знав, як я мріяла про ляльку! Одного дня, забираючи мене з дитячого садочка, брат натякнув на сюрприз, що чекав на мене вдома. Що зі мною діялося! Перша крихітна пластмасова лялька, навіть без суконочки, а скільки було радості! Я почувалася “мамою” і зі своєю “донечкою” ходила “погостювати” з кімнати до кімнати. Мені подобалось з одними бабусею й дідусем розмовляти українською, з другими російською. Я вдячна їм. З дитинства обидві мови рідні...

Шкільна наука розпочалась 1951 року. Перший клас, перша вчителька. Сабіна Іванівна Водзинська чудовий педагог, вихователь, а найголовніше мудра і чуйна людина. У повоєнні часи всі знали скруту. Шкільну форму купували “на виріст”, щоб поносити кілька літ. Рукави не витримували, протирались на ліктях, дарма що одягали “налікотники”: однаково доводилось ставити латки. Слова Сабіни Іванівни затямила на все життя:

“Не сором латка. Нехлюйство сором”.

Від першого класу їздила до палацу піонерів, де працював драматичний гурток. Було там чимало інших гуртків для дітей, до того ж, навчання зовсім нічого не коштувало.

Так, звичайно. мистецтво вимагає природного таланту, емоційності, але підготовка, праця абсолютно необхідні, щоб природні здібності розвинулися, й



Христина Гериневич з Ганною Юровською в опері "Русалка" О. Даргомижського. Львівський театр опери і балету ім. І. Франка, поч. 1950-х рр.



Робота на Львівському телебаченні, 1965 р.

чим раніше це відбудеться, тим краще. Я вважаю, що ази акторської майстерності отримала від Нати Михайлівни Половко, акторки Театру ім. Марії Заньковецької, яка керувала нашим драматичним гуртком. Там починав і Роман Віктюк, на той час студент ГИТИСу, а нині видатний режисер зі світовим іменем. Моя перша вистава "Що накоїла чарівниця", з якою ми потрапили на міську олімпіаду. За головну роль у цій виставі я отримала приз, сумку, в якій донедавна зберігала документи, папери й ще усілякі дрібниці. Я втішалася грою на сцені. Була це справді гра, але гра малої дівчинки. Так можуть грати діти, сповнені щирої віри в запропоновані обставини. З такою ж вірою у все, що відбувалося на сцені, я передивилась і прослухала майже весь репертуар Львівської опери. Іноді матуся брала мене з собою на роботу, й тоді мені дозволяли незрушно стояти за кулісами, звідки я споглядала життя, часом таке чарівне, а часом жорстоке й трагічне. Я ридма ридала, вірячи у вбивство Ленського чи в смерть Жізелі.

Мій перший зарібок був саме на цій сцені. Хореографічної школи у Львові тоді ще не було. Дітей акторів випускали на сцену для участі у виставах, за це їм платили гроші, Мої заробітки мама відкладала, на них можна було придбати потрібні мені речі. Мої ролі – Мавпочка, Мишка, Дівчинка у виставах "Лікар Айболить", "Шурале", "Лускунчик", але "головною роллю" була маленька Русалочка в опері Даргомижського "Русалка". Пам'ятаю першу зведену репетицію. Увесь творчий склад, зайнятий у виставі, весь оркестр чекали на мене, на мою появу на кону. Я вийшла. Побачила усміхнені обличчя й вирішила, що з мене сміються, заплакала й вибігла за куліси. За мною приходили й помічник режисера, і мама. Але я остаточно вирішила ніколи більше не виходити на сцену. Лише сам режисер Гречнев знайшов підхід до мене. Перемагаючи саму себе, я вийшла все ж і почала працювати. Партнерами моїми були Г. Юровська, В. Герасименко – сценічні "мами"; пам'ятаю блискучого болгарського співака Гяурова, який виконував партію Мельника – мого діда у виставі. Цілі дві картини були моїми: на березі (розмова з Мельником), підводне царство (розмова з матір'ю). У цій виставі я грала досить довго, років до дванадцяти, тринадцяти.

Рік 1961 випускний. Батьки не захотіли мене, сімнадцятирічну, відпускати далеко від дому, у Львові театрального інституту не було, і я поступила до студії при Театрі ім. Марії Заньковецької. Чи шкодувала бодай трохи? Ні, ніколи, й секунди не шкодувала, що саме там почалася серйозна акторська наука. Студія проіснувала усього чотири роки, було два випуски. Цю другу студію створили завдяки ініціативі Бориса Хомича Тягна; перша, керівником якої був Борис Васильович Романицький, працювала три роки.

Борис Хомич Тягно, учень Леся Курбаса, як художній керівник, головний режисер театру і педагог студії, був прихильником традицій театру "Березіль", з якого він сам вийшов. Борис Хомич у кожному з нас виховував насамперед особистість, допомагав знайти себе в духовному й творчому зростанні. Вперше я побачила його на вступних випробуваннях. Від решти членів комісії він відрізнявся тим, що с л у х а в. Не дивився, а саме слухав із заплученими очима, що проглядалися крізь окуляри. Дивне враження від цього видава обернулося тривогою: "Не подобається..." – майнуло в думці. Насправді Борис Хомич у такий спосіб ловив найдрібніший фальш. Я читала Шевченка:

А ти, пречистая, святая,
Ти, сестро Феба молодая...

Сподобалось, мабуть, бо я потрапила в його групу. Згадується робота над одноактньою Бернарда Шоу “Як він брехав її чоловікові”. Нам здавалось, нібито ми все робимо самі. Тим часом він свідомо “відпускав” нас, ми в пошуку починали мислити самостійно, а не буцали носами в закутні, мовби сліпі кошенята. Якогось дня він запросив трійцю учасників одноактівки до свого дому. На стіні в кімнаті, де ми пили чай, висіла велика картина з зображенням жінки, рука якої злегка торкалася живота. Борис Хомич просив саме на це звернути увагу. Він намагався “витягнути” від нас асоціативне сприйняття побаченого. Тому я вважаю роботу над цією п’єсою Б. Шоу першою, що дала задоволення від творчості на значно свідомішому рівні. Потім було багато постанов з різними режисерами, але істинною втіхою й радістю була тільки співучасть у процесі творчості, а не сліпа залежність. Це допоміг мені зрозуміти мій педагог Борис Хомич Тягно. Важка хвороба, на жаль, не давала йому змоги часто бути на заняттях, але зате кожне з них запам’яталося на все життя. Коли не міг прийти на заняття Борис Хомич, його заступав Олексій Михайлович Ріпко. Олексія Михайловича до Театру ім. Заньковецької у шістдесятих роках сам Тягно й запросив. Над дипломною виставою “Будиночок на околиці” Арбузова, де я грала роль Надії, ми якраз і працювали разом з О. Ріпком.

Борис Хомич, на жаль, залишався в лікарні. Й саме там, у лікарні, він довідався, що його звільнили з посади головного режисера й художнього керівника театру. Режисера, який підняв театр на високий професійний рівень, виховав блискучих акторів?! Лишень те, що з 45 студійців (два випуски) більше, ніж половина, зі званнями, а решта всі вищої категорії – лишень це багато про що свідчило. Він був принциповим і чесним митцем, вірним послідовником курбасівської школи. Він вболівав і боровся за репертуар, за що його не раз намагалися критикувати. Не маю поняття, хто міг докласти руку до трагедії Тягна, кому його талант був скалкою в очі, та й не хочу знати тих дрібних, нікчемних людей, чия чорна заздрість знищила безліч талантів. Борис Хомич не витримав удару, пішов з життя у шістдесят років. Як би склалося моє творче життя, якби Борис Хомич був живий?

Незадовго до смерті Учителя я відвідала його в лікарні. Він повідав мені особисто, що має намір постави-

ти “Отелло” Шекспіра й додав: “Хочу запропонувати тобі Дездемону”. Була це остання наша розмова. Ми відправили Бориса Хомича на вічний спочинок на Личаківський цвинтар. Перед очима останній поцілунок Лариси Кадирової: данина людині, творцеві, остання дяка за все, що він устиг дати нам, своїм учням...

І саме тут хочу нагадати імена педагогів театральної студії 1961–1963 років, директором якої був А.(?)С. Буржанський, завідувачем навчальної частини М. І. Біловодський. Отже, у нас викладали: майстерність актора н.а. УРСР Б.Х. Тягно, з.д.м. (з 1982 р.) О. М. Ріпко, н.а. УРСР Д. Козачковський; з.д.м. УРСР О.О. Ротенштейн; сценічну мову н.а. СРСР О. Гай, з.а. УРСР – Аркушенко; танець О. С. Корковидов; музичну грамоту В. Васишин, Б. Кох (після трагічної загибелі в авіакатастрофі В. Васишина); вокал Л. Г. Маньковська; грим В. О. Карлін; фехтування майстер спорту СРСР С. О. Ковальов; образотворче мистецтво Ю. С. Стефанчук, Ю. М. Ковальчук; історію українського, російського, зарубіжного театрів, драматургії та літератури Л. Т. Лучко-Мельничук, В. Ф. Осмоловський, В. О. Овсійчук, М. О. Мойсеєнко, Б. Ф. Кордіані; і (був і такий предмет!) – історію КПРС та марксистсько-ленінської естетики Л. А.(?) Лаєвський. Починаючи з другого курсу обов’язковою була участь у виставах власне кажучи, виробнича практика.

Христина Геринович – Надія, Валерій Корнілов – Женька в дипломній виставі “Будиночок на околиці” О. Арбузова на сцені Театру ім. М. Заньковецької. Режисери-педагоги – Борис Тягно, Олексій Ріпко, 1963 р.





Христина Герінович – Люціяна у виставі “Комедія помилок” В. Шекспіра. Режисер – Анатолій Ротенштейн. Львівський російський драматичний театр ПрикВО, 1964 р.

Направду, освіту отримали гідну у гідних педагогів.

Переді мною афіша дипломної вистави, що відбулася 31 травня 1963 року. А сьомого червня випускний. Востаннє разом... Розлетілись навсібіч, хто куди, й жодного разу не збиралися отак, як тоді. Жаль... Від 5 вересня 1963 року я актриса, правда, наразі ще допоміжного складу, Театру ПрикВО (Прикарпатського Воєнного Округу). Який же то був театр! Які особистості служили на його сцені! Театр був гучний не тільки у всесоюзному масштабі, але й за кордоном. Працювати в ньому велика честь, що випадала не кожному. Мені випала!

Перша роль у п'єсі Шекспіра “Комедія помилок”. Люціяна, сестра Адріани, яку грала сама Дехтярьова! Ми приходили ще студійцями “на здачі”, себто на так звані громадські перегляди. Чи ж могло мені спасти на думку, що невзабарі моїми партнерами стануть ті, кого я бачила тільки з глядного залу? А. Максимов, А. Аркадьєв, А. Іноземцев, Ю. Сатаров, З. Дехтярьова, А. Кравчук, ? Кисловський та ще багато інших, усіх не почислиш, і кожен з них міг стати окрасою будь-якого театру. Це був ансамбль акторів, ансамбль добре дібраний. Молоді вчилися у майстрів і переймали їхній досвід. На все життя запам'ятався перший прихід на репетицію. Попе-

редня мамина настанова: “Затям собі, ти не повинна “висуватись”, тебе повинні помітити без цього, а ти продовжуй вчитись”. Навіщо вона так сказала? Я й без напучень так благоговійно вдивлялась в кожну особистість, що це на початках заважало працювати. Труднощі полягали ще й у тому, що Анатолій Олександрович Ротенштейн, режисер вистави, відрізнявся в своїх творчих засадах від Б. Тягна: зовсім інший підхід; це було цілком природно, та однак... Лише поступово все ставало на свої місця, старші колеги допомагали в роботі, допомагали подолати зняковіня. І ось нарешті дебют, Я на сцені, я приймаю перші оплески, я артистка. Минає рік, і я вже в основному акторському складі.

Любила стояти за кулісами (як колись у дитинстві у “маминому” театрі) й стежити за грою майстрів. Я бачила не “тупе” виконання, я бачила сеї миті народження самого життя, емоцій, почуттів.

Друга роль – Кула, служниця в п'єсі “Потрібна людина” Псафаса? І ще один урок тепер від корифея театру н.а. УРСР, лавреата державної премії О. М. Максимова, Він виконував у цій виставі роль Ферексиса, господаря дому. На одній з вистав, коли він, згідно з мізансценою, сидів у кріслі, я встала перед ним, тобто повернулась обличчям до нього, а спиною до глядача. Після вистави Олексій Максимович запитав, чом я змінила мізансцену, адже все мало бути навпаки: це він повертався до мене обличчям, а спиною до глядача. Почервонівши від сорому, зняковіла, що зробила якось не так, я відповіла: “Хотіла вас відкрити”. І почула відповідь:

“Запам'ятай! Я головний герой, завжди маю час показати себе, Це твоя сцена,

Це ти повинна в ній повністю розкритись”. Як важливо, особливо на початках творчого шляху, коли за тебе дбають, цікавляться тобою, не шкодують порад, допомагаючи в твоєму становленні як професіонала.

Ролі, ролі, ролі... Безліч їх було. Ольга з “Трьох сестер” А. П. Чехова, Іскра з п'єси “Тніздо глухаря” В. Розова, Аделла – “Дім Бернарди Альби” Гарсія Лорки, Людмила – “Ретро” А. Галича, П'єретта – “Вісім люблячих жінок” Р. Тома, Сільвія Совен – “Нічний переполох” Соважона й ще багато інших. У кожній треба було знайти щось своє, притаманне тільки тобі, щось сокровенне, приховане десь глибоко у душі персонажа, вловити, розгадати. Чим більший досвід, тим різнобарвніша палітра стосунків.

І ще, як мені здається, важливе твоє власне сприйняття світу. Звідси ти або ж адвокат, або прокурор своєї сценічної ролі, а може, просто лишень “три крапки”; найголовніше звабити глядача до співпережиття, а відтак до зрозуміння. Примусити його думати.

Приступаючи до нової роботи, сумнівалась, чи дам всьому раду, чи здолаю донести до глядача оте найсокровенніше. Не любила прем'єр, мені здавалось “сирим” те, що зробила. Кожна наступна вистава була продовженням роботи, удосконалюванням її. А потім враз виявлялося, що без міри жаль розлучатися з “дітьми”. яке з’явилося на світ завдяки тобі.

У мої неповні 20 років ступила перші кроки як актриса, хоча актрисою я ще не була. Були “корочки”, в яких написано: “актриса драми”. Я відчувала себе ученицею і, мабуть, усе професійне життя вчилася. І було в кого. Це ціла плеяда режисерів, від “мас-титих” до початківців у професії. У кожного свій погляд, свій підхід. Дуже складно було працювати з тими, в чиїх руках відчувала себе “маріонеткою”: крок праворуч, крок ліворуч – “розстріл”. Переважно, це ті, хто їздив з однією або декількома виставами з міста до міста. Робили копії вже колись зреалізованих на сцені п’єс. Такі режисери нав’язували свій малюнок ролі, вони не вдавалися до спільної мови з актором. Питання “чому?”, “для чого?” залишались без відповіді. Без сумніву, кожен режисер – тлумач змісту, він інтерпретує п’єсу, як сам її бачить, але диктатори, ті, хто доводить актора до сліз тільки тому, що актор має “тупо” підкорятися – це не моє. Я не оцінюю – добре це чи зле, та рабська терпимість викликала внутрішній опір. Щастить тим, хто знайшов “свого режисера”, з яким твориш, кого розумієш, відчуваєш навіть без слів. Я любила, коли режисер “відпускав”, ця довіра вселяла впевненість, що ти сам чогось вартий.

Таким режисером був Валерій Костянтинович Гаврилов, який закінчив ЛДІТМіК, спочатку працював актором у Львівському театрі ПрикВО, а закінчивши Вищі режисерські курси, працював, аж до самого від’їзду до Санкт-Петербурга, режисером у цьому ж театрі.

В. К. Гаврилов і в житті, і в співпраці був толерантною людиною. Дуже любив працювати з молоддю, але й не забував про старше покоління. Серцем відчував біль “покинутого” актора і брав до себе у виставу. Так, у спектаклі “Вісім люблячих жінок” були зайняті одразу шістнадцять актрис (1-й та 2-й склад).

Для молодих дівчат узяв п’єсу “Вночі без зірок”. Постійно дбав про маленьких глядачів, для них поставив – “Червона квіточка” Л. Браусевича, І. Карнаухова, “Казка про підступну чарівницю Абракадабру і про хоробрих друзів” Ю. Проданова, Б. Бреєва. Ця

вистава йшла майже 20 років, вона стала своєрідною естафетою, яку підхопили молоді актори і з великим задоволенням грали на втіху дітям: вони дуже жваво сприймали все, що відбувалося на сцені. Якщо В. К. Гаврилов призначав другий склад акторів, то був певен, що обов’язково зіграє кожен. Я саме у 2-ому складі зіграла Іскру в п’єсі В. Розова “Гніздо глухаря”, Людмилу (“Ретро” А. Галина), П’єретту (“Вісім люблячих жінок” Р. Тома).

Другий склад – це непросто, адже все переважно підпорядковане виконавцям першого складу. Йдеться про індивідуальність актора, спосіб вираження, властивий саме йому чи їй. Ось тут починаєш “порпатися” у своїй душі та видобуваєш щось своє, притаманне тільки тобі, але при цьому дотримуєшся задуму режисера. Робота складна, але насправді це велика школа.

Не можу не згадати заслуженого діяча мистецтв Татарської АРСР Семена Ярмолинця, його експеримент – виставу “Подонки” за п’єсою Я. Головацького, з дівчатами, ученицями львівських шкіл. Кожній з них років 13-14 – стільки ж за п’єсою було їхнім героїням. Я грала заступницю директора колонії. Репетиції йшли без участі дівчат. Пам’ятаю своє хвилювання на першій спільній репетиції, адже діти дуже чітко відчувають фальш. А тут від режисера було завдан-

Христина Ланська (Геринович) – Адела, Любов Калачевська – Бернарда у виставі “Дім Бернарди Альби” Ф.-Г. Лорки. Режисер – В. Мельник. Львівський російський драматичний театр Радянської армії, 1978 р.





Христина Ланська (Геринович) – Іскра, А. Кавалеров – Проша у виставі “Гніздо глухаря” В. Розова. Режисер – В. Гаврилов, Львівський російський драматичний театр Радянської армії. 1979 р.

ня акомпанувати “наживо” малолітнім в’язням, які співали пісню. Не вміючи грати на фортеп’яно, я повинна була навчитись. С. Ярмолинець любив ставити завдання, які, здавалося, просто неможливо виконати. Так, у спектаклі “Пеппі – Довга панчоха” С. Лунгіна, І. Нусинова за А. Ліндгрена мені довелося навчитися жонглювати. В актора немає слова “не можу”, є – “треба”, і якщо любиш свою професію – робиш.

Етапна робота – Адела в спектаклі “Дім Бернарди Альби” за п’єсою Гарсія Лорки. Вона запам’яталась найперше тим, що в мене не було жодного прогону, де я могла зустрітися зі всіма партнерами. Віктор Михайлович Мельник, режисер, випускав мене на другу прем’єрну виставу. Напередодні – вихідний.

На сцені – я та Віктор Михайлович, який “пройшов” зі мною всі сцени.

Чекаючи на вихід, я хвилювалась так, що воліла, сама не знаю чому, аби вистава не відбулася. Все відбулося! Спасибі режисерові: коли ніхто не захотів пожертвувати вихідним, він прийшов, а міг же призначити зустріч на інший день, але не признав. І таке буває! Це ще одна перемога над собою і ще одна сходинка вгору.

...Майже двадцять п’ять років минуло від першої зустрічі із заслуженим діячем мистецтв України А. О. Ротенштейном, коли я дебютувала у ролі Лю-

ціяни в “Комедії помилок” В. Шекспіра – і до двох останніх робіт з ним – Ірен в “Хелло, Доллі” Т. Вайлдера, М. Стюарта – та Двойри у виставі “Биндюжник і король” І. Бабеля.

“Биндюжник і король” – одна з найкращих робіт Ротенштейна. На прем’єрі нас довго не відпускав глядач, актори декілька разів повторювали музичний дивертисмент – кожен виконував один з музичних номерів своєї ролі. Пам’ятаю слова завідувача реквізиторського цеху Н. Янушевської: “Так приймали тільки за часів оперети”.

Багато інших достойних вистав здійснив Ротенштейн: “Мій бідний Марат” А. Арбузова, “Медея” Ж. Ануя, “Ханума” А. Цагарели, “Віват, королева” Р. Болта, “Без вини винні” “Ліс” О. Островського.

Майже у кожній виставі грала народна артистка України, лавреат Національної премії України ім. Т. Шевченка Зінаїда

Миколаївна Дехтярьова – муза Ротенштейна. Зінуля – так звертався Анатолій Олександрович до своєї Любви. Творчість об’єднала їх, і вони разом йшли до свого Олімпу, аж доки передчасно не покинув цей світ головний режисер театру ПрикВО, яким керував майже 20 років. Можливо, цього б і не сталося, якби не довелося пережити кількох ударів – спочатку Ротенштейна звільнили з посади головного режисера, а незабаром він змушений був зовсім піти з театру, де залишалась його Зінуля.

Під її керівництвом постала на Малій сцені п’єса “Всім люблячих жінок”, акторський склад був іншим, ніж у попередній виставі, в режисурі В. Гаврилова. Підкреслюю – під керівництвом, бо при слові “режисер” Зінаїда Миколаївна вибухала: “Ви що, дівчата?! Який я режисер?! Навіщо ви мене вмовили, а я дала згоду?!” А тому й погодилась, що можливостей для творчості залишалось дедалі менше, а З. М. Дехтярьова, як і всі ми, відчувала потребу творити. Почалися репетиції – своєрідний майстер-клас, бо кожен роль Зінаїда Миколаївна ніби пропускала через себе, враховуючи при цьому індивідуальність кожної з нас. Хто знає, якби все склалося інакше, можливо, З. М. Дехтярьова виховала б достойну зміну молодих акторів для театру, якого вже немає.

Настали тяжкі часи – це був початок кінця одного з найкращих театрів не тільки Львова, не тільки України, але й СНД. Театр лихоманило, один по одному змінювались головні режисери, акторська трупа розпадалась, кого забирав Господь, хто змінював професію, хто йшов на пенсію або зовсім виїздив за межі держави. Велика, могутня творча сім’я розпалась...

Пройшла я всі категорії росту, що існували тоді: від допоміжного складу до найвищої категорії, з якої пішла на пенсію. Великі ролі довгий час отримувала в другому складі: це також досконала школа. Коли починаєш хитрувати, як би “протягнути” своє. До основного складу почав “допускати” В. К. Гаврилов. Він перший роздивився, що я “дозріла”, і я за те йому дуже вдячна. А втім, відчуваю вдячність до всіх режисерів, з якими працювала: О. Ротенштейн, А. Аркадьєв, С. Ярмолинець, Ф. Берман, В. Мельник, А. Бабенко, А. Кравчук, С. Мойсєєв, Ю. Пахомов, Р. Мархолья, В. Щербаков, ?Тушинський, ?Сторожук, Т. Малиновська, В. Черминов. Правда, у нього я так і не вийшла на сцену в “Трамваї бажання” Т. Вільямса (Стелла) та в “Нью-Йорк теж гарне місто” З. Дрьомова (Елізабет Брейл). Не розумію, який сенс вбачає режисер у тому, щоб призначати два складу, коли випускає лише один? Та хай там що, а робота з кожним режисером збагачує актора, оскільки режисер бачить у тобі щось нове, тож і розкриває часом у новім ракурсі твої можливості. Годі сказати, що репетиції завжди дарували тільки радість, Це колосальна напруга, часом “зі сльозами на очах”.

Працюючи в театрі, брала участь і в телевізійних поставах, вела концерти, телепередачі: львівські “Голубі вогники”, цикл “Солдатські листи”. При Будинку актора Тетяна Малиновська створила експериментальний театр, де у вільний час працювали “для душі” актори з різних театрів. Я не була особисто знайома з Танею Малиновською, отож насправді здивувалась, коли вона запропонувала мені узятись за моновиставу. Доти мені не доводилось робити щось подібне. Моновистава – самотність на сцені... якраз тоді я зазнала особистої життєвої катастрофи... Я прийняла пропозицію. Танечко, ти повернула мене до повноцінного життя й до творчості. Втім, це була ще одна висока сходинка, і я її подолала. Перша з Т. Малиновською вистава “Ізидора” за листами та спогадами Айсидори Дункан та її сучасників. Цю нашу роботу ми показували в Києві та в Донецьку, львів'яни дивились її на сцені Будинку актора. Друга вистава під керівництвом Малиновської – “Граємо Стріндберга” Ф. Дюрренматта; партнерами були В. Лексиков та В. Шайдров.

Історію кохання ще однієї жінки я розповіла завдяки виставі, яка пізніше була взята до репертуару нашого театру на Малу сцену: “Розмова в родині фон Штайн про пана фон Гете” Пітера Хакса. На жаль, це була остання постава з Тетяною Малиновською, Вона невдовзі перебралась зі Львова до Польщі, де ще досі продовжує творчо працювати. А втім, це й моя остання поява на кону театру. Шкода: мені здавалось тоді, що я торкнулась своєї теми, теми жіночої долі.

...Театр я полишила з власної волі. Чи, може, то відійшов Театр, як відійшли батьки і прабатьки, як відійшли ті, кого кохала, з ким була близькою. В кожному з них я шукала й знаходила те, що було в Тобі, перше моє кохання, але жодного разу ні в кому не сягнула того цілого, про що мріяла. Може, нездійснене щастя – це і є отой ідеал любови? Пречінь здійснена мрія перестає бути мрією, а ясне марево обертається на затуманену каламутну й буденну звичайність. Усе життя я намагалась позбутися хвороби, наймення якій перше кохання. Здається, мені майже пощастило це зробити. Майже... А нинішнє моє буття в моїй єдиній доні Анастасії, акторці й педагогові, в моєму онукові Денисові. Так хочеться, щоб він навчився мислити й не розгубив, а навпаки, примножив у собі усе добре, передане нам минулими поколіннями.



Христина Ланська (Геринович) – Ірен Моллой у виставі “Сваха” (“Хелло, Доллі”) Т. Вайлдера. Режисер – Анатолій Ротенштейн. Львівський театр Радянської армії, 1988 р.

Віктор ГУМЕНЮК



Актор Юрій Грищенко приймає вітання з 50-літнім ювілеєм.

ЮРІЙ ГРИЩЕНКО ТА ЙОГО ПЕРСОНАЖІ

Коли стикаєшся з театральністю без фальшу, коли природність і простота обертаються щирою пристрасністю, це полонить і викликає прихильний відгук. Тож коли йдеться про одного з провідних акторів Кримського академічного українського театру Юрія Грищенка, я, без роздумів і не боячись виглядати пишномовним, виводжу на папері – “Лицар сцени”.

Мужня стриманість, сувора зосередженість та зібраність є прикметною рисою його людської і творчої вдачі. Ці зовнішні риси в поєднанні зі стрункістю постави надають митцеві своєрідного шарму. А за тим відчувається неабияка внутрішня сила, владна енергійність, дивовижна емоційність і пластична гнучкість, яка в різних ролях має свої особливості. Від суворой стриманості до вільної розкутості – така широка амплітуда хисту актора дає йому змогу творити розмаїті, але ніяк не схожі одна на одну ролі, неодмінно позначені його неповторним стилем. І тому навіть ті ролі, де впадають в око особлива пластична динаміка, підкреслена видовищність, плинність мізансцен чи промовистість жестів, несуть знак лаконіч-

ної вираженості, доцільності їхнього окреслення, а ті, де сценічні обставини спонукають до зібраності, часом навіть статичності, здебільшого не позбавлені емоційної мінливості, осягнення тонких нюансів душевного стану персонажа.

Глядач часто запам’ятовує свою першу зустріч з непересічним актором. Для мене у випадку з Ю. Грищенком відбулася така зустріч на прем’єрі вистави “Енеїда” – рок-опери С. Бедусенка за відомою поемою Івана Котляревського. Пам’ятаю, перед виставою виступив режисер Володимир Аносов, сказавши, що він прагнув опоетизувати здоровий авантюризм, невтримний потяг людини до пошуку ще незнаних життєвих шляхів, до нових обріїв. Вочевидь, таке трактування теми має право на існування: вигнаний з Трої Еней, якому довелося зазнати чимало небезпечних пригод, не похнюпився, не склав рук та зброї, а всупереч усім негараздам завзято заходився шукати виходу зі скрути. Такий задум режисера кореспондується з неабиякою образною динамікою вистави, увиразненою мінливістю співочих монологів персо-

нажів, символікою групових мізансцен, органічно поєднаних з хореографічними планами, світловими ефектами. Владним деміургом, кмітливим розпорядником усієї цієї яскравої веремії постає персонаж Ю. Грищенка: акторові випало читати авторський віршований текст, розкривати наскрізний сюжет поєднувати калейдоскопічну мозаїку сценічних епізодів. Коментуючи ці епізоди і відтак по-своєму увиразнюючи кожен з них, персонаж Ю. Грищенка у, так би мовити, сольному виконанні, виступає, по суті, репрезентантом функцій античного хору, що виявляється вельми доречним та органічним у цьому в першооснові свій античному творі (зрештою, і в сучасних стильових засобах якоюсь мірою зорієнтованому на екзотичну архаїку). Ю. Грищенко у цій своїй вельми своєрідній ролі вражає глядача вже з першої появи на сцені. Ось він з'являється у вишиваній сорочці й червоних штанах, але не в шароварах, як присутні в сюжеті козаки, а в добре припасованих, пошитих у джинсовому стилі. З цікавістю озирає хореографічно подані хиткі човни й негмовні хвилі, стрімко перетинає по діагоналі сценічний простір і

ліворуч на авансцені виголошує вступний фрагмент знаменитого віршованого тексту: "Еней був парубок моторний..."

У виставі Володимира Аносова вельми прикметними є героїко-патетичні, можна сказати, вергілійські інтонації, інколи вони навіть набувають певної прямолінійності і приглушують дуже важливі в художньому світі І. Котляревського іронічно-грайливі нотки. Але, на щастя, жодною мірою не вадять виконавській манері Ю. Грищенка, який напрочуд органічно поєднує піднесеність, урочистість з гумористичною дотепністю. І це йому вдається насамперед завдяки особливій задушевності як у колоритному словесному змалюванні драматичних картин і перипетій, так і (що вкрай важливо) у безпосередніх зверненнях до глядача. Його персонаж – це неначе alter ego автора,

Сцена з рок-опери "Енеїда" С. Бедусенка за І. Котляревським. Режисер – Володимир Аносов. Кримський академічний український театр.



саме та постать, присутність якої забезпечує цілісність образно-сюжетного плину вистави. Але при тому він, так само як і глядачі, переважно відсторонено спостерігає події, отже, він ніби представляє і глядачів, він ніби один з тих, хто із залу сприймає виставу.

У доволі химерній стихії рок-опери, якою постає “Енеїда” І. Котляревського на кримській сцені, персонаж Ю. Грищенка почувається вільно й невимушено, органічно вписуючись і в піднесено-патетичні, і в іронічно-комедійні аспекти вистави (останні, зокрема, виразно демонструє манера виконання Валерія Карпова – Енея). Оповідач не губиться у панівних тут масових сценах переважно хореографічного характеру, по-своєму доповнюючи їх завдяки власній пластичності й рухливості, а водночас і відтіняючи їх, становлячи до них певний контрапункт завдяки грайливому поетичному слову, яке й коментує, і розвиває плин сценічних подій.

Ю. Грищенкові, як засвідчує й згадана роль оповідача в “Енеїді”, притаманне особливе відчуття сили та впливу театральної стихії. Він у цій стихії почувається органічно, владно і цілеспрямовано. Мабуть, тут криється причина того, що він не губиться навіть у масових сценах, здебільше виступаючи одним із їхніх організуючих чинників або й епіцентрів. Відчуття це в низці ролей виправдовується ще й тим, що персонаж актора спершу в масових сценах заявлений як один з провідних, а вже потім рельєфніше окреслюється в дальшому плинні подій.

Промовистим прикладом тут може бути роль слуги Степана з вистави за п’єсою Ярослава Стельмаха “Кохання в стилі бароко” (режисер В. Мартинов). Нестандартна, хоч і не вельми складна інтрига, різні характери, не переобтяжені внутрішніми суперечностями, хоч і не позбавлені психологічного обґрунтування, колоритна мова – такі риси прикметні для цієї п’єси. Своєрідна стилізація архаїки, створення неповторного колориту давніх часів – це аж ніяк не марне силкування повернутися в минуле; це сучасний, постмодерний погляд на барокові часи. Перегук епох, перегук стилів підкреслено певними асоціаціями з історичною драматургією Івана Карпенка-Карого, насамперед з п’єсою “Паливода XVIII століття”, з давньою українською драмою, зокрема інтермедіями, досить виразними зверненнями і до шекспірівського художнього світу.

Події стрімко розгортаються з квапливим прибуттям графського слуги Степана, що з тривожною непевністю, але водночас на різких підвищених тонах сповіщає: “Мій пане, з новиною я до вас...” Та після цієї ударної репліки, яка не справила на господаря сподіваного враження, йде ретардація, певна затримка дії. Графа (актор О. Бегас) цікавить не так прине-

сена слугою новина (мовляв, знаю я твої новини), як виконання попереднього розпорядження: Степан має подбати, щоб псар Онисим належно підготувався до завтрашнього полювання. Врешті, коли, здається, вже й сам Степан забув про новину, у пам’яті таки щось майнуло, й з притаманною йому настирністю він сповіщає, звертаючись до графа:

– Прибула щойно ваша наречена!

– Не менш ударна, ніж сама новина, графова реакція на неї:

– О Господи! Моя година смертна!

Згадана новина – то, власне, композиційна зав’язка твору, якій значно раніше передувала зав’язка особистої драми графа: його самого та його майбутньої нареченої покійні батьки вирішили задля об’єднання своїх маєтностей укласти заповіт, згідно з яким молодого графа оголошено зарученим з юною графинею Оляною, а в разі відмови від шлюбу він позбудеться всіх своїх статків на її користь. Звиклий до безтурботного парубочього життя, граф, у якого ще з дитинства лишилися не надто милі спогади про вередливе дівчисько, вирішує уникнути зустрічі з Оляною, а відтак і шлюбу з нею, наказуючи слугі Степанові прийняти її якомога негречніше й негостинніше, усіляко паплюжити його графську персону. З яскравістю й веселістю першої картини контрастує наступна: у віддалених закутках просторого палацу, темних і неопалюваних, Степан приймає прибулу Оляну (О. Красовська) з її служницею Ярисею (Л. Соколова), приймає, ревно виконуючи графові настанови. Брак свічок, дров, їжі та сила інших негод, з якими стикаються здорожені й змоклі під дощем гості, – все це озивається в їхніх прозових діалогах зі слугою, що змушений приймати гостей замість свого нібито п’яного пана. Коли ж Степан переходить до безпосередньої характеристики графа, всіляко очорнюючи його, то здобувається на особливе натхнення, підкреслюване в п’єсі віршем, що до того ж часто стає не білим, а римованим, у виставі ж – неймовірно динамічною, гнучкою, а водночас вишукано іронічною пластикою й жестами Грищенкового персонажа, котрий з особливим задоволенням, піднесено й натхненно змальовує свого й справді далеко не бездоганного господаря, що вочевидь дотепному й кмітливому слугі таки в’ївся в печінки.

У відтворенні постаті Степана вчувається симпатія актора до спритного слуги, який блискуче виконує запропоновану госрподарем роль. Водночас глядач помічає і певне співчуття до бідолашних прибульців, що несподівано для себе опинилися в такій скруті (особливо шкода Оляни, яка мріяла про зустріч з коханим, а тепер наражається на таке приkre розчарування). Попри особливу зовнішню виразність свого персонажа актор тонко передає його душевний стан

– Степанові жаль такої чарівної панни, але він уже не може вийти з нав’язаної йому графом ролі і майже до кінця виконує розпорядження свого господаря.

Наступна сцена у світлій графській вітальні відбувається за таємної присутності кмітливої Ярисі. З’являється п’яний Онисим (В. Карпов), змальований лаконічними, але цілком виразними штрихами. Виконуючи новий графів наказ, Степан не подбав, аби псар належно готувався до завтрашнього полювання, і з запалом запевняє графа, що ретельно дотримувався його вказівок, однак уперта наречена залишилася в палаці. Коли Степан сказав, що усяк обмовляючи графа, уявляв перед собою не шановного пана, графові враз спадає на думку, як можна продовжити гру, щоб відштовхнути від себе наречену. Однак свідком реалізації задуму перевдягання графа на псаря, а псаря на графа стає Ярися, відтак саме вона, а не граф, провадить режисуру подальших подій, де головна роль належить її господині. Загалом нескладна інтрига п’єси набуває особливої комедійної вишуканості, навіть віртуозності завдяки вигадливому драматургічному аранжуванню – системі контрастних образів та ситуацій, несподіваних перевдягань, словесних двобоїв.

Найголовніше в цій виставі – цікаві акторські роботи. І пальму першости тут слід віддати виконавцеві ролі слуги – Юрієві Грищенку, акторові експресивному, темпераментному, запальному й водночас проникливому, здатному досконало передати тонкі психологічні нюанси. Його Степан справді невгамовний, сповнений, здається, невичерпної енергії, безмежної вигадливості у виконанні й панових доручень, і в досягненні власних цілей. Це гідний побратим Труффальдіно, Станареля чи Шельменка... За удавано безневинними інтонаціями, часом запопадливими жестами Грищенкового Степана відчувається неабияка кмітливість, спритність, небуденність натури. Скажімо, в описаній вище другій картині, коли він у темний закуток палацу приводить несподівану гостю зі служницею й запопадливо береться виконувати графові настанови щодо їх химерного прийому, Грищенків персонаж настільки виразний та яскравий, що затьмарює собою виразність та яскравість попередньої масової сцени зі співами, танцями й барвистими костюмами. Затьмарює, бо тут яскравість та виразність підсилена щирою емоційністю, вишуканим психологізмом (чого варті хоча б обігравання принесених



Сцена з вистави “За двома зайцями” М. Старицького. Режисер – Володимир Аносов, художник – Юрій Суракевич. Кримський академічний український театр. Крайній праворуч: Юрій Грищенко – Голохвостий.

у кошику пляшок з вином з тим, аби гості умилися з дороги), художнім тактом. Можна без перебільшення сказати, що своїм успіхом вистава значною мірою завдячує грі Ю. Грищенка.

У цій ролі виявилася схильність актора до го-стро, навіть ексцентричного зовнішнього малюнка, підкреслюваного експресивною динамікою жестів та інтонацій. Парадоксально, що така яскравість не знімає відчуття певної стриманості й ошадливості в сценічній манері, вона лишається в межах бездоганного художнього смаку й невіддільна від внутрішніх мотивацій, від переконливого, часто вибагливого психологічного обґрунтування поведінки персонажа.

Не менш промовисто ці риси актора виявляються і в ролі Голохвостого з вистви за п'єсою Михайла Старицького "За двома зайцями".

"За двома зайцями" – комедія, що з роками, здається, набуває дедалі більшої популярності. Ні знаменита кіноверсія, персонажам якої навіть поставили пам'ятник у Києві, ні численні театральні вистави ніяк не погамують прагнення глядачів до все нових зустрічей з колоритними постатями дотепної історії. Серед найкращих постав славетної п'єси, думаю, не загубиться й версія Кримського українського театру. Режисер Володимир Аносов не пішов за зужитими стереотипами, а лишився вірним собі, лишився естетом у високому розумінні цього слова, уникаючи карикатурної спрощеності, поверхового шаржування, доволі поширених у комедійних виставах.

Андріївська церква, неподалік якої стоїть пам'ятник героям п'єси, не фігурує у сімферопольській виставі так зримо, як у згаданому фільмі. Але високе, духовне, таке, з чим неспівмірна суєтність поривань і прагнень комедійних персонажів, заявлена тут дуже відчутно. Вона і в церковних дзвонах, які раз у раз долинають здалеку, і в суголосній події вистави передвесільній атмосфері, що ніби перегукується з пробудженням весняного парку, де прогулюються персонажі... Парк позначається ажурною альтанкою для оркестру, який грає жваві мелодії, а ще накинута вгорі прозорою візерунчастою завісою, яка може асоціюватися із весняним цвітінням, і з легким хмаровинням, і з весільною фатою, вдало підкреслюючи особливий ліризм, притаманний постановочному вирішенню п'єси. Однак асоціації на тому не вичерпуються, і в ході розгортання сценічних подій ця "фата" вже більше нагадує прозору церату, якою часом накривають святкові столи, аби не забруднити скатертини. Отаке зниження, приземлення ліричної піднесеності свідчить про оригінальне і водночас цілком умотивоване сценічне прочитання класичної комедії.

Зазначена оригінальність виявляється і в інших аспектах постановочного вирішення, так само як і лі-

рична піднесеність, що стосується вже згаданого естетизму. Це особлива конструктивність, яку бачимо і в сценографії Юрія Суракевича, і в певній типажній окресленості (деякою мірою маріонетковості, масковості) сценічних персонажів. Підвішені серед сцени площини мають побутове виправдання – це гойдалки в парку, на яких розважаються персонажі, зокрема Проня Прокопівна й Голохвостий, зав'язуючи свої стосунки, перегукуючись і пересміхаючись... У такий спосіб іронічно означається не лише молодеча грайливість, властива персонажам, а й тимчасовість, суєтність їхніх взаємин, підкреслені в сценах, де ці пласкі гойдалки, накриті скатертинами чи простирадлами, перетворюються на столи та ліжка. Нестабільність інтер'єру стає знаком неприкаяності дійових осіб, їхньої метушні між "двома зайцями" – не лише між двома дівчатами, одна з яких багата, а друга вродлива, а й між двома культурами – традиційно народною та нібито пойнятою новими віяннями, між двома світоглядами – спожи-вацьким та шляхетним...

Згадані суперечності стосуються чи не всіх персонажів, але насамперед Голохвостого, який у виконанні Юрія Грищенка є, власне, найчутливішим нервом сімферопольської вистави. Грищенко – актор, як уже з'ясовано, експресивний – ледь не в кожній ролі щедрий на каскади виразних жестів та навіть пластичних трюків. Природно, що й тут він такий, роль Голохвостого – Голохвостова дає щодо цього якнайширші можливості. Скажімо, живописуючи "гар-р-рячу" повинь своїх почуттів до Проні Прокопівни, його персонаж порівнює себе з киплячим самоваром і вельми зримо удає цей самовар, фіксуючи на якусь мить непорушно плечі й тулуб і враз мальовничо зображуючи однією рукою клеїт води в грудях, а другою – пар над головою. З непідробною легкістю перестрибує він з однієї гойдалки на іншу, розгойдуючи і Проню Прокопівну, і її подружок, до нестями тішачи своїх молодих приятельок. Так само і під час заручин з Галею він – душа жіночого товариства, і до Галі улесливо залицяється, поблискуючи ледь примруженими очима, проймаючи її щирим солодко-щемним поглядом, і з іншими жіночками кружляє в запальнім танку.

Саме в цій ролі, яка дає так багато можливостей для зовнішньої експресії, актор суголосно із загальною тональністю вистави напрочуд елегантний, а розкуті манери його персонажа, молодеча хвацькість невіддільні від бездоганної вишуканості і навіть певної стриманості. Це можна пояснити насамперед тонким психологічним розробленням ролі: Голохвостий мріє вирватися з нужди, а тому використовує усю свою привабливість, завойовуючи серце багатой нареченої. Він, може, на останні гроші, може, безнадійно заліз-

ши в борги (“банкрот” – вбивчо звучить у розв’язці), справляє собі якнайдорожчі, якнаймодніші костюми і красується в них з непідробною елегантністю, з тим шармом, який так полонив Проню Прокопівну.

Психологічно витончено вибудована й лінія стосунків з Галею. Здається, за нових обставин від Галі цілком доречно було б відсахнутися, але Грищенків персонаж не з якоїсь там легковажності, а через неспроможність подолати свій потяг до принадної дівчини упадає за нею і врешті цілком віддається цим своїм сердечним пориванням. Час до часу, особливо в сцені заручин, які спритно організовує Галина мати, метка перекупка Лимариха (артистка Люся Губрієнко), його охоплює гостре відчуття нікчемності власного становища, усвідомлення небезпеки, але він жене від себе такі моменти, то солодко усміхаючись до Галі, то поринаючи в безжурний танок.

Колоритні характерні ролі (а сюди можна було б додати й численних ловеласів та інтриганів з безлічі оперет) актор виконує настільки легко й невимушено, що може здатися, ніби гумористично й сатирично схарактеризовані персонажі чи не найсуттєвіший аспект його творчої палітри. Проте це не так. Суворий драматизм – теж вельми природна для нього стихія. Промовиста з цього погляду роль Івана Стратоновича з вистави за п’єсою Володимира Винниченка “Брехня”.

За влучним висловом літературознавця Сергія Михиди композиція “Брехні” має геліоцентричний характер – усе тут відбувається навколо постаті головної героїні Наталі Павлівни, роль якої в кримській виставі гостро-емоційно й водночас психологічно точно з жіночною чарівливістю виконує Ольга Котляренко. Отож згаданий Іван Стратонович – чи не найвиразніша й найбільш неординарна постать з тих, котрі опинилися в її орбіті. Його захоплення – то аж ніяк не запальна юнацька пристрасть поета-початківця Тося, котрий мусить грати роль кузена в родинному колі й дратується цією роллю (актор О. Савченко). Іван Стратонович колись давно у молодості через кохання зазнав болючої душевної травми і тому воліє триматися якнайдалі від жіночих спокус і весь поринає в інженерну роботу (ось і зараз працює з чоловіком Наталі Павлівни над технічним винаходом, який має принести неабиякі статки). Він сам собі боїться признатися у мимовільному захопленні чарівливою дружиною компаньйона. Цим пояснюється його внутрішня стриманість, напруженість, яка лише підкреслюється, увиразнюється іронічними кпинами на адресу Тося (в якому він підсвідомо вгадує суперника), або ж моментами бравади й нарочитої розкутості, коли, наприклад, Іван Стратонович знічев’я програє на фортепіано музичний пасаж, із саркастичною грайливістю виспівуючи “Ой не шуми, луже, зе-

лений байраче...”. Втім, Іван Стратонович – людина чуйна й кмітлива не лише коли йдеться про техніку, його мимовільна небайдужість до дружини компаньйона загострює увагу до ледь помітних прихильних жестів, теплих інтонацій, усміхнених поглядів, які час до часу ледь зажевріють – і враз згасають у стосунках між Тосем і Наталею Павлівною; помічає він й раптову дратівливість Тося, викликану лагідною дбайливістю Наталі Павлівни про чоловіка, якому зненацька стає зле. “Якийсь гедзь його вкусив”, – так доволі байдуже, потроху оговтуючись, коментує господар дому Андрій Карпович (артист Валерій Тюленев) різкий відхід юнака “в дуже пильній справі”. Натомість Іван Стратонович здивовано, задумливо, зовні уповільнено, з багатозначною павзою після кожного слова, в сум’ятті констатує: “Дуже нетерплячий поет”. Він спершу відганяє від своєї свідомості усілякі здогади й підозри, але, сам того не бажаючи, таки переймається ними.

Усе це зумовлює особливий емоційний спалах, швидкоплинне вирування суперечливих, парадоксально загострених відчуттів та реакцій, якими пройнята одна з ключових сцен – викриття героїні й мимовільного (ба, навіть усупереч волі Івана Стратоновича) борсання в тенетах її солодкої брехні (а може й не брехні? – питання лишається відкритим). Ця сцена навіть у скороченому варіанті (в тексті зроблено деякі купюри) триває у виставі 25 хвилин. Але глядачі завжди стежать за складними й напруженими перипетіями любовної гри персонажів, затамувавши подих.

Наталія Павлівна опісля (вочевидь далеко не першої) суперечки з юним коханцем Тосем, таки порозумівшись з ним і домовившись про наступну зустріч, у піднесеному настрої повертається до кімнати й несподівано в дзеркалі, біля якого спинилась, аби помилуватися собою, помічає застиглу постать Івана Стратоновича. Виявляється, з прилеглого балкона він спостерігав за попередньою сценою, а тепер, поки жінка виходила проваджати коханого, викрав зі шкатулки його любовні листи.

Іван Стратонович зовні стриманий та спокійний, можна сказати, внутрішньо навіть незворушний, просто-таки тріумфує. Жвавий блиск очей, саркастичні інтонації, впевнені скупі жести свідчать: він щасливий, з’ясувавши правду, по яку мав лише непевні прикрі підозри; щасливий, що нарешті зможе вирвати зі своєї душі недоречне захоплення. Він сповнений рішучості показати любовні листи Тося чоловікові Наталі Павлівни й вивести зрадливицю на чисту воду, покласти край її брехні. Але за якусь мить з’ясовується, що розкриття таємниці не приносить жодної полегшії й гірко вражає самого зовні самовпевненого інженера. У його саркастичних сентенціях,

викривальних інвективах, погрозових інтонаціях усе виразніше помітно несамолюбний душевний біль, який проривається в пронизливо-розпачливій фразі: “Ненавиджу за те, що люблю вас!”

Наталія Павлівна звикла, що всі навколо зачаровані нею. Однак від здебільше похмурого Івана Стратоновича не сподівалася такого. Вона миттю опановує себе і вступає з ним у потаємну й непевну, але через те інтригуючу любовну гру. Іван Стратонович, переконаний, що жодному її слову вірити не можна, все ще наголошує на своєму прагненні піти до Андрія Карповича з викривальними листами. Однак його рішучість поволі пригасає. Гаму щонайскладніших відчуттів та почуттів персонажа витончено й чітко передає актор. Продовжуючи наполягати на своєму, Іван Стратонович розуміє, що потрапляє в тенета, вирватися з яких несила. Навіть якщо натяки Наталії Павлівни про любов до нього й брехня (а може, й не брехня!), він ладен піддатися цій солодкій неправді й повірити в неї.

Розуміючи, що жодних доказів сподіваної милості не отримає ані зараз, ні найближчим часом, нервує, дратується, здійсмає на кпини мимовільне зізнання героїні про те, що вона воліє “хоч смертного, аби спокою”, навіть підкреслено іронічно пропонує їй спосіб “пристойного” самогубства (випити замість лавровишневих крапель від головного болю ціяністого калію), усе ж ладен сподіватися до останнього на здійснення нездійсненого.

Актор спершу зневажав свого персонажа, імпульсивно обурювався його вчинками (важливо, що ця імпульсивність, схвильованість збереглася в ролі). Але в процесі репетицій усе більше осягав психологічні глибини постати Івана Стратоновича, котрий попри свій зовнішній демонізм, показну різкість та грубість є людиною дуже делікатної, вразливої вдачі. Це тонко відчуває Наталія Павлівна і спритно ловить закоханого в неї на гачок, даючи йому якісь примарні надії на прихильність. Вона не лише рятує вигаданий нею міт сімейного затишку, а й залучає Івана Стратоновича у коло своєї, як їй здається, спасенної доброти. Іван Стратонович – “технар”, людина підкреслено раціональна, він розуміє хитросплетіння поведінки героїні, але найменше, найхисткіше припущення про можливість щирої приязні з боку Наталії Павлівни цілком обеззброює його, актор підкреслює, наскільки зворушливим може бути його персонаж – очі поймаються мрійливою поволокою, голос набуває стишеного, ледь хрипкуватого звучання... Він жене від себе такі мимовільні відчуття, знову й знову силкується повернути звичну їдку іронічності, але це йому не вдається. Тож зрештою хай не в цій сцені, а дещо пізніше він шанобливо й далі сподіваючись на почуття Наталії Павлівни, таки віддає їй викривальні листи.

Цілком заворожений обіцянками героїні довести її любов, відтак налаштований принаймні зовні спокійно чекати сподіваної милості, він допроваджує з Андрієм Карповичем технічний винахід до завершення, що підтверджує лист від зарубіжної компанії. Але йому, як і всім іншим з оточення героїні, не дано збагнути химерну логіку її бездоганної гри, благої щодо інших та нищівної щодо себе. Він єдиний посвячений в таємницю її начебто раптової смерті, тож у фіналі не кидається притьмом, як Тось, на допомогу, не волає ошелешено, як Андрій Карпович, – сполотнілий стоїть непорушно, аж тепер, певно, починаючи щось прозирати за межами звичних уявлень.

Серед глибоко драматичних ролей артиста – співець Антей з вистави за драматичною поемою Лесі Українки “Оргія”. Антей у виставі – величний, стрункий, стриманий, поважний. Його горда постава, впевнені жести, спокійна зосередженість свідчать про високу людську гідність, багатство й небуденність внутрішнього світу. Щось є в його пластичних та інтонаційних обрисах скульптурне, вельми відповідне стилеві Лесі Українки. Але, ясна річ, це зовсім не вичерпний аспект сценічного образу. Актор у його втіленні далекий від будь-якої помпезності, скутости. У своїй дещо холодній гордовитості його персонаж напрочуд органічний, невимушений, за тією гордовитістю вчувається чи вгадується вирування неабияких духовних борін і пристрастей.

Актор прагне наголосити насамперед на людяності свого героя. Його Антей дбайливий і уважний син, з вибачливою люб’язністю ставиться до нескінченних материнських повчань і настанов. Він з ніжністю й теплотою сприймає суголосний його власним інтенціям палкий максималізм сестри Евфрозіни, а разом з тим ненав’язливо й дотепно пом’якшує її молодечу запальність – коли дівчина, наприклад, порівнює брата з Аполлоном, заявляючи, що той “один з усіх богів не залишив Еллади” (мовляв, і поневолена Греція творить нетлінні мистецькі скарби), Антей спритно вистрибує на стілець, ніби на постамент, накладає на голову лавровий вінець і кумедно удає з себе Аполлона. При появі коханої дружини Неріси (актриса Ольга Котляренко) Антей внутрішньо сяє, проймається солодкою втіхою, лагідно її обнімає, пестить, не гнівається, коли вродливиця легко випручується на знак невдоволення якимись вчинками чоловіка. Він докоряє дружині аж ніяк не злостиво, прагнучи переконати її у своїй правоті й дивлячись на неї зі світлим замилюванням. Актор усіляко підкреслює, що його герой щиро вірить у людяність, доброту й справедливість, у високі етичні ідеали, і спершу навіть не може припустити, що будь-хто з його близьких, а найперше – кохана дружина може інакше дивитися на світ.

Ідеалістична великодушність героя виразно означається вже в першій сцені, коли до нього приходить учень Хілон, спершу нерішуче, але з усе більшою наполегливістю натякаючи, що це власне його останній прихід. Шляхетний Антей жестом запрошує учня сісти поруч, по-батьківськи обнімає його однією рукою, а другою неначе накреслює перспективи, що вгадуються на далекому обрії; він спонукає юнака підвестися й ніби рушити у ту вималювану далеч, а коли той продовжує незворушно сидіти, сам поривається до авансцени в натхненному захопленні від того, що можуть дати славетні Афіни спраглому до знань та обдарованому хистом і чого здатна досягти людина у своєму прагненні до самовдосконалення. Жодні натяки прагматичного учня не здатні заземлити цієї піднесеності вчителя, який аж ніяк не налаштований на їхнє сприйняття. Тим більше вражає, приголомшує Антея зізнання, що Хілон іде від нього в римський хор панегіристів. Цей жорстокий, несподіваний удар долі герой з гідністю приймає. Він спершу з різким обуренням, за яким вчувається неабиякий душевний біль, говорить про хор панегіристів як про “запроданців, злочинців проти хисту”. Та враз обурення гасне, ми стаємо свідками тихого, ніби відстороненого і від того аж моторошного розпачу Антея, котрий з невимовним жалем промовляє: “І се був мій найкращий ученик!..”

Далі Антей ледь заспокоюється в уже згаданих розмовах з матір’ю та сестрою, радо стрічає кохану дружину й прагне розвіяти не зовсім зрозумілий йому її прикрий душевний стан. Неріса, викуплена Антеєм з неволі дочка рабині-танцівниці, з дитинства заворожена блиском римської пишноти, докоряє чоловікові за їхнє непішнє, мало не аскетичне життя, хоча він, співець завдяки небуденному хистові міг би легко здобути неабиякі статки. Власне, вона й сама на багато-що здатна, адже відчуває в собі талант танцівниці, гідний слави й багатства. Тож не може змиритися, що ніби скніє у скруті й невідомості. Попри непорозуміння між подружжям, яке означається дедалі виразніше, Антей прагне лагідно переконати кохану у своїй правоті, його мимовільні спалахи різкої гнівливості миттю гаснуть і змінюються щирим каяттям та задушевними зверненнями до дружини. Ось він, сівши долі, ніжно прихилившись до її ніг, поринає в юначі спогади й натхненно розповідає про давні дружні оргії грецького штибу, оргії духовного єднання, під час яких у кратерах (келихах) “вода все панувала над вином”. Натомість Неріса з не меншою проникливістю й захопленням, ба навіть з більшою запальністю розповідає про інші, римські оргії, на які її колись іще дитиною мати брала з собою... Нерісіна оповідь щиро безневинна, але Антей, знаючи характер римських оргій, раптово проймається

болісним відчаєм, гірким осудом – усе, що пов’язане з поневолювачами Греції, йому осоружне й вороже. Незважаючи на душевні страждання, що їх завдає йому відкриття неприйнятних прагнень дружини, Антей намагається не лише заперечити їй, а й усіляко залагодити суперечку, не втрачає почуття гумору. Ось і при згадці про п’єстали, про славу, усміхнено підходить до Неріси, підхоплює її на руки, ставить на лавку та, милуючись дружиною, говорить про статую богині танцю Терпсихору, що її, взоруючись на Нерісу, вирізьбив їхній приятель – скульптор Федон.

Цю незавершену сцену, “нескінчену розмову” перериває прихід Федона (актор М. Герман). Якщо учень Хілон чудово усвідомлює власну малодушність, то приятель Федон, вельми талановитий скульптор, вочевидь переконав себе самого у власній правоті, у цілковитій слушності свого прагнення завдяки таланту скульптора досягти слави й становища у великому Римі, ба навіть більше – він вважає своїм обов’язком схилити до цього й Антея і в такий спосіб ошчасливити його. Федон постає реальним втіленням щойно з’ясованих устремлінь Неріси. Цим зумовлюється особлива напруженість наступної сцени.

Діалог з Федоном попри побутово-психологічну невимушеність та елегантність переростає в гострий словесний двобій, увиразнений промовистими образними деталями, афористично відточений. З неприхованим, хоча спочатку й дещо стриманим здивуванням сприймає Антей сповіщення про те, що його друг відвідував Мецената та ще й приніс від можновладця запросини на влаштувану тим оргію. Інтонації в розмові з другом стають усе іронічніші, погляди, звернені до нього, все розчарованіші. Та ось настає кульмінаційний момент сцени. Федон підтверджує прикрі підозри Антея, відверто визнаючи, що продав Меценатові скульптурне зображення Терпсихори, власне, Неріси. Обурення Антея гостро-імпульсивне, але при тому він веде мову аргументовано, розсудливо, переконливо. Акторові вдається гармонійно поєднати різні, здавалося б, суперечливі аспекти поведінки героя насамперед завдяки наголосу на душевних переживаннях Антея, його вболіванню за долю рідної країни. Особливим підтекстом сповнені звернені до співрозмовника розважливі міркування, чіткі аргументи, образні аналогії, розпачливі оклики, гнівні інвективи, піднесені узагальнення: він хоче порятувати друга, відвернути від прийняття системи, накиненої поневолювачами. Антей не може миритися з наполегливими запевненнями скульптора в тому, що минулої слави Еллади вже не вернеш і що треба світ сприймати таким, яким він є. Його піднесено-експресивні звинувачення, мовляв, Федон не гідний слави Прометея чи Антігони, раптово вщухають. Але він контрастно підсумовує попередню патетично обарв-

лену тираду стишеною, спокійною, радше моторошно спокійною, позбавленою зовнішнього патосу, але від того особливо проникливою фразою:

Ти вже не тямиш вищої краси,
краси змагання, хоч і без надії...

Новий рівень емоційної та інтелектуальної напруги наступної сцени значною мірою зумовлений цією драматичною зустріччю з Федоном. Антей украй збентежений суспільним розламом, який так болісно нищить коло його учнів, друзів, а також свята святих – родину. Позиція Федона надає Нерісі особливої певності у власній правоті, вона всіляко спонукає непоступливого чоловіка прийняти Меценатові запитання й піти на оргію заради родинного блага. Вражений вчинками учня й друга, Антей намагається не допустити, аби й дружина безоглядно прихилилася до римської культури. Тепер він уже не згладжує гострих кутів, на спершу доволі делікатні зауваги Неріси щодо надмірної жорсткості в поведінці з Федоном відповідає й справді доволі жорстко або й навіть гостро-іронічно, всяко доводячи слушність власної безкомпромісності. Ключовий момент сцени – заява Неріси про те, що вона в разі відмови Антея сама піде на римську оргію, аби зрештою здобути славу й багатство. У своїй твердості й рішучості в обстоюванні власних домагань вона рівня Антесві, вона цілком певна, що чоловік за це їй колись подякує. Розуміючи невідворотність своєї появи на осоружній оргії (не може ж він допустити, щоб дружина пішла туди сама), Антей з тяжким серцем приймає її ультиматум. Його рухи стають обважнілі, неквапливі, майже як у плінні сповільнених кадрів; в очах з'являється невігойна туга. Але при всьому тому в гордій поставі, в твердих інтонаціях вчувається нездоланна гідність, готовність мужньо сприймати будь-які життєві випробування.

...Почуття власної гідності, невимушеність і навіть деяка зверхність у поведінці, а при тому вміння лишатися в межах загальноприйнятої благопристойності (легкі церемоніяльні поклони, ввічливі жести, інтонації) – таким постає Антей-Грищенко в пишній атмосфері меценатового палацу. При зумовленій обставинами підкресленій стриманості зовнішнього малюнка ролі акторові вдається виразно передати поступове наростання внутрішньої напруги, що посилюється з приходом Неріси. Молода жінка вирішила будь-що домогтися здійснення власних амбітних намірів. Неабияке самовладання героя все ж виявляється неспівмірним з нуртом його душевних страждань, що й призводить врешті-решт до трагічної розв'язки.

Серед сценічно виразних ролей артиста, в яких зовнішня ефектність гармонійно поєднана з розкриттям психологічних мотивів дій та вчинків персонажа, – Гнат Карий з вистави за п'єсою Тараса Шевченка “Назар Стодоля”. Гнат-Грищенко глибоко переймається несподівано прикрим поворотом у, здавалося б, такій безхмарній долі свого товариша. Він обурений вчинком Галиного батька, який сватає дочку без її відома за багатого старого полковника, так само болісно, як Назар, сприймає цю подію. Але Гнат стриманіший, зосередженіший, суворіший, він не може одразу збагнути й схвалити невгамовних намагань Назара (артист Олександр Савченко) будь-що повернути Галю. Тамуючи глибоку образу за друга, Гнат поривається покинути з ним це осоружне сватання. А от у дальшій сцені в домі хазяйки вечорниць Гнат виявляє неабиякі зусилля й кмітливість у прагненні розряти друга. Він вдається до розважливих повчань, до філософічно обарвлених спогадів з власного любовного досвіду, до задушевних проникливих сентенцій, грайливо-іронічних дотепів, аби розвіяти хмарну пригніченість Назара, а тим часом наполегливо розмірковує, як же зарадити несподіваному лиху. І от врешті виводить Назара із заціпеніння, сповіщаючи про намір викрадення нареченої. Він начебто цілком по-діловому, а при тім з усе відчутнішим, піднесеним захопленням викладає другові можливий план їхніх дій. Гнат-Грищенко настільки сповнений ентузіазму, завзяття, енергійності, що не лише надихає понурого Назара, не лише вчаровує лукаво-спокусливу Стеху (Ольга Котляренко), а й, здається, оживляє й звеселяє всіх і все навколо. Тож дальші вечорниці у Стехи із запальними танцями й піснями видаються не просто ретардацією, павзою в розвитку сюжету, вони гармонійно узгоджуються із цією життєствердною піднесеністю й виявляються вельми органічними в драматичному плінні вистави.

Суворий драматизм і яскрава комедійність, лірична задушевність і розсудлива розважливість, пластична розкутість, навіть ексцентричність і лаконічна стриманість, експресивний запал та вишукана гра настроєвих відтінків... – можна й далі множити контрастні означення властивих творчій природі артиста характерних прикмет його небуденного й справді багатогранного сценічного хисту. Ці розмаїті прикмети об'єднує здатність проникливо й виразно розкривати неповторність персонажа не лише в контексті певної вистави, а й у координатах значно ширших, на тлі відчуття загадковості одвічного життєвого плину. А така здатність притаманна далеко не кожному артистові. Тут необхідно бути Лицарем сцени.

Юлія КОВАЛЕНКО

ТРИСТАН ОДЕСЬКОЇ СЦЕНИ



Станіслав Михайленко – Король у виставі “Попелюшка” за Ш. Перро. Інсценізація та режисура – Юрій Чайка, художник – Світлана Прокоф’єва. Одеський обласний театр ляльок, 2015 р.

На перший погляд, цей актор ніяк не може бути пов’язаний з мистецтвом “граючих ляльок”. З його-бо зростом доводиться застосовувати стиль ходи у-шу, щоб не стрімгла голова над ширмою! Він читає складну літературу та пише філософські вірші, а крім того наділений даром абсолютної музичності, і давно вже його реалізує як вокаліст та композитор-музикант. На його образі наче покладена печать багатозначного світлого смутку. Про те, що він і є лицар, який з “п’янким” вітром у довгому волоссі заблукав у століттях, свідчать вид спорту, в якому практикує – стрільба з луку і відданість мотоциклу, мов сталевому аналогу коня. Невиправний романтик, що і через тридцять років після закінчення школи чекає на Дива... А при тому, він вірою й правдою служить саме Одеському обласному театру ляльок вже двадцять років. Знайомтеся: він – Станіслав Михайленко.

У родині батька-технолога, який закладав Одеський припортовий завод, але на дозвіллі полюбував грати на гітарі, та матері-бібліотекарки Стас був другою, пізньою, дитиною. Аби порятувати життя хворобливого хлопчика, батьки покинули наскрізь пронизаний хімічними та радіоактивними вітрами Дніпродзержинськ і переселилися до міста-свята Одеси. Здібний хлопець зростав в оточенні чарівних звуків музики: сестра вдосконалювалася у мистецтві гри на скрипці. Пішовши батьковими слідами, син закінчив “хімфак”. Втім, попрацювавши в дослідній лабораторії, після розпаду СРСР Михайленко перегорнув стислу сторінку своєї біографії, обравши шлях гуманітарія. Двадцять років по тому він повернувся в минуле – участь у серіалі “Кровинка” привела Станіслава до рідної аудиторії “хімфаку”. Було містичне відчуття – наче він отримав шанс повторити власну долю з “другого дубля”. В роки перебудови Стас, мов Фігаро чи Бендер, змінив не одну професію, навіть займався редагуванням журналу, але найголовніше – якимось ще у відрядженнях “на картоплю” заспівав під гітару. Товариші зацікавилися: “гучніше”! Так було накреслено шлях менестреля: як соліст та музика (гітара, фортеп’яно, флейта, мандоліна, скрипка) Стас виступав на багатьох фестивалях.

До театру Михайленка запросили просто з... підземного переходу на привокзальній площі, де він на початках кризових дев’яностих під гітару співав власні пісні, аби прогодувати родину. Така практика була також вдалим тренажем на “публічну самотність”. Поруч так само грав хлопець, який придивився до Станіслава й гукнув: “Слухай, а ходімо до нас, до театру ляльок”. – “Та я ж ніколи навіть у театральній студії не був”. – “Дарма! Бачу, в тебе все вийде”. За кілька хвилин до випробування Михайленко мобілізувався і склав з власних текстів та пісень композицію. Досі пам’ятає, як тоді тремтіли руки, хоча й мав досвід виступів. Після наради головреж Валерій Левченко оголосив доленосне: “Вас прийнято до труп театру ляльок”.

Отже, випускник історично першого режисерського курсу кафедри театру ляльок Харківського університету мистецтв В. Левченко став першим

учителем С. Михайленка. З терплячістю передавав він недосвідченому акторові таємниці ляльководіння. Допомогали і старші колеги. Цінуючи авторський та музичний талант Станіслава, Левченко довірив йому написання пісень до казки “Стійкий олов’яний солдатик”, де Михайленко співав, акомпануючи на гітарі, грав на флейті, виконував роль Олле Лукойє в живому плані і Троля – в ляльковому. Органіка актора дозволила йому опанувати ролі ведучих (“Казка про трьох поросят”), а набута техніка ляльководіння – ролі гострохарактерних негідників “на ширмі”,

як-от Вовк у “Червоному капелюшку” або Пан та Чорт у “Веселих пригодах козака Купріяна”. Хоча на запитання щодо власного амплуа в театрі Стас відповів: “Колектив маленький, були роки, коли з чоловічого складу нас лишалось четверо, тому грав сьогодні Троля, а завтра Принца”.

Цінним є погляд на тодішнього актора-початківця С. Михайленка його колеги А. Шляхова: “Вперше я побачив Стаса на сцені з вітанням від театру ляльок ювіляру Одеського російського театру А. Гончару. Стас здався мені дуже вільним, відкритим. Невдовзі

я почув його виступи у гурті, де він виконував власну музику з незвичайними текстами і мелодіями. Саме особистісною свободою, авторською різнобічністю він і привернув мою увагу”.

З ляльками та без них у 2000-х роках Станіслав брав участь у низці вистав арт-терапії славетного одеського “Будинку з Янголом”. Там же, а потім в студії при Воронцовському палаці під патронатом Українського інтелектуального форуму він грав головну виставу своїх театральних “зірок” – “Морфій” за оповіданням М. Булгакова. Постановник “Морфія” Сергій Коротков (нині режисер та педагог живе у Ризі) став для нього вчителем-одномумцем, неначе старшим братом. Працюючи над інтерпретацією булгаківського тексту, вони разом штудіювали методи К. Станіславського та М. Чехова, і репетиції – ті найщасливіші в житті Стаса творчі миттєвості – тривали з вечора до третьої ночі. В їхньому “бідному” театрі тоді не було ані театральних костюмів, ані історичного реквізиту, ані декорацій, за винятком вішака, сповиваного у гріховно криваве кімоно, циганської хустки, столу, шандала і щоденника лікаря. До речі, з притаманним йому смаком реквізит робив сам Станіслав. А от справжніми були в цьому аскетичному антуражі театральні пристрасні Трістана-Полякова і двох його Ізольд: Анна К. (нині актриса Нового театру на Печерську М. Хомутова) та Вона (О. Самойлова, а згодом О.Кужельна). Вона – це з волі режисера було ім’я персонажа, якого режисер забажав матеріалізувати у театальному тексті з тексту прози, а саме – морфій, з яким лікар переживав забуття, екстаз, своєрідний “роман”, що, зрештою, ставав для нього фатальним. Ансамбль утворився такий, що, приміром, під час напрохуд нижніх, цнотливих сцен Полякова та Анни К. і колега, часом, забувався: “я по-людському заздрив їх почуттям”, – згадує А. Шляхов, запрошений до постанови як художник зі світла.



Іван Цуркан – Мачуха, Станіслав Михайленко – Король у виставі “Попелюшка” за Ш. Перро. Інсценізація та режисура – Юрій Чайка, художник – Світлана Прокоф’єва. Одеський обласний театр ляльок, 2015 р.

Скерований режисером актор зміг передати найсуттєвіше в тексті М. Булгакова – інтелектуальну й тією ж мірою душевну, ненав’язливу, музично-варіативну та водночас просту інтонацію думки й почуття. “Мені здається, – коментує С. Коротков, – багато що склалося у виставі завдяки музикальності Стасової душі. Лікаря Полякова він зіграв з усією вибуховою пристрасністю натури і, водночас, з ніжністю. Я відчуваю, що десь у глибині його єства завжди звучить рок...”

Коротков вибудував виставу так, що лікар Поляков у ній наче воскресав на сторінках власної “історії хвороби” – щоденнику. Він з’являвся похилений, з тамованим болем в обережних рухах і “закритих” жестах приреченої людини... Часто-густо стискав на грудях “обруч” рук, мов сам себе стримував гамівною сорочкою. Цей психологічний жест сигналізував – біда у ньому самому. Поляков дивився на своїх душоприказників у залі оксамитовими гарячими, як у лихоманці очима, що їхні провалля, злегка підкреслені тоном гриму, зяяли на блідому обличчі із зачесаним назад над високим чолом волоссям. Зосереджений хворобливий погляд “у себе” витримував неабияку зону мовчання!

Граючи “Морфій” кілька років, Станіслав навчився економно та влучно використовувати зовнішню виразність (чи не звідси його культура дозованої, приборканої емоції?), а внутрішньо – максимально концентруватися на темі та особистості, яку втілює. В цій надскладній (як на актора тоді ще без фахової освіти!) виставі Михайленко набував особливої свободи привласнення та інтонування авторських думок і фактично народжувався як професійний актор.

Граючи героя з оповідання 1918 року, Станіслав спромігся передати за індивідуальним болем Полякова дещо більше – тему співзвучності “вивиху” часу і кризи буття початків століть XX та XXI. Він переніс на сучасну сцену екзистенційні страждання духу, тобто тему, що була засадничою для символістів Срібної доби. Адже людина, яка вміла спостерегти й фіксувати, що “в ночних переулках струяється дома”, володіє поетичним регістром, суголосним митцям Срібної доби. Так, саме коди символізму поезії реалізуються в його піснях. “Діва з косою” – чи ж не парафраз на блоківський “Балаганчик”, де кохана Коломбіна перетворюється на всезнаючу Смерть...? Продовжуючи аналогії творчості митця з культурою Срібної доби суто під “лялькарським” кутом, зазначу, що близька Станіславу за духом поетика лицарства у 1916 році була покладена в основу першого авторського театру маріонеток Ю. Слонімскої. У створеному Стасом образі Полякова відчувається спорідненість з естетизмом “живопланового” Гуллівера (у романтично-інтелектуальному виконанні М. Дрозжина) з постанови Є. Деммені.

“Морфій” став для Станіслава камертоном справжнього театру в розумінні атмосфери й гіпнотичної інтриги. А лікар Поляков виявився заявкою Михайленка на амплу актора-неврастеніка, актора психологічної драми чи навіть – трагедії. Тому природною є подальша цікавість Стаса до участі в драматичних виставах. Запрошення надходили з боку альтернативних державним театрів-студій. Саме в них Станіславу пощастило попрацювати, зокрема, з Ігорем Равицьким. У виставі про долю композитора Л. Бетовена актор загравав учителя геніяльного композитора (при тому, що самого Людвіга грало хлопця). Завдяки цьому проєктові Михайленко побував на гастролях у Латвії, а також на батьківщині героя вистави і відчув абсолютну дотичність до бетовенського духу (адже грав теж музику, та ще й рідною мовою композитора!) у його меморіальному будинку-музеї в Бонні. Втім, безумовно, найглибший слід після тривання в “полі” булгаковського “Морфію” полишила в душі актора магія особистості А. Чехова. Роль самого Антона Павловича доля подарувала Станіславу можливість зіграти як в Одесі (а саме одеським сторінкам з життя письменника, який пізнав тут кохання до актриси Малого театру, було присвячено постанову І. Равицького), так і, з особливим для актора-поета натхненням, на дачі письменника в Ялті, і в маєтку Мелехово. До того ж, у виставі бриніла його музика. “Хто Чехов для мене – повторює моє запитання актор. – Я пізнав Чехова як дуже тонку, інтелігентну і спостережливу людину. Конфлікт зі світом, неправоту якого він бачить, змушує генія “поринати в себе”. Він був самотній – серед людей, в компаніях, у святковій колотнечі театру... Геть самотній”.

Паралельно з тим Станіслав ніколи не полишав писати музику та пісні. Перейшовши з гітари на студійну “електроніку”, він не зрадив душі трувера, тож легко розрізнити стилізацію на лицарські мотиви в його інструментальних “Анданте”, “Крижаному побоїщі” та “Карстових печерах”. Епічний дар композитора виказує себе у величному та похмурому “Пандоріумі”, вчувається відгомін бахівських кантат. Улюблена тональність композитора, як і личить лицареві Трістану, це мінор. Головні теми в музиці – велич Космосу, в якому існує людина, але й велич людського духу, стосунки людини з Богом та смертю, її боротьба, самотність, сум’яття, просвітленість, сподівання... Станіслав спростовує, що його музика є похмурою: “Мабуть, та енергія болю, що могла б мене вбити, розірвати у житті, перетворюється на творчу – так народжується мелодія. Ясна річ, коли людина щаслива, їй не пишеться, не твориться, вона вже тим щастям повна. Імпульс до творчості – це відчуття невдоволеності тим, чого бракує в реальності”.

Майже десятиріччя творчості в театрі ляльок пов'язані для Станіслава з режисурою Євгена Гімelfарба, випусника того ж “зіркового” курсу під керівництвом В. Афанасьєва, що й В. Левченко. За спогадами режисера, Михайленко став першим серед тих, хто виявив спраглисть до вимогливої роботи і навчання за гімelfарбівською методикою. Згодом режисер відкрив в акторі хист музиканта: “В моєму театрі це одразу великий плюс. Музикальна людина має особливе почуття ритму. Крім того, Стас з тих виконавців, які чітко знають не тільки свою роль-партію, але й виставу як партитуру”. А от актором-співтворцем Станіслав став для режисера у виставі “Сіра шийка”. Спектакль вибудовувався наче слов'янський ритуал зустрічі та проводів пори року. У пролозі актори з'являлися з велетенськими жердинами, що несли птахів у піднебесся, і виконували складний вокаліз (композитор Н. Бура). Для Стаса ця вистава стала школою усвідомлення роботи з планшетною лялькою у відкритому прийомі, де актор і персонаж – наголошено нетотожні, і де кінцевою метою – не оживлення, а одухотворення матерії та ляльки.

Найзначнішою роботою з Гімelfарбом став для Стаса “Хлопчик-мізинчик” за казкою братів Грімм. Складний режисерський текст знайшов відгук в душах жадібних до театральних експериментів Станіслава та його партнерок Н. Лук'янченко і Т. Стрелець. Вони втрюх і розіграли виставу, місцем дії якої став сам театр... у свої ненайкращі часи. Про це свідчив задрипаний “імідж” прибиральниці, чий маргінальний залицяльник – чи то актор “на виході”, чи то монтувальник сцени (саме його і грав Михайленко), у пожежній касці та з голими литками під плащем, відкривав їй “храм мистецтва”. Аж тут у їхні земні стосунки втручалася “стороння” сила – Дух театру, який, маніпулюючи людьми, змушував їх за допомогою ляльок розіграти жорстоку казку. Такий хід вимагав від акторів принципово іншої манери сценічного існування, ніж у ролях “котиків” та “півників”. Замість звичної в цьому театрі казковості акторам пропонувалося препарувати прозу життя, переважно в драматичному плані. Разом з тим, під впливом містерії таємничого Духу театру, Він і Вона ставали в кінці вистави кращими, ніж були на початку. Торжеством цього одверто лицедійського театру була саме сцена Людожерів, в якій Стасові довелося навчитися ходити на сорокасантиметрових котурнах (художниця С. Прокоф'єва), убратися в розкішне кімоно та зодягнути японську маску. У цій виставі Станіслава мали нагоду оцінити учасники форуму в індіянському університеті штату Вашингтон. Тож, періоду ентропії та нестабільності в рідному театрі, коли самих тільки директорів змінилося близько десятка, Стас вперто протиставляв власне мистецько-особистісне, зокрема й акторське, зростання.

За рекомендацією головного режисера театру, Станіслав у 2000-х рр. закінчив кафедру майстерності актора та режисури театру анімації Харківського університету мистецтв. Йому поталанило бути в першому наборі самобутнього майстра-особистості, нині народного артиста України О. Рубінського, який на все життя дав Стасові уроки прискіпливої техніки ляльководіння, що її він підніс до мистецтва. На дипломний тиждень “заочників” було винесено дві вистави: О. Рубінського – “Пригоди Незнайка” та режисера А. Солоняка – “Теремок”. Остання постава запропонувала геть сучасний погляд на героїв казки. У “живому плані” Михайленко грав – звісно ж! – злого оповідача, який постійно вигадував капості, смішно верещав, коли йому дошкуляли, і, ясна річ, обрав собі за “роль” у ляльковому форматі Вовка. Якщо Стасів казкар був зодягнений у светра, джинси та бандану, то і його Вовк носив строкаті штани-банани й футболку. З паркетною лялькою складної механізації акторові довелося попрацювати вперше, адже розсмикана, розбалансована м'яка лялька з кумедними кінцівками-батіжками набувала в руках Михайленка то “брейкової”, то “хіп-хопової”, а то й відверто циркової або каскадерської пластики. Саме така пластична логіка персонажа знайшла ідеальне продовження в імпровізаційних “підзвучках” та, головне, – у джазових руладах пісенної візитівки Вовка. Гадаю, на театральному факультеті ще довго не побачать настільки оснащеного усіма вокальними техніками актора! Акторську майстерність у “живому плані” Михайленкові пощастило здобувати у Степана Пасічника, який оцінив оригінальність студента і в навчанні, як сам нині згадує, “мучив його, бо бачив, що зі Стаса “будуть люди””. Особливої гостроти стосункам вчителя-учня надавала та обставина, що вони були майже однолітками. У рамках показу етюдів про тварин Станіслав просто загіпнотизував своїм павуком, що довго-довго тонкими музичними пальцями плів павутиння, зиркаючи з-під гривки розумним “павучим” поглядом, аж раптом – вибух у свідомості! – перетворювався на чорного пасіонарного, наче диявольський Паганіні, диригента, і водночас музику, що грав на павутинні, мов на органі. Там, де його одnogрупники робили лише копії “з натури”, у Михайленка проявилася мислення категоріями “перетворення”. Найсміливішою творчо за роки навчання Стаса стала дипломна вистава Пасічника в “живому плані” за оповіданнями А. Чехова. Тут вдало знайшлася демократична інтонація прочитання класика, і сама опозиція мрії міщанству актуалізувалася у провінційній, депресивній реальності, під акомпанемент порожніх пляшок та радянських хітів. Михайленко зіграв брата нареченої – нічійне дитя міщанського середовища, “хіпаря” у “кльошах”, який бринькав на

розтелепаному фо-но глузливу тему власної самотності та непотрібності.

Особливо теплі почуття має актор до ролей, що грає у виставах ще одного вихованця харківської школи – Олександра Куцика. Як самі національно-орієнтовані постави, так і весь репетиційний процес західноукраїнського митця виявили в акторові-одеситові присутній, але до часу приспаний ментально український бік обдарування. Процес створення вистави як виношування та народження дорогої дитини та притаманна Куцикові толерантність ставлення до актора-члена-родини-вистави підкупили Станіслава. У виставі фольклорної естетики “А де ж п’яте?” актор творить образ Півня (гібрид планшетної та штокової ляльок) як характер трагікомічний, ексцентричний. А от на сусіду-Віслюка він перетворюється за допомогою ростової маски. Українська мова лунає з вуст Стаса тепло й невимушено: вона ж є органічною для Михайленка і в повсякденному спілкуванні.

Улюбленою є для Михайленка вистава Куцика “Сніговички і Сонечко”. Самою драматургією тут запропоновано ігрову модель “театру в театрі” – дорослі хлопці та дівчата, бавлячись, зіплили сніговичків, а потім розігрують у їхній присутності казку, в якій у кожного з героїв є кілька героїв-ляльок згідно з амплуа. Станіслав веде у казці амплуа скептика та руйнівника, втілюючи Ведмеда та Ворона. Але от, під впливом казки про дружбу та самопожертву, перевиховується на доброго і сам юнак-скептик. Щоб порятувати від холодної смерті лісових друзів, сніговички йдуть назустріч Сонечку, і на місці, де вони стояли взимку, з’являються весняні зелені паростки (художник Т. Улинець). Таємниця ефекту гри Михайленка полягає в тому, що куточок душі він оберігає від “дорослішання”, і так реагує на казкові запропоновані обставини, так проживає почуття героїв, наче сам є дитиною.

Серед усіх драматичних колективів, з якими Михайленко в різні роки співпрацював як актор чи композитор, найбільші можливості для контактів відкрив театр-студія “Тур де Форс” при юридичній академії. Керівник Н. Князева не має певної театральної школи, втім пропагує власне яскраве бачення театру пластичної форми та провокаційного змісту. Не дивно, що театр з чудовою технічною базою, дорогими костюмами та спецефектами, а до того ж постійний учасник всеукраїнських фестивалів, привернув увагу Михайленка досі не доступними для нього у театрі ляльок можливостями творчої реалізації. Спочатку до “Тур де Форс” Станіслав прийшов як актор. З жанровим визначенням (драм-пластик шоу) тієї дебютної для нього роботи “Крик, або в очікуванні на Ангела Коханья” за п’єсою самої Н. Князевої погодитися важко. Це була напівпантоміма, або ж напівмодерна

хореографічна варіація на теми пошуку Митцем ідеалу та сенсу життя в істинному коханні (балетмейстер Олег Гусаренко). У ролі Демона актор затьмарив і головного героя, і омріяного Ангела, усталивши свою акторську репутацію у фахових театральних колах міста. У виставі звучали музика і спів Станіслава. “Крик...” здобув лавреатство Міжнародного фестивалю молодіжних театрів “Рампа-2001” у Дніпропетровську. В останньому десятиріччі Станіслав повернувся до цього театру вже у ролі автора музичної драматургії кількох вистав. Він написав музику до містично-психологічної драми з елементами сюрреалізму “Лисичка-сестричка” Н. Князевої. Оригінальна авторська музика була покладена в основу саундтреку до вистави “Жаданий тиран” (за п’єсою тієї ж авторки). Історію зустрічі в кав’ярні двох самотніх героїв, які прагнуть змінити своє життя, що ризикувала перетворитися на банальну мелодраму, С. Михайленко цілковито “переоркестрував” у нетривіальну притчу. Саме за музичну драматургію вистави на VIII фестивалі “Театральна легенда – 2012” (Краматорськ) “Тур де Форс” отримав лавреатство. Остання на сьогодні сторінка співпраці Станіслава з цим театром – музика до вистави “Покірлива” за фантастичним оповіданням Ф. Достоевського. Їй притаманні панпсихологізм та інтровертність, що зближує цю роботу Михайленка з його раннім “Морфієм”... Саундтрек продемонстрував, як змінилася манера композитора: замість динамічних композицій з чіткою ритмічною основою з’явилась глибока задумливість, нюансованість, з багатозначними “трикрапками” на противагу ефектним кодам.

Від музики та пісень у виставі Станіслав зробив крок до пісні в кіно. У 2006 р. на одеській кіностудії вийшла просякнута болем за втрачену славу одеського кіно, але й вірою у перемогу світла стрічка Сергія Павловського “Ефект присутності” – фільм митців про самих себе – “вошивих” інтелігентів в умовах стрімкої капіталізації Одеси. У ролі співака на Приморському бульварі Станіслав виконав пісню в характері зонгу – про буденного ангела рідного міста, в якого нині дуже сумний погляд і який сам шепоче одеситові “не відпускай”...

На сучасному етапі Станіславу поталанило зустрітися в роботі з режисерами славетної “корольовської” школи. Співпраця з головним режисером Хмельницького театру ляльок “Дивень” Сергієм Брижанем над виставою для дошкільнят “Бука” запам’яталася акторові чи не найдивовижнішими з репетицій. Стас у ролі Дядечка Пограя – фантазер і чарівник, що може виворожити для дитяти, яке змудилося, цілий цирк, а може й просто сісти у закутку та плести рукавички. Жива стихія вистави диктує свої умови, коли акторові треба хутко приймати правила гри, що їх пропону-

ють маленькі глядачі, втручаючись до дії, вдягати та скидати маску, лігати по сцені “бджілкою” – адже тут С. Брижань запропонував одверто масковий театр.

Коли 2012 р. режисером було запрошено вихованця того ж таки ЛДІТМіКу Михайла Яремчука, народилася вистава для родинного перегляду “Коняги” за п’єсою болгарської авторки Ради Москової. Одеський глядач поки не має сталої культури відвідування вечірніх вистав у театрі ляльок, тому “Коняги” – і це біда вистави! – йдуть нечасто, однак для Станіслава ця анімаційна, хоч і з великим ухилом у живий план вистава стала особливо важливою.

Перед Станіславом постало завдання зіграти старого Конягу, що звично тягне цирковим манежем розмальованого візка, та юне Лоша, що прибилося до балагану, але оцінило привілеї волі, а не гарантовану роботу та харч. Завдання напрочуд складне – майже не змінюючись зовні, актор у п’ятдесятихвилинному форматі вистави мусив втілити не просто два різних типажі, а дві різноспрямовані ідеї: покірне підпорядкування рутині та прагнення до волі. Вистава М. Яремчука належить до театру анімації режисера-художника, до поетичного театру, крім того, її побудовано за певним кінематографічним принципом паралельного монтажу сцен з двома героями, яких втілює один актор. Але завдячуючи цим творчо ускладненим вимогам, С. Михайленко зміг втілити сенс життєвого шляху взагалі, а його старий Коняга, що зустрівся з Лошам, пережив друге народження – для волі. В цій роботі виразно реалізувалися власні імпульси актора, його “лицарська” тема, адже одним з провідних мотивів

“лицарського” жанру літератури є мандри, слугування ідеї та пізнання свого призначення.

Зустріч Коняги з ув’язненим Лошам – мов зустріч із самим собою, в минулому. Складність партитури ролі для Михайленка полягала у миттєвих переходах від полюсу “старости” до полюсу “юности”, з мінору – в мажор. Ліричним променем вистави є сцена Малюка та Лошати на галявині. Щойно очунявши після нічних перегонів, Лоша ледь дибає, але, упіймавши метелика на лоба, довірливо і зацікавлено задирає носа, подивитись: як-бо він там, метелик? В одному цьому жесті, знайденому актором – сніп емоцій цілого літа. Тонка мелодія флейти дограє тему щастя, свободи, яку вдалося врятувати.

Кульмінація вистави – сцена Бунту Коняги проти Господаря Балагану. З викликом поливає він власну голову дощем з лійки – в такий спосіб відмовляючись від даху над головою та прагнучи вийти на двобій зі стихією. Брутально вириваючи з піраміди валіз свою власну, Коняга робить крок за поріг – у вільне, але небезпечне майбутнє – і зустрічається поглядом з тим, кого досі бачити не був здатним – Білим П’єро. Цей мовчазний діалог нагадує делегування Янголом праведникові його місії у середньовічних апокрифах та житіях святих. Здерши з себе остогидлий камуфляж та підставляючи тіло струменям дощу, Коняга набуває нового символу віри, а вчинивши це символічне омовіння, вдягається у білу сорочку. Розбивши кайдани буденності, білосніжний Коняга відкриває для себе просту радість – вдихати аромат квітів та пускати сонячні зайчики. Коли ж старому на лоба сідає бі-

лосніжний метелик, неможливо стримати сліз – адже цієї миті Коняга знову стає Лошам...

Ясна річ, що на роль такої напруги режисерові потрібен був не актор-виконавець, а актор, спроможний вступити з ним у дискусію, особистість, що знає ціну питанням свободи-несвободи. Віднайшовши його в особі Станіслава, режисер постійно випробовував актора свободою творчого вибору. “Якось я запи-



Станіслав Михайленко – Слаймен, С. Войцеховський – Громила у виставі “Тринадцята зірка” В. Ольшанського за Е. Сетон-Томпсоном. Режисер – Юрій Чайка, художник – Марія Погребняк. Одеський обласний театр ляльок, 2011 р.

тав Яремчука, – згадав Михайленко, – що треба грати в цьому епізоді, що має бути за словами? І почув: “Стасе, якщо я тобі чітко сформулюю завдання, то ти його мені і заграєш. А це нецікаво. Ти завжди маєш грати більше, ніж стан – тему””. Ймовірно, саме ця інтрига ролі спричинилася до того, що “Коняги” від актора завжди вимагають особливого входження в атмосферу, в енергетичні струми цієї вистави задовго до її початку, наче налаштування до причастя. Однак, справжнього тандему у Михайленка з Яремчуком все ж таки не склалося. Вони зустрілися ще у постанові “Червоний капелюшок”, але, люблячи театр співтворців, актор відчув, що цього разу від нього, у службових ролях Хробака та Мисливця, режисер не потребує ініціативи. Стас грає у виставі як у ляльковому (рідкісна техніка маріонеток), так і в живому планах (він безумовно влучає в стиль в елегантному танго з партнеркою). Але на відміну від глядачів, яких захоплює тонка французька гра не тільки для діточок, але й для їхніх батьків, сам актор від цієї сторінки в своєму репертуарі не в захваті.

На той момент, коли до театру приїхав ставити “Тринадцяту зірку” випускник столичної кафедри Юрій Чайка, думки Стаса щодо власних перспектив у театрі ляльок були чи не найпохмурішими. Чайка пригадує: “Трупи я не знав. Дирекція дала мені розподіл ролей, але коли почалися репетиції, я якось зазирнув Михайленкові в очі, і мені стало зрозуміло, що саме він має заграти Слаймена. Цей невеликий за обсягом, але дуже відповідальний образ – таке собі втілення вселенського зла – по суті є і зав’язкою, і кульмінацією вистави”. Цікаво, що на відміну від інших (поганих чи добрих) героїв “Зірки...”, яких актори грають в діялозі з планшетними ляльками, Слаймен позиціонується в системі координат анімаційної вистави як надістота. На ньому тонка півмаска, а в руках рушниця. Якщо ляльок актори “оживлюють”, то рушниця покликана умертвляти. За спогадами Станіслава, тоді на репетиціях в нього виникла непереборна цікавість до Юри як до людини, що живе театром. Так робота переросла в міцну дружбу, і тоді вже Стас вийшов до дирекції з ініціативою взяти Юрія Чайку на посаду режисера театру. До речі, зі Слайменом Чайка не прогадав, адже якось на заклик героя у фіналі вистави: “Випустіть мене з клітки, я дам вам долар... я дам вам багато доларів!” мені трапилося спостерігати щиро обурену реакцію глядача років семи: “Сиди у своїй клітці! Мені не потрібні твої долари”!!!

Наступною роботою стала “Казка про Золоту рибку”. За режисерським задумом, пушкінську казку розігрують четверо скоморохів. Тож, крім, основної ролі у ляльковому плані – Баби – Михайленко творить живий музичний звук на флейті, а також задає



Станіслав Михайленко – Слаймен, у виставі “Тринадцята зірка” В. Ольшанського за Е. Сетон-Томпсоном. Режисер – Юрій Чайка, художник – Марія Погребняк. Одеський обласний театр ляльок, 2011 р.

тон у пантомімічно-танцювальних інтермедіях, що “прошивають” казку, наче відмірюючи її хід. Весь ансамбль “Золотої рибки” вибухає імпровізаціями та лацці наче вахтангівська “Принцеса Турандот”. Як тут не згадати хоча б перетворення юнака-скомороха з сонцями на щоках на інтермедійного боярина з бородою на очкурі та в довжелезній шапці! Допомогає акторові потужний енергетичний баланс музики, що неперервно підтримує темпоритм. Система ляльок у “Золотій рибці” – планшетна. Але детальність механізації ляльок Діда та Баби така, що потребує асистента. Виглядає це мов у бунраку. Особливої гостроти прийом множинності образу набуває, коли Баба возноситься у своїх бажаннях до статусу цариці. Тут лялькою не просто керують утрюх, але й озвучують її

на три голоси в унісон, поки не стає Баба триголовую гідрою (у кожного актора по одній з її масок на руці). Але на будь-якому витку розвитку образу саме Михайленкові, мов старшому актору бунраку, належить “чорна душа” ляльки.

До вісімдесятиріччя театру, що нарешті дочекався завершення ремонту та перетворився на оснащений за останнім словом техніки майданчик, Ю. Чайка приготував яскраву святкову програму. Її “першим номером” вийшла “Пісочниця”, що за формальною типологією театру анімації є номером з тантамаресками, а за жанром – політичною пародією на “дядьків з великими гаманцями”, які, нічого не тямлячи у мистецтві, втім-таки відбудували театр. Номер у “чорному кабінеті” (тут Михайленко проявив себе несподівано гостро), є надскладним з технічного боку. Ексцентрична постать широченького дядька-коротуна складається з голови та плечей артиста, а ще з яскраво вдягнутих тулуба і ніжок, що належать уже ляльці. Руками персонажеві слугують кінцівки прихованого актора-помічника. У своєрідному тріо партнерів Станіслав на квазіінфантильний манер співає пісню “Что нам стоит дом построить”, і раптом починає вправно “вихилятися” в нижньому брейку, а там і взагалі відлітає у чорну темряву, мов у вирій, на велетенській пляжній парасолі. Цей анімаційний образ викликає тривку асоціацію з двоїстими героями булгаковської “воландіяни”. У фантастичному симбіозі пластики-голосу-міміки актора-ляльки вже не тямиш – що є “ляльковішим” та умовнішим – танок коротеньких текстильних ніжок чи гротесково роззявлена та викривлена співом паща артиста і його зіщулені очі під смужкою шапки веселенького кольору. Так народжувалася найуспішніша вистава вечірнього репертуару “Надзвичайний концерт”. Аналогічна рідкісна система тантамаресок застосована Чайкою та Прокоф’євою у постанові “Попелюшка” (2015). У ролі Короля у Станіслава – знову магія відчитування інтонації автора. Філософські тексти Є. Шварца лунають в його інтерпретації як поетичні, афористично та глибоко. Для самого актора позиційність сентенцій Короля аж ніяк не суперечить ляльковому “тілу” героя – від вусів на кшталт тих, що у Сальвадора Далі на масково побіленому обличчі до коротеньких ніжок у штанях-буф і туфлях з пряжками, адже Михайленко творить образ з притаманною Шварцу іронією.

Повертаючись до “Надзвичайного концерту”, зауважу – тут у Стаса є ще один номер в “чорному кабінеті”: “Страуси”. Його голова в яскравій перуці – наче кудлата тушка ексцентричного птаха, а перехрещені в танку “маленького страусеняти” голі по лікоть руки з виразними гнучкими кистями – наче дужі, “спортивні” ноги птаха. За жанром “Страуси” – це кабареетовий

номер, драйвовий, яскравий, парадоксальний і дуже смішний.

На протилежному полюсі – ефектний вальс на балу. Містифікація, “гофманіяна”, що починається зі стоп-кадру, одразу засліплює світлом прожекторів та яскравістю вечірнього вбрання “дамі”, а розкривається, коли Станіслав з фантастичною легкістю відриває партнерку від землі та кружляє її у вальсі. Саме тут стає зрозумілим, що красуня у півмасці – лялька, фантом з мережива, газу та блискіток! Та й сам актор у цьому номері – загадковий гофманський персонаж, адже у непевному, мінливому світлі він, виструнчений, з романтичною зачіскою і в звичайному конвенційному вбранні засліплює, наче у фраку.

Аналізуючи успіх вистави, в якій актор досягає творчих вершин, граючи у специфічно щільному тандемі з колегами, зазначу, що партнерська гнучкість та мобільність є однією з визначальних рис Михайленка. “Не тільки під час репетицій, але й упродовж вистави Станіслав завжди підтримує молодших колег”, – ділиться спостереженням Ю. Чайка – На будь-якій прем’єрі, коли за лаштунками всі метушаться і панікують, я знаю, що можу покласти на Стаса. Він не тільки енергетичний лідер ансамблю, але й завжди добровільно бере на себе відповідальність за врегулювання всіх сценічних форс-мажорів”. Мені на власні очі вдалося пере-свідчитися в цьому, коли у виставі “Королівство ялинкових іграшок” на сцену не встигли поставити реквізит – ялинку. Тоді, щоб “порятувати Новий Рік”, Станіслав, який грав Торгівця східними солодощами, наче так і треба було, “конвоював” на сцену ялинку з фоє. “Маючи двадцятирічний акторський досвід у театрі, Стас досі виходить на сцену із сяючими очима”, – резюмує Ю. Чайка.

Нарешті, минулого року, завдяки виставі “Вовк та семеро козенят” Михайленко дочекався бенефісної ролі – такого собі стильного шансон’є Вовка. Казкове “зло” у виконанні С. Михайленка – передусім чарівливе та по-театральному артистичне. “Бенефіс” актора утворився з елементів кабаре (йому напрочуд личить фрак із загнутими, мов якір, фалдами і в тон до нього – елегантний чорний циліндр, а також сліпучо-білі рукавички та шалик); гінйолью (перед тим, як з’явитися на очі глядачам, Вовчисько в тіньовому прийомі виє на Місяць); вокальної та пластичної ексцентрики й імпровізаційного самопочуття в образі. У цій роботі Станіслав приваблює не як виконавець, а саме як творець власної ролі. “Юра зміг знайти свій поворот казки, вона стильна та сучасна, тому мені аж ніяк не можна було грати побутового казкового вовка”, – говорить актор.

Бенефіс передбачає ефектні сольні номери. На “вихідні” куплети Вовка актор танцює танок “а ля”

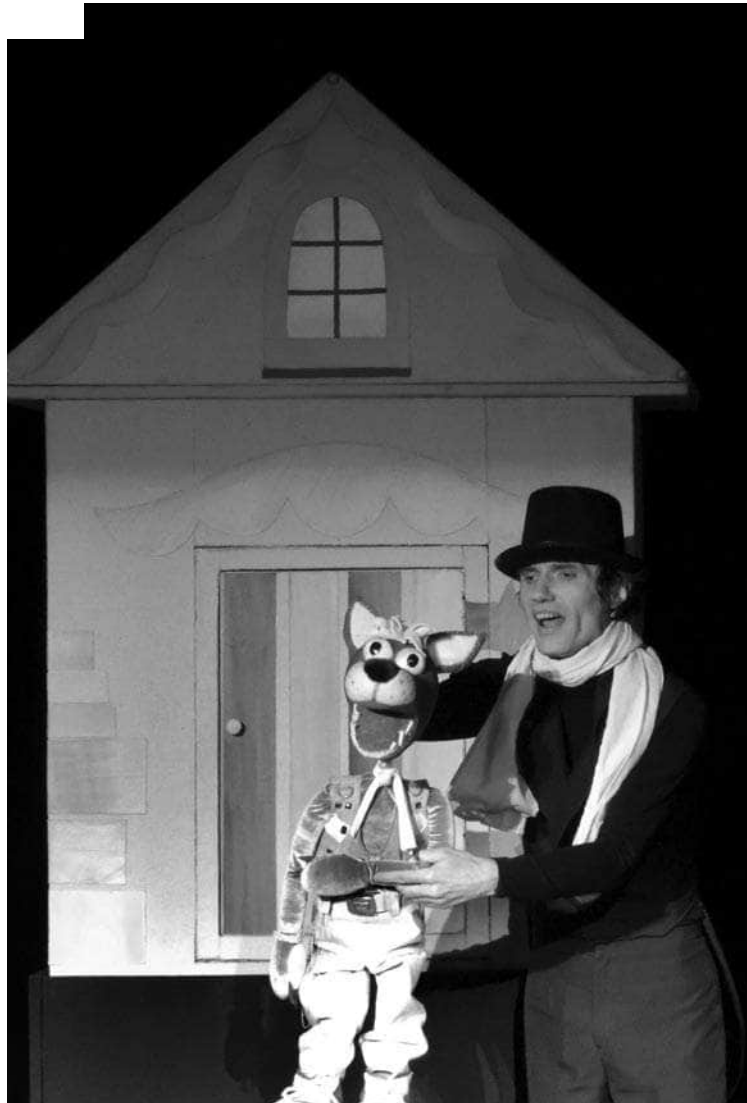
Хуліган з балету Д. Шостаковича (балетмейстер О. Гусаренко), а коло від прожектора під ним чітко вказує на стилістику кабаревого номера. У цій достоту музичній виставі Станіслав має унікальну в нинішньому репертуарі театру можливість продемонструвати свій широкий вокальний діапазон: якщо, йдучи від власної природи, “бруталь” та цинік Вовк співає куплети-лейтмотив “Я Вовком працюю у казці...” навмисно хрипким баритоном, то, передражняючи матусю-Козу, актор вдається до тенорової теситури з фальцетною кодою. Така амплітуда – та ще й наживо! – не може не викликати захоплення. А діти у залі завжди повторюють напам’ять віршовані сентенції Вовка, що говорить про їхню інтонаційну привабливість. Кульмінацією “бенефісу” є сцена уроку музики. У флуоресцентному світлі “чорного кабінету” лялька Вовка стрибає по клавіатурі рояля, інструмент відгукується на дотик, а сім різнокольорових нот матеріалізуються на нотному стані. Під час цього шоу-уроку Вовк “дострибується” до самісінького “до”, витягнувши шию і вибалушивши очі від несподівано високих децибелів власного голосу.

В осучасненій режисером казці Михайленко збагатив роль власним театральним над-текстом, створивши цілісний образ, що захоплює увагу глядача блискучою майстерністю та “водограями” імпровізацій. “З Чайкою вже почався етап відродження театру. – констатує Стас. – Для мене прихід до театру молодого лідера – освіченого, з дивовижною фантазією та мудрістю, є важливою віхою життя. Я дочекався того моменту, коли вже не хочу змінювати театральну “прописку”, а розумію: треба будувати у власному домі театр з великої літери”.

Стасові імпонують вчення китайських філософів, згідно з якими минулого вже немає, майбутнього ще не існує, а жити наповнено треба сьогодні. Однак, коли йдеться про актора його віку та недовисловленого потенціалу, сподіваюся, що цей нинішній портрет лише перший підсумок – творчого становлення митця. Деякі проекти лише вабили, але не справджувалися в долі актора, як не судилося Стасові заспівати у рок-опері “Вій” на сцені Одеського російського театру (а її автор Євген Лапейко отетерів, почувши діапазон голосу Михайленка на кастингу), як не підвівся “Дім, що його побудував Свіфт” з Яремчуком, як не долетіла до прем’єри “Чайка” Князевої і не пролунала поки що написана для постанови “Чарівна лампа Алладдіна” музика, в якій Стас поєднав традиційну орієнтальну мелодіку з сучасною ритмікою. Але сам Станіслав воліє заграсти ті ролі, які не мають сценічної історії у театрі анімації.

Стас – і трагічний блазень, і філософ, і лицар, і поет. В кожній його значній ролі просвічується Люди-

на, стійка і водночас вразлива, особистість напрочуд світла, яка, однак, щоденно долає в собі “море темнот”. Внутрішня амбівалентність Станіслава знайшла символічне продовження у його зовнішності: стрункий кароокій “юнак” з сивиною, що пробилася у пишному чубі. Здається, в ньому справдилася приказка, що актори-лялькарі не мають віку. Тож мов середньовічний трувер (чи комедіант), Станіслав Михайленко усвідомлює притаманний йому дух авантюризму як постійне прагнення до нових вершин, пригод та мандрів. За очікуваного Україною безвізового режиму він мріє вирушити в мандри дорогами Європи на своєму мотоциклі. Актор не журиться з приводу недостатньої зарплатні у театрі: “У мене гітара за плечима, і в кожному місті я співатиму”!



Станіслав Михайленко – Вовк у виставі “Вовк і семеро козенят”. Інсценізація та режисура – Юрій Чайка, художник – Світлана Прокоф’єва. Одеський обласний театр ляльок, 2014 р.

Ольга КОВАЛЕНКО

ХУДОЖНИК ТЕАТРУ ІРИНА КЛІМЕНЧЕНКО

Головний художник Полтавського академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. М. В. Гоголя Ірина Кліменченко:

“Завдання художника – створити на сцені світ, в якому немає жодного зайвого предмета, а всі прикраси – ланки одного асоціативного ланцюжка сюжету, який глядач готовий сприйняти зором”.

Для публіки художник-постановник – загадкова особа, чію роботу бачать усі, хоча самого автора – ніхто.

Якщо говорити про особливості індивідуального почерку Ірини Кліменченко – сценографа, необхідно відзначити декілька моментів. Зокрема, прикраси головних атрибутів вистави – символічних елементів – кожен із яких несе своє змістове навантаження. Прикраси рухомих елементів, що відкривають для простору можливість “дихати”, трансформуватися, відображати невпинний плін життя. Особливістю її манери також є надзвичайно тонкий смак у доборі кольорової гами для декорацій і костюмів. Художник керується психологічними аспектами сприйняття глядачів. Дбаючи про життєподібність сценічного оформлення, він водночас ні на мить не дає глядачеві змоги забути, що той у театрі. Зазвичай це не тільки символічність, а й багатофункціональність сценічних конструкцій, що є свідченням інженерного мислення мистця.



Ірина Кліменченко.

“Мені цікаво створити світ, в якому оживуть герої в мініатюрному просторі”

...Надзвичайно цікаво спостерігати за Іриною Георгіївною, коли вона працює над макетом. Вона вправно витинає найменші деталі, склеює їх – і вже за мить з’являються крихітні тини, стільці, будиночки, “народжується” предметний світ, і з кожною новою деталлю заповнюється простір підмакетника.

– Мені цікаво творити світ, в якому оживуть герої в мініатюрному просторі, – ділиться своїми думками Ірина Георгіївна. Я дуже швидко захоплююся справою, яка мені дійсно до душі. Насолоджуюся і кінцевим результатом. Можу розмовляти, а руки ніби самі працюють, відбувається творчий процес. Творчість для мене – це таїнство...

“Коли усе відчуваєш на рівні підсвідомості” – так можна завершити думку художниці. Коли разом із режисером Олександром Любченком готували спектакль “Театр” (М. Фрейн), саме тоді вперше Ірина



Георгіївна почала долучатися до багатостадійного процесу створення вистави (доти працювала у цеху художником-декоратором).

“Свою першу виставу згадую з жахом, – розповідає художниця. – Коли ти працюєш за ескізами художника-постановника у декораційному цеху – це одне. Художники нам не розповідали детально, який образ сцени вони бачать. Тому я зараз, виходячи зі свого досвіду, спілкуюся з художниками-декораторами, що втілюють мої ідеї, намагаюся їм розповісти про виставу – зміст, ідея, концепція, особливості того чи іншого предмета, що їм доведеться створити.

“Сорочинський ярмарок”

Хівря

- 1). Сорочка
- 2). Керсетка з перчиками
- 3). Фартук з орнаментом



“У людини три характери: той, що їй приписують, той, що вона сама собі приписує, і той, що є насправді”

Мама Ірини працювала в ательє – конструювала та шила одяг. Ірина добре знала, як побудувати викрійку, завжди цікавилася останніми тенденціями моди, що нині дуже допомагає їй у роботі. Саме мама прищепила дівчині відчуття стилю ще зі шкільних років. Але пристрасть до мистецтва вона успадкувала від бабусі по татовій лінії.

– Бабуся обожнювала театр, тато любив кінематограф, колекціонував фото акторів, а бабуся листувалася з театральними митцями. Вони надсилали їй листівки, вітали з Днем театру. Бабуся жила й працювала в Охтирці. І хоча там не було професійного театру, вона знайшла себе як актриса на самодіяльній сцені при будинку культури, часто їздила до театру в Суми. Дуже любила прикраси, шалі, шалики... Усі ці скарби зберігалися в старому комоді. Нині такі меблі бачу лише у музеях.

Аналізуючи своє творче становлення, художниця згадує постійні труднощі, які вимагали від неї чимало зусиль, наполегливості, боротьби. Та завжди перемагало прагнення досягти мети, займатися тим, що близьке й до душі.

Саме тому її портрет можна змалювати не в акварельних чи пастельних тонах, а широкими олійними мазками. Нездаремно, як зізнається сама Ірина Георгіївна, вона любить малювати пензлем, фарбами, щоб був “соковитий” мазок, відчувався розмах. Говорить, що для графічних робіт потрібна охайність, яка їй не притаманна.

“Сорочинський ярмарок”

Параска
(В. Ягодка)



Ескізи костюмів та сцена з вистави-мюзиклу “Сорочинський ярмарок” за М. Гоголем. Режисер – Юрій Кочевенко, художник – Ірина Кліменченко. Полтавський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. М. В. Гоголя, 2011 р.

У шкільні роки Ірина віддавала перевагу художній школі перед звичайною.

– Я й досі пам’ятаю нашого викладача – Михайла Григоровича Бондаренка. Він був схожий на Миколу Гоголя зачіскою, носом, от тільки набагато вищий... Худий, завжди замислений. Ми його боялися, – пригадує Ірина Георгіївна. – Він проводив дуже цікаві уроки, багато нам розповідав, збирав і читав мистецькі журнали. Вводив у творчу атмосферу, вчив мислити, знати, серйозно цікавитися мистецтвом, виховував так, щоб кожен був особистістю.

Вечорами в дитинстві вона завжди чекала повернення додому батька, який приносив з бібліотеки книги з мистецтва, репродукції картин відомих художників. Отож цілком логічним, закономірним було рішення їхати після закінчення школи до Харкова навчатися у художньому училищі; та у наміри дівчини втрутилися батьки, насамперед мама, яка надзвичайно хвилювалася за хворобливу донечку, тому радила залишитися у рідному місті і підшукати собі тут виш.

– На архітектурний факультет мені вступати не хотілося, бо не дуже полюбила креслення. Тому я вступила у Кременчуцьке педагогічне училище на заочне відділення, а працювати пішла у дитсадок. Мені ще з однією вихователкою доручили молодшу групу. Хист до малювання дуже допомагав: постійно потрібно було дбати про наочний матеріал, виготовляти стенди, шукати цікавинки, щоб утримувати увагу дітей.

Для сором’язливої дівчинки (за характером вона інтроверт) відкриті заняття з малюнками були каторгою. Але пізніше спілкування з дітьми надзвичайно допомогло у роботі над створенням декорацій до дитячих вистав. Вивчивши дитячу психологію, художниця переконатася, що діти не пробачають неправди та нещирости.

До речі, саме на новорічному святі у дитсадку, де Ірина працювала, вона вперше познайомилася з легендою полтавського театру, провідним актором, нині народним артистом України Василем Голубом.

– Для мене робота у дитячому садку була школою спілкування з людьми. Гюго писав, що людина має три характери: той, що їй приписує оточення, той, що вона сама собі приписує, і той, що є насправді. Мені довелося вийти зі своєї комфортної мушлі. Я вже не могла годинами

Лейзер
(С.Зазимко)



Мати Менахема
(В.Ягодка)



Ескізи костюмів та сцена з вистави “Тев’є-Тевель” Г. Горіна за Шолом-Алейхемом. Режисер – Юрій Кочевенко, художник з костюмів – Ірина Кліменченко. Полтавський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. М. В. Гоголя, 2009 р.





Ескіз костюма та сцена з вистави “Назар Стодоля” Т. Шевченка. Режисер – Юрій Кочевенко, художник – Ірина Кліменченко. Полтавський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. М. В. Гоголя, 2011 р.

сидіти малювати, не порушуючи атмосферу розмовами. Я поринула у галасливий дитячий світ, де щодня відбувалися цікаві відкриття.

– **“Одноманітність перевтомлює дітей”**

Ірина Кліменченко створювала на сцені Полтавського театру ім. М. В. Гоголя неповторний світ казки.

– Треба вчити дітей сприймати дійство, правильно вибудоване в кольорі, у звуках. Коли ставиш для дітей, мушиш чітко усвідомлювати психологію дитини, враховувати, що вона сприймає насамперед картинку.

Однією з перших дитячих вистав для Ірини Георгіївни на сцені полтавського театру був “Лікар Айболить” за К. Чуковським (2007). Над цією музичною казкою працювала разом із режисером Олександром Любченком. Цікавою щодо сценографії була музична казка “Бременські музики” (2009), де було використано музичні символи. Оркестранти сиділи на сцені як королівські придворні. Куліси розмалювали як музичні дороги, на них був нотний стан. Намагалися створити образ вимощеної нотками дороги, якою мандрували “бременські музиканти”. Диригента одягли у перуку, всі персонажі мали бантики. Додавали казковості об’ємні дерева, зроблені на сітці, що давало змогу глядачам поринути у казковий музичний ліс.

У “Новорічних пригодах Маші і Віті” (2014) вистава побудована на зміні місця дії завдяки обертанню сценічного кола. З одного боку – світлі ялинки, добрі герої, розмальована піч, яблунька, з іншого – темний ліс, темні ялинки, “жива” хатинка



Баби-Яги стоїть на курячих ногах переодягненого персонажа...

Реальний світ від казкового на сцені відділяє місток. Для зорового образу вистави художник створила розмальовані куліси з візерунками, які “творить” мороз на вікнах.

– Увагу дітей постійно потрібно завойовувати, адже їх вабить усе яскраве, зміна місця дії, обставин, в яких відбувається видовище. Головне – не треба перевтомлювати дітей одноманітністю; коли йдеться про темпоритм, то треба враховувати вік глядача.

“Мене життям веде Господнє провидіння”

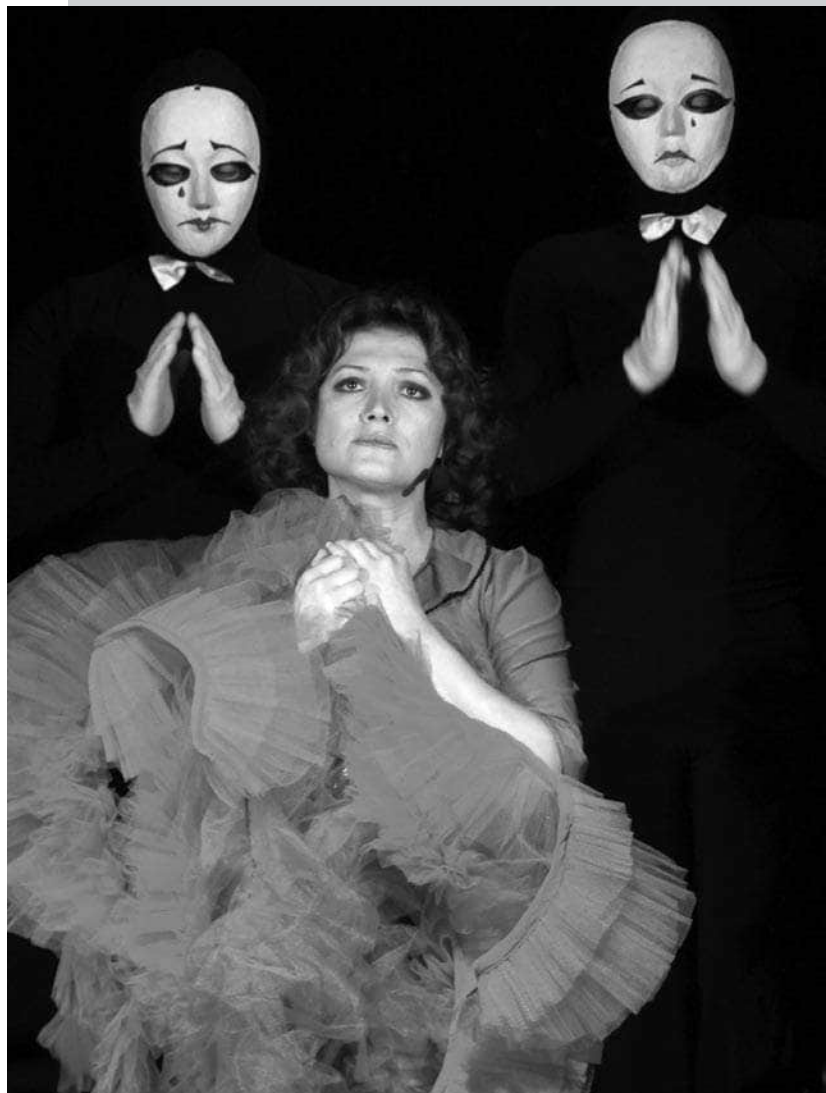
Після трьох років роботи з дітьми в дитсадку життєвий шлях покликав на іншу стежину. Почалося з того, що під час відпустки Ірина додатково влаштувалася на роботу художником у кінотеатр “Колос”. Радість повернення до творчості була безмежною. Потрібно було писати великі щити – реклами фільмів. З ентузіазмом сприйняла нові обов’язки, вірячи, що життя людини не залежить від неї самої, людину провадить Господнє провидіння.

– Пам’ятаю свою першу роботу – “Маленький купальник” із Луї де Фюнесом. Я написала своїми улюбленими кольорами: “Маленький” – жовтим, “купальник” – синім. Щит на ранок почепили, але потім він раптом зник. Виявляється, директор, вирішив сам, щоб мене не образити, замалювати синьою фарбою жовті літери, які важко прочитати. У приміщенні кінотеатру містилося декілька майстерень іменитих художників міста – Підгорного, Сербутовського, Журбія, Володька, Мозока. Я знайомилася з їхніми роботами, ходила на виставки. З “Колосом” пов’язана забавна історія. Якийсь поціновувач мого мистецтва вночі викрав виготовлену на тканині рекламу фільму “Найчарівніша і найпривабливіша” розміром 1,5 на 3 м!

Тоді ж Ірина познайомилась із Галиною Рідною, яка керувала художнім цехом Театру ім. Гоголя. Саме вона прищепила любов до українського мистецтва, познайомила з українською культурою.

– У Рідної була серія робіт за гоголівськими творами – чорти з хвостами, русалки в українських віночках та костюмах. Рідна – це окрема віха мого життя, це творче прозріння, це спілкування, що привело мене 1991 року до театру.

Тут вона пройшла шлях від художника-декоратора до головного художника (2008 року). Починала працювати під керівництвом завідувача постановочною частиною Анатолія Дубина та головного художника



Вистава “Бог є любов, або Едіт Піаф”. Режисер – Владислав Шевченко, художник – Ірина Кліменченко. Маргарита Томм – Едіт Піаф. Полтавський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. М. В. Гоголя, 2009 р.

Володимира Геращенка. Тут “вивчала” і теоретичний курс, адже постійно “змушена” була давати оцінку роботам подруги Галини Рідної – говорити про свої відчуття, давати поради: що вдало, а над чим ще варто поміркувати.

Вона зрозуміла, що треба здобути професійну освіту, вчитися. Разом із дівчатами з художнього цеху вступила до Полтавського педагогічного університету на спеціальність “Культурологія та образотворче мистецтво”.

Особливо запам’яталася художниці співпраця з Романом Вальком – молодим, але професійно цікавим режисером: його виставам був характерний національний колорит, його вабили проблеми модерної культури, і це захоплювало художницю. Валько

поставив у театрі вистави “За двома зайцями”, “Біла ворона”.

“Хай би яким талановитим був художник, прийшовши до театру, він мусить пристосуватися до зовсім інших законів”

Годинами може говорити про улюблених художників епохи модернізму, арт-нуво. Серед них Клімт, Врубель, Муха.

– У дитинстві я любила читати фантастику, можливо, звідси тяжіння до інших світів. Театр, сцена для мене – це реальний світ, але в іншому варіанті, це ілюзорна історія, де всі предмети, речі, розписи – інші, вони повинні бути синкретичними, розкривати ідеї режисера, доповнювати їх, інколи – пояснювати, наштовхувати на асоціативний ряд. Хай би яким талановитим художник був у театрі, він мусить прийняти зовсім інші закони. Це бачення в іншій площині, інша творчість. Хоча залишається той же колір, ті ж форми. Колись у театрі робили гарні розмальовані задники, від виконання таких робіт не відмовлялись навіть видатні художники – Васнецов, Полєнов, Сєров... Зараз перед художником стоять інші завдання, вкладається інший зміст у предмети, що використовуються на сцені. Раніше було достатньо гарно реалістично оформити сцену – поставити дерево, намалювати паркан. Світогляд художників змінився від живописного відтворення дійсності до наповнення кожного предмета на сцені змістом, образністю.

Важливі засоби для художника в театрі – це форма і колір. Робота з кольоровою гамою вистави – дуже складний і цікавий процес. Саме кольором можна передати настрій, відчуття, формою – зміст. Так, напри-

клад, коли в оформленні використані гострі кути – це може викликати страх, символізувати смерть, щось негативне, і, навпаки, м’які обриси – спокій, примирення, помірний плин життя.

Інколи режисерів і художників може здаватися, нібито робота вдала, але все одно останнє слово за глядачем. Головне завдання художника – створити на сцені світ, де немає жодного зайвого предмета, а всі вони – ланки одного асоціативного ланцюжка сюжету, який глядач готовий сприйняти зорovo.

У житті художника, як і на сцені, полюбляє використовувати жовтий, зелений, помаранчевий кольори. До речі, із сонячними кольорами пов’язане і перше знайомство Ірини зі світом живопису. Коли вона прийшла до художньої школи, першим завданням із живопису було намалювати те, що кожному до вподоби, у своїх улюблених кольорах. Тільки згодом, занурившись у вивчення психології, Ірина зрозумі-



Сцени з вистави “Безталанна”
І. Карпенка-Карого. Режисер – Владислав Шевченко, художник – Ірина Кліменченко.
Полтавський академічний обласний
український музично-драматичний театр
ім. М. В. Гоголя, 2009 р.



ла, наскільки їхній викладач знав особливості дитячої психіки, вивчав їхні характери, настрої, внутрішній світ. Діти повинні були передати не сюжет, а стан – і лише кольором. Очевидно, цей момент художниця запам'ятала й нині надає значної уваги кольору.

“Художник – це співтворець, який деталізує простір, допомагає поставити акценти, які зчитує потім глядач”

Художник не обирає режисерів, але в цьому танDEMі головне – знайти спільну мову задля майбутньої вистави. Для І. Кліменченко головне – людські якості режисера, діалог “на рівних”, пошук спільної мови для вирішення вистави у такому ключі, в якому вона буде зрозумілою глядачеві. Коли тобі стає зрозумілою головна ідея вистави, якій все підкоряється, починаєш працювати, розмірковуєш над побудовою мізансцен, обговорюєш з режисером всі нюанси простору, який потрібно “оживити” і в якому “оживуть” персонажі. По суті, художник – це співтворець, який деталізує простір, допомагає поставити акценти, які зчитує потім глядач.

- Самостійності, здатності відповідати за свою роботу я навчилася, працюючи над рекламою до фільмів. Шлях від майстра цеху до головного художника підготував крок за кроком до глибокої аналітичної співпраці з режисером. Слід зазначити, що початок справжньої творчості припадав на період праці в декораційному цеху. Коли приносили ескізи у масштабі один до двадцяти, допускався момент доопрацювання. Починався пошук кольору, орнаментів... Завжди допомагала здатність слухати досвідчених людей, вчитися у них, запам'ятовувати особливості роботи.

Час, коли декорації і костюми створювались за ремарками, відійшов у минуле, сьогодні режисер і художник, читаючи п'єсу, шукають нового підходу, щоб відчутти текст, настрої. Завдання художника при цьому – знайти концепцію, яка допоможе глибше розкрити зміст п'єси.

- Працюючи 2002 р. над своєю першою виставою “Театр” разом із режисером Олександром Любченком, я спочатку не знала, з чого почати. Але потім прислухалася до ідеї режисера, почала розуміти, що він хоче бачити в оформленні сцени та костюмах. Треба було прив'язатися до епохи, дослідити внутрішнє життя акторів. Розуміла, що примадонна – це головна актриса, вона повинна бути центральним персонажем в ігровому костюмі, інші – відрізнятися від неї. Так, у



*Костюми до вистави “Бременські музиканти” В. Ліванова та Ю. Ентіна.
Режисер – Владислав Шевченко,
художник – Ірина Кліменченко.
Полтавський академічний обласний
український музично-драматичний
театр ім. М. В. Гоголя, 2009 р.*



Ескіз костюму та сцена з опери “Наталка Полтавка” І. П. Котляревського, М. В. Лисенка. Режисер – І. Нестеренко, художник – Ірина Кліменченко. Полтавський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. М. В. Гоголя, 2012 р.

костюмі примадонни переважали пишні елементи, для інших – добирали одяг, щоб підкреслити характери. У цьому мені допоміг текст п’єси. Я вважаю, що все є у п’єсі, всі акценти, а отже, треба їх знайти, зчитати як знаки, а не просто проілюструвати.

Картинка, створена художником, має відповідати дії на сцені. Інакше будуть дві різні вистави: поставлена режисером і створена в уявному світі художника. Щоб цього уникнути, завжди необхідний конструктивний діалог між режисером та художником. Можна запропонувати глядачеві грандіозну декорацію, створену із натуральних матеріалів, з костюмами в цікавих кольорах, але... все це житиме своїм окремим життям.

– Мені подобаються лаконічні оформлення вистав. Хоча – це не стосується казок. На мою думку, тут треба акцентувати увагу на костюмах, але все ж за декораціями та костюмами не втратити актора, не затьмарити ідею режисера.

Ще одна вистава, яка вийшла у театральний світ завдяки тандему Любченко-Кліменченко – “Моя професія – гість” (2008). Промовиста декорація моделювала життя італійської сім’ї, що ніби мешкала на останньому поверсі, в кімнаті з великим вікном. Таке помешкання зазвичай винаймають бідні люди за невелику плату. Сценографія давала певні побутові характеристики, але за змістовим навантаженням перетворювалася на образну. Красномовною яскравою плямою декорації була незмінно розвішана на сцені-балконі білизна, в якій герої заплутувалися, як заплутувалися у своїх життєвих ситуаціях.

– Я вважаю, що режисер повинен бути відкритим з художником. Розповідати про всі глибинні почуття, які



викликає п'єса, ділитися думками, які допоможуть художникові перейнятися ідеєю режисера. Таким відкритим у спілкуванні й творчості став для мене заслужений діяч мистецтв України режисер Юрій Кочевенко. Я працювала з костюмами в його поставах “Тев'є-Тевеля” 2009 року та “Енеїди” 2010 року.

Робота з режисером для мене завжди новий досвід. Цього разу було так само. Завдяки Кочевенкові зрозуміла, як повинна відбуватися робота у співвідношенні режисер-художник. Кочевенко окреслював, яким бачить кожен образ, пропонував свою інтерпретацію, аналізував п'єсу, дозволив мені, як художникові увійти у свою історію, свій світ, показував, що хоче побудувати. Окрім цього, він надзвичайно розумна людина, ніколи не відмовлявся поділитися досвідом роботи в різних театрах із різними колективами. Цей досвід виявився для мене необхідним надалі. Кочевенко – тип режисера-учителя, в якому поєднався педагог, філософ, психолог. Він зміг підкорити своїй волі творчий колектив, у якому кожен – особистість, кожен потребує особливого підходу. У роботі з Кочевенком мені достатньо було ухопитися за ідею, доповнити її своїм баченням.

Швидко знайшли спільну мову і в роботі над “Назаром Стодолею” уже 2011 року. Це історія кохання, де все дійство відбувалося впродовж Різдвяної ночі. Основною характеристикою сценографії, створеної до вистави Юрія Владиславовича, була монументальність, історична правдивість.

– Вистава мала деякі елементи казкового забарвлення, адже режисер переплітав у дійстві і різдвяні дива, і колядки, і страшні історії, й ігри, й жарти. У п'єсі змальовується момент перемир'я, але всі персонажі – сотники, козаки, хлопці й дівчата – люди воєнного часу, тому режисер хотів показати, що і чоловіки, і жінки володіли зброєю, постійно були готові захищати свою землю. Звідси додана сцена – “гонорові ігри”, в якій персонажі демонстрували вправне володіння зброєю.

На сцені вибудовані монументальні композиції з оглядовими вежами, списками. Контрастності додавало те, що розповідь йде про кохання та дружбу, але не стямилися – і заговорять гармати. До вистави було створено костюми з урахуванням соціального стану героїв – дорогі тканини, особливості тогочасного українського костюму.

У доробку художниці виділяється сценографія до мюзиклу “Сорочинський ярмарок” (2013). Шість ставок на колесах, обрамлених різнокольоровими стрічками, білими квітами, “складаються” в український вінок. З цього “вінка” з'являються відомі гоголівські персонажі. Завдяки трансформації різних елементів декорації змінюється місце дії. Виникає модель сучасного світу, де всі ми – персонажі ярмарку, де вир життя бере в полон, закидає в умовні обставини, змушує щось негайно вирішувати. Це своєрідне вертепне дійство, без якого не обходяться народні свята й розваги. Святковості додають барвисті українські костюми.



Сцена з вистави “Ханума” А. Цагарелі. Режисер – Цицино Кобіашвілі, художник – Ірина Кліменченко. Полтавський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. М. В. Гоголя, 2013 р.

“Мені подобається, коли на сцені відбувається рух елементів декорацій: створюється відчуття, що вони “оживають”.

Як бачимо, навіть для класики художникові вдається знайти сучасне оригінальне сценічне рішення. Нехай зазвичай воно не сприймається як революційне, але й не буває тривіальним. Стосується це і “Безталанної” (2009) І. Карпенка-Карого. Режисер Владислав Шевченко вирішив осучаснити драматургічний матеріал.

– Коли прочитала п’єсу, побачила дуже тісний зв’язок персонажів з природою, Варка з її експресивністю, культура й традиції того часу, молодь, вечорниці, знайомство – у цих елементах я шукала сценографічне рішення. Усі персонажі співіснували з природою, тому мені здалося, що доцільно показати зв’язок із стародавніми традиціями. А Варчина бабуся ще й чарівницею була. Чаклунство, яке за сутністю своєю близьке до поганства, й повинно було стати основоположним (за задумом режисера) у виставі.

Декорації цієї вистави художниця вирішила в монохромних тонах. Від яскравого кольору відмовилася, щоб не затьмарювати гри акторів. Три мальви, розташовані трикутником, символізували трикутник любовний. Використано було природні матеріали – мотузки, мішковину, бавовняну тканину. Костюми створено стилізовані, кольори контрастні: червоні коралі, вінок, червоні стрічки, хустка. Софія – біла голубка, що звила гніздо, намагалася втримати Гната,

вбрання її біле з блакитним оздобленням. Варка – пристрась, вогонь, емоції, кохання, в її костюмі – елементи червоного. В одязі Гнатової матері – темні кольори, адже їй властива злостивість; батько Софії – у світлих тонах.

– Одним із головних символів вистави був міст. Мені подобається, коли на сцені рухаються елементи декорацій, створюється відчуття, що вони “оживають”, відбуваються трансформації. У виставі широко використані прядки – як символ колеса-життя. Відбувається дійство, крутиться прядка – минає час, заплутуються стосунки, нитки-долі переплутуються між собою. Міст – це також і символ сімейного життя. Герої будували стосунки, ходили містком знайомитись на вечорниці, щоб знайти пару. Виникає сварка між Гнатом і Варкою – місток між ними розсунувся, їхні стосунки зіпсувалися через наговір.

Інша за зоровими образами та костюмами – вистава “Бог є любов, або Едіт Піаф” (2009). На відміну від попередніх, де сценографія була монументальною, в цьому спектаклі переважає лаконічність.

– Режисер забажав, щоб декорація до “Едіт” була дуже лаконічною, хотів робити спектакль на порожній сцені, використавши лише декілька стільців... Як завжди, готуючись до нових постанов, я почала збирати матеріал. Прочитала книгу, яку написала про Едіт Піаф її сестра. В моїй уяві Париж був містом, де на вулицях і площах вдень і вночі співають.

Щоб створити “живе” місто, знадобилася не просто чорна сцена, а малюнок на сітці, який при



Світлана Комолієць – Яблунька, Олександр Бородавка – Вітя, Аліна Луцай – Маша у виставі “Новорічні пригоди Маші та Віті” П. Фінна. Режисер – Владислав Шевченко, художник – Ірина Кліменченко. Полтавський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. М. В. Гоголя, 2014 р.

грі світла й тіні перетворювався на залиті світлом вулиці з багатоповерхівками. Художниця відчувала, що такий прийом асоціативно нагадуватиме перехід з однієї вулиці на іншу.

— У костюмах використала чорний колір, який любила Піаф. Коли вона починає розповідати про своє життя — накидає на плечі білий плащ як символ душі. З біографічних джерел дізналася, що у неї не було смаку до одягу, вона не вміла гарно вдягатися, але коли починала співати, ніхто вже не помічав її зовнішності. У виставі люди, які оточували героїню — міми — творили декорацію, змінювали картини дійства. Сцена була аскетичною, щоб не перекривати змістово простір для роздумів.

Надзвичайно багатою, цікавою й плідною виявився співпраця з грузинським режисером Цицино Кобіашвілі.

— З нею з першої зустрічі було легко працювати. Цицино захоплювалася театром. З любов'ю до акторів, до всіх, хто її оточував, почала ставити у нас “Хануму”. Вона — людина віруюча, сприймала всіх людей як братів рідних, дарма що ми розмовляли різними мовами; мало значення лише виховання, професіоналізм та конструктивний діалог. Цицино — це приклад режисера м'якого й делікатного, але при цьому надзвичайно вимогливого до себе та колег. Вона хотіла показати Україні колорит своєї Грузії, показати, в якому місті вона живе, створити проекцію старого Тифлісу.

Грузинський темперамент вимагав, щоб і сценічний світ був сповнений життя, руху. Режисер разом з художницею використали прийом ставок — конструкції на колесах з намальованими місцями дії, що вибудовувалися в присутності глядачів. З дому Князя глядач потрапляв у сад, потім на базар чи в будинок Микича.

Зміни виникали з ідеї вистави: життя — це торгівля, де купували й продавали кохання. Батько продавав дочку, щоб отримати високий статус; Князь хотів одружитися з дівчиною, якої не кохає, заради грошей... Костюми створили до вистави яскраві, колоритні, на відміну від декорації, виконаної у пастельних тонах. Колорит добирали відповідно до темпераменту та характеру персонажів: яскрава у червоній сукні Ханума, ніжна, у рожевих тонах Сона. Деталі чоловічих костюмів перегукувалися з українськими — широкими штанами, сорочками.

— Костюм, як і деталі реквізиту, — це ще один важливий штрих виражальних засобів вистави. Костюм дає можливість зрозуміти епоху, вік персонажа, його характер, його суспільний стан. Головне при створенні костюмів — враховувати особливості актора, який їх одягатиме. Актори ж також читають п'єсу, обговорюють своїх персонажів з режисером. Актори пере-

глядають ескізи, для них важливо знати, яким буде костюм: від костюмів залежатиме спосіб існування на сцені. При створенні костюма зазвичай зчитуються особливості фігури актора. Коли герой худий, а його потрібно зробити широкоплечим і дужим, як, наприклад, у “Назарі Стодолі”, то ми знайшли таку собі “хитрість”: костюм складався із декількох елементів — сорочка, камзол, жилет з хутряною обляміркою, що додавало впевненості акторові.

Важливо щоб костюм відповідав історичній та побутовій правді. Був у нас випадок, коли костюм з вистави “Мартин Боруля” потрібно було реставрувати, але вирішили пошити новий, наймит мав би грати у білосніжній сорочці, у новеньких штанах. Звичайно, я “реквізувала” костюм, і в декораційному цеху зробили його блідо-сірим, адже у п'єсі сказано, що персонаж ховав хороші речі, а одягав заношені. Свитка у нього вся в дірках повинна бути, побита міллю. Ось такі тонкощі надзвичайно важливі. На жаль, актори не завжди це розуміють і відмовляються одягати “пристарені” речі. Тому з акторами потрібно спілкуватися, доносити їм свою ідею, уточнювати найтонші нюанси.

“Мистецтво — воно не для всіх, а коли для всіх — то це вже не мистецтво”

— Театр для мене — диво, загадка, світ, в якому декорація повинна легко трансформуватися. Коли закінчую роботу над виставою, подивившись збоку, думаю, що це інша людина зробила. Як говорив Тарковський: “Художній образ — це наша реакція на непізнання світу”, тобто те, що неможливо пояснити, ми виражаємо через художній образ. Моя робота — це мій спосіб вираження внутрішнього світу, того, що мене хвилює. Я переконана, що через театральне мистецтво режисер і художник інтерпретують алегорію, розгадують загадку, яка допомагає зрозуміти світ глибше. Це історії, які вчать людину жити. Звичайно, не кожен глядач може зрозуміти режисера і художника. Але ж і мистецтво не для всіх, а коли для всіх — то це вже не мистецтво.

Творчість Ірини Кліменченко — це досвід розуму й інтуїція. Конструктивність її задумів зливається з почуттями.

— Я людина терпляча — і в роботі, і у стосунках з людьми. Навіть якщо мене щось турбує, зовнішньо це ніяк не виявитиметься. Розумію, що не критикують тільки того, хто нічого не робить. Обов'язково знайдеться людина, якій щось не сподобається. Намагаюся всі проблеми вирішувати “мирним шляхом”.

Бог усіх нас наділяє здібностями, і тільки від нас і нашої волі залежить, як ми їх використаємо. Малювати — це невід'ємна частина мого життя.

Єжи ГРОТОВСЬКИЙ

ВИКЛАДЕННЯ ПРИНЦИПІВ

Єжи Гротовський записав ці свої міркування для внутрішнього (службового) користування у своєму Театрі-лабораторії, адресуючись, зокрема, до тих акторів, що проходять випробування перш ніж бути прийнятими до трупи, щоб ознайомити їх з основними принципами, які лежать в основі майбутньої роботи.

I

Ритм життя сучасної цивілізації характеризується швидким темпом, напруженістю, почуттям приреченості, бажанням людини приховати особисті мотиви і сукупність розмаїття ролей і масок в житті (цілком різних у сім'ї, на роботі, серед друзів чи в колективному житті). Ми любимо наукові підходи: нам йдеться про логічну послідовність і роздуми, оскільки це диктується курсом цивілізації. Але ми також прагнемо віддавати належне нашому біологічному "я", до чого належать і фізіологічні задоволення. Ми не хочемо обмежувати себе в цій ділянці. І тому граємо подвійну гру інтелекту та інстинкту, думки та емоції; ми намагаємося штучно поділити свою сутність на тіло і душу. Прагнучи звільнитися від усього цього, ми починаємо кричати й тупотіти ногами, конвульсивно здригаючись в такт музики. У своїх пошуках звільнення ми досягаємо біологічного хаосу.

Найбільше ми страждаємо від браку цілості, відкидаючи себе назад, марнуючи самих себе.

Через техніку актора, через його мистецтво, в якому живі організми борються за вищі мотиви, театр дає шанс досягнути чогось, **що** можна назвати злиттям, звільненням від масок, відкриттям справжньої суті і єдності фізичних та розумових реакцій. Ця нагода повинна трактуватися дисципліновано, з повним усвідомленням відповідальності. У цьому полягає терапевтичний вплив театру на людей нашої

цивілізації. Актор завершує **справді цей** акт, але він **може** здійснити це через конфронтацію з глядачем – інтимно; відверто; не ховаючись за (кіно) оператора, гардеробницю, декоратора чи гримера – через пряму конфронтацію з ним, і навіть якимось "замість" нього. Така акторська гра, що відкидає половинчастість, викриває, відкриває, виникає з нього як заперечення замкненості – є запрошенням для глядача. Такий акт можна прирівняти до найглибшої, найщирішої любові між двома людськими істотами – це найважливіше порівняння, якщо тільки ми можемо звернутися до цього "виникнення з себе" через аналогію. Такий акт, парадоксальний і такий, що перебуває на межі, ми називаємо загальним актом. На наш погляд, він відображає найглибше покликання актора.

II

Задля чого ми жертвовно віддаємо так багато енергії нашому мистецтву? Не для того, аби вчити інших, але щоб досягнути з ними, що повинен дати нам наш організм, наше існування, наш власний і неповторний досвід; навчитися розбивати бар'єри, що оточують нас, і звільнити себе від розколіїв, що затримують нас, від брехні про себе, яку ми день у день продукуємо для себе і для інших; зруйнувати обмеження, викликані нашою неосвіченістю і браком відваги;

коротше – щоб відчувати порожнечу в собі і сповнитися. Мистецтво не є ані станом душі (в сенсі якоїсь надзвичайної, непередбаченої миті натхнення), ні станом особи (в сенсі професії чи соціальної функції). Мистецтво є визріванням, еволюцією і піднесенням, що дає нам можливість вирватися як спалах світла з темряви.

А тому ми боремося, щоб відкрити, з'ясувати правду про себе; щоб зірвати геть маски, за якими весь час ховаємося. Ми розглядаємо театр – особливо в його чуттєвому, тілесному аспекті – як місце провокації, виклик, що його актор кидає собі і також, не безпосередньо, іншим людям. Театр тільки тоді щось важить, коли він дає нам змогу вийти за межі стереотипного бачення, звичних почуттів і звичаїв, стандартів розсудливості – не тільки для того, щоб зробити, але й для того, щоб ми могли переконатися, що є реальним, і позбувшись всіх денних втеч і відмовок, в стані повної незахищеності, скинути з себе машкару, дати відкрити себе. У такий спосіб – через шок, через здригання, які спричиняються до втрати наших буденних масок і манірності – ми можемо, нічого не приховуючи, признатися собі в чомусь, чого не можемо назвати, але що має в собі людина.

III

Мистецтво не можна обмежити законами єдиної моральності чи будь-якого катехізису. Актор, нехай частково, але таки є творцем, моделлю і творінням, змішаними в цілість. Йому не треба бути безсоромним, бо це веде до самореклами. Він мусить мати відвагу, але не тільки пасивну відвагу показати, а й відвагу бути незахищеним, викривати самого себе. Немає значення, буде це відвага викривання, що стосується внутрішніх сфер, чи розумне позбавлення луски – оголювання самого себе сприйматиметься як зло так довго, доки в процесі приготувань або в завершній роботі вони народжуватимуть процес творіння. Якщо вони не даються легко і не є ознаками не вибуху, а майстерності, тоді вони є творчими, вони викривають і очищають нас, поки ми перевершуємо себе. Воістину, тоді вони нас роблять кращими.

З цієї причини кожен аспект праці акторської, яка має справу з інтимними питаннями, необхідно захищати від випадкових зауважень, нетактовностей, легковажності, дешевеньких коментарів і жартів. Королівство особи – і духовне і фізичне – не повинні “засмоктувати” тривіальність, бруд життя і брак такту до себе та інших; принаймні не на місці роботи чи в місці, зв'язаному з нею. Такий постулат

звучить як абстрактний моральний наказ. Але це не так. Він містить саму суть покликання актора. Це покликання реалізується через чутливість. Актор засобами свого тіла завершує, а не ілюструє “акт душі”. Так він стикається з вибором; він може або принижуватися, ганебно продаючи своє дійсне “втілене” “я”, перетворюючись на предмет артистичної проституції, або може віддати себе, освячуючи своє дійсне “втілене” “я”.

IV

Актор може тільки мати когось, хто б керував ним і надихав, і хто б сам був цілим серцем відданий діяльності. Ведучи і надихаючи актора, режисер одночасно повинен дозволити собі теж бути веденим і отримувати натхнення від цього. Це питання свободи, партнерства, і це означає не брак дисципліни, а повагу до чистішої автономії. Повага до автономії актора не означає неприборканості, браку вимог, безконечних дискусій і підміну дії ненастанними потоками слів. Навпаки, повага до автономії означає великі вимоги, сподівання максимуму творчих зусиль і найповнішого саморозкриття. Усвідомлена таким чином турбота про свободу актора може бути породжена розквітом керівника, а не браком його розквіту.

Саме брак означав би нав'язування, чи диктаторство.

V

Акт творення не має нічого спільного з зовнішньою вправністю, традиційною людською люб'язністю, це, так би мовити, робочі умови, за яких кожен щасливий. Акт творення вимагає максимуму тиші і мінімуму слів. В цьому виді творчості ми дискутуємо через пропозиції, дії і живі організми, а не через пояснення. Коли ми вже знайшли себе на шляху чогось важкого і часто майже невлесного, ми не маємо права втрачати знайдене через легковажність і безтурботність! Ось чому навіть під час перерв, після яких ми продовжуватимемо творчий процес, ми повинні дбати про натуральну стриманість в нашій поведінці і навіть в наших приватних справах. Це стосується як нашої власної роботи, так і роботи партнерів. Не можна переривати і дезорганізувати роботу тільки тому, що нам хочеться підглядати, коментувати і приватно чинити з роботи жарти. Хай там що, але приватним жартам не місце в праці актора. В підході до творчих завдань, навіть якщо темою є гра, належить бути в стані готовності – можна навіть сказати – “урочистості”. Робочу термінологію, яка слугує стимулом, не можна відривати від процесу роботи і викорис-

товувати в приватних цілях. Робочу термінологію пов'язують тільки з тим, чому вона слугує.

Творча праця цього типу виконується в групі, і тому в певних межах ми повинні стримувати свій творчий егоїзм. Актор не має права використовувати свого партнера для забезпечення ширших можливостей власного виконання; не має він права і виправляти свого партнера без відповідних повноважень на те. Інтимні або напружені елементи в роботі інших є недоторканими, і в жодному випадку не підлягають коментуванню. Приватних конфліктів, сварок, сентиментів, злостивості годі уникнути будь-якій групі людей. Наш обов'язок перед творінням є контролювати їх до тої міри, в якій вони можуть спотворювати і зруйнувати процес роботи. Необхідно бути відкритими навіть щодо ворога.

VI

Ми вже згадували про це кілька разів, але ніколи не завадить ще раз підкреслити і пояснити, що ніхто не має права привласнювати собі будь-що, пов'язане з актом творення: тобто позицій, костюмів, декорацій – елементів гри, музичної теми або рядків з тексту. Сформульоване правило стосується найдрібнішої деталі, і не може бути жодних винятків. Правила ніхто не вигадував просто, щоб лиш віддати належне особливому артистичному посвяченню. Ми не зацікавлені у пишних і вишуканих словах, але наша обізнаність і досвід переконують: недотримання цих правил спричинюється до того, що гра актора втрачає психічні мотиви і “сйиво”.

VII

Порядок і гармонія у роботі кожного актора є істотними умовами, без яких не може відбутися акт творення. Ми вимагаємо послідовного дотримання цих умов від акторів, які прийшли до театру свідомо, щоб випробувати себе в крайніх ситуаціях, в чомусь на зразок виклику, що вимагало б повної відповідальності кожного з нас. Вони приходять, щоб випробувати себе в чомусь цілком конкретному, що сягає понад поняття “театр” і подібне радше до акту життя і способу існування. Можливо, сказане звучить не надто виразно. Якщо ми спробуємо пояснити думку теоретично, то можна сказати, що театр і гра є для нас засобом, що дає можливість виникнути з самих себе, сповнити себе. Ми можемо йти до цього довгим шляхом. Проте кожен, хто залишається тут довше, ніж на період тренувань, добре знає: усе, про що ми говоримо, можна швидше досягнути через деталі, вимоги і строгість роботи у всіх її елементах, ніж

через пишномовність. Саме та особа, котра піддає сумнівам підставові елементи, котра, наприклад, не поважає чисісь і своєї гри, руйнує її структуру фальшивим, автоматичним відтворенням, розхитує цей неписаний найвищий мотив нашої спільної діяльності. Здається, ніби на тлі незначних дрібниць вирішуються фундаментальні питання, як, наприклад, обов'язок занотовувати елементи, відкриті в процесі праці. Ми не повинні покладатися на свою пам'ять, і навіть тоді, коли відчуємо, що спонтанності нашої роботи вже ніщо не загрожує, ми мусимо однаково дотримуватися часткового фіксування. Це таке саме підставове правило, як докладна пунктуальність, докладне запам'ятовування тексту і таке інше. Будь-який вияв фальшу в чийсь роботі неприпустимий. Проте часом трапляється, що актор мусить пройти через дію /сцену, просто описати її, щоб проконтролювати її організацію і елементи дій своїх партнерів. Але навіть тоді він повинен докладно дотримуватися дії, оцінюючи себе щодо неї, оскільки необхідно збагнути її мотиви. В цьому полягає відмінність між описом і фальшуванням. Актор повинен завжди бути готовим включитися в акт творення у відповідний момент, визначений групою. Його здоров'я, фізичний стан і всі приватні справи перестають тоді бути лише його власною справою. Творчий акт на такому рівні буває тільки тоді, коли його живить здоровий організм. Тому ми зобов'язані щодня доглядати за своїм тілом, щоб завжди бути готовими до виконання будь-яких завдань. Ми не повинні забувати про сон заради власної втіхи, а потім приходити на роботу втомленими або з похмілля. Ми не повинні втрачати здатності до концентрації. Тут правилом є не просто обов'язкова присутність на робочому місці, а фізична готовність творити.

VIII

Творчість, особливо та, де присутня гра, є безмежною щирістю, однак дисциплінованою: тобто розчленованою знаками. Тому актор не повинен сприймати свій матеріал як перешкоду. А оскільки матеріалом актора є його тіло, то він мусить тренуватися, щоб тіло було слухняним, гнучким і вміло реагувати на фізичні імпульси, так, ніби вони не існують в момент творення – тобто, тіло ніби не наштовхується на жоден опір. Спонтанність і дисципліна є підґрунтям роботи актора і вимагають методичного підходу.

Перш ніж людина вирішує щось зробити, вона повинна визначити пункт орієнтації і діяти згідно з ним і послідовно. Пункт орієнтації має стати цілком очевидним, стати результатом природних переконань,

попередніх спостережень і життєвого досвіду. Основні принципи такого методу і є для нашої трупі пунктом орієнтації. Завдання нашого закладу – вивчення наслідків визначеного пункту орієнтації. Тому ніхто, хто приходить і залишається тут, не може мати претензій з приводу браку обізнаності з методичною програмою трупі. Хай би хто працював тут, а потім вирішив зберігати дистанцію (що стосується творчої свідомості), дає приклад поганого піклування про власну індивідуальність. Етимологічним (з погляду походження слова) значенням “індивідуальності” є “неподільність”, що означає буття в чомусь цілковито, повністю: індивідуальність є прямою протилежністю нерішучості, малодушності. Тому ми запевняємо: хто прийшов і перебуває тут, відкриває у нашому методі щось, що глибоко стосується цієї особи, підготоване її життям і досвідом. Ми припускаємо, що кожен учасник, сприймаючи це свідомо, відчуває обов’язок вправлятися творчо і намагається створити свою власну варіацію, невіддільну від себе самого, свою власну переорієнтацію, відкривши себе ризиком й пошуку.

Те, що ми тут називаємо методом, є прямою протилежністю до наперед накресленого рецепту.

IX

Коли так, то головним моментом є те, що актор не повинен намагатися опанувати якийсь рецепт чи створювати “коробку фокусів”. Тут не місце для збирання всіх видів засобів вираження. В нашій роботі сила тяжіння спонукає актора до внутрішнього визрівання, що полягає в прагненні пробитися через бар’єри, шукати “вершину”, абсолют.

Першим обов’язком актора є зрозуміти, що тут ніхто не хоче дати йому щось, беручи натомість багато чого від нього, беручи геть усе, до чого він звичайно дуже прив’язаний: його опір, затаєність, схильність ховатися за масками, його нерішучість, перешкоди, які ставить акторове тіло на шляху його творчості, його звичок і навіть його давно прищеплених “добрих манер”.

X

Перед тим, як актор зможе досягти певного акту, він повинен виконати низку вимог, окремі з яких є настільки витонченими, невловимими, що практично їх годі означити словами. Вони стають зрозумілими тільки при практичному застосуванні. Однак легше дати визначення умов, і вказати, які з дій актора роблять акт неможливим.

Певний акт не може здійснитися, якщо актор поглинутий чарівністю, індивідуальним успіхом, заробітком більше, ніж творчістю, трактованою в її вищій формі. Акт не може існувати, якщо актор формує його згідно з обсягом своєї ролі, свого місця у виставі, дня або типу публіки. Повного акту не може бути, якщо актор, навіть поза театром, розтрачує свій творчий імпульс, як ми вже говорили, затьмарює, блокує його, особливо через випадкові заняття сумнівного походження або цілеспрямоване використання акту творення як засобу сприяння власній кар’єрі.

На закінчення Гротовський дає короткий огляд найважливіших елементів і правил цієї техніки.

- Закарбуйте собі в пам’яті: спочатку мусить працювати тіло. Далі йде голос.

- Якщо ви за щось беретеся, то мусите повністю цьому посвятитися. Ви мусите віддати себе стовідсотково: ціле тіло, розум і все, що можна, індивідуальні, найінтимніші асоціації. Під час репетиції актор може досягти кульмінаційного моменту так, що продовжуватиме працювати. Він утримує ті самі жести й ті самі пози, але ніколи більше не досягає такої самої інтимної кульмінації. Вершина натхнення ніколи не може бути повторена. Ви мусите тільки вправлятися у підготовчих стадіях процесу, що веде до вершин натхнення. Кульмінаційного моменту не можна досягнути без практики. Саме натхнення не можна відтворити.

- Хай би що ви робили, ви мусите пам’ятати, що нема фіксованих правил, нема стереотипів. Істотним є те, що все мусить йти з тіла і через тіло. Перше і найголовніше – у відповідь на будь-який вплив на нас мусить бути фізична реакція. Перш ніж реагувати голосом, ви повинні зреагувати тілом. Коли ви думаєте, ви повинні думати тілом... Звичайно, ви повинні думати, але тілом, логічно, з почуттям відповідальності й чітко. Ви повинні думати цілим тілом, шляхом дій. Не розмірковуйте про результат, і, звичайно про те, яким чудовим він може бути. Якщо він виникає спонтанно й органічно, як життєві імпульси, остаточно опановані, він завжди буде чудовим – значно кращим від будь-якої кількості передбачених результатів, узятих разом.

Моя термінологія зросла на власному досвіді та пошуках. Кожен повинен знайти вираз свій і своє формулювання, визначити чітко власний шлях для розвитку своїх почуттів.

Переклад: Мая Бушевич і Джуді Борба

Аделіна ЄФІМЕНКО

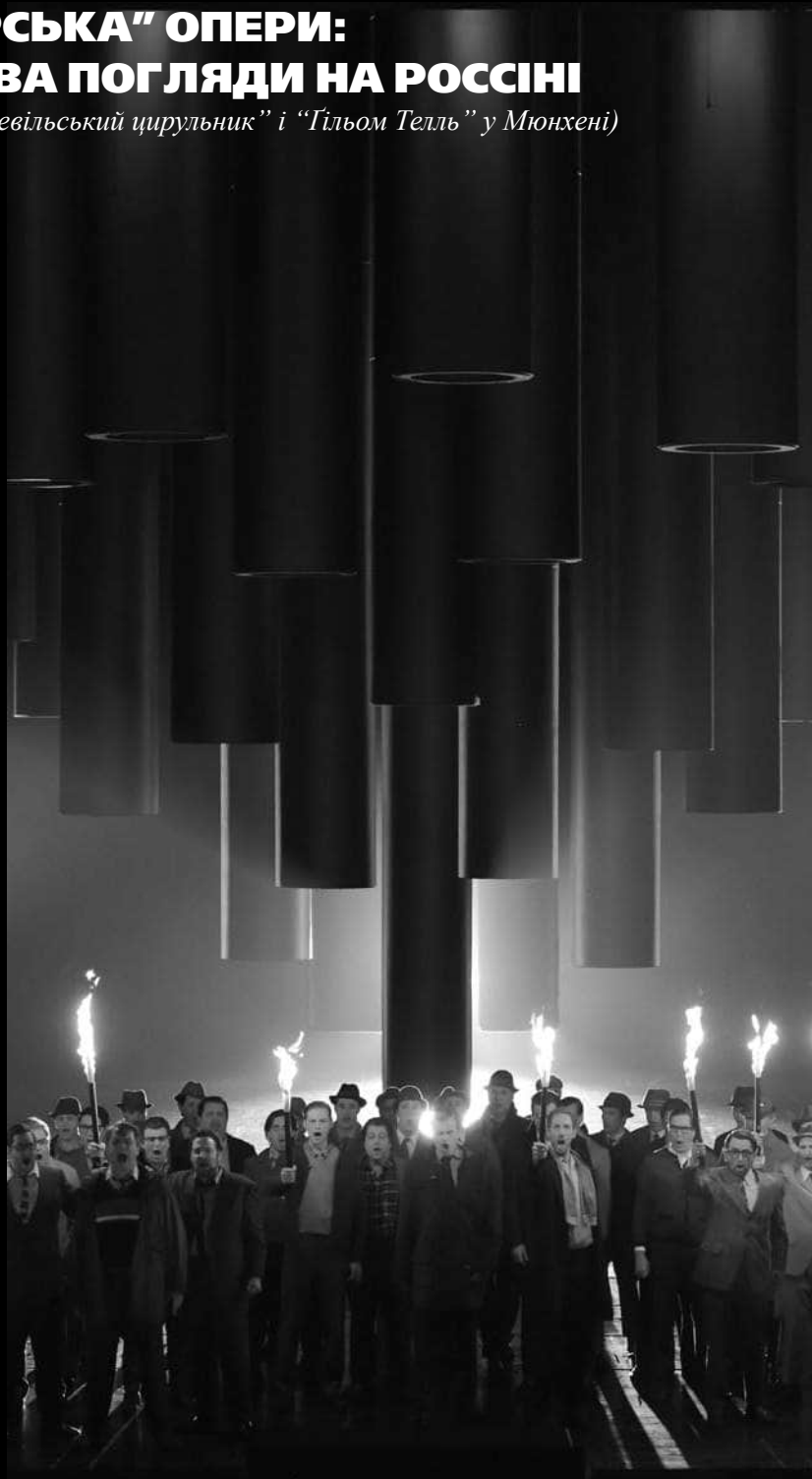
“МУЗЕЙНА” ТА “РЕЖИСЕРСЬКА” ОПЕРИ: ДВА ПОГЛЯДИ НА РОССІНІ

(“Севільський цирульник” і “Гільом Телль” у Мюнхені)

Для кожного, хто хоч раз побував на оперному фестивалі Россіні в Пезаро, абсолютно очевидно, що лише в цьому чудовому старовинному містечку на березі Адріатики відбувається послідовне, цілісне відродження оперного *Oeuvre італійського генія*. Репертуарні афіші інших театрів навіть у часи фестивалів не вражають щодо Россіні різноманітністю. У Мюнхені 2014 року можна було побачити і почути лише традиційні шедеври – “Севільський цирульник” і “Гільом Телль”. Ця незмінна пара часто зустрічається у репертуарі великих оперних театрів світу. Але Мюнхенська опера навіть у своїх найтрадиційніших акціях завжди приховує несподіванку для публіки. Мені це добре відомо з багаторічного досвіду оперного оглядача і рецензента з “пропискою” в “Баварській державній опері”.

“Севільський цирульник” - “музейна коштовність” Баварської державної опери

Літній оперний фестиваль у Мюнхені вже давно відлунав, але згадати його варто. Найперше тому, що його кульмінаційним фіналом став незрівнянний “Севільський цирульник” у блискучому виконавському складі. Добре відомо, що участь зірок світової оперної сцени є *Markenzeichen* кожного оперного театру. Проте, унікальний *tenore di grazia* Гуан Дієго Флорес у Мюнхені рідкий гість, що не можна сказати про Пезаро. На минулорічному россінівському фестивалі тенор неперевірено співав у героїчній партії Арнольда Мельхтала, тепер же мав втілити контрастну роль – винахідливого молодого графа Альмавіви. Спектакль з участю Гуана Дієго Флореса – завжди значна подія. Колоратурна майстерність Флореса, виняткове, іскристе володіння технікою повнозвучного виспівування віртуозних пасажів здаються конгеніальними композиторському генію Россіні. А якщо співак, крім рідкісного дзвінкого россінівського тенору, обдарований чудовим акторським темпераментом, забезпечений не просто успіх, а тріумф. У “Севільському цирульнику” Флорес був, як завжди, найголовнішим *brillianto*-персонажем спектаклю. Після виконання мега-віртуозної арії Альмавіви “*Cessa di più resistere*“, яку часто скорочують через її трансцендентну складність, спектакль на декілька хвилин перервався від шквалу овацій. Зрозуміла причину, чому Россіні спочатку назвав оперу “*Almaviva, ossia*



Сцена з опери “Севільський цирульник” Дж. Россіні.
Режисер – Ферруччо Солері. Баварська державна опера.



Родіон Погосов та Гуан Дієго Флорес в опері “Севільський цирульник” Дж. Россіні. Режисер – Ферруччо Солері. Баварська державна опера.

Р. Джіроламі, Гуан Дієго Флорес, Кейт Ліндсі в опері “Севільський цирульник” Дж. Россіні. Режисер – Ферруччо Солері. Баварська державна опера.



L'inutile precauzione“ (“Альмавіва, або даремна обачність”). Як справедливо зауважив оперний рецензент Г'ю Каннінг, “Цирульник” – це опера тенора, а не баритона. Россіні спочатку писав “Альмавіву” для великого *tenore leggero* Мануеля Гарсія, і вже тому цю партію не можна скорочувати”[1].

Лише гідний партнер-баритон може створити ідеальну рівновагу з теноровою партією Альмавіви. У мюнхенській постановці на цю роль був запрошений російський співак Родіон Погосов. М'який ліричний тембр його голосу, який по праву можна вважати росінівським, сформувався не стільки під впливом російської, скільки італійської вокальної школи. Багаторічний досвід ведення белькантових партій Погосов здобув на провідних оперних сценах світу як соліст Метрополітен-опери.

Ансамбль з росінівськими солістами-чоловіками удосконалили чудові жіночі голоси. Молода сопраністка Баварської опери Ганна Елізабет Мюллер, титулована в номінації “найкраща молода виконавиця” 2014 р., виступила у ролі служниці; американська вокалістка Кейт Ліндсі, володарка оксамитового, глибокого мецо-сопрано – у ролі Розіни. Молода талановита вокалістка нетрадиційно обіграла романтично-мрійливий образ майбутньої графині, показавши впертий у досягненні мети, водночас грайливий і дотепний, хитрий і витончений характер.

Комедійні ситуації опери дотепно розігрувалися разом із сучасними жартами. Наприклад, у сцені з другої дії, коли Альмавіва пробирається до Розіни, вдаючи вчителя співів Дона Алонсо, виявляється, що насправді граф назвався іменем не якогось невідомого музиканта, а ушанованого італійського маестро Рікардо Муті; дружній шарж на маестро Флорес створив, імітуючи його ходу, манеру поведінки, диригентські жести. Коли розкішна перука “під Рікардо Муті” випадково падає з гордо піднесеної голови Флореса, він, звертаючись до публіки, чітко вимовляє німецьке *Entschuldigung* (вибачте). Яскравий буфонний номер став звабою для німецької публіки, яка захоплено, оплесками і сміхом, зустріла ці чемні вибачення Альмавіви. Треба згадати і про гарний синтез сценічної та вокальної свободи Ренато Жіроламі, неперевершеного *basso buffo*, який ефектно відтворив контрасти образу Бартоло – капризного старигана, злостивого ревнивця, який у центральній арії “*A un dottor della mia sorte*” постав як зневірений у самому собі псевдо-авторитет. Дещо випадав з ансамблю зірок Петер Розі у ролі Базіліо. Його бас прозвучав сухо і невиразно, а акторська гра виглядала блідою, без віддачі.

Та загалом, прекрасний вокально-акторський ансамбль блискуче одухотворив життєрадісну ауру россінівської музики – втілення вишуканої звукової естетики *belcanto*. Адже колоратурна віртуозність вокалу для Россіні, за висловом Оноре де Бальзака, не “простий орнамент, арабеска, а вища форма виразу мистецтва”[2].

Витончена стилістика італійського бельканто, емоційно піднесена музика Россіні прекрасно пролунали на тлі традиційної сценографії. Баварська опера відсвяткувала повернення справжнього россінівського шедевра у відновленій автентичній версії 1989 р., яку здійснив італійський режисер і актор Ферруччо Солері. У наш час таку постановку називають “музейною”, але ця оцінка сприймається з великим знаком “плюс”.

Оперний театр зберігав у своїй репертуарній скарбниці постанову Солері як коштовний діамант, який після 25 років не тільки не втратив свого блиску, а й навпаки, значно піднявся в ціні. Це був справжній сюрприз для опероманів від Баварської опери, яка хоч і рідко, але влучно повертає традицію, відновлюючи “музейні” вистави, яким ще не відома проблемна дилема режисер/композитор з її осучасненнями, переосмисленнями, а інколи й відвертими, “чужими” оперному жанрові, егоцентричними провокаціями режисерів.

Сценічна атрибутика “Севільського цирюльника” від характерних для Просвітництва костюмів (Уте Фрюлінгс) до живописних декорацій (сценограф Карло Томмасі) була пронизана сонячною атмосферою



Гуан Дієго Флорес – граф Альмавіва у опері “Севільський цирюльник” Дж. Россіні. Режисер – Ферруччо Солері. Баварська державна опера.

Італії часів Россіні. У першій дії колізії розгорталися на маленькій вуличці Севільї, в другій герої легко опинялися у помешканні Розіни, коли пересувна сцена елементарно розверталася іншим боком. Щоб театральні комедійні ситуації з вигадливими буфонними інтригами, переодяганнями, дотепним побутовим гумором, режисерові знадобився мінімум сценічних засобів і найпростіший набір театрального реквізиту. А я ще раз переконалася, що у Мюнхені можна побачити все, навіть справжнього россінівського “*Almaviva, ossia L'inutile precauzione*”, гідного найкращих фестивалів Россіні в Пезаро.

Новий “Гільом Телль” про Україну [3]

Іншу несподіванку вдалося розкрити на фестивалі прем’єри “Гільома Телля” Россіні, на жаль, зі знаком “мінус”. Здійснити постанову було доручено молодому театральному режисерові з Німеччини Анту Ромеро Нуньєсу (португальцю за походженням). Міркування дебютанта в оперній галузі про оригінальні ходи авторської режисури були заздалегідь опубліковані в анонсах преси, але чомусь не надихали відвідати спектакль, хоча я часто виступаю апологетом режисерської опери [4]. На моїй пам’яті – багато по-справжньому талановитих і оригінальних



*Сцена з опери "Гільом Телль" Дж. Россіні.
Режисер – Анто Ромеро Нуньєс.
Баварська державна опера.*

сучасних авторських трактувань класичних опер, в тому числі, і неперевершена минулорічна прем'єра "Гільома Телля" (у французькій редакції без скорочень), поставлена у режисурі Грегема Віка в Пезаро. Ця персональна режисерська концепція яскраво і переконливо трактувала оперу Россіні з повагою і глибоким знанням композиторського оригіналу. Поєднання політичної символіки з фольклорно-романтичними стилізаціями органічно репрезентували естетику умовного "театру представлення". При цьому була збережена важлива для россінієвської оперної драматургії рівновага сольних, ансамблевих і хорових сцен, включаючи оригінально вирішені танцювальні дивертисменти [5]. Перевантажена сценографія нової мюнхенської постанови "Гільома Телля", мальовничо відтворена на театральних афішах, не вкладалася, на перший погляд, у прокрустове ложе театральної умовності. Цілком ймовірно, що я пропустила б прем'єру (благо, вибір спектаклів під час фестивалю майже неосяжний), коли б не прочитала рекламне повідомлення про прем'єру "Гільома Телля" в спеціалізованому журналі Баварської державної опери "Макс Йозеф" [6]. У повідомленні побіжно згадувалося, що Анту Ромеро Нуньєс під час роботи над россінієвською оперою думав про Україну. Мене ця теза дуже зацікавила – ще один з багатьох доказів, що після подій Євромайдану думки про Україну не обминають жодного європейця. З цього приводу трохи відхилився від теми "Россіні" і згадаю одну цікаву паралель, яку випадково побачила в оперній рецензії на повторну виставу мюнхенського "Макбета". Прем'єра спектаклю з провокативною режисурою

Мартіна Кушея в 2008 р. завершилася скандалом. В цьому році вистава, завдяки, зокрема, участі Анни Нетребко, мала приголомшливий успіх. Оперна діва примирила слухачів з режисером і, водночас, репрезентувала перспективи свого нового драматичного амплуа, чим і викликала у пресі порівняння втіленого нею образу Макбет з політичними амбіціями Юлії Тимошенко [7].

Що ж стосується випадку мюнхенського "Гільома Телля", у свідомості режисера враження від українських революцій асоціювалося, очевидно, з подіями *Grand opéra*, де йдеться про національно-визвольну боротьбу швейцарців за незалежність від габзбургської Австрії на початку XIV століття, очолену легендарним героєм Гільомом Теллем. У прем'єрі була передбачена типова для сучасної опери експансія новаторської режисури і сценографії, пертурбацій у національному питанні і, в цілому, кардинальне переосмислення композиторського оригіналу. На жаль, режисер не пояснив тих імпульсів, що наштовхнули його на порівняння россінієвської опери з українським питанням. Отже мені залишався шанс самостійно віднайти сенс тези Нуньєса, відвідавши виставу. Пропустити мюнхенського "Гільома Телля" про Україну я вже не могла. Бажання побувати на виставі остаточно підкріпив добірний виконавський склад на чолі з улюбленими солістами – німецьким

баритоном Міхаелем Фолле (Гільом Телль) і блискучою латвійською сопраністкою Мариною Ребекою (Матильда).

Після перегляду роздуми про режисерську концепцію Анту Ромеро Нуньеса синтезувалися в ключовій фразі “очевидне неймовірне”. У межах короткої статті неможливо проаналізувати кожну деталь, тому доведеться обмежитися саме тими фрагментами, які “пунктирно” окреслять важливі імпульси-враження від нуньєсового режисерського прочитання опери “Гільом Телль”. Перше “очевидне неймовірне” виявилось при зовнішньому оформленні оперної дії: ті компоненти постави, які мали б виконувати функцію “тла”, зухвало взяли на себе “рельєфну” місію, яка, між іншим, дуже заважала слухачу музику і стежити за ходом важливих в опері подій.

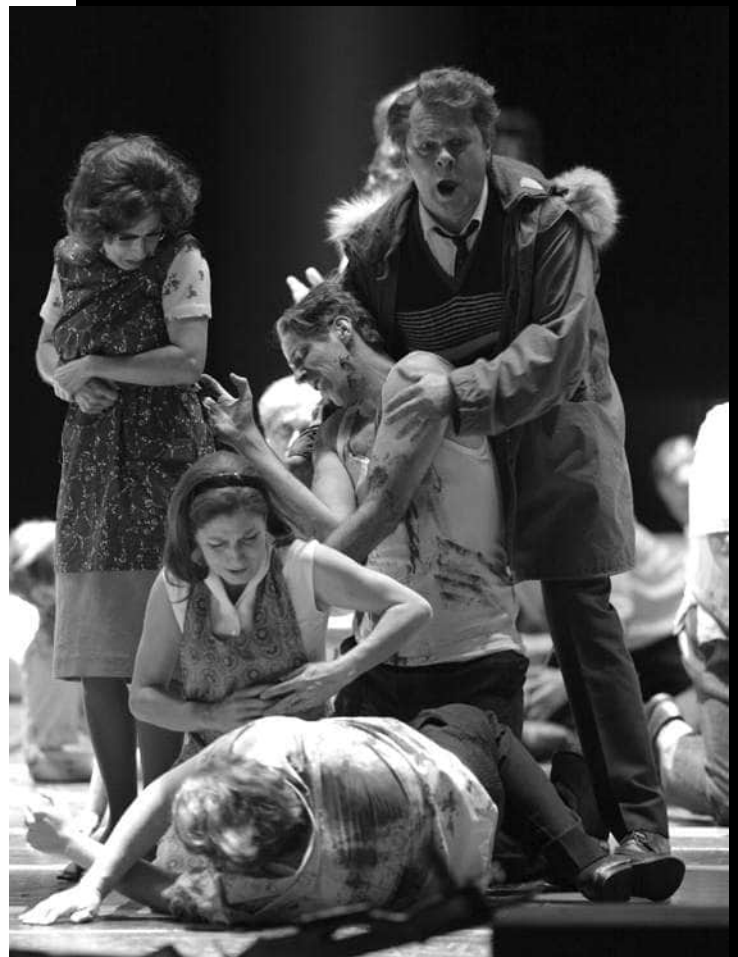
Атмосфера розкішного швейцарського пленеру російської опери трансформувалася у зовні ефектну урбаністичну конструкцію, виготовлену з масивних металевих труб різної ширини і довжини (сценограф Флоріян Льоше). Я спробувала відмовитись від пошуку відповідей на запитання, як декорації відображали контекст швейцарсько-української теми, і сконцентруватися на музиці. Проте на мене знову очікувало ще одне “очевидне неймовірне” – відсутність знаменитої російської увертюри. Потім вона таки прозвучала, після генеральної павзи, котру режисер-новатор просто переніс в інше місце, услід за славнозвісною сценою пострілу в яблуко в третьому акті.

Хід подій опери, як це не парадоксально, був сконцентрований на монументальній “хореографії” велетенських металевих труб, які то повільно рухалися, то зупинялися над сценою у вертикальних або горизонтальних проєкціях. Їх візуальна самодостатність нагадувала ефектне дизайнерське шоу. Майже гіпнотичне враження виникло у великій хоровій сцені зібрання кантонів Урі, Швіца та Унтервальдена – історичній події, яку Россіні увічнив в опері: заснування Конфедерації незалежності Швейцарії від габсбургської Австрії. Хор озвучив легендарну присягу на горі Рютлі (“Des profondeurs du bois immense” з фіналу другої дії) як політичний ритуал з факельним полум’ям. Таємниче освітлення сцени віддзеркалювалося у десятках металевих проєкцій, асоціюючись майже з містеріальним простором літургійного дійства. Рельєфне сценічне втілення знайшла тут ораторіяльна лінія “великої опери”. Декорації символічно відтворили властиву для жанру ораторії філософську абстрактність. При акценті на вагомій ролі хорових масових сцен “Гільома Телля” металеві “атрибути” сценографії органічно вписалися і в концепцію “умовного” театру представлення. Проте я губилася у здогадках, що ця ідея означала в контексті цілісної концепції режисера, адже вона, на жаль, не мала продовження.

Мої сподівання пояснити постановчі ідеї ораторіяльними рисами *Grand opéra* до кінця спектаклю так і не виправдалися. Натомість “узагальнення через жанр” опери на всіх рівнях театральної режисури Нуньеса являло приклади безкомпромісного розвитку *Regie Oper* як ілюстративного, суто візуального проєкту, що безпеліційно конкурував з музичною природою оперного жанру.

З погляду канонічних законів опери режисерські ідеї “Гільома Телля” виявилися не тільки псевдоноваторськими, а й анти-оперними. Пів біди, що функції “тла” помінялися місцями з “рельєфом”. Металеві конструкції стали головним абстрактним персонажем опери і активним “співучасником” драми. “Очевидне неймовірне” чатувало і на слухачів, які під впливом масивної сценічної машинерії мимоволі втрачали зв’язок з музичним процесом, перетворившись на глядачів, заворожених пластиною металевих об’єктів. Сценографія гіпнотизувала з метою (“очевидно неймовірною” для опери) систематично відвертати увагу присутніх від музичної дії. Не приховую, що

Сцена з опери “Гільом Телль” Дж. Россіні.
Режисер – Анто Ромеро Нуньєс.
Баварська державна опера.



нав'язливого психологічного впливу цього "металевого об'єкта" я час від часу позбувалися, заплющивши очі. Так я могла зосередитися на інтонаційній виразності особливо інтимних сольних номерів – лірико-колоратурній арії Матильди "Sombre foret, desert, triste" з 2 дії (Марина Ребека) і ламентозній арії Арнольда в батьківській хаті "Asile héréditaire" з 4 акту (Брайан Гумель).

Проте "металевий" учасник дії знову і знову інспірував "вмикання" особистісної фантазії, досвіду, характеру сприйняття. Одні уявляли 'під музику' стилізований футуристичний ліс [8], інші – зброю масового знищення [9]. В моїй уяві вимальовувався модерний храмовий комплекс, а металічна бутафорія дуже нагадувала труби органу, що залежно від ситуації інтегрувалися в простір то як музичний інструмент, то як пік архітектурного ансамблю, то як центральний компонент літургійного Gesamtkunstwerk. У цей час змістовий простір "Гільома Телля" конвертувався в іншу віртуальну реальність, далеку від російськевського джерела. Навіть за умови такої "перевернутої" констеляції "рельєфу" і "тла" складно було зрозуміти сенс перестановок та скорочень російськевської партитури, наприклад, згаданого казусу з увертюрою або драматургічно "вузлового" жіночого терцету Матильди, Гедвіги і Джеммі (Марина Ребека, Дженніфер Джонстон, Євгенія Сотнікова) з четвертого акту. Режисер не пошкодував і танцювальних дивертисментів, які в різних поставах "Гільома Телля" завжди зберігалися як фольклорна зваба опери. Але причину останнього скорочення мені все-таки вдалося зрозуміти. Фольклорна лінія опери Россіні не цікавила режисера. Хорові номери героїко-патріотичної опери, чітко і зібрано озвучені хором Баварської державної опери (керівник хору Сьорен Екгоф), не були фокусом сценічної драматургії, адже не вписувалися в нове трактування центрального конфлікту драми. "І поволі кружляючи" навздогін режисерській фантазії, поступово втрачалася і надія зрозуміти, що саме режисер "думав про Україну". Проте "очевидним неймовірним" стала Нуньєсова 'пряма трансляція' героїчного конфлікту опери Россіні у руслі антигероїчної риторики центральних протагоністів Телля і Геслера. Їхня сценічна поведінка нагадувала дуель-поєдинок двох альфа-персон і демонструвала не національне протистояння, а особисту ненависть. При тому Телль і швейцарці справили національно нейтральне враження, а австрійський намісник Геслер поза сумнівами втілював образ "справжнього арійця": блондин, високий ставний офіцер в уніформі (галіфе, військові чоботи). Його роль блискуче виконав австрійський бас Гюнтер Гройсбюк. "Очевидне неймовірне" в образі Геслера з шоломом-биком на голові, а також його квазі-нацистської команди з квазі-європейським

прапором, білим з чорними зірочками (критика Евросоюзу? нео-міфологічне "викрадення Європи"?), тільки розширили нескінченний ряд "питань без відповідей" до постави Анту Ромеро Нуньєса [10].

Нерозв'язаним залишилося і "українське питання". Обіцяної режисером політичної кінцівки довелося чекати аж до самого завершення вистави. Але фінал неочікувано вразив трагічно болючим відчуттям зневіри у світлому майбутньому на "тлі" (нарешті "тло" здобуло належне місце!) холодної металевої тиші сцени. "Театр представлення" новітніх ідей металевої дизайнерської пластики перетворився на одну мить в експресивно психологічну пантоміму-монолог головного персонажа. Гільом Телль, сповнений оптимізму, проголошує очікувану незалежність. Але він – єдиний на сцені, хто після бою ще втримує рівновагу. Всі інші – поранені, покалічені, вбиті. Той, хто залишився живим – німці, скривавлені, виснажені і байдужі до всього від горя втрати близьких. Телль закликає народ до віри на кращі зміни на тлі руїн і жахливих картин випаленого поля битви, укритего полеглими. Він підводить на ноги то одного, то іншого, проте знесилені поранені падають знову і знову. Отже, радість перемоги Телля народ не може ані підтримати, ані розділити.

Так завершив Анту Ромеро Нуньєс російськевського "Гільома Телля". Дозволимо з цього приводу поставити риторичне запитання: чому режисер замінив щасливу розв'язку останньої опери Россіні песимістичним фіналом, проігнорувавши характер ствердження національної ідеї в заключній хоровій юбіляції звільненого від чужоземного ярма швейцарського народу? Виявляється, все дуже просто: можна змінити лише одну деталь у змісті опери (див. програму) [11], щоб зробити "біле" "чорним", велику ідею перетворити на фарс або злочин. Коротко прокоментуємо цю зміну сюжету за Нуньєсом, яка мала фатальні наслідки для Російського "Гільома Телля". Арнольд, закоханий у габсбургську принцесу Матильду, служить у Геслера. Щоб привернути його на свій бік, Телль убиває старого Мельхтала, батька Арнольда. Це лаконічне посилення у змісті на таємний злочин Телля залишилося за межами сценічного розвитку подій, проте для режисера означало початковий імпульс для подальшого жорстокого морального вбивства легендарного героя. Гільом Телль Нуньєса – антигерой, перевертень, цинічний скептик, підлий злочинець, який заради досягнення об'єктивно благородної мети позбавляє життя людину. Телль робить зі свого народу жертву, колективного суб'єкта маніпуляцій проти свого заклятого ворога Геслера, перетворює на живий щит для здійснення власних політичних амбіцій.

Висновок з цього лаконічний і, можливо, не позбавлений суб'єктивності. Анту Ромеро Нуньєс, за-

хоплений персональним трактуванням опери Россіні, забув про... Россіні. Режисер легковажно обійшовся з істиною, яка свідчить про те, що режисура класичної опери і сучасного експериментального театру – цілком різні професійні амплуа. Знавці творчості режисера зауважують: “Анту Ромеро називає свої вистави “ескізами”, “пробами” або “спробами”, чим заперечує в театрі “стан спокою”. Як і живий перебіг життя, його театр ніколи остаточно не “готовий” [12]. Опера як музично-театральний жанр не завжди уживається з такими правилами “без правил”, тим більше, коли режисер ігнорує зміст партитури. Ставлячи оперу, сучасний театральний режисер може виграти тільки в тому випадку, якщо головне слово залишить за музикою.

З думками про Україну і з метою представити образ українського вождя, який очолив революцію не заради любови до української нації, а з ненависті до свого ворога-опонента і, не в останню чергу, через власні політичні амбіції (утримаюся від прямих аналогій), Анту Ромеро Нуньєс згавбив добре ім'я легендарного героя Швейцарії Гільома Телля. На запитання, чи режисер діяв запрограмовано чи ненавмисне, не замислюючись над тим, що глибоко ранив при цьому національну гордість швейцарців, може відповісти лише сам Нуньєс.

Зі свого боку можу дозволити відповісти Анту Ромеро Нуньєсу лише на українське питання. Його думки про Україну зворушливі, але глибоко помилкові. Хоч ‘нова історія’ Нуньєса про “Гільома Телля” і не має нічого спільного з оперою Россіні, спільна з подіями на Україні ідея останньої – не сліпа і бездумна довіра до вождя, хай би ким він був, а здатність цілої нації до суверенної боротьби за свободу і гідність, віра в честь і славу справжніх героїв, які не вмирають і стають легендами.

1. Каннінг, Г'ю. “The Sunday Times”, 11 листопада 2001. Публікація і переклад з англійської М. Деміної. Цит. за: Бельканто, об опере в России и за рубежом. [Електронний ресурс]. – URL: <http://www.belcanto.ru/florez.html>

2. Honoré de Balzac, Massimilia Doni. [Електронний ресурс]. URL: <http://operasora.eu/?p=106>

3. Опера Россіні йшла в Мюнхені у французькій (скороченій до 4 актів) редакції з французькою транскрипцією назви “Гільом Телль”, позначений на прем'єрній афіші.

4. Режисерська опера: актуальні зразки співавторства / Аделіна Єфіменко // Український театр. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. – № 2. – С. 52-56.

5. Про постановку “Гільома Телля” у Пезаро див. у: Viva Rossini! / Аделіна Єфіменко // Український театр.

Науково-популярний журнал Міністерства культури України. – Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. – № 5. – Київ, 2013. – С. 32-35.

6. Eilers Dorte Lena. Spiel mit mir das Lied vom Tod. Im Theater von Antú Romero Nunes... In: Max Joseph: Münchner Opernfestspiele 2014. – München, 2014. – S. 70-76.

7. “Невідома леді Нетребко є честолюбним “амбіційним духом”, який характеризує її з першого ж звернення до чоловіка у підкреслено атакований звукоподачі. Дивно, що під час боротьби Анни Нетребко (Макбет) за владу, її жорсткого підйому вгору, де очікує порожнеча і затьмарення розуму, думалося про Україну, про розкіш олігархів та їхніх співгравців, а також про Юлію Тимошенко з розплетеною косою, що свідчила про марну стійкість такого положення. Оперна вистава тільки виграла від цього і здобула більшого реалізму”. (“Netrebkos namenlose Lady ist dabei immer der “ambizioso spirito”, der ehrgeizige Geist, als den sie gleich bei ihrem ersten, attackiert gesungenen Ton eigentlich ihren Mann charakterisiert. Seltsam, bei Anna Netrebkos Kampf um die Macht, ihrem zähen Aufstieg nach oben, wo dann nur die Leere und die Umnachtung gähnen, musste man immer an die Ukraine denken, an luxusgierige Oligarchen-Gespielinnen, auch an eine Julia Timoschenko mit aufgelöstem Zopf, die vergeblich ihre Stellung behauptet. So bekam diese Opernaufführung mehr Realismus”). // Springer Axel. Ein Dolch für die Diva Anna Netrebko. In der Zeitung “Die Welt” – URL: <http://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article129565388/Ein-Dolch-fuer-die-Diva-Anna-Netrebko.html>

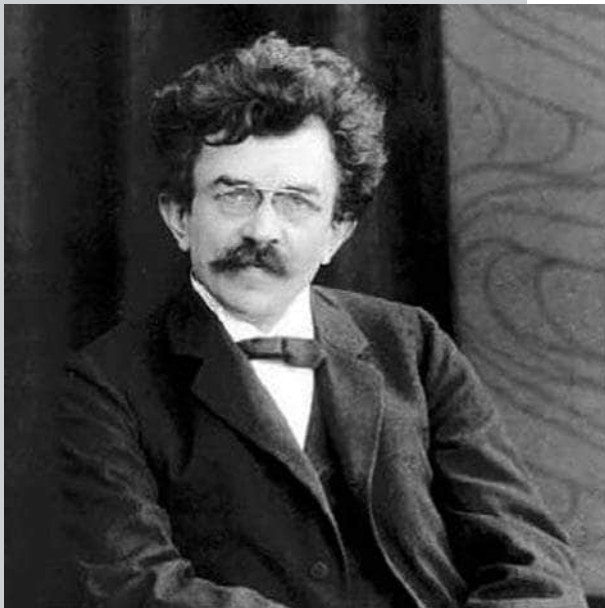
8. Wolf-Dieter Peter. Zwischen Bürgermief und Gewalt – Die Münchner Opernfestspiele beginnen mit einer “Guillaume Tell“- Missdeutung // Neue Musikalische Zeitung. nmz – 29.06.2014. – URL: <http://www.nmz.de/online/zwischen-buergermief-und-gewalt-die-muenchner-opernfestspiele-beginnen-mit-einer-guillaume-te>

9. Tell als unsympathischer Fanatiker Stand: 30.06.2014. – URL: <http://www.br.de/radio/br-klassik/sendungen/allegro/premierenkritik-tell-100.html>

10. Ще один нюанс, не такий важливий, щоб включати його у текст статті, але гідний згадки у посиланні: в сцені появи Геслера перед швейцарським народом очевидна цитата (а може плагіат?) з минулорічної авторської інтерпретації “Бориса Годунова” (каталонський режисер Каліксто Бієто): народ організовано тріюмфує, за командою несамовито вимахує прапорами”. Про це див. у: Мюнхенський “Борис Годунов” / Аделіна Єфіменко // Музика: Науково-популярний журнал Міністерства культури України. – ДП “Газетно-журнальне видавництво Міністерства культури і туризму України”, 2013. – № 2. – С. 24-27.

11. Rossini Gioachino. Guillaume Tell: das Programmheft der Bayerischen Staatsoper. – München, 2014. – S. 6-8.

12. Анту Ромеро Нуньєс. Leonidluchkins Journal [Електронний ресурс]. – URL: <http://leonidluchkin.livejournal.com/20842.html>



Анастасія КОРЖОВА

ТРИ ДОЛІ МАКСА ГЕРРМАННА

У Берліні 1914 року було видруковано “Дослідження з історії німецького театру Середньовіччя та Ренесансу” німецького філолога і теоретика театру, засновника першого театрознавчого інституту Макса Геррманна (1865–1942). За традицією вважають, що цією працею він уперше запропонував нову методологію вивчення театру і висунув новий об’єкт дослідження – театральну виставу. Вважають також, що фундатором наукового театрознавства став саме Макс Геррманн, у біографії якого парадоксальним чином переплелися різні долі: життєва доля супроводжувалася визнанням, славою, запереченнями та цькуванням, а завершилася смертю у концтаборі; наукова – позначена забуттям його наукових принципів [1] легендарна – ледь не кожен театрознавець-першокурсник чув його ім’я.

Макс Геррманн народився 14 травня 1865 р. в Берліні. Отримавши середню освіту в берлінській гімназії, 1884 року він вступив до Фрайбурзького університету, опісля навчався у Берліні, студіюючи германістику та історію; 1891 р. Геррманн став приват-доцентом Берлінського університету, а через два роки по тому видрукував свою першу текстологічну працю, присвячену Альбрехту фон Ейбу [2].

Викладаючи в університеті історію середньовічної та новітньої німецької літератури, Геррманн зацікавився театром – очевидно, під впливом батька, Луїса Геррманна – журналіста і драматурга, автора понад тридцяти фарсів, оперет і народних жартів (Volksstücken), написаних для Берлінського пересувного театру та міського театру Фрідріха Вільгельма [3]. Спираючись на університетську практику Ляйпцига та Бонна, де, починаючи від 1890-х рр., читали курси з історії театру, 1900 р. Геррманн також починає викладати цю дисципліну у Берліні [4]. Саме в лекціях з історії театру він уперше вживає термін “Theaterwissenschaft” [5] (театрознавство, букв. наука про театр); авторство терміна згодом оскаржуватиме Артур Кутчер: “[я почав] застосовувати термін “театрознавство” принаймні в тому ж семестрі, що й Джуліус Петерсон у Франкфурті (1909/10). Цієї науки в німецьких вищих навчальних закладах доти ще не існувало; незважаючи на численні, гідні уваги праці Макса Геррманна, які він створив на історико-філологічній основі, нової навчальної дисципліни з такою назвою тоді ще не існувало” [6]).

Фінансове забезпечення в університеті було недостатнім, тому Геррманн був змушений постійно шукати додаткового заробітку – він обіймав посаду доцента Вищої Берлінської торгівельної школи (1906–1926), був секретарем Товариства

шкільної історії (1909–1928); членом Ваймарського товариства Гете, Товариства бібліофілів, Берлінського товариства старожитностей, Спілки істориків Берліна, Товариства німецької літератури, Товариства королівської (згодом Пруської) бібліотеки в Берліні [7].

Діяльність Геррманна в цих товариствах була зумовлена, вочевидь, не лише економічними мотивами, а й відсутністю тих перепон, які в університеті та інших державних структурах чинили євреям, що було характерно для тогочасного Берліна: “Щодо театру, – писав Скот Леш, – то саме євреї створили інституції, які допомогли Берліну стати центром культури світового масштабу. І знову-таки ці модерністські структури створювалися окремо від держави, а часто навіть в опозиції до неї” [8].

1919 р. Геррманн очолив *Товариство німецької літератури*, до якого вступив на запрошення Еріка Шмідта ще 1890 р., і впродовж чотирьох десятиліть представив у галузі літератури 18 лекцій та досліджень, більшість з яких було видруковано окремими виданнями. Георг Еллінгер охарактеризував вступ Геррманна на посаду голови Товариства так: “Чверть століття ми були членами “Товариства Еріка Шмідта”, далі ми будемо “Товариством Макса Геррманна”, і в цьому наша незрівнянна приналежність” [9]. Саме у Товаристві Геррманн розпочав літературознавчу дискусію, де наголошував на необхідності розширення методологічного інструментарію та хронологічних меж вивчення літератури (від Середньовіччя до новітньої літератури), підкреслюючи, що для сучасного наукового дослідження вирішальним фактором є *історико-літературний аналіз* [10].

Отримавши 1919 р. посаду доцента Берлінського університету, Геррманн починає пропагувати впровадження нової дисципліни – театрознавства. Звернувшись з офіційним листом до Міністерства науки, мистецтва й освіти і отримавши цілком зрозумілу, враховуючи тогочасний економічний стан Німеччини, відмову, у червні 1920 р. Геррманн засновує *Товариство друзів театру* при Берлінському університеті. Діяльність Товариства, серед членів якого були Макс Райнгардт, Леопольд Єсснер, Герхгарт Гавтман та інші авторитетні діячі театру, спрямовувалася на фінансову підтримку ідеї Геррманна і дала позитивні результати. Філософський факультет університету доручив Геррманну скласти навчальну програму для нової дисципліни, основні положення якої вчений виклав у лекції “Завдання театрознавчого інституту”. Розглядаючи театрознавство як теоретично-практичну дисципліну, Геррманн наголошував: “Ми хочемо підготувати того, у кого на руках буде вся театральна справа – тобто театрального працівника, театального керівника, “театального службовця” у найбагатшому і найвищому

сенсі” [11]. Серед дисциплін, які, на думку Геррманна мусив вивчати театрознавець, були: театральне право, економіка, соціологія театру, музика, театральна критика, історія зарубіжного театру, “наука про образотворче мистецтво в театрі” тощо [12].

Того ж року Геррманн очолив *Товариство історії театру*, творцями якого (1902) були журналісти Георг Ельснер і Генріх Штюмке – метою товариства була популяризація театру. На сторінках “Записок Німецького Театрального товариства” (*Schriften der deutschen Theatergesellschaft*) друкувалися мемуари, щоденники, фотографії та інші документи з історії німецького театру; 1910 року Товариство організувало першу театральну виставку в Берліні, яка, втім, не набула розголосу. З появою Макса Геррманна особливу увагу починають звертати на публікацію досліджень з історії та теорії театру, серед яких переважали тексти студентів і викладачів Берлінського університету, де читали доповіді Товариства.

Десятого листопада 1923 р. було засновано Інститут театрознавства і майже відразу, того ж року відбулося об’єднання Товариства історії театру, Товариства друзів театру, бібліотеки Товариства німецької літератури (разом з іншими членами Товариства Геррманн збирав і власноруч каталогізував впродовж 25 років) із новоствореним Інститутом театрознавства [13]. Очолили його одразу двоє директорів – Джуліус Петерсон і Макс Геррманн, якого обрали, незважаючи на невдоволення професорів університету. Спротив Геррманнові викликала, зокрема, навчальна програма, в якій він наполягав на самоврядуванні інституту: “Той, хто приходить до університету, повинен мати можливість обмежувати свої заняття тими дисциплінами, які йому необхідні <...> Історик театру не повинен вивчати все те, що зобов’язаний знати філолог-германіст” [14].

Із відкриттям Інституту театрознавства, окрім філологічних дисциплін, Геррманн читав лекції про Ганса Сакса, викладав історію німецького театру – зокрема, курс “Театральне (акторське) мистецтво Ваймарської сцени”; вів семінар з театральної критики; саме в цей період вийшла друком низка його праць [15], серед яких особливе місце належить статті “Життя театрального простору”.

Полемізуючи з тогочасним уявленням, згідно з якими основою театру є література (драматургія), Геррманн писав: “Ми не можемо обмежувати завдання театру постановою драматичних творів <...> Існували і до сьогодні існують театри без драматургії. Крім театру, пов’язаного з драматургією, існує доволі значний сегмент, де театр спирається на власні елементи. Цей першоджерельний сенс театру <...> – у *соціальній грі* – грі всіх для всіх. Грі, в якій всі беруть участь: і глядачі, і учасники” [16]. Це був розвиток

однієї з давніших ідей Геррманна про розмежування театрознавства і літературознавства, до чого він закликав, зокрема, у статті “Драма і сцена, відповідь пр. А. Клаару[17]” 1918 р.: “Театр і драма, на моє переконання <...>, первісно антагоністичні, що є суттєвим; не треба постійно шукати схожі риси, драма є твором словесности, театр – це ефект, що виникає між глядачем та його слугою [актором]” [18]. У своїх переконаннях Геррманн не був самотнім, адже схожі думки висловлювали й інші театральні діячі: “... із поняттям “театрального твору” пов’язується не лише його текст, іконографія й інші окремі дані, використання яких створює театральне дійство, а головним чином саме дійство” [19]; “[критики] не звикли дивитися на актора і на театр з кута зору особливостей сценічного мистецтва, з кута зору його спеціальних форм, – вони звикли дивитися на театр винятково з кута зору відомого знаряддя літератури”, внаслідок чого виникають “ці нескінченні розмови про “розуміння”, про “аналіз”, про “психологічне розроблення” ролі, про “мислячих акторів”, а також обурення <...> коли театр намагається бути собою, намагається бути “театральним”” [20].

Виходячи з власної тези – “для сприйняття найважливішим є око” [21], Геррманн робить спробу встановити, що, власне, є простором у театрі і як (хто) його створює: “У новітній час, коли театрознавство відмежовувалося від літературознавства, було висунуто головний принцип: сценічне мистецтво – це мистецтво простору <...> В театральному мистецтві йдеться не про показ самого простору, а про показ людського руху в цьому просторі <...> Театральний простір – це простір, який з’являється внаслідок переживання подій, що розгортаються” [22].

Визначаючи театр як просторово-часове мистецтво, Геррманн наголошував, що сценічне приміщення вистави створюють разом: драматург, глядач, актор і режисер. Але роль кожного з них різна. Закладене автором у ремарках місце дії, режисерський задум та остаточне сприйняття глядачем сценічного простору цілком залежать, на думку Геррманна, від актора, – а саме від його пластики, міміки та голосу, адже глядач ототожнює себе емоційно і навіть фізично з героями вистави. Це ототожнення можливе лише тоді, коли “...актор сам створює собі простір <...> лише через справжні переживання в душі...” [23]. Відкидаючи сценічне вирішення простору як відтворення місця дії, Геррманн розглядає його як виявлення думки (образу) вистави. Насамперед за допомогою театральних, а не реалістично-побутових засобів, адже “дерев’яна підлога сцени може краще створити зелену траву, ніж реальна земля” [24].

Найпослідовнішу спробу розмежувати літературу і театр, а головне – продемонструвати свій метод,

Геррманн здійснив 1914 р. у своїй фундаментальній праці “Дослідження з історії німецького театру Середньовіччя та Ренесансу” [25]. Вважаючи об’єктом театрознавчого дослідження конкретну виставу, Геррманн писав: “Перш ніж розглядати об’єкт дослідження, його треба *реконструювати*” [26]. Саме реконструкції вистави, з метою визначення її “мистецької спрямованості” [27], і була присвячена праця. Стефан Мокульський вважав, що Геррманн мав на меті ще масштабніші цілі: “М. Геррманн висунув завдання, яке досі ще не висувалося – проблема *реконструкції театру*” [28].

Ідея реконструкції вистави, театру в цей вже носилася у повітрі. Так, ще 1907 р., за ініціативою Миколи Євреїнова, було створено “Старовинний театр”, в якому здійснювалися *реконструкції* вистав “середньовічного й іспанського циклу” [29]. Про метод створення цих вистав Євреїнов писав: “...кожен режисер-реконструктор створює у своїх виставах певну <...> індивідуальну композицію; але саме тому метод цей я називаю не просто “реконструкційним” (що надало б виставам порівняльно-безжизний характер, часто властивий історико-археологічним пошукам), а називається “*мистецько-реконструкційним*”” [30].

На відміну від Євреїнова, який висував практичні завдання, Макс Геррманн зосередив увагу виключно на історично-теоретичному пошуку. Його реконструкція охоплювала сценічний простір, декорації, костюми, технічне оснащення вистави і – головне – акторське виконання, адже “найголовніше для театрального мистецтва – виконання” [31]. Не даючи теоретичного визначення своїх методів, Геррманн використав у цій праці такі підходи:

- *прийом топографічної проекції* – характеристика можливостей сценічного майданчика;
- *іконографічний метод* – оцінка здатності глядача “добудовувати” відсутні частини оформлення за рахунок розуміння візуальної лексики доби, а також вивчення елементів театрального костюма й акторської пластики;
- *порівняльний аналіз ремарок і діалогів*, спрямований на реконструкцію декорацій, мізансценування, елементів акторського виконання тощо;
- *історичний метод* – перевірка можливості використання тих або інших театральних прийомів у досліджуваній період.

Більшість висновків цієї праці невдовзі спростував засновник Мюнхенського театального музею, Альберт Кестер, учень тієї ж, що й Геррманн, філологічної школи Е. Шмідта [32]. Спираючись на документи і висновки Нюрнберзької комісії і, на відміну від Геррманна, не ігноруючи жодної з ремарок автора, Кестер довів, що місце дії та форма сцени у Геррманна визначені неправильно. Цей висновок

спонукав до заперечення достовірності й інших елементів дослідження, адже характерною рисою роботи Геррманна була постійна перевірка нових даних попередньо отриманою інформацією [33]. Незважаючи на це спростування, навряд чи можна стверджувати, що авторитет Геррманна від цього похитнувся, адже, як писав Олексій Гвоздев, який активно пропагував ідеї Геррманна [34], “в особі Макса Геррманна ми зустрічаємо першого дослідника-піонера у сфері історично-театральної науки, який з вражаючою майстерністю та винятковою ерудицією застосував суворий метод в історії театру” [35]. Так само, не без впливу Гвоздева, авторитет Геррманна не похитнувся і в висновках українських істориків театру: “... історія театру ступила вже тим самим на слушний і всякій дисципліні потрібний шлях, заходившись шукати власні, цілком матеріялові відповідні методи. До всього ясно, що реставрація давнього спектакля – дійсне завдання історії театру – вимагає серйозної праці по всіх суміжних театрові галузях мистецтва” [36]; Олександр Кисіль вважав, що Геррманнові, а разом з ним і Кестеру, вдалося знайти “спосіб реставрації вистави як художнього цілого”, тим самим вчені “намітили вже й контури історії театру, як науки” [37]. Щоправда, в СРСР найпосплідовніші пропагандисти принципів Геррманна або суголосних йому ідей – як Володимир Перетц, Олексій Гвоздев та інші – здійснили істотну зміну в напрямку цих ідей, скерувавши їх від одиної вистави у бік типології (так, про видрукуваний за редакцією В. Перетца збірник “Старовинний театр в Росії” [38] Григорій Хайченко справедливо писав: “Збірник цей знаменує *рішучий поворот* істориків <...> театру до вивчення специфічних сторін театрального мистецтва – акторського виконання, прийомів постановки й оформлення спектаклів, обладнання будівлі театру і сцени <...> Автори “Старовинного театру” не ставлять перед собою мети реставрувати окремий конкретний спектакль, їхні дослідження мають *типологічний характер*” [39].

З цього парадоксу – заперечень і визнання слави – випливає, що метод виявився важливішим за отриманий результат. Утім, в очах “іншого театрознавства” саме метод Геррманна став його найвразливішим місцем: “Значення театрознавчих робіт Геррманна обмежується його ідеалістичним світоглядом. Вважаючи своїм головним завданням відтворення (реконструкцію) вистав минулих епох, Геррманн підійшов до вирішення цього завдання антиісторично – він відривав відтворювані ним вистави від загального історичного й літературного процесу, перебільшував роль поодиноких фактів в історії театру і недооцінював значення загальних закономірностей розвитку культури” [40] (у контексті тодішніх культурницьких доктрин цей висновок слід тлумачити як ігнорування

у концепції Геррманна класової боротьби, боротьби реалізму й антиреалістичних течій і т. ін.).

М. Геррманн, єврей за походженням, 1933 року став ординарним професором Берлінського університету (другий випадок за всю історію цього закладу). Того ж року в університеті було створено студентський націонал-соціалістичний Союз, проти діяльності якого Геррманн виступив у листі до міністра культури Берхарда Руста: “Моєму почуттю власної гідності, в якому глибоко вкорінено <...> національний німецький дух, <...> відкрито кажуть: “Єврей може думати лише як єврей, а якщо він пише німецькою – він бреше”, – і це <...> яскраво виявилось, коли я прямо пояснив сутність німецького духу студентам. Я пишу німецькою, я думаю німецькою, я відчуваю німецькою і я не брешу” [41]. Невдовзі він скаже й інше: “Ці люди не можуть мене образити. Я – німець, а вони, власне, ні” [42]. Звісно, з такими наївними уявленнями Геррманн не міг далі працювати в університеті, і після сорока двох років викладання він змушений був вийти на пенсію, а його прізвище невдовзі було вилучено зі списку викладачів. Така ж примусова “пенсія” позбавила його участь в більшості товариств, членом-засновником яких він був.

Незважаючи на фактичне вигнання з усіх наукових установ, яким він віддав своє життя, на заборону вільно ходити вулицями Берліна і відвідувати державну бібліотеку, він у ці роки наполегливо працював над книгою “Формування професіонального театрального мистецтва в античності і в новітній час”. Віддаючи належне досягненням театрознавства, а саме його методологічним здобуткам у сфері реконструкції вистав, Геррманн писав у цій праці: “Театральне мистецтво – це все ж таки акторське мистецтво” [43], закликаючи, таким чином, до вивчення акторської гри як першооснови вистави. Шукаючи відповідей на запитання про те, коли, де і як виникла акторська професія, Геррманн закликав до створення методології її дослідження. Зародження акторства як професії у Греції він пояснював трьома головними чинниками: існуванням мімів; наявністю “драматичної поезії, здатної поєднуватися з театральним мистецтвом” [44]; меценатством. Особливу увагу Геррманн приділяв економічним аспектам, вирізняючи заробітну платню як ключову ознаку професіонального театру. Саме ж акторське виконання Геррманн аналізував, спираючись, насамперед на тексти п’єс (діалоги), а також на відомості про час і місце показу вистав.

Серед інших тез, висунутих Геррманном у цій праці, було твердження про безпосередній зв’язок між грою античних і середньовічних акторів, адже основою вистав були одні й ті самі сюжети. Згодом цю ідею, хоч і без посилення на Геррманна, дотепно розкритикував Олексій Дживелегов: “Великої попу-

лярности набула думка, що комедія дель арте <...> продовжувала традиції давньоримського міма. Маски там, маски тут; буфонада там, буфонада тут, імпровізація – також. <...> Нічого не бракує? – запитували захисники ідеї глибокого коріння. <...> Насамперед бракує фактів. Їх немає, і навряд чи вони коли-небудь знайдуться. Паралелі й аналогії вказують лише на одне: що у певний час певне поєднання явищ може породжувати схожі результати” [46].

Період середньовічного театрального мистецтва, який у дослідженні носить радше оглядовий характер, Геррманн розпочинає з питання: “Що виконувалося?” [47] і, так само, як і в роботі, присвяченій реконструкції вистави, обирає локальний об’єкт дослідження – діяльність Помпоніо Лето [48].

Це була остання праця Геррманна: 1942 р., за тиждень до депортації до концтабору Терезієнштадт, він передав її рукопис Рут Мевіус, своїй учениці, завдяки зусиллям якої праця була видрукувана 1962 р., через двадцять літ по смерті Геррманна.

Зіставляючи ідеї Геррманна з театрознавством його часу, неважко виявити суголосні ознаки у творчості багатьох тодішніх дослідників – Олексія Гвоздева і Бориса Алперса, Петра Руліна і Володимира Перетца, Всеволода Всеволодського-Гернгросса і Сергія Радлова, Володимира Резанова і багатьох інших дослідників. Однак саме Геррманн одним із перших узявся розглядати гру як первинний елемент театру і закарбувався у театрознавстві як його фундатор, “...без якого знання про театр не можна було б вважати наукою” [49].

Ще за життя Геррманна у збірнику, присвяченому його 70-річчю, з’явилося словосполучення “театрознавча школа Макса Геррманна” [50], яке з часом перетворилося на сталий вираз, майже позбавлений, однак, конкретного ужиткового значення: з обережною критикою Геррманна виступає Крістофер Бальме [51]; “через педантизм та перенавантаження інформацією метод Геррманна отримав у наступних поколіннях репутацію далекого від практики, запиленого книжною ерудицією <...> і був підданий критиці <...> І все-таки це був метод реконструкції, який підняв “німецьку театрознавчу школу Макса Геррманна” до рівня методологічної моделі театрального дослідження і заклав основи її міжнародної слави” [52].

Життєва доля Макса Геррманна розгорталася між визнанням, славою і цькуванням, а завершилася загибеллю у концтаборі; наукова, – і не лише у радянському і пострадянському просторі, – зумовлена спростуванням, запереченням і забуттям його наукових принципів, легендарне буття Геррманна – триває й досі.

1. Незважаючи на популяризацію ідей Геррманна в СРСР у 1920-х роках, праці його не були перекладені, а в радянському і пострадянському театрознавстві відомі лише поодинокі спроби, що спиралися на його метод реконструкції конкретної вистави.

2. Herrmann, Max. *Albrecht von Eyb und die Frühzeit des deutschen Humanismus*. – Berlin, Weidmann, 1893. – 437 s. (Альбрехт фон Ейб, 1420–1475, – автор перших німецьких перекладів античної драматургії).

3. *Deutsches Literatur-Lexikon: das 20. Jahrhundert: biographisches-bibliographisches Hand-buch*. – Berlin, Walter de Gruyter Verlag, 2011. – V. 17. – S. 268.

4. Лев К. [Лев Конелев?]. *Театроведение // Театральная Энциклопедия*. – М.: Советская энциклопедия, 1967. – Дополнения. Указатель. – С. 185.

5. Стефан Мокульський вважав, що термін впроваджено Геррманном уже у 1900–1901 рр. (Мокульський С. С. *Изучение специфики театра // Наука о театре: Межвуз. сб. науч. тр.* – Л.: ЛГИТМУК, 1975. – С. 44).

6. Herrmann, Hans-Christian. *Das Archiv der Bühne: eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*. – Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2005. – S. 282.

7. Müller, Hans-Harald. *Wissenschaft ohne Universität, Forschung ohne Staat. Die Berliner Gesellschaft für deutsche Literatur (1888–1938)*. – Berlin, Walter de Gruyter Verlag, 2011. – S. 113–114.

8. Леш, Скот. *Соціологія постмодернізму*. – Львів, Кальварія, 2003. – С. 265.

9. Müller, Hans-Harald. *Wissenschaft ohne Universität, Forschung ohne Staat. Die Berliner Gesellschaft für deutsche Literatur (1888–1938)*. – Berlin, Walter de Gruyter Verlag, 2011. – S. 118.

10. Там само. – S. 120, 180.

11. Герман, Макс. *О задачах театроведческого института // Наука о театре: Межвуз. сб. науч. тр.* – Л.: ЛГИТМУК, 1975. – С. 61.

12. Там само. – С. 63.

13. Müller, Hans-Harald. *Wissenschaft ohne Universität, Forschung ohne Staat. Die Berliner Gesellschaft für deutsche Literatur (1888–1938)*. – Berlin, Walter de Gruyter Verlag, 2011. – S. 71, 75.

14. Герман Макс. *О задачах театроведческого института // Наука о театре: Межвуз. сб. науч. тр.* – Л.: ЛГИТМУК, 1975. – С. 63.

15. *Deutsches Literatur-Lexikon: das 20. Jahrhundert: biographisches-bibliographisches Hand-buch*. – V. 17. – Berlin, Walter de Gruyter Verlag, 2011. – S. 270. У цьому виданні подається найповніша бібліографія праць Макса Геррманна.

16. Герман Макс. *О задачах театроведческого института // Наука о театре: Межвуз. сб. науч. тр.* – Л.: ЛГИТМУК, 1975. – С. 61.

17. Альфред Клаар (1848–1927) – літературознавець, журналіст, театральний критик, який у своєму зверненні до М. Геррманна писав: “Сцена тільки тоді зможе показати свою цінність, коли до неї додається поезія”. (Fischer-Lichte, Erika. *Estetyka Performatywności*. – Kraków, Księgarnia Akademicka, 2008. – S. 42).

18. Martschukat, Jürgen. *Geschichtswissenschaft und "performative turn": Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*. – Köln, Böhlau Verlag, 2003. – S. 35.
19. Евреинов Н. Н. Метод художественной реконструкции театральных постановок // *Театральные новации*. – Пг.: Третья стража, 1922. – С. 82.
20. Фукс, Георг. *Революция театра: История Мюнхенского Художественного театра*. – СПб.: Грядущий день, 1911. – С. 185.
21. Herrmann, Max. *Das theatralische Raumerlebnis // Raumtheorie*. – Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2006. – S. 509.
22. Там само. – S. 501.
23. Там само. – S. 506.
24. Там само. – S. 507.
25. Hermann, Max. *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. – Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1914. – 542 s.
26. Fischer-Lichte, Erika. *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. – Chicago, University of Iowa Press, 1997. – S. 339.
27. Hermann, Max. *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. – Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1914. – S. 4.
28. Мокульский С. С. *Изучение специфики театра // Наука о театре: Межвуз. сб. науч. тр.* – Л.: ЛГИТМУК, 1975. – С. 50.
29. Евреинов Н. Н. Метод художественной реконструкции театральных постановок // *Театральные новации*. – Пг.: Третья стража, 1922. – С. 81.
30. Там само.
31. Hermann, Max. *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. – Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1914. – S. 118.
32. Köster, Albert. *Die Bühne des Hans Sachs: ein letztes Wort*. – Niemeyer, 1923.
33. Öhlschläger, Günther. *Leipziger Germanistik: Beiträge zur Fachgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert*. – Berlin, Walter de Gruyter Verlag, 2013. – S. 118–119.
34. Методологію Геррманна Гвоздев розглядає на сторінках декількох праць: Гвоздев А. *Театральна граюра и реконструкция старинного театра // Зеленая птичка: Сб.* – Пг.: Петрополис, 1922. – С. 226–233; Гвоздев А. *Итоги и задачи научной истории театра // Гвоздев А. Задачи и методы изучения искусств: Сб.* – Пг.: Academia, 1924. – С. 81–123; Гвоздев О. *Німецька наука про театр (до методології історії театру) // Гвоздев О. З історії театру і драми: Зб.* – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2008. – С. 9–40.
35. Гвоздев А. *Итоги и задачи научной истории театра // Гвоздев А. Задачи и методы изучения искусств: Сб.* – Пг.: Academia, 1924. – С. 111.
36. Рулін П. *Студії а історії українського театру (1917–1924) // Записки історико-філологічного відділу УАН.* – 1925. – Т. 5. – С. 208.
37. Кисіль О. *Український театр. Популярний нарис історії українського театру*. – К.: Книгоспілка, 1925. – С. 8.
38. *Старинный театр в России XVII–XVIII вв.: Сб. статей под ред. акад. В. Н. Перетца*. – Пг.: Academia, 1923. – 178 с.
39. Хайченко Г. *Основные этапы развития советского театроведения // История советского театроведения: Очерки. 1917–1941.* – М.: Наука, 1981. – С. 70.
40. С. Мок. [Мокульский С.] *Герман Макс // Театральная энциклопедия*. – М.: Советская энциклопедия, 1961. – Т. 1. – С. 1149.
41. Corssen, Stefan. *Max Herrmann und Die Anfänge der Theaterwissenschaft*. – Berlin, Max Niemeyer Verlag, 1998. – S. 16.
42. Hermann, Max. *Die Entstehung der Berufsmäßigen Schauspielkunst im Altertum und in der Neuzeit*. – Berlin, Henschel Verlag, 1962. – S. 291.
43. Там само. – S. 14.
44. Там само. – S. 119.
45. Інтерес до принципів акторського виконання минулого був однією з характерних рис тогочасного театрознавства. У статті “Про техніку грецького актора”, написаній ще на початку 1920-х років, Сергій Радлов, взявши за основу збережені свідчення сучасників, досліджував принципи акторської гри виключно через її зовнішні прояви, вважаючи не-можливим цілком довірятися текстам п’єс, адже “...античний театр саме тому і дозволяв собі зображати актора, який відлітає з землі на спині жука, що неможливість виконати це фізично нікого не бентежила” (Радлов С. *Э. Десять лет в театре*. – Л.: Прибой, 1929. – С. 292).
46. Дживелегов А. К. *Итальянская народная комедия*. – М.: Изд. АН СССР, 1954. – С. 31.
47. Hermann, Max. *Die Entstehung der Berufsmäßigen Schauspielkunst im Altertum und in der Neuzeit*. – Berlin, Henschel Verlag, 1962. – S. 219.
48. Помпоній Лето. *Pomponius Laetus (1428–1497)* – засновник Римської академії, перший постановник п’єс Плавта і Теренція при феррарському дворі.
49. Рашиєвський З. *Театральна партитура // Театр: історія, теорія, практика: Зб.* – Л.: ЛНУ імені Івана Франка, 2013. – С. 77.
50. Müller, Hans-Harald. *Wissenschaft ohne Universität, Forschung ohne Staat. Die Berliner Gesellschaft für deutsche Literatur (1888–1938)*. – Berlin, Walter de Gruyter Verlag, 2011. – S. 95.
51. Бальме К. *Вступ до театрознавства*. – Львів: ВНТЛ-Класика, 2008. – 269 с. Ще раніше суперечливе ставлення до ідеї “реконструкції” висловили й автори іншої праці: *Реконструкція старинного спектакля: Сб. науч. тр.* – М.: ГИТИС, 1991. – 322 с.
52. Harders, Levke; Seltsam, Nadin. *Spurensuche. Helene (1877–1944) und Max Herrmann (1865–1942) // Zeitschrift für Germanistik*. – Berlin, Peter Lang AG, 2010. – V. 20. – S. 318.



ВОЇН СВІТЛА, ВОЇН ДОБРА

Володимир Труш: in memoriam
(10.IX 1977 – †31.X 2015)

Ми не обираємо боротьбу за Батьківщину, вона обирає нас. А обравши, примушує віддати не лише власне життя, вона потребує життя найдорожчих людей.

Юрій Сорока, “Іван Богун” (2010)

У кожного свій рахунок у цій війні.

Неоголошений, “гібридний”, підступний. Війні, яку й досі здебільшого воліють соромливо йменувати “антитерористичною операцією”. Якщо так, – то це, мабуть, найдовша і найкривавіша антитерористична операція в історії людства. Адже чисельність її жертв уже давно вимірюється тисячами... Та це саме той випадок, коли ці страхітливі цифри – не бездушна статистика, а болючий нервовий вузол особистих втрат, родинних трагедій, життєвих катастроф.

Обличчя кожного в довжелезній шерензі загиблих на цій війні не зливається з іншими в присмерковому



Володимир Труш перед від'їздом в АТО, березень 2015 р.

тумані забуття, а навпаки, проступає чіткими індивідуальними рисами, немовби вирізьблене з мармуру.

Одне з цих облич аж надто впізнаване для академічної спільноти Франкового університету.

Усі ми добре пам'ятаємо ці добрі очі, цю скромну, аж ніби сором'язливу усмішку, цю неквапливу, але впевнену ходу свого колеги, товариша, друга...

І з подивом упізнавали його зовсім не маєстичну постать у образі харизматичного козака-характерника з усіма його необхідними зовнішніми атрибутами: козацьким чубом, козацькими вусами, козацькою люлькою. Тільки що з автоматом замість шаблянки та в камуфляжі замість шароварів.

Невже це наш Володя, яким ми його знали?..

Чи не знали?..

Так, це таки Він – наш Володя. Володи-мир, Володар Миру, в імені якого було закладене прагнення врівноваженої гармонії зі світом та внутрішнього спокою. І Воїн Світла, Воїн Добра з крицевим козацьким характером та козацькою ж таки волелюбністю, якої ми часто-густо не помічали за його добродушним поглядом на світ.

Ім'я Володимира Труша стало першим – і, дай Боже, щоб останнім! – з науково-педагогічного складу Львівського національного університету імені Івана Франка у мартирологу жертв Російсько-української війни 2014–2015 рр.

31 жовтня 2015 року, у лісі під Авдіївкою на Донеччині, на ворожому мінно-вибуховому пристрої підірвалися двоє офіцерів Збройних сил України: капітан Віталій Кравченко (бойове псевдо “Гектор”), заступник командира 2-го механізованого батальйону 53-ї окремої механізованої бригади (ОМБр), та його побратим капітан Володимир Труш (позивний “Артист”), в. о. командира роти цього-таки батальйону. Вони товаришували з часів спільної служби в 24-й ОМБр, де Віталій Кравченко був командиром роти, Володимир Труш – його заступником із роботи з особовим складом.

Володі 10 вересня виповнилося 38 років. У нього залишилися дружина і двоє синів, 10 і 3 років.

Старший викладач факультету культури і мистецтв Франкового університету (звідси і його “творче” псевдо “Артист” – себто людина мистецтва), він був мобілізований у лютому 2015 року. Отримавши повістку, не вагаючись, поїхав у військкомат, сливе блискавично пройшов медогляд – і проміняв костюм та краватку університетського викладача на армійський однострій. Короткий час підвищував військову кваліфікацію в Національній академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, де в студентські роки

проходив вишкіл як офіцер-виховник. А наприкінці березня рушив у так звану “зону АТО”. Спершу ніс службу у Гірському на Луганщині, а згодом разом зі своєю частиною був скерований на передній край – у рубіжну Авдіївку, що межує з об'їзною дорогою Донецька... Усього за кілька кілометрів від славетного, дощенту знищеного аеропорту...

Там, поблизу окружної українського міста, окупованого рашистами, і загинув разом із побратимом – під час так званого “перемир'я”, у ясний, сонячний осінній день, коли, за офіційними даними, не було військових втрат з нашого боку...

Він загинув як воїн.

Але ми пам'ятаємо його передусім як мирну, толерантну, спокійну, виважену людину з дивовижно добрим і щедрим серцем. Спочатку як студент, згодом – викладач Франкового університету, Володя умів з однаковою мірою поваги й доброзичливості ставитися і до своїх учнів, і до молодших та старших колег.

21 рік – із 38 літ свого земного життя – Володимир Труш був нерозривно пов'язаний з alma mater. Університет імені Івана Франка – його єдине місце праці, другий дім і творча лабораторія.

Зі Львівським університетом Володя пов'язав свою долю ще 1994 року, коли вступив на підготовче відділення, щоб наступного, 1995-го, поповнити шерег студентів-першокурсників філологічного факультету. Закінчивши його 2000 року і здобувши диплом викладача української мови та літератури, вступив до аспірантури. Темою своїх наукових зацікавлень обрав бібліографічну спадщину Іларіона Свенціцького. Працював над нею наполегливо, проте не зміг уникнути виконання складних і здебільшого невдячних адміністративних обов'язків.

Окрім сумлінної праці на кафедрі бібліотекознавства і бібліографії, на якій пройшов шлях від старшого лаборанта – до старшого викладача, Володимир Труш у 2001–2002 роках перебував на посаді заступника декана філологічного факультету, а в 2003–2006 — заступника декана факультету культури і мистецтв. Розбудовував організаційну структуру та матеріально-технічну базу щойно створеного факультету, відповідав за процедуру ліцензування нововідкритих напрямів та спеціальностей, поселення студентів у гуртожиток, вирішував цілий спектр питань – від господарських до навчально-виховних. Як член Видавничої ради готував матеріали про факультет до Енциклопедії Львівського університету.

Без перебільшення, його внесок у становлення наймолодшого (на той час) підрозділу Університету

годі переоцінити. Водночас він ніколи тим не хвалився й ні на що не скаржився. Щойно виникала якась потреба – без жодного зітхання чи нарікання брався за найскладнішу чи найнуднішу справу. Не шкодуючи власних сил і часу, щедро тратив їх на користь Університету, не чекаючи винагороди чи спеціального заохочення.

Володя ніколи не цурався роботи – навіть найбільш марудної й невдячної. Так, саме завдяки його зусиллям було упорядковано іменні покажчики до вагомих видань кафедри театрознавства та акторської майстерності рідного факультету: “Життя і творчість Леся Курбаса” (упорядник та науковий редактор Богдан Козак; Львів, Київ, Харків, 2012) та “Історії українського театру в Галичині” Степана Чарнецького (Львів, 2014). Ця, здавалося б, суто технічна справа вимагала неабиякої ретельності, пильності й відповідальності. І Володя робив її саме так – як усе, до чого брався. Інакше не вмів...

Як справжній чоловік, він добре знав слово “треба”. Треба, попри цілоденну втому, сісти за кермо, щоб терміново відвезти якісь важливі документи до Києва чи Франківська? Володя їхав. Треба повести студентів до музею чи театру? Володя вів. Треба принести з дому пачку паперу, бо на кафедрі закінчився? Володя ніс.

Був безвідмовний, бо почуття обов’язку ставив вище за власні інтереси.

Таким став і воїном, офіцером, командиром. До обов’язків заступника командира роти з роботи з особовим складом ставився не формально, а відповідально, з усім серцем дбаючи про своїх підопічних, розділяючи їхні тривоги і радощі, переймаючись прикрощами і невдачами. Ненавидів матюки, нехлюйство й пияцтво. Боровся з ними, як тільки міг. Прикметний епізод: коли капітану Трушеві набридло, що деякі недисципліновані солдати його роти зловживають окопитом, він просто прийшов до одного з таких “генделіків”, де вони зазвичай “затарювалися”, і спокійно промовив: “Ще раз дізнаюся, що ви продаєте горілку солдатам, – і вашого магазину не буде”. І поклав на прилавок кільце від гранати...

У цьому вчинку – весь Труш: рішучий і спокійний.

Уся його чоловіча натура – людини слова і людини вчинку.

Людини обов’язку.

Цікава деталь, яка чимало дає для розуміння засад світогляду Володимира Труша. Спершу, як сам зізнавався, він хотів стати священиком, та зрештою обрав інший шлях служіння – служіння українському

Слову. Для нього воно завжди було сакральним, і в цьому благоговійному ставленні до рідної мови як до багатоцінної Святини не було й дрібки фальшивого пафосу чи кон’юнктурного позерства.

Українська мова для Володимира Труша – це не тільки мова предків, материнської колискової та батьківських заповітів, та й не тільки предмет наукових філологічних студій. Це головний атрибут нації, її найдорожчий скарб, дім буття і духовна зброя.

Наскільки важливим для нього було мовне питання, можна пересвідчитись, переглянувши його дописи на персональній сторінці в соціальній мережі Facebook, передусім написані уже в час перебування в зоні воєнних дій. Більшість із них стосується саме рідної мови як неодмінної умови самостійного державного буття.

Він жив українським словом, у ньому і для нього. І заслуга в цьому не тільки високої львівської філологічної школи з її багатими традиціями, а й передусім родинного виховання. Тож окрема дяка його батькам, що виховали свого сина таким.

Володя не був ученим-лінгвістом (натомість його дружина Олена – український мовознавець, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови нашого Університету). Проте для утвердження авторитету рідного слова зробив чимало, особливо вже в час служби в ЗСУ. Його побратими шанобливо згадують, що капітан Труш завжди розмовляв винятково державною мовою, причому суворе дотримання всіх її літературних норм і без диплома видавало в ньому філолога. Він доброзичливо поправляв мовні огріхи інших і терпляче допомагав опанувати українську тим, хто нею недостатньо володів. Своїм пієтетом до Слова огрівав серця інших. І ніколи не шкодував того слова – доброго, щирого, чесного, щоб підтримати тих, хто цього потребував.

Він був щедрий на любов – не декларативну, а діяльну. І йому відповідали взаємністю – студенти, колеги-викладачі, співробітники різних допоміжних відділів і служб... Усюди його знали й усюди йому раділи. Він любив – і його любили. Був швидкий на допомогу й не чекав прохань: достатньо було бачити потребу в ній. І Володя завжди був першим, коли хтось такої підтримки потребував. Натомість сам майже ніколи не просив про бодай якусь допомогу – навіть вирушаючи на війну. Хіба що не для себе...

Ось як, наприклад, попросив своїх колег із факультету культури і мистецтв організувати Шевченківський концерт для військовослужбовців, які, як і він сам, проходили підготовку на базі Навчального центру Академії сухопутних військ. Факультет радо відгукнувся, і святочна академія справді відбулася наприкінці березня 2015 року. Щоправда, її натхненник та ініціатор, на жаль, у ній особистої участі не

взяв – на той час уже поїхав на фронт... Але незрима його присутність та підтримка була відчутна – і для колег-митців, і для військовиків...

Із такою ж повагою, як до рідного слова, Володимир Труш ставився до національних традицій. Недарма багато хто з бойових товаришів згадує, як ревно й дбайливо Володя готувався до відзначення Великодня за українськими звичаями – і не тільки сам, а й інших ангажував. Лагодили кошики, вдягали вишиванки під камуфляж, ішли до церкви, щоб усе було, “як удома”...

І справа ця святочна мала для нього далеко не формально-ритуальне значення. Пильнувати прадідівських християнських обрядів було для Володі так само органічним, як дихати. Ходити до церкви, причащатися, сповідатися, колядувати на Різдво, святити паску на Великдень – усе це означало для нього бути українцем. Ні, не з великої літери – просто українцем: щирим і справжнім, як хліб і вода.

Так само щирим і справжнім був його патріотизм: не фразеологічно-гасловий, а практично-дієвий.

Тому й не стояв він перед дилемою: їхати на Схід виконувати свій військовий обов’язок, захищаючи Українську Державу зі зброєю в руках, чи якось уникнути цього, сховавшись від ризиків і небезпек. Знаю: не вагався жодної миті. Мав чимало нагод і можливостей залишитися в зоні “мирного” життя, але не скористався жодною з них.

Уже поїхавши в “зону АТО”, він умів тримати в добрій напрузі й організовувати до шляхетних справ своїх друзів і колег, які залишалися тут, по цей бік війни: то до придбання автомобіля для їхньої частини, то до передачі українських книг для тамтешніх шкільних бібліотек від українських вояків.

– Друзе Труше, які книги?! Кому вони там потрібні? Хто їх там читатиме? Там же війна! – питали його, дивуючись такому незвичному проханням.

– Читатимуть. І наші воїни, і місцеві українці, які десятиліттями тут не бачили книжки рідною мовою, – твердо відповідав Володя і гірко підсумовував: – Звідки ж тут візьметься Україна, як навіть у шкільних бібліотеках годі відшукати сучасну українську книгу?

Йому вірили. І збирали книги (у тім числі чималий стос передала й Наукова бібліотека нашого Університету). І надсилали туди, “на війну”, з адресою: “Капітану Трушеві. До запитання”. А він ніс їх до тамтешніх шкіл. Дарував бібліотекам. Говорив із місцевими учнями та вчителями, переконуючи, наскільки важлива українська книга – для української молоді й Української Держави. При цьому так характерно поєднуючи “фірмово трушівські” м’якість і твердість: м’який, доброзичливий тон – і тверді національні переконання.



Миру, доброту, злагоди!
На добру пам'ять!
Артіст (Володимир Труш)

Не ми бираємо героїв за
"Батьківщину" – вона обирає нас.
А обравши, вимагає від нас
не лише нашого життя, але й
життя найдорожчих людей.

Автограф Володимира Труша на прапорі
у День Незалежності, 2015 р.

Він не соромився й не втомлювався дякувати за допомогу – не лише від себе особисто, а передусім від своїх соратників:

“Друзі! Шалено вдячний усім Вам за підтримку. Окрема подяка від побратимів моєї роти. Вони справжні герої. Вистояли під шквальним вогнем артилерії та безперервними атаками під Кримським 70 діб навіть після того, коли інші підрозділи з флангів і в тилу після перших обстрілів відступили. 4 двохсотих і більше 20 трьохсотих. 3-є з психічними розладами. Артобстріли – від 2000 до 4000 на тиждень. Дякую долі, що дарувала можливість бути у такому колективі. ...Вибачте за довгий монолог. Ще раз дуже дякую!”

Дякував. І тішився, що праця його – там, на Сході – була недаремною.

Розповідав журналістам: *“Приємно, що тут, на Сході, люди змінюються. Вони починають розуміти, що таке Україна, що таке Батьківщина. І надзвичайно приємно, коли проїжджаєш в населених пунктах, і вибігають маленькі дітки, щиро махають руками і викрикують: “Слава Україні!”*

– Героям слава! – відповідали ми радісно на ці Володині теплі слова, – ще не до кінця усвідомлюючи, яким саме героям.

Закономірно, що особливою сторінкою в житті Володі стала Революція Гідності. Уперше на Майдан ми поїхали разом, обурені брутальним побиттям студентів (у тім числі й нашого Університету) вночі 30 листопада 2013 року. Цього дня Труші в колі друзів відзначали родинне свято (а такі події в їхній сім’ї завжди шанували й ревно пильнували!), проте, почувши моторошні новини зі столиці, Володя, ні хвилино не вагаючись, прямо з-за святкового столу рушив до Києва разом із кількома товаришами. Багато хто тоді не наважився, міркуючи про наслідки, а він – поїхав, хоча ще не розвіявся димок із задутих свічок на торті. Хто ж знав, як невдовзі запахне нам іншим димом: *“Торіла шина, палала...”*

Пам’ятаю, яке враження справила на нього атмосфера Майдану. Його завше теплі очі палали особливим вогнем, а добре серце співало в унісон із тисячами інших українських сердець. Недарма саме Володимир Труш став представником факультету культури і мистецтв у страйковому комітеті Університету під час Революції Гідності.

Пригадую, після чергового нічного чергування на Майдані, ми мусили поїхати до Львова, де чекали нагальні невинішені робочі й родинні питання, щоб незабаром повернутися знову до революційного Києва. А Володя все відкладав хвилино від’їзду: *“Чекай, ще один раз гімн проспівасмо – і тоді...”* (на початку кожної години весь Майдан багатоголосим хором виконував *“Ще не вмерла України ні слава, ні воля...”*). І ми співали. Потім носили дрова, грілися біля багаття, пили гарячий чай з рук волонтерок з осяйними очима ангелів, їли козацький куліш з пластикових шкляночок... Минала година, друга, третя, а Труш усе не міг ніяк розпрощатися з Майданом.

Мабуть, так і не розпрощався.

Майдан не просто взяв його за живе (як більшість із нас) – він проник у глибину його серця, пульсував, жив у ньому як органічна частка його української душі. Не останньою чергою, саме тому й без найменших сумнівів рушив на український Схід – та-

кий близький і такий далекий, такий рідний і такий чужий...

Так, він був м’яким і добрим до людей. “Однак, коли йшлося про Україну та її майбутнє, то він був принциповим і навіть упертим, – слушно зауважив Ректор Львівського національного університету професор Володимир Мельник у прощальному слові під час похорону загиблого героя: *“Володимир пішов на Схід воювати з російським агресором, не шукаючи причин уникнення цього святого обов’язку. Він розумів, що, можливо, йде на смерть, але свій вибір зробив свідомо”*.

Наділений найкращими рисами українського національного характеру – врівноваженістю, погідністю, господаровитістю, гостинністю, м’яким, доброзичливим гумором – Володимир Труш був народжений для довгого, щасливого й розважливого життя, повного чесного труду й тихих сімейних радощів. Він був покликаний для миру, та загинув на війні. Задля того, щоб мир запанував на його рідній землі.

“Ми не обираємо боротьбу за Батьківщину, вона обирає нас. А обравши, примушує віддати не лише власне життя, вона потребує життя найдорожчих людей”.

Ці слова з історичного роману Юрія Сороки *“Іван Богун”* (2010) Володимир Труш обрав гаслом свого життя. Саме їх він написав на державному прапорі України – як послання для нас усіх, нині сухих і ще ненароджених. Такі прапори, як коштовну реліквію, не раз дарував тим, із ким зріднила його війна. І завжди з цим-таки власноручним написом.

Страшну пророчість цих слів ми збагнули лише тепер. Сьогодні вони звучать для нас, як заповіт.

Пам’ятаймо жадливу ціну, яку було заплачено за це кредо.

...Того скорботного дня, коли Львівський національний університет імені Івана Франка (разом із родиною, друзями, земляками, військовими товаришами, численною міською громадою) прощався зі своїм студентом, випускником, аспірантом, працівником, над величною спорудою головного корпусу лунало скорботне *“Плине кача по тисині...”*.

Цього разу – для нього.

Над домовиною свого батька-героя його 10-річний старший син прийняв із рук його бойових побратимів козацьку шаблю, як символ лицарської доблесті й честі, як найдорожчий скарб.

Не забудьмо цих дитячих сліз, цих судомно стиснених вуст, цієї козацької шаблі у ще тонких, але вже по-чоловічому міцних хлоп’ячих пальцях.

Прощання викладачів та студентів Львівського національного університету імені Івана Франка з капітаном Володимиром Трушем біля головного корпусу на вул. Університетській, 1.

Під час прощальної церемонії побратими по зброї передали козацьку шаблю Володимира Труша його старшому синові Миколі.



Цей вірш був прочитаний у Церкві Святої Анни під час чину похорону Володимира Труша 4 листопада 2015 року.

КАРБИ ПАМ'ЯТІ

Пам'яті воїна-викладача Володимира Васильовича Труша

Війна забрала чергове життя
І сина, й чоловіка, батька, брата...
І скільки треба жертв для майбуття?
Хіба земля ще ними не багата???

Життя – це плід любови й Божий дар.
І лиш геройська смерть – прояв Любови,
Що пломеніє за близьких, як жар,
І кличе кожного до справжньої обнови.

Єднаймося у молитві до Творця,
Єднаймося в добродійстві до народу,
Щоби Господь не відвернув лица
І дарував нам перемогу і свободу!

Пішов наш друг і старший викладач
По нагороду, що найвища в світі.
Бо хто в час боротьби не був глядач,
Той в Україні житиме у міті!

Свобода для Володі – не слова,
Але відповідальність за державу.
Хай пам'ять у ділах буде жива!
Слава Вкраїні і Герою слава!

*3 листопада 2015 р.
Архiereй Борис (Володимир Харко)*

Хай у пам'ять кожного з нас вкарбується образ
цього мужнього, не по літах дорослого хлопчика.
І його хороброго, самовідданого батька – з лагідною
усмішкою на вустах і дитячою щирістю в очах.

Не забудьмо.
І не пробачмо.

Ніхто не в змозі оскаржити чи тим паче скасувати
жорстокий присуд долі.

Від нас залежить лише, щоб пам'ять про героїв
була справді вічною.

Бо ніхто не вмирає даремно.

Кожна смерть на цій війні – для нашої перемоги.
Ніхто не любить даремно.

Кожна любов на цій війні – для нашої перемоги.

У нас ніхто не відбере нашої любові – і нашого
болю.

Бо лише тепер ми по-справжньому зрозуміли, що
любов – це коли болить.

У нас неймовірно багато любові і болю.

І саме тому ми переможемо у цій війні.

Слава Україні.

Героям слава.

Ми тепер точно знаємо, яким саме Героям.

Богдан ТИХОЛОЗ



НАШ НЕЗАБУТНІЙ ВОЛОДЯ. МОЗАЇКА СПОГАДІВ

Він любив людей. Не було в ньому ніякої пози. Він не шукав себе у жодних субкультурах, не експериментував із свідомістю і навіть із зовнішністю. Мова його була тиха, спокійна, він не фонтанував емоціями. Ніби не потребував тих юнацько-максималістичних спроб самоствердитися. Володя наче завжди був таким. Він був простим. Справжнім, цільним. Таким, як є і як має бути. Чисті очі і чисте серце.

*Зоряна Величко – однокурсниця,
асистент кафедри української преси
Львівського національного університету
імені Івана Франка*

В аудиторію на першому поверсі заходив скромний молодий мужчина, із невеликою чуприною, і обов'язково – у гарному костюмі з краваткою та зручним портфелем. Своїм тихим, непоказним голосом він мовби промовляв: “не переживайте, все буде гаразд”. Побачити його усмішку не було важко, вона часто з'являлася на його обличчі і заспокоювала, давала відчуття гармонії.

Володимир Труш належав передусім до скромних людей, проте відповідальних, чесних і веселих. Лише

Володимир Труш (сидить) з колегами кафедри бібліотеко-знавства і бібліографії факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка, 2013 р.

тоді, коли гинуть такі, як він, розумієш, що праведники ходять серед нас, і ти їх не помічаєш. Але все-таки помічаєш – енергію Труша неможливо було не відчувати. Він не намагався нею світити на весь світ, лише постійно й щедро ділився нею з кожним, з ким собі тихенько і цілком звично зустрічався, подорожував чи спілкувався.

*Данило Ільницький – літературознавець,
кандидат філологічних наук, молодший
науковий співробітник Інституту
українознавства ім. І. Крип'якевича*

Я не знала Володі боягуза! Він навіть у скромності своїй був сміливий. Тож не дивно нікому, що свідомо зробив свій вибір! Я не знала Труша пихатого! Володя в спілкуванні своєму був глибоко вразливий. Стримана мудрість у кожному слові, за яким щоразу моральний вчинок! Я не знала Володі егоїстичного! За вродливим обличчям не було нарциса. Він просто любив людей і життя! Я не знала Тебе, Труше, з боку зла. Господь Бог виткав Тебе для добра!

*Оксана Козачок (Галаник) – однокурсниця,
вчителька, радіоведуча*

Про що найбільше думаю: Володя, тихий, скромний, мирний, саме він поклав своє життя за Україну, виявився героєм не на словах, а на ділі, не в тилу, а на війні, на передовій. А як він розкрився у зовнішньому вигляді, на фото, в інтерв'ю! Мені здається, його воєнний козацький образ – не що інше, як вияв його істинного козацького духу. Світла твоя смерть, Володю, як світлий був твій погляд за життя...

Ореста Мацяк – кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української літератури
ім. акад. М. Возняка

Володимир Труш пішов на фронт за повісткою. В нього був чин капітана і він не відкосив. Він був безвідмовний. Допомогавав кожному, хто просив допомоги чи просто її потребував. Був спокійний, не войовничий, і навіть, коли агресію проявляли до нього, зберігав витримку.

Він не скаржився. І не відмазувався. Він дуже любив свою дружину, завжди про неї говорив, і показував фотки своїх синів.

На фронті він вистриг оселедець, запустив вуса. Вигляд – як у козаків на картинах Пимоненка. Тепер він курив люльку і мав бойове псевдо Артист. А потім я прочитав його дописи про війну. І зрозумів наскільки його життя тепер відрізнялося від того, яким воно було тоді, і яким і далі є наше “мирне” життя.

Назар Козак – кандидат
мистецтвознавства, доцент,
старший науковий співробітник
Інституту народознавства НАН України

Не можу пригадати, чи бачила хоча би раз Володю-“Артиста” без Віталіка-“Тектора” і навпаки. Вони завжди їздили разом у справах чи на зустрічі, часто в парі ходили на бойові завдання. Віталік мав демобілізуватися наприкінці вересня, і вже навіть написав рапорт і зібрав речі. А потім передумав. Як сам зізнався, не тільки тому, що у бригаду прибуло нове поповнення, яке потребувало навчань і досвіду, але не в останню чергу і “через Володьку”. Володі до “дембеля” лишалося ще півроку, і Віталік вирішив прослужити їх із другом і демобілізуватися разом з ним. Вже зараз, після їх загибелі, спілкуючись із їхніми близькими і друзями, я ще більше розумію, наскільки вони були схожими. Вони просто не могли не стати друзями. Можливо, ця дружба – єдине і найцінніше, що дала їм війна. Цінніше навіть за те, що кожен із них знайшов себе і відкрив себе зовсім на війні.

Ольга Іваненко – волонтер, парамедик



Володимир Труш удома з синами Миколою (ліворуч) та Васильком у часі підвищення військової кваліфікації в Національній академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, лютий 2015 р.

На Великдень пан Володимир і ще декілька наших вояків пришли до церкви. У руках вони тримали саморобні кошики – обклеєні білим папером картонні коробки (мабуть, ті, у яких їм з дому передавали паски) з прирощеними до них ручками. Це було настільки зворушливо! Як і те, що пан Володимир прийшов до храму у вишиванці під камуфляжем. Хлопці були такі радісні, урочисті... Дуже трепетно ставився пан Володимир до українського слова. Говорив, що не розуміє тих українців, які в спілкуванні з російськомовними переходять на російську мову. “З росіянами я буду говорити їхньою мовою, – пояснював він. – Але чому я мушу послуговуватися російською в спілкуванні з українцями? Це неповага до себе, імперський комплекс меншовартості”.

Людмила Якимінська – учителька
Плесецької ЗОШ І-ІІІ ступенів (перед
тим – Луганської школи-гімназії № 30)



Володимир Труш зі студентами кафедри бібліотекознавства і бібліографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка.

Сьогодні небо так чисте, а мало б плакати. Але, зрештою, ні... Чого йому плакати, коли приймає до себе ПРАВЕДНИКА... Так болить, що від цього болю німієш...

Познайомились з "Артистом" у липні в Северодонецьку. Володимир Труш відразу привернув до себе увагу. І навіть не своїми колоритними вусами з чубом. Ні... очима, в котрих була така глибина і біль від того, що робиться довкола, що готов був робити будь-що, аби підтримати таких, як "Артист". Довго спілкувались про те, що він тут, на Луганщині, відвойовує мирне небо для діток, обпечених війною. А його синочки чекають татка додому. Скоро можна б було і до діток з дружиною, та нема кому підмінити його та його побратимів. Там, на війні, достатньо короткого часу, аби людина стала рідною. Адже там, на війні, людина немов на долоні, видно її наскрізь. Володимир світився добром, скромністю, відвагою...

...перед очима маленький чубатий хлопчина, що так гірко плаче біля гробу свого батька ГЕРОЯ...

ГЕРОЇ НЕ ВМИРАЮТЬ!!!

Ксенія Клим – журналістка, телеведуча

Схиляю голову перед тобою, Володю.

Силою своєї любові ти навчив нас мудрості – мудрості бути відвертим із самим собою, мудрості бути відданим сім'ї, друзям, народові, мудрості бути сильним, коли немає сил.

Багато залишилося неказаним між нами. Та чесно буде помовчати твоїми думками, побачити твоїм серцем.

Ти так і залишишся достойним сином, мужнім батьком, надійним чоловіком, вірним другом...

Ти з нами.

Руслан Марків – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української фольклористики ім. акад. Ф. Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка

Євдокія СТАРОДИНОВА

УНІВЕРСИТЕТСЬКА ХРОНІКА МІЖНАРОДНОГО ДНЯ ТЕАТРУ

Двадцять сьомого березня 2015 р. на факультеті культури і мистецтв традиційно святкували Міжнародний день театру. Такі урочистості відбуваються тут уже 15 років поспіль.

В Актівій залі ім. А. Кос-Анатольського викладачів і студентів зі святом привітали декан факультету доцент Роман Крохмальний, організатор свята – завідувач кафедри театрознавства та акторської майстерності Богдан Козак, голова профспілки Львівського обласного відділення культури Михайло Підгурський, директор Національного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької Андрій Мацик, заступник голови Благодійного фонду ім. М. Заньковецької Тарас Лисак, випускники факультету культури і мистецтв – актори Театру ім. М. Заньковецької Юрій Хвостенко та Андрій Снічарчук.

Зі святковими вітаннями виступили також викладачі інших кафедр факультету, студенти, гості, запрошені на урочистості.

Глядачі бурхливими оплесками вітали учасників святкового концерту. Зі сцени звучала поезія, лунали пісні, вражали інструментальні музичні твори та запальні хореографічні номери.

На завершення, як завжди, найкращим студентам факультету за відмінні успіхи в навчанні, науково-пошуковій і творчій роботі та в оволодінні майстерністю актора вручено іменні стипендії.

Назвемо імена меценатів і засновників стипендії та й, звичайно, – самих стипендіятів. Отож, нагороджено:

- **Стипендією ім. Григора Лужницького** (засновник – родина Г. Лужницького у США) студентів 3 і 4 курсів напряму підготовки Театральне мистецтво (театрознавство) **Вікторію Солов'юк, Тетяну Стерняк** (гр. КМТ-31), **Марію Цигилик** (гр. КМТ-41).



Богдан Козак, професор, завідувач кафедри театрознавства та акторської майстерності вручає Марії Цигилик (КМТ-41) стипендію ім. Григора Лужницького. Львів, 2015 р.



Роман Крохмальний, доцент, декан факультету культури і мистецтв вручає заохочувальну грамоту Ганні Мяченко (КМА-11). Львів, 2015 р.

Генеральний директор Національного академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької Андрій Мацяк та заступник голови фонду ім. М. Заньковецької Тарас Лисак вручають стипендію Благодійного фонду ім. М. Заньковецької Андріанні Курилець (гр. КМА-41). Львів, 2015 р.

Юрій Хвостенко, актор Національного академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької вручає іменну стипендію Василю Сидоркові (гр. КМА-31). Львів, 2015 р.



Учасники та гості святкування Міжнародного дня театру. Львів, 2015 р.



– Стипендією ім. Заслуженої артистки України Віри Левицької (засновник Юрій Левицький, США)

студентку 3 курсу напряму підготовки Театральне мистецтво (акторське мистецтво) **Анастасію Лісовську** (гр. КМА-31) та студентку 2 курсу цього ж напряму підготовки **Ірину Романчук** (гр. КМА-21);

– Стипендією **Андрія Снісарчука та Юрія Хвостенка**, акторів Національного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької (випускників факультету)

студентів 2 і 3 курсів напряму підготовки Театральне мистецтво (акторське мистецтво) **Ярослава Дерпака** (гр. КМА-21) та **Василя Сидорка** (гр. КМА-31);

– Стипендією **Богдана Козака**, актора Національного академічного українського драматичного



театру ім. М. Заньковецької, народного артиста України, академіка НАМ України, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка

студентів 2 курсу напряму підготовки Театральне мистецтво (акторське мистецтво) **Олександра Збараського та Олександра Поліновського** (гр. КМА-21);

– **Стипендією Благодійного фонду ім. М. Заньковецької** студентів 2 і 4 курсів напряму підготовки Театральне мистецтво (театрознавство, акторське мистецтво) **Олексія Паляничку** (гр. КМТ-21) **Андріанну Курилець** (гр. КМА-41).

Грамотами і преміями Львівської обласної організації профспілки працівників культури нагороджені: **Майя Гарбузюк**, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності, кандидат мистецтвознавства;

Ніна Бічуя, провідний редактор редакції журналу “Просценіум”;

Інна Шкльода, провідний редактор редакції журналу “Просценіум”;

Євдокія Стародінова, методист деканату, голова профбюро факультету.

Заохочувальними грамотами за участь у концертах з нагоди святкування 201-ої річниці від дня народження Тараса Шевченка нагороджені студенти 1 та 2 курсів кафедри театрознавства та акторської майстерності

Олександр Поліновський
Ігор Шпильовий
Костянтин Прибиловський
Павло Тур
Назарій Титар

Яна Алєйнікова

Богдана Андрусяк

Вікторія Кузіна

Валерія Михайленко

Ганна Мяченко

Олександра Панцерно

Аліна Супрун

Висловлюємо щиро подяку

- родині Григора Лужницького та синові Віри Левицької п. Юрію, які проживають у м. Філадельфії (США) і є справжніми друзями й меценатами кафедри театрознавства та акторської майстерності;

- Благодійному фонду ім. М. Заньковецької, який теж долучився до благородної справи – підтримки талановитої молоді.

Хочемо також відзначити високу громадянську свідомість молодих акторів театру ім. М. Заньковецької Юрія Хвостенка та Андрія Сніцарчука – випускників нашого факультету, які зберігають гарні традиції факультету, і підтримують майбутніх акторів – своїх молодших колег.



Студенти кафедри музичного мистецтва Ольга Гординська, Олександр Збараський (КМА-21) та тріо “LvivLadis” вітають гостей свята музичними номерами. Львів, 2015 р.



*Світлини до статті
Інни Шкльоди*

Майя ГАРБУЗІЮК

КОНФЕРЕНЦІЯ ПАМ'ЯТИ ПРОФЕСОРА Р. ПИЛИПЧУКА

Традиційне березневе засідання Театрознавчої комісії в рамках XXVI наукової сесії НТШ, що відбулось 17 березня 2015 р., львівські театрознавці присвятили вшануванню пам'яті дійсного члена НТШ, професора, академіка Національної академії мистецтв України, кандидата мистецтвознавства, заслуженого діяча мистецтв України Ростислава Ярославовича Пилипчука. Авдиторію імени Леся Курбаса факультету культури і мистецтв ЛНУ імени Івана Франка виповнили слухачі, здебільшого юні, котрим не доводилось особисто бачити і слухати видатного ученого, котрі знайомі із його науковим спадком за публікаціями, енциклопедіями, виданнями.

Конференція за великим рахунком стала презентацією львівського крила наукової школи професора Пилипчука, і водночас – спогадом про Учителя, колегу, доброго друга кафедри і “Просценіуму”.

У вступному слові дійсний член НТШ, завідувач кафедри театрознавства та акторської майстерності професор Богдана Козака окреслив внесок Р. Пилипчука як історика, окремо зупинився на перипетіях створення кафедри та тій допомозі, котру надававав упродовж перших років діяльності кафедри Р. Пилипчук, тоді – ректор Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Далі взяли слово учні наукової школи Р. Пилипчука. Кандидат мистецтвознавства Світлана Максименко запропонувала до перегляду архівний запис власної авторської програми на Львівському обласному телемовленні: інтерв'ю з Ростиславом Ярославовичем, записане 2003 року під час гостинного візиту професора Пилипчука у Львівському національному університеті імени Івана Франка. Присутні побачили фрагмент прочитаної для студентів та викладачів кафедри, лекції професора Р. Пилипчука про становлення театрознавства як науки, розмову С. Максименко із гостем на теми виховання театрознавця-історика. У доповіді “Методологічні та морально-етичні аспекти історичних досліджень в царині театрознавства (з досвіду наукової школи Р. Пилипчука)” С. Максименко розкрила основні постулати наукової школи Р. Пилипчука, заснованої на джерелознавчих студіях,

повазі до документу, високій науковій етиці, національному світогляду.

Ще один архівний відеозапис виступу Ростислава Ярославовича на святкуванні п'ятилітнього ювілею кафедри – з кафедрального архіву – повернув нас у благодатні часи, коли майже все видавалось можливим до здійснення, і спілкування із професором Пилипчуком (телефонічне, чи особисте) було майже звичною справою.

Кандидат мистецтвознавства, доцент Майя Гарбузюк – ще одна учениця відомого ученого, розповіла про доробок Р. Пилипчука в царині досліджень українсько-польських театральних взаємин, наголосивши при цьому на засадничих темах та проблемах, що їх порушував учений, його міжнародних контактах та співпраці із відомими польськими дослідниками.

Уляна Рой – випускниця театрознавчої аспірантури Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. К. Карпенка-Карого, чийм науковим керівником був Ростислав Ярославович, виголосила доповідь “І. Франко та Руський народний театр товариства “Руська Бесіда”: питання стосунків драматурга й театру”. Роман Лаврентій – здобувач кафедри театрознавства КНУТКіТ і ще один представник “школи Пилипчука”, розповів про “Кирку з Льолео” Ю. Косача (1938) – першу прем'єру Українського народного театру ім. І. Котляревського”. Як і старші колеги, молоді науковці присвятили свої виступи світлій пам'яті Учителя, вшанувавши його і небагатослівними, але місткими спогадами, і змістовними доповідями.

Заключна репліка обговорення конференції вирвалася з уст одного з присутніх магістрантів-театрознавців. Її точний зміст не відновити, але сенс такий: “Тепер ми розуміємо, звідки походимо, і чий “науковий онук”. Мабуть, це й слід вважати найкращим доказом важливості та підсумком такої зустрічі-спогаду-конференції. Ім'я Р. Пилипчука продовжує об'єднувати покоління театрознавців довкола роботи, пошуків, досліджень – а це найкраща пам'ять про Учителя.

Конкурс п'єс "Драма. UA", спрямований на популяризацію сучасної української драматургії, відкрив для нашої сцени, а відтак і для глядача, чимало справді талановитих авторів. Завдяки конкурсу текстами молодих драматургів починають серйозно цікавитись також і літературні та театральні-мистецькі видання. "Просценіум" пропонує своїм читачам п'єсу «Полярники», авторство якої належить Марії Вакулі.

Марія Вакула народилася у Києві, в сім'ї архітекторів. Після закінчення школи отримала архітектурну освіту. Першу п'єсу "Вагітна Лола, або Труп на кухні", за яку була удостоєна 3-ї премії видавництва "Смолоскип", написала 2010 р. Відтоді успіх раз по раз наздоганяв молодшу авторку. Наступні дві п'єси – "Сонні пігулки" та "Катрін у пастці" – серед переможців конкурсу п'єс "Драма. UA – 2011" (3-тя премія). П'єса "Абонемент на 7. Інша сестра" була прочитана під час Тижня актуальної п'єси 2012 р. Як учасниця Першої "Драматургічної резиденції" у рамках IV Фестивалю сучасної драматургії "Драма. UA" (2013) Марія Вакула написала "Від відредазоване чорне" (режисер сценічного читання п'єси – Антон Романов). Того ж 2013-го р. п'єса "DiCaprio" посіла друге місце у конкурсі п'єс "Драма. UA".

Серед 68 текстів 57 авторів, котрі були учасниками V Конкурсу п'єс "Драма. UA – 2015", перемогу здобули "Полярники" М. Вакули. Уперше цей твір вийшов до глядачів 22 грудня 2015 р. на Першій сцені сучасної драматургії (Львів, режисер сценічного читання – Олег Онещак, виконавці – Мирослава Рачинська та Олег Онещак).

Вікторія Швидко

ПОЛЯРНИКИ

(з розповідей справжніх полярників)

Автор: Марія ВАКУЛА

Стан: замерзлий.

Темп: надто врівноважений.

Місце дії: Південне полярне коло.

Фон: крики сніжних буревісників, антарктичних поморників та королівських альбатросів.

Ключове слово: проджеріти.

Буревісник Поморник

Дійові особи:

Ді – полярник

та його наречена Ді

[За попередніми підрахунками до аеропорту Мак-Мердо залишалося менше двох діб ходи пішки. Ми йшли вдвох – я і моя дружина. Точніше, вона ще не була мені дружиною. Але на безіменному пальці її правої руки вже красувалася обручка ціною у 8 тисяч. Але ми йшли пішки... Одружитися ми намагалися вже втретє. Ми були такою собі парочкою невдах. Нам нічого не вдавалося з першого

разу. Ну геть нічого. З цією обручкою Ді ходила вже третій рік. І третій рік ми планували весілля. Два попередніх рази нам просто не вистачило грошей. Насправді їх бракувало і зараз. Але тягнути вже були нікуди. І тепер ми йшли засніженою Антарктикою, західною її частиною, на одну добу довше. Ді забула на станції свою весільну сукню. І довелося повертатися за нею. А в аеропорту чекав літак на материк, і звідти – на Домінікану. Літаки літають лише до початку квітня. І якщо ми хотіли забратися геть, то часу в нас було обмаль.

Справа в тому, що Антарктика не пробачає легковажностей. І я з жахом інколи позирав на Ді. Вона йшла зліва від мене. Дивилася собі під ноги. Йти було важко. У Ді за спиною у чохла тяглася слідом за нею її весільна сукня. Ді все ще боялася її зім'яти.]

[Дійсність створюється в пам'яті. Про це писав Пруст. Речі, які я сьогодні бачу вперше, не здаються мені справжніми. Те ж саме було з Ді, коли вона ступила на територію станції вперше.]

Ді: Печалька...

[Все, що Ді знала про Антарктику, не виходило за межі знань, які вона знаходила в інтернеті. Ді приїхала до мене на вантажному судні пів місяця тому. А з порту її сюди доставив гелікоптер. Прибула сама, без зміни. Станцію збиралися закрити через недостатнє фінансування. Спочатку Ді тут було важко – це було помітно.

Коли Ді прибула на станцію, першого тижня вона виходила зі мною двічі на день. Спочатку до прибудови, де містилися основні прилади та датчики. Прибудова стояла метрів за 400 від житлового будинку. А вдруге – за 1 км від станції, де я запускав метеозонди та метеорологічні ракети. Всі ці 400 метрів та 1 км Ді що на день двічі проходила по снігу на високих підборах. Щоб справити на мене враження.

Ді прибула на станцію першого березня. Першого березня, за п'ятнадцять хвилин до її прибуття, я заблокував доступ зі свого комп'ютера до всіх інтернет сторінок, окрім домена Антарктики .aq.]

Ді: Я люблю, коли ти говориш. Я люблю тебе слухати. Ти завжди кажеш розумні речі.

Може, й не завжди. Може, це я недостатньо розумна. Але принаймні, коли ти їх кажеш, вони здаються розумними.

Ді: Важко говорити розумно при температурі 13 градусів за Фаренгейтом.

Ді: Це скільки за Цельсієм?

Ді: –10.

Ді: Печалька... Зараз не так вже й холодно. Чи я вже просто звикла.

Ді: Тут і за рік не звикнеш. А ти лише два тижні...

[Тишу тут майже ніколи не порушували. Ніхто не мав на це права. В Антарктиці майже не розмовляють. І на це є багато причин. По-перше, важко через надто низьку температуру. По-друге, ні до чого. По-третє, нема про що, тут нічого не відбувається. Кожний наступний день боляче ранить схожістю на попередній. Кожний день починається так, ніби підіймається завіса перед початком якогось гігантського, чарівного з величезної бездіяльності всесвіту, ніби єдиним завданням дня є показати, що нічого не змінюється, нічого не відбувається. Це діється справді, космічного масштабу штука. Нас обманюють, а ми віримо. А я щодня, де б не був, о третій годині бачу цього птаха, який летить на мене ніби ядерна ракета.

Єдине, що могло порушити тишу в Антарктиці – це був цей птах та вітер. Той звук, коли птах ковзає засніженими або зовсім крижаними скелями, скидався на шуркіт та скімлення. А потім знову запановувала тиша. Від цієї тиші навіть у вухах дзеленчало.]

[Одружитися на Домінікані – звичайно, було ідеєю Ді. Коли вона приїхала, і я зрозумів, що від цього не відкараскатися, то запропонував обвінчатися у церкві Святої трійці на острові Ватерлоо, неподалік від станції “Берменгаузен”. Але Ді цілий день старанно вивчала карти, і сказала своє рішуче “ні”. До аеропорту в Мак-Мердо відстань була менша. Дарма, що потім ще летіти на Домінікану з двома пересадками.]

[Я йшов і дивився на заспане море. Небо було позбавлене того синювато-чорного відтінку, котрий свідчить про близькість відкритого моря. За рік я відростив 28 см бороди. Я її лінійкою весь час міряю. Я її, звичайно, інколи підстригаю. Тому вона могла бути і довшою. Ді сказала, що на континенті зараз борода в моді. Що їй подобається. Тут борода в моді завжди.]

Ді зупиняється.

Ді: Ми робимо привал?

Ді: Так.

Ді: Надовго?

Ді: На ніч.

Ді: Тут не буває ночей.

Ді: Формально, так.

Ді: Ді, ми точно не заблукали?

Ді: Ні, все під контролем, Ді.

[Напинав намета я сам. Ді нічого цього робити не вміла. В такому антарктичному поході вона була вперше.]

[В Антарктики є свій власний запах. Як у жінок. Інколи підходиш до якоїсь жінки і відчуваєш, що запамятаєш її саме за її запахом. Бо більше ні в кого такого немає. Щоправда, підходити тоді треба дуже близько. І це не запах парфумів. Це запах шкіри, мускусу чи чогось ще – достеменно не знаю. Такий запах є не у всіх. У Ді його не було. А може, я просто не встиг його вчасно вирізати, допоки зовсім до неї не звик. Але тут він був не потрібен. Тут був запах Антарктики. Особливо він відчувався при сильних морозах. Ним пронизана вся континентальна Антарктика. Він ледь помітний, зовсім незначний і тому зазвичай на нього навіть не звертаєш уваги.. Але при особливо сильних морозах я його завжди відчував. Якийсь час я намагався знайти порівняння, але здався. Вже після, коли минули сильні холоди, я зрозумів, який то був запах – “карамельна ваніль”.

Загалом, це моя ідея не брати транспорт. Я хотів пройтися пішки. І тепер я просто насолоджувався цим запахом.]

[Палатку я розбивав не довго. Вітру майже не було. Я взяв лопату й почав вирізати зі спресованого снігу куб. Ді за всім цим спостерігала як птах. Вона нахилила голову трохи набік. Присіла зручніше на великий камінь в ущелині. І просто дивилася. Ді взагалі була неговірка. Щоб почуватися комфортно, їй не обов’язково треба було розмовляти з людьми, підтримувати бесіду. В цьому плані вона була безпосередньою – не хочеш говорити, не говори. Я давно помітив, що вона любила більше мовчки спостерігати за світом, аніж розповідати про нього. Мені це в ній подобалося.

Кубами криги я закріпив кути палатки. Це був наш запас прісної води. Може, навіть завеликий.

Втомлено та байдуже я знову подумав про Ді. Про що вона зараз розмірковувала, сидячи в двох метрах від намету? Я занадто довго пробув сам в Антарктиці. Мені тепер здавалося незвичним чиєсь дихання поряд й незвично, що треба з кимось говорити.

Я відчув утому. В Антарктиці швидко втомлюєшся. Загалом, відчуваєш себе непогано, але швидко ходити та підіймати дуже важкі речі не можеш. Одразу з'являється задишка та паморочиться в голові. Уві сні в тебе зупиняється дихання. Це називається апное. Від цього дуже втомлюєшся. Тому що практично не висипляєшся. Але це не так уже й важливо, тому що взимку у багатьох все одно починається безсоння. Через місяць після прибуття на станцію у людей інколи траплялися галюцинації – здавалося, що зблизька пролетіла муха. Але мухи тут, звичайно, бути не могло. А якось я прокинувся від того, що здалося, ніби поблизу літає комар. Людина тут не живе. Людина тут повільно помирає.]

Ді сідає на камінь поруч з Ді та дістає з кишені губну гармоніку.

Ді: У тебе є улюблене слово?

Ді: Ні. А повинно бути?

Ді: Мабуть, просто запитала.

Ді: Ну якщо ти запитала, то в тебе повинно бути улюблене слово.

Ді: Правильно.

Ді: То яке?

Ді: Відчай.

Ді: Найправильніше слово на Антарктиці.

Ді: Чому?

Ді: Слово “відчай” тут набирає надто особливого змісту.

[Я заграв. Заграв перше, що спало на думку. Ryan Adams. На Антарктиці вдається видобувати з неї особливо трагічні звуки. Може, це через сухість повітря? Чи тут просто все в декілька разів трагічніше? Я уважно подивився на свою гармоніку. Ні, зовсім звичайна С-мажорна діатонічна губна гармоніка з десятьма отворами.]

Ді: Крига довго тримається.

[Я злякався свого власного голосу. Він здався мені тонким та невиразним серед студених скель, що приглушували будь-який звук. На якусь мить мені здалося, що і Ді помітила цю фальшиву нотку в моєму голосі. Вона дивилася на мене ніби вимагала пояснень.]

Ді: Навчиш мене грати?

Ді: А витривалості в тебе вистачить?

Ді: Так, вистачить.

Ді: Тоді тримай.

Спочатку треба навчитися брати акорди, а не окремі ноти. Так легше. Так я вчився, принаймні. Нота – це один отвір. Акорд – це три отвори. Треба брати ноти на вдиху в нижньому регістрі, це з першого по п'ятий отвори. Згорни губи трубочкою. Отак.

Ді: Отак?

Ді: Так... Чого ти смієшся?

Ді: Що таке регістр?

Ді: Це група отворів, що мають різну висоту звуку, але однаковий тембр.

Ді: Печалька... Я правильно роблю?

Ді: Поки що, так.

Ді раптом забирає гармоніку від своїх губ.

Пауза.

Ді: Я звільнилася з роботи.

Ді: Справді?

Ді: Так.

Ді: Були якісь вагомі причини?

Ді: І так, і ні.

Ді: То які?

Ді: Я більше не можу це робити.

Ді: Чому?

Ді: Бо це неправильно. Я працюю на двох жінок, які витрачають гроші не на те, на що повинна їх витрачати жінка. І це не їхні гроші. Вони їх вкрали. І будують на них собі розкішні палаци. Не рахують витрат. Роблять все це безглуздо. Оте їхнє будівництво вже триває шість років. Гроші просто закопані. В цьому немає ні естетики, ні краси, ні функціональності. І головне, що немає жодної соціальної потреби. Я не розумію, кому це потрібно. Я архітектор. Я повинна будувати школи, лікарні, дитячі садки, театри, філармонії, бібліотеки. Мене цього вчили. І не вчили будувати розкішні, несвоєчасні, естетично бідні палаци. І ці жінки. Вони не тим займаються, ця дочка з матір'ю. Чому вони не допомагають знедоленим дітям? Вони ж жінки. Де ці школи? Де лікарні? Де дитячі садки? Де бібліотеки? Де хосписи? Їх ніхто не будує. Вони нікому там не потрібні. Отже, я там теж нікому не потрібна. Бо я соціально некорисна. Я не відчуваю себе корисною. Печалька...

[Найважчим періодом нашого сумісного з Ді життя за три роки був час, коли вона слухала Ноггано.

Розмова не клеїлася, це вже було зрозуміло. І єдине, що залишалося – їсти. В будь-якій невизначеній чи нервозній ситуації треба їсти.]

Ді йде до намету. Потім повертається. Виносить їжу.

[Війну оголосили, поки Ді добиралася з аеропорту до станції. Оголосили за 15 хвилин до її приїзду, вже не пам'ятаю достеменно в котрій годині. Пам'ятаю лише, що цього якраз вистачило, щоб заблокувати всі інтернет домени окрім .aq. Я зняв рукавиці та потягнувся до кишені за пачкою цигарок, яка залишилася майже неторканою від самого мого приїзду. Прибувши до Антарктики, я закував лише раз. З приїздом сюди Ді курити кортіло все частіше. Із зім'ятої пачки я вибрав одну сигарету, з якої ще не висипався тютюн. Я закував. Та одразу сплюнув тютюнові крихти.

Гранітний мис, Шоколадний мис, Мармуровий мис, Масляний мис. Я з насолодою повторював ці назви у себе в голові. Мені подобалося, що вони звучать так звичайно та повсякденно. Тепер це були назви рідних, близьких місць. І навіть Ді зі своїм поверненням не змогла цього змінити. Їхня рідність підтверджує моє антарктичне підданство.]

[Пропливали останні айсберги, наближалися холоди.

Цигарка погасла прилипла до нижньої губи. Розкурювати знову не варто. На морозі в неї був різкий сухий присмак.

Ді встала. У Ді були рухи дорослої жінки. Інколи це відлякувало. Як інколи відлякували згадки про центральне опалення. Звичні речі тут здаються дивними та недоречними.

Я стискав у руках книжку. Жадан. Це все, що мені було потрібно тут. За рік я перечитав її 64 рази.]

“Лиши мені в’язані ковдри з довгою ниткою холоду,
з давленими цитринами,
з танковими формуваннями.
Мої коридори вільні. Але я втрачаю нагоду,
так і не змігши відмовитись від награного хвилювання.
Лиши мені тепле взуття і сухе волосся...”

Ді повертається з намету. Сідає на своє місце. В руках у неї кишеньковий ніж, яким вона відкриває консерву.

[Засніжене летовище... Впродовж цього року я часто уявляв собі аеропорт Мак-Мердо. Я його настільки часто уявляв, що навіть забув, як він виглядає насправді. Останній рейс на материк буде 3-го квітня. Про це повідомили з бази Скотт.

Тепер Ді сиділа ліворуч від мене. Вона навчилася відкривати консерви ножем. І тепер робила це сама. Мені здається, їй це навіть почало подобатися. Вона більше не боялася за свій манікюр. Бо за два тижні від нього все одно нічого не лишилося.

Ді сиділа й спостерігала за птахами. Тепер, в дорозі, вона це робила доволі часто, їй подобалося чути їхні крики. Особливо буревісників. Вона ще не знала, що від них жахливо тхне. Бо вони ще жодного разу не наблизилися до нас, щоб запах можна було відчутися. Тому Ді не вірила мені, що від них жахливо тхне. Ді вони здавалися особливо красивими зі своїм бурим пір’ям, яке аж виблискувало на білому снігу.

Коли Ді так сиділа з ножем у руці та повільно пережовувала рибні консерви, мені здавалося, що вона більше не відчуває холоду. Напевно, так і було. Ді більше не звертала уваги на те, як різкий вітер куйовдив її волосся, що вибивалося з-під шапки. Загалом, Ді любила Антарктика. В ній було щось від скандинавів. Вона завжди була надто спокійною, надто стриманою та надто холодною. За три роки Ді жодного разу не влаштувала сцени, не жбурнула телефона об стінку та не запитала нічого дурного. Напевно, вона мене дійсно кохала. Інколи Ді, так поївши та просто сидячи, намагалася імітувати крики птахів. В неї непогано виходило. Інколи їй навіть відповідали. Тоді Ді вдоволено посміхалася та просила в мене ще шматочок консервованої риби, ніби винагороду за її старання. В такі моменти вона і сама ставала схожою на південноатлантичного птаха. Я не знаю, що з нами буде на засніженому летовищі Мак-Мердо. Коли я буду змушений пояснювати це Ді. Що ми обоє тепер можемо не мати громадянства. Що ми обоє, можливо, будемо змушені залишитися на нейтральній території. Єдиній нейтральній території на планеті Земля. Принаймні поки що. І я навіть не можу з впевненістю сказати, чи вона захоче залишатися тут зі мною. За ці два тижні багато чого могло змінитися. За ці два тижні, коли я відключив інтернет, щоб Ді не дізналася про війну.]

Ді: Ді, я повинен тобі в дечому зізнатися.

Ді: В чому саме, Ді?

Ді: Я все ніяк не знав, як тобі сказати. Все добирав слушні слова.

Ді: Уже добрав?

Ді: Ні. Ще ні.

Ді: В чому ти хочеш мені зізнатися, Ді?

[Хай би що я казав Ді, мій голос мені здавався не моїм, зовсім чужим. Тому, може, і промовляв він не те, що треба було.]

Ді: У мене є дитина, Ді.

Ді: Справді?

Ді: Справді, Ді.

Ді: І ти мені зараз це кажеш, на середній товщині льоду 1880 м?

Ді: Так, Ді.

Пауза.

Ді: Гаразд, Ді. Я здогадувалася.

Ді: Справді, Ді?

Ді: Справді.

Пауза.

Ді: І як давно?

Ді: Від самого початку, Ді.

Ді: Так?

Ді: Так... Печалька...

Пауза.

Ді: Хто це? Дівчинка чи хлопчик?

Ді: Дівчинка.

Ді: Скільки їй років?

Ді: Дев'ять.

Ді: Вже майже доросла.

Ді: Так, Ді.

Ді: І як вона жила без тебе весь цей рік?

Ді: Ну ми розмовляли у скайпі. Як з тобою.

Ді: Печалька... Вона любить тебе?

Ді: Так. І я її теж дуже люблю.

Ді: Це добре, Ді.

Пауза.

Ді: Якого в неї кольору волосся?

Ді: Вона чорнява.

Ді: Як ти.

Ді: Вона взагалі на мене більше схожа, ніж на свою матір.

Ді: Як її звуть?

Ді: Саша.

Пауза. Ді бере Ді за руку.

Ді: Вона займається балетом?

Ді: Так. А чому ти спитала?

Ді: Просто спитала. Багато дев'ятирічних чорнявих дівчат на ім'я Саша займаються балетом.

Ді: Її мати і досі зі мною не розмовляє.

Ді: Печалька...

Ді: Вона тоді суд зі мною затіяла. Але тільки й того, що отримала менші аліменти.

Ді: І коли ти збираєшся мене з нею познайомити?

Ді: А треба?

Ді: Я хочу з нею познайомитися. Ми ж одружуємося.

[Я вирішив пройтися.

76-го року народження. Зріст 178 см. Вага 86 кг. Об'єм грудної клітки 110 см. Розмір ноги 44,5. Довжина брюк 32. Одружений. Майже. Телефон +380673210849. Але хто подзвонить? Хто згадає? Застрахований на 35 тисяч євро. Чи не забагато? Зроблені щеплення проти дифтерії, тифу, правця поліомієліту та віспи. Група крові третя, резус фактор негативний. Навіть брати спочатку не хотіли, така рідкісна. Зуби цілі. Зір хороший. Бронхіальні труби функціонують нормально, хоча спостерігається деяка сухість при низькій вологості повітря антарктичних широт. Стать чоловіча. І це до болю відчутно. Повітря було насичене крихітними кристаликами криги, вони осідали й легким серпанком покривали мій анорак та накопичувалися в швах і складках. Я не відчував їхнього дотику до обличчя й не міг розглянути їх, але поступово мій одяг покривався шаром крижинок.

Тепер вже нічого не буде, як раніше, як було. Відбулася якась важлива подія. З тих, що залишають у житті людини слід, що позначають кінець якоїсь епохи і початок чогось нового.

Крижини, не поспішаючи, вливалися в потік, що відходив на північ. Як тільки кромку заливала чиста вода, ще одна крижина відламувалася і вирушила своїм шляхом. Декілька хвилин потому величезне крижане поле на півночі від мису відірвалося та дуже повільно почало сунути від суходолу. Світ навколо мене руйнувався. Старий, спокійний та звичний ландшафт зникав.]

[Після розпаду Радянського Союзу, 1992 року Росія оголосила себе правонаступницею всіх антарктичних станцій СРСР і відмовила Україні в передачі однієї з них.

Станція Вернадського, на якій я пробув рік, була заснована 1953-го року як британська станція “Фарадей”. В лютому 1996-го року її придбала Україна за символічну ціну в 1 фунт стерлінгів у Британії і була передана Англійським Антарктичним товариством. Ді колись розповіла мені, що одного разу купила квиток на автобус з Брюсселя до Парижа за символічний 1 фунт стерлінгів. Придбати полярну станцію за символічний 1 фунт стерлінгів їй і не снилося.

В Антарктиці особливо гостро видно, що сьогоднішній конфлікт насправді не між Україною і Росією. А між Росією та США. Нині сім країн мають претензії на вісім територій Антарктики. Після Антарктичного договору претензії на території нижче 60 паралелі визнані лише країнами, які їх висунули. Тим не менш, їх іноді відображають на картах Антарктики – та це не означає офіційного визнання. Окрему позицію зайняли США і РФ, які не заявляли конкретних територіальних претензій на Антарктику, але, однак, оголосили її зоною своїх інтересів. При цьому обидві держави не визнають претензій інших країн, так само, як і претензії один одного.

Держави утворюються і розпадаються. А люди продовжують жити.

Біля моїх ніг лежав знівечений висохлий труп пташеняти пінгвіна – зморщений, пожовклий, з жовтуватим відливом, з роззявленим дзьобом та порожніми очними ямками, які, здавалось, хотіли щось сказати, але вже годі було зрозуміти, що саме. Крила та коротенькі ноги були витягнуті. На них ще збереглися клаптики лускатої шкіри і пір'я. Таких смертей за останні п'ять місяців я бачив багато. Я роззирнувся навколо й побачив ще трупи птахів, великих та маленьких, кістки, уламки кісток, мов уламки потоплених суден, крила, лапи, голови, хребці. Вони були розкидані на поверхні чи наполовину вкриті гуано та засохлим брудом. І останки тварин, і останки гуано зсохлися від постійної сухості

антарктичного холоду. Я торкнувся ногою скелету та відчув якусь байдужість та голод. Я вирішив повернутися. Чим більше бачиш, тим менше хочеться про це говорити. Ді розповідала йому про це. Коли вони зідзвонювалися по скайпу. Що в особливо важкі дні не вистачало саме його. І дуже важко було себе стримувати, щоб не вішатися на когось іншого. Бо хотілося тільки спати та їсти. Але ще більше кортіло просто трахатися. І от тепер він це відчув. А може, це все війна цьому причиною, цей тваринний страх, який супроводжує її. Але тепер він знав як це, хоча тоді йому здавалося дивним, що Ді і ділиться з ним таким і не боїться його втратити. Справа в тому, що Ді і на думку не могло спасти, що це ненормально, так вона звикла до цих тваринних відчуттів на площі, коли в тебе летять світлошумові гранати. Тепер він сам знав це. І дивлячись на понівечений труп тварини, він думав тільки про Ді, яка сиділа в ста метрах від нього, але була надто недоступна, бо в такий холод її, звісно, не трахнеш. Хоча, відколи вона прибула на станцію два тижні тому, він жодного разу про неї так не подумав, бо звук до того, що він постійно сам.]

Ді залазить до намету, та ставить примус. Дістає рацію.

Ді: Викликаю базу Скотт. Викликаю базу Скотт. 2.1_ УК з мису Ройдс викликає 21_ О з бази Скотт.

Пауза.

Ді: Викликаю базу Скотт. 7.1_ УГС з мису Ройдс викликає 7.1_ О з бази Скотт. Як ви мене чуєте? Прийом.

[Я говорив дуже чітко, тільки, як мені здалося, дещо уривчасто й схвильовано. Але ніхто ніби і не збирався відповідати, як і всі два тижні досі.]

Ді: Чую добре та чітко. Доповідати не маю про що. День був ясний. О третій годині дня я побачив у себе над головою поморника.

[Більше мені сказати було нічого.]

[Коли я вийшов з намету, поморник летів з моря в напрямку до мене. Потім він повернув та летів вздовж берега на північ, потім знову на південь, зробивши коло в низькому ширяючому польоті. Він став було опускатися на камінь, розпушивши опущений донизу хвіст та витягнувши розчепірені лапи.

Натискаючи на гальма, часто бив крилами, потім плавно перейшов на повільніший мах, підтягнув ноги та у віражі повернув у мій бік. Я наче скам'янів. Він летів крізь падаючий сніг, наче ядерна ракета, швидка та небезпечна. Я вже навіть бачив його зіниці над тяжким гачком дзьоба, сірі та коричневі плями на грудях, тверді, наче висічені різцем, лінії облямованих білим крил. Недбало, аж якось неохоче, птах опустив кінчик крила, розвернувся і, ніби підхоплений потоком повітря, пронісся над моєю головою, летячи на південь. Я глянув на Ді. Вона нічого не помітила. Але я не втримався].

Ді: Гейййййй!!

[Але мій голос був ледь чутний. Він потонував у крижаних скелях та відбився відлунням лише в горлянці та барабанних перетинках.]

Ді: Чого ти кричиш?

Ді: Просто. Просто захотілося.

[Увечері швидкість вітру досягла двадцяти миль на годину. Ми надто затрималися. Треба було виходити раніше.]

Ді: Коли ви з дружиною розлучилися?

Ді: Коли Саші було півтора року.

Ді: Зовсім маленька. Печалька...

Ді: Вона навіть не пам'ятає. Я дуже страждав, коли ми розійшлися. Весь час сварили-

ся через дитину. Я, бувало, просто приходив до них перші півроку та дивився як Саша грається. Сидів і дивився. Та не розумів, що відбувається. Я боявся втратити її...

Ді посміхається. Ді теж посміхається у відповідь.

Ді: Але тепер я щасливий.

Ді: Ти справді не хочеш трахатися?

Ді: Справді.

Пауза.

Ді: Ді, як звуть твою колишню дружину?

Ді: Маша. А що?

Ді: Ді, мені здається, я знаю твою колишню дружину. Ми з нею знайомі... Але нам не обов'язково зараз про неї говорити.

Пауза.

Ді: Не обов'язково. Але ми можемо, якщо ти, звісно, хочеш.

Ді: Ні, не хочу.

Пауза.

Ді: В неї хтось з'явився. Тому ми і розійшлися... А як ти здогадалася, що це вона?

Ді: Дитина... Дев'ятирічна чорнява дівчинка на ім'я Саша, яка займається балетом. Я з твоєю дочкою теж знайома, Ді.

Пауза.

Ді: Навіщо ти поїхав?

Ді: Тому що життя тут інше. Можна мріяти. Все просто. Різне пригадується.

Ді: Що саме?

Ді: Різне. Речі, про які забув багато років тому. Дуже важливі речі, які відбувалися вчора чи десять років тому, але про які ти забув, тому що тобі це неприємно. Свої гріхи. Як ти ображав людей. Як люди ображали тебе. Але тепер ти їм можеш це пробачити. І собі можеш пробачити. Згадаєш матір, з часів, коли тобі було три роки. Як тебе брав на руки батько.

Відчай, який ти відчував, коли тобі було п'ятнадцять. Як розлучилися і не розлучилися батьки. Як вперше побачив груди дівчини. Як вперше напився.

Ді: Це дуже складно – без жінок?

Ді: Інколи так. Схоже на головний біль після п'ятики, коли прокидаєшся годині о четвертій ранку. Або ще не лягав.

Ді: Печалька... Я через це і не люблю пити.

Ді: Не зовсім. Інколи можна лягти і просто уявити, що ти не сам.

[Високо над головою кружляв альбатрос.

Чому вони постійно повертаються туди, де народилися? І як вони знають, куди повертатися? Люди втратили частину своїх знань. Вони вважають, що стали розумнішими. Але насправді втратили частину знань.

Ми дуже мало знаємо про місце, де ми живемо. Про місце, де ми удаємо, що живемо. Про його історію. Про людей, що тут жили раніше. Про людей, що удавали, мовби жили тут раніше. Ні. Ми навіть дуже мало знаємо про людей, з якими живемо зараз. Чи удаємо, наче живемо. Амундсен та Скотт ненавиділи один одного. Скотт ненавидів

Амундсена. А той, мабуть, ставився до суперника, якого обіграв, з іронічним милосердям. Але американці 1956-го року вирішили все ж таки примирити їх та назвали свою станцію “Амундсен-Скотт”. Без гумору в Антарктиці здохнеш.

Наш шлюб міг вважатися легітимним тільки на Домінікані. За великим рахунком, ми могли і не одружуватися. Від цього б мало що змінилося. Але я попри все вирішив сказати правду. Головне, не проджеріти момент, коли ще можна сказати правду.]

Ді: Ді, я повинен тобі ще дещо сказати.

Ді: Навіть страшно уявити, що може бути цього разу.

Ді: Ти дуже здивуєшся, коли ми повернемося назад до Європи.

Ді: Чому, Ді?

Ді: В мене є ще одна дитина.

Пауза.

Ді: Печалька... Скільки їй років?

Ді: Два. Це хлопчик.

Ді: Добре, що ти зараз про це говориш.

Пауза.

Ді: Я не можу з тобою одружитися, Ді.

Ді: Тільки не говори це так, наче тобі і справді шкода, Ді.

Пауза.

Ді: Чому ти не можеш зі мною одружитися, Ді?

Ді: Тому що я вже одружений. На матері моєї дитини. Цього, дворічного хлопчика.

Ді: І ти це мені зараз кажеш, на висоті 2000 м над рівнем моря?

Пауза.

Ді: Не треба було вертатися за сукнею, я так і знала. Це був поганий знак.

[Зранку ми згорнули намет і вирушили у дорогу. Мовчки. Йти було важко. Ми йшли вже пів дня, коли я побачив на горизонті гелікоптер. Особливих думок за весь день не було.

Мені почало здаватися, неначе Ді ось тепер подобається в Антарктиці. Ми переважно мовчали. Але Ді посміхалася дедалі частіше. Вона тільки оце своє слово “Печалька...” дедалі частіше повторювала.]

[Лопаті гелікоптера зняли хмару снігу, коли машина повільно та незграбно спускалася на кригу озера. Вона хотіла бути подібною до птаха. Вся справа в ергономіці – подумав я про себе. Та одразу відігнав і ці думки так само незграбні, як і цей гелікоптер.

Ми з Ді стояли непорушно. Я відчував, як жахливий штучний вітер вривався мені в очі, ніздрі, сік обличчя гострими часточками снігу та піску. Коли мотор зупинився, стало видно, що навколо гелікоптера сніг виметено начисто. Лопаті все ще оберталися, але поступово сповільнювали свій рух. З гелікоптера вилізли другий пілот та технік. Вони мовчки стояли біля машини, розставивши ноги, і дивилися на нас. Ми і слова не мовили, дивилися на них, відділені півсотнею метрів холодного повітря. Лопаті перестали обертатися. Другий пілот з важким виглядом розстібнув одну з численних застібок-блискавок (його руки, ноги, груди та сідниці були всі покриті застібками, ніби йому, згідно з фахом, треба було мати певну кількість органів, які слід було прибирати та застібати, коли вони йому ставали непотрібні), дістав сигарети та простягнув їх техніку.

“Лиши мені в’язані ковдри з довгою ниткою холоду... Лиши мені тепле взуття і сухе волосся”

Наступні 20 років я збирався провести у Ді між ногами. Я дивився на Ді та благав Бога, щоб вона лишилася все ж таки зі мною. Натомість я обіцяв бути чесним та сумлінним.]

Музика в навушниках

Летіла зозуля через мою хату,
Сіла на калині, та й стала кувати.

Сіла на калині, та й стала кувати.
Ой, чого ж, Зозуле, ой, чого ж ти куєш?
Хіба й ти, Зозуле, добро мене чуєш?
Хіба й ти, Зозуле, добро мене чуєш?

Якби не чувала, то би я не кувала,
Про тебе, дівчино, всю правду сказала.
Про тебе, дівчино, всю правду сказала.

Ой, Боже ж мой, Боже, та що я наробила?
Козак має жінку, а є полюбила.
Козак має жінку, а є полюбила.

Козак і має жінку, ще й діточок двоє.
Ще й діточок двоє, чорняві обоє.
Ще й діточок двоє, чорняві обоє.

А я же тих діточок та й не випонаймаю,
З тобою, Марусино, в саду й погуляю.
З тобою, Марусино, в саду й погуляю.

Гуляв і Козаченько неділю й дві ночі,
Прийшов Козаченько до дівчини в гості.
Прийшов Козаченько до дівчини в гості.

Ой, Боже ж мой, Боже, який я й удався,
На чужій сторонці за жінку признайся.
На чужій сторонці за жінку признайся.

Не так же за жінку, як за дві дитини,
Розкололось серце на дві половини.
Розкололось серце на дві половини.