

Ростислав Чопик 3 “Поступ супроти варварства – Франко проти Москви”

ІСТОРІЯ

Олександр Клековкін 5 Іван Франко: парадигма театрознавства
Оксана Палій 15 Маловідомі сторінки історії української національної сцени: діяльність “Вільного театру Поділля” (1922)

КРИТИКА

Світлана Максименко 22 Відлуння фестивалів – 2015. Акценти (*Огляд театральних фестивалів: “Марія”, “Відлуння”, “Мельпомена Таврії”*)

ПРАКТИКА

Сергій Васильєв 30 Костюм на сцені та подіумі
Святослав Максимчук 36 Мої Заньківчанські вечори (*Інтерв’ю. Розмовляла Ніна Бічуя*)
Олексій Кравчук 42 Будь-яка територія – це насамперед людина (*Інтерв’ю. Розмовляла Майя Гарбузюк*)
Наталка Ворожбит 48 “Донбас – це не тільки про війну” (*Інтерв’ю. Розмовляла Майя Люк*)
Уляна Рой 56 Розширене тіло Subpoetics International: Львівська театральна лабораторія

СВІТ

Ірина Чужинова 60 Единбурзький Фріндж-2015: досягнути неосяжне
Аделіна Єфімєнко 67 Енергія неординарної особистості: творчі горизонти української диригентки Оксани Линів
Вікторія Янівська 72 Про війну, біль і ціну майбутнього... (*Сезон 2015/2016 рр. на польській та литовській сценах. Нотатки з приводу*)

ШЕКСПІРІВСЬКІ СТУДІЇ

Наталія Торкут 80 Шекспірівські театральні фестивалі в Європі: історія і сучасність
Майя Гарбузюк 86 Сіль Утрати (*Прем’єра “Зимової казки” В. Шекспіра у Львівському театрі ім. Леся Курбаса*)

ПЕРШІ СТУДІЇ

- Марина Ковальчук** 92 Український космос (*Наталя Сумська в ролі Марусі Кайдашихи у виставі “Кайдашева сім’я” Київського національного театру ім. І. Франка*)
- Андрій Матюнка** 98 Шоста наукова зустріч майбутніх театрознавців
- Остан Лещук** 101 Театр у синагозі на Вугільній

IN MEMORIA

- Богдан Козак** 103 По кому подзвін? (*Роман Іваничук. 1929–2016*)
- Майя Гарбузюк** 106 Пам’яті Учителя (*Валентина Заболотна. 1940–2016*)
- Володимир Мельниченко** 109 1200 відповідей Б. Ступки (*Фрагмент книги “Богдан Ступка. Біографія”. Переклад з російської Богдана Козака*)
- Наталія Юзюк** 111 Подвижник українського оперного мистецтва Володимир Ігнатенко

ІНФОРМАЦІЯ

- Євдокія Стародінова** 123 Університетський День театру – 2016
- Денис Кіндрат** 125 Презентація монографії “Український театр у Львові в період німецької окупації (1941–1944)”
- Тетяна Губрій, Дарина Гордієнко, Уляна Поцілуйко, Ольга Смульська** 126 Вроцлавські нотатки львівських студентів

На першій сторінці обкладинки – сцена з вистави “Зимова казка” В. Шекспіра. Режисер – Євген Худзик, простір, костюми – Мінглу Вонг (Китай). Львівський академічний театр ім. Леся Курбаса, 2016 р. Світлина – Ольги Дмитрів.

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
Гайдабура Валерій (Київ), доктор мистецтвознавства
Грайзенеггер Вольфганг (Відень), професор, доктор
Єрмакова Наталія (Київ), кандидат мистецтвознавства, доцент
Заболотна Валентина (Київ), професор, кандидат мистецтвознавства
Кияновська Любов (Львів), професор, доктор мистецтвознавства
Клековкін Олександр (Київ), професор, доктор мистецтвознавства
Козак Богдан (Львів), професор, академік НАМ України
Козаренко Олександр (Львів), професор, доктор мистецтвознавства
Корнієнко Неллі (Київ), доктор мистецтвознавства
Липківська Анна (Київ), професор, кандидат мистецтвознавства
Максименко Світлана (Львів), кандидат мистецтвознавства
Медведик Юрій (Львів), професор, доктор мистецтвознавства
Овсійчук Володимир (Львів), професор, доктор мистецтвознавства
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: kafteatr@franko.lviv.ua harbuzyuk.maya16@gmail.com
Підписано до друку 02. 12. 2016.
Формат 60 × 84¹/₈. Друк офсетний.
Фіз.друк.арк. 16. Умовн. друк. арк. 15.



Ростислав ЧОПИК

“ПОСТУП СУПРОТИ ВАРВАРСТВА – ФРАНКО ПРОТИ МОСКВИ”*

Шановне товариство!

Цього року 160-ліття від дня народження Івана Франка, як і позаторік 200-ліття Тараса Шевченка, відзначаємо в пору, коли наче й не зовсім доречні бучні святкування. Проте, з іншого боку, саме зараз, в лиху годину, як ніколи відчуваєш потребу в тих світлих постатях, потребуєш не ритуальної риторики, а надійної духовної опори. Адже вони пророки, вони відають.

Позаторік усіх найбільше вражали Тарасові слова: “як Україну злії люде присплять, лукаві, і в огні її, окрадену, збудять”... Аж мороз ішов поза шкірою. Ті самі підлі методи, той самий лютий ворог, та сама смертельна загроза, що цим разом зазирає у вічі вже нам...

Здавалося, що це все залишилось в історії, поринуло в Лету, що неситий сусід бодай трохи змінився, олюднився, цивілізувався, та ба... Й от про це говорить уже Франко, от від цього застерігає. Чи не найчастіше за останні два роки згадується його спостереження щодо варварської сутності московсь-

кої псевдоеліти – рейтинг його цитування найвищий. Ось вони, ці слова:

“Не здаючи собі труда розжувати і перетравити того, що в Європі здобуто було тяжкою віковою працею, інтелігенція російська цивілізуєсь лише поверх: під модною фризурою і модним фракком сидять давні варвари; культура прилипла до них зверху, але не ввійшла в кість і кров; куплена за гроші, нахапана мимоїздом, по дорозі, сталася їх здобичею, але не власністю, не хлібом насущним”.

Та велика біда, що спіткала український Схід – не в останню чергу від того, що там не було українського виховання, що там були погані вчителі українського слова, що там не читали Франка і Шевченка, не читали й не хотіли читати.

Проте і в нас тут, на Заході, з цим не повний габард. Ось приклад іще одного Франкового тексту, актуальність якого нині покликає більше питань, ніж відповідей.

“Розвивайся ти, високий дубе,
Весна красна буде!
Розпадуться пута віковії,
Прокинуться люде.
Розпадуться пута віковії,
Тяжкії кайдани,
Непобіджена злими ворогами

** Журнальний варіант виступу в часі урочистостей з нагоди 160-ліття від дня народження Івана Франка на Університетській площі у Львові. – Прим. ред.*



Виступи ректора ЛНУ імені Івана Франка Володимира Мельника (праворуч) та Ростислава Чопика на урочистостях з нагоди 160-ліття від дня народження Івана Франка. Львів, Університетська площа, 27 серпня 2016 р.

Україна встане.
Встане славна мати Україна,
Щаслива і вільна,
Від Кубані аж до Сяна-річки
Одна, нероздільна.
Щезнуть межі, що помежували
Чужі між собою,
Згорне мати до себе всі діти
Теплою рукою”.

Цю Франкову поезію, що стала народною піснею, у советські часи зі зрозумілих причин не було включено до 50-томового Зібрання.

Коли ж те все почалося, які думки лише не з’являлися: яка там Кубань, яке “від Сяну до Дону”, коли московські піраньї відхапують велетенські шматки української території! Нам би втримати наше “маємо те, що маємо”.

“Згорне мати до себе всі діти теплою рукою...”

Проблема не у відвоюванні, яке може викликати хіба руїну й озлоблення, – проблема у тім, аби побу-

дувати таку державу, до якої оті непорадні заблудлі діти захочуть самі, як хочуть зараз в Європу, “в адін час” вивчаючи чужі мови, переймаючи чужі звичаї задля ПМЖ й здобуття громадянства. Що вже казати у нашому випадку, коли й переймати нічого не доведеться. Хіба утерти багно з Божого образу й заректись оскверняти сумління.

“Згорне мати до себе всі діти...”

Образ, що сам себе коментує. Мати не відвойовує, мати трудиться і чекає, бо знає: Вищий суд на її боці.

...Поки що невідомо, яким буде той суд: польовим чи третейським, гаазьким чи будапештським. Та у кожному разі він буде на нашу користь, бо він буде вищим і сильнішим за варварство, у яку б машкару те не рядилося.

Франко не мав у цім сумніву, не маймо і ми.
Слава Україні!

*Світлини до статті надано прес-центром
ЛНУ імені Івана Франка*

Олександр КЛЕКОВКІН

ІВАН ФРАНКО: ПАРАДИГМА ТЕАТРОЗНАВСТВА

Сюжет пропонованої розвідки спирається на поняття, котре, з огляду на спробу його цілеспрямованого вживлення в контекст театрознавства, потребує бодай короткого коментаря.

Віра у справедливість історії – мовляв, вона сама порозставляє все по місцях – дурниця, котра сьогодні вже не спокушає навіть найнаївнішого з наївних. Бо кожен знає, що історію пишуть історики, а вони – теж люди, з усіма своїми забаганками, примхами, тарганами, а також зовнішніми чинниками, включаючи соціальне замовлення, легітимну систему жанрів, чинну систему понять, моральні норми, економічні стимули та ін.

Для аналізу ситуації, котра зумовлює зміст історіописання, як, утім і будь-якого іншого повідомлення, сучасна наука виробила і продовжує вдосконалювати потужний понятійний апарат: *дискурс, наукова школа, метод дослідження, стиль мислення історика* тощо. Однак, з урахуванням розбіжностей їхнього тлумачення, не кожне з цих понять без істотних втрат і схоластичних спекуляцій може органічно бути сприйнято академічним театрознавством, залежним не лише від літературознавства і журналістики, а й від недостатнього обсягу “земних”, “предметних” фактів, які б дозволяли ще відносно молодій науці відірватися від землі і піднятися до рівня узагальнень, на фіксацію яких спрямовано вищезгадані поняття. Адже *історія театру спирається здебільшого на слова*. З давніх рецензій, тобто слів, на які спирається писана історія театру, можна було би утворити цілу енциклопедію театрального життя, в якій зафіксовано: *деякі достеменні факти*, лише частина яких має історичну вартість; *свідомо або несвідомо перекручені факти*,

перетворені внаслідок цих операцій на *“нефакти”*; *забарвлені суб’єктивним смаком естетичні оцінки*; *гарно аргументовані і погано мотивовані кути зору*; *коментарі до неіснуючих подій* (аберації пам’яті, “наснилося”); *інтерпретації вірогідних фактів*; *забобони* і т. ін. Єдиний спосіб реконструювати, спираючись на слова, реальність – спробувати *розмежувати факти і кути зору, факти і чийсь висновок щодо цих фактів*.

Наукові школи, методи дослідження і стилі мислення у галузі історії театру, якщо ставитися до них практично, як до археологічної розвідки або процедури приготування борщу, передбачають виконання певних операцій, спрямованих на видобування фактів, їхньої верифікації, розмежування фактів і “нефактів”, встановлення ієрархії і зв’язків між ними. Ці операції може бути описано терміном, можливо, трохи незвичним і навіть свідомо приземленим – *сценарій*, запозиченим, в Еріка Берна, забарвленим ідеями “*мовних ігор*” Людвіга Вітгенштайна, “*жанрових модусів*” Гайдена Вайта, “*історією повсякденності*” (М. Блох, Л. Февр, Ф. Бродель, П. Бурдьє), “*історією понять*” (Р. Козеллек), а також процедурним характером *комп’ютерних програм*, в одній з яких написано цей текст, і які, навіть якщо ми цього не бажаємо помічати, формують наше мислення.

У межах пропонованої розвідки автор досліджує лише базові операції театрознавчого сценарію Івана Франка – характер і послідовність запитань, з якими він звертався до минулого театру, а також способи, якими домагався отримання правдивих, сумнівних або ж навіть неправдивих свідчень від нього.

За межами пропонованої розвідки – *опції сценарію*: виконувана істориком роль, його очікування

щодо “ідеального читача”, система легітимних жанрів історіописання та інші “правила гри”.

Зрештою, *сценарій* – це реалізоване у конкретній дії, *опредмечене до інструментального рівня осердя наукової школи*, навіть якщо передбачає лише хаотичний рух навропаки.

Вивчати класичні сценарії мусимо не лише для наслідування, а й для того, щоб своєчасно відмовлятися від них.

Предмет цієї розвідки – техніка історіописання (об’єкт і предмет дослідження, дослідницький сценарій) Івана Франка у галузі сценічного мистецтва.

Від праць Франка, на думку Ю. Костюка [14, 12], Р. Пилипчука [24, 174–175], упорядників і авторів “Енциклопедії українознавства” [31, 3157] пішло українське театрознавство. Однак у авторів цієї тези існують і опоненти – приміром, Валеріян Ревуцький, який підкреслював літературоцентризм театральних досліджень Франка [28, 840]. Або Григор Лужницький, який писав: “Франко ще в 1894 р. починає свої *“історичні обриси”* (недокінчений твір про “Русько-український театр”) і пише їх *виключно в аспекті історії літератури театру*” [19, 32–33]. Ту саму думку Лужницький повторить у праці 1961 року: “Навіть І. Франко, який живо цікавився історією усесвітнього театру, пише свої *“історичні обриси”* про театр *виключно під кутом історії літератури театру*” [18, 52]. І щодо Франкових досліджень з історії театру Лужницький пояснює: “Скаже хтось: а може, Франка зовсім не цікавила режисерія чи, врешті, що його могла цікавити так звана *“ідеальна четверта стіна”*, чи *“принцип грати не для глядачів, а перед ними”*, чи навіть принцип внутрішнього переживання, або твердження Е. Г. Крейга, що театральне мистецтво є тільки синтезом жесту, ритму, лінії і кольорів? *Це все могло бути для Франка зовсім нецікаве*” [17, 219].

Однак літературоцентризм – це не хибя Франка, радше особливий етап в історіографії театру. Адже “історія театру, – писав Петро Рулін, – належить до тих дисциплін, котрі й досі ще до краю не з’ясували обсяг матеріалу, що їхній аналізі підлягає, котрі, до всього, не виробили й власної методи. Багато книжок понаписувано про минуле театру, але головну в них увагу зосереджувано на самій-но драмі: *історію театру щирісінько ототожнювали з історією драми*” [29, 207]. “Ще року 1912, – вів далі Рулін, – зробив М. Возняк [у розвідці “Стара українська драма і новіші досліді над нею” – О. К.] спробу дати *огляд розробки історії українського театру*” [29, 209], в якій він здійснив ґрунтовний аналіз основних праць, присвячених цій проблематиці. Перелік розпочинали праці Миколи Тихонравова, продовжували Олексій

Веселовський, Микола Петров, Михайло Драгоманов, Петро Морозов, Іван Франко, Володимир Перетц, а на додаток ішли Володимир Рєзанов та Іван Стещенко [3, 165].

Франко у цьому ланцюжку посідає місце між двома поколіннями – між джерелознавцями і представниками культурно-історичного методу, з одного боку, і Володимиром Перетцем (чиї методи мали “певне значення у процесі розвитку формального методу” [20, 237]) та його учнем Петром Руліним, – з другого.

Серед їх істориків театру, методологічні принципи яких він поділяв, Іван Франко вирізняв “слов’янських письменників, що писали про старий театр (братів Веселовських, Тихонравова, Морозова, Перетца)” [50, 157]. Менш обізнаним Франко був у царині тогочасного європейського театру: гарно орієнтуючись у сучасній драматургії, про режисерів, імена яких тоді були на вустах в усієї театральної Європи (Андре Антуан, Отто Брам), він згадує лише одного разу – у довідці [34, 144], а прізвищ Гордона Крейга, Макса Райнгардта взагалі не називає. Уявлення Франка про театр Наддніпрянської України вибудовані здебільшого на відгуках преси і на творах драматургії.

Хоча ранні театральні зацікавлення Франка пов’язані з драматичною літературою, а час його безпосереднього контакту з театром визначається лише гіпотетично, відомо, що 1875 р. він зблизився з О. Бачинським [26, 27], про співробітництво з яким згадував: “...познайомився в Дрогобичі з директором Бачинським і перекладав для нього між іншим “Прекрасну Єлену”, перероблену на “комедію до співання”” [44, 363].

Проте виразний науковий інтерес Франка до історії саме театру, а не драматургії, фіксується лише від 1894 р., коли було написано працю “Русько-український театр” (уперше видрукувано 1930 р.). Формування цього інтересу проходить різні етапи: *від театральних рецензій* (1883), *перекладів праць з історії театру, передмов і рецензій на драматичні твори, нарисів з історії української драматургії, полемічних статей і оглядів, присвячених загальним проблемам театру – до нарисів і синтетичних праць з його історії, публікацій джерел і коментарів до них, а також рецензій на наукові дослідження в цій галузі*.

“Свої перші кроки на полі літературної критики, – писав Яким Ярема, – І. Франко ставив, перебуваючи під помітним впливом особистості і творчості, зокрема літературно-естетичних писань, Г.-Е. Лессінга” [52, 60]. Однак окрім вже архаїчного як на той час Лессінга були й свіжіші впливи, адже “Франко додержувався новіших методів вивчання пам’яток, ідучи

тут слідом за великими проводирями – О. М. Веселовським і Потебнею. І тим шляхом, яким ішли його сучасники М. П. Драгоманов, М. Ф. Сумцов і акад[емік] Перетц. Освітлюючи українські пам'ятки на підставі *порівняльного методу* із аналогічними пам'ятками інших народів, Ів. Франко відшукав для перших відповідне місце в творчості народів всесвіту, установлюючи між ними, так-би мовити, інтернаціональний зв'язок і усуваючи таким чином думку про їх виключно місцеве походження” [1, 25].

Формулюючи свої дослідницькі принципи, Франко доволі чітко визначив власне ставлення до різних методів дослідження. Так, у праці 1891 р. він виявив *негативне ставлення до біографічного методу*: “Коли найновіша і найобширніша праця руська на тім полі – кількатомова “Історія літератури руської” д-ра Омеляна Огоновського – <...> держиться *методу біографічного*, так що з-поза життєписів поодиноких авторів ми майже не можемо добачити розвою літератури, то при всіх великих заслугах сього діла, при всій пильності і старанності в громадженні подобиць, при всім уміркованні в осудах, при тій симпатичній тенденції, якою навіяне ціле діло, ми все таки мусимо сказати, що “Історія літератури руської” проф. Ом. Огоновського з *погляду на метод* становить *регрес*” [38, 7].

Вважаючи *біографічну школу* “другою фазою” у розвитку етнології та історії літератури, Франко виокремлював такі її риси: “Цей напрямок тримається в значній мірі до цього часу, знайшовши в новіших часах талановитих представників в Тені, Брандесі, Бурже і в інших так званих французьких *психологах*, які головним завданням своєї праці вважали *відтворення духовної фізіономії певного автора, його уподобань, почуттів і нахилів, одним словом, завдання більш художнє, ніж наукове*” [37, 277].

Неприйнятними для Франка були і *принципи критично-історичної школи*, котра “будучи впливом ідеалістичного світогляду, вважає кождий твір літературний впливом ідеї, в першій ряді *ідеї краси*. Означивши рядом логічних заключень і метафізичних спекуляцій суть тої ідеї, унявши в певну систему всі її розгалуження і всю різноманітність її проявів, *школа критично-естетична* підходить до оцінювання творів літературних з готовою вже абстрактною мірою і, йдучи від загальних принципів до спеціальних явищ, *поступає дедуктивно і априорно*. Першою її задачею є класифікація творів літератури, встановлення між ними певної драбини рангів в міру того, чи вони повніше і досконаліше воплощують в собі ідею, всесторонніше виявляють її, чи противно, показують тільки слабкі її проблески, показують її серед примішок елементів чужих їй, а то й зовсім з нею не згідних. От тим-то ця школа не

тільки класифікує, але і цензурує твори літературні” [32, 34–35].

Головним недоліком “*естетичної критики*” Франко вважав її вибірковість, адже вона “зовсім ігнорувала стару літературу з часів перед Петром В[еликим], а й пізнішу літературу XVIII–XIX в. радше міряла естетичним ліктем, а не студіювала як документи для історії духового і суспільного розвою” [42, 181]. А проте, на боротьбу з *естетичною критикою* Франко не витрачав сил, адже час її, вважав він, минув: “В кінці 40-кових років закінчилася критична діяльність Белінського, і з ним разом закінчився період *критично-естетичного трактування літератури*” [42, 180].

Критично ставився Франко також до *міфологічної й антропологічної шкіл*, вважаючи, що вони “не здатні навіть при найбільших зусиллях віднести до часів доісторичних всього скарбу традиційної літератури, всіх тих обрядів, звичаїв, вірувань, заклинань, пісень, казок, новел і анекдотів, які живуть в устах народу, на яких нерідко дуже добре видно печать християнства, відгомін фактів пізніших, історичних. Ці школи повинні, отже, визнати, що хоч і яким широким був би обсяг того, що вони повертають доісторичній творчості, все ж таки залишається ще величезний запас пам'яток пізнішої творчості з історичних часів” [37, 279]. В іншій праці з приводу *антропологічної школи* Франко писав: “Метод автора показався нам досить поверховим; обрядів весільних в різних місцевостях і у різних народів він не роздивляється як органічну цілість, але вихапує з них тільки ті моменти і подробиці, що підходять до його згори заложеного плану. А план сей – показати, що в піснях і обрядах весільних проявляється одностайність духу людського у всіх частих і племенах, – мотивований теоретично дуже слабо. <...> Д-р Бігеляйзен стоїть, видимо, в своїй праці на ґрунті т[ак] зв[аної] *антропологічної школи* і попадає в той сам основний блуд, якого допускається та школа, трактуючи явища *історичні** так, мовби то були явища *природничі**. Найкращим доказом хибності сеї методи є її абсолютна *безплідність**, бо, зводячи всю безконечну різноманітність явищ етнологічних до спільного іменника? – однакової природи людської, школа ся, замість вияснити нам ту різноманітність явищ, замазує їх і потопляє в однім сумерку загальних фраз” [35, 417].

Незважаючи на те, що методи дослідження нібито постійно перебували у центрі уваги Франка, а сам він уважався одним із батьків українського театрознавства, його погляди на історіюписання у галузі театру

* Тут підкреслення курсивом належать І. Франко. – Прим. авт.

системно досі не вивчали. Радше повторювалися або, в кращому разі, обговорювалися висунуті гіпотези, окремі положення, критичні зауваження тощо. І лише зрідка, враховуючи освячений впродовж століття авторитет Франка, висунуті ним положення – зазвичай це були питання про генезу того або іншого явища – ставили під сумнів Володимир Перетц [21; 23], Михайло Возняк [3, 165], Петро Рулін [29, 209], Ростислав Пилипчук [25] та деякі інші дослідники [16].

Однак, у суміжних галузях принципи історіописання Франка доволі широко обговорювалися.

Так, Олександр Колесса вважав, що Франко “з боку методичного склоняється до еkleктизму та адапціонізму” [13, 430].

Микола Ільницький вважає, що “ні М. Максимович, ні П. Куліш, ні М. Костомаров та О. Потебня, а пізніше М. Драгоманов та І. Франко, в рамки жодної школи не вміщуються. <...> У літературно-критичних працях І. Франка виразно помітна еволюція від соціологічного підходу до літератури (“Література, її завдання і найважливіші ціхи”) до естетично-психологічного (“Із секретів поетичної творчості”) [11, 18–19].

Подібної думки дотримується услід за Леонідом Білецьким і Ярослав Гарасим: “Л. Білецький як найбільш компетентний дослідник методів і шкіл усвідомлював: І. Франко як учений гуманітарій за широтою амплітуди своїх методологічних пошуків не вписується повністю в жоден розділ, рубрику, параграф. І саме це збивало з пантелику радянських дослідників, як тільки вони намагалися затиснути Франка-фольклориста в лещата певної завуженої доктрини. Такою доктриною для О. Дея, автора двох монографій про І. Франка як дослідника фольклору, був революційний демократизм, незважаючи на те, що це термінологія не наукової категорії, а політології” [6, 173]. Фольклористичні дослідження Франка, вважає Я. Гарасим, належать до різних шкіл: культурно-історичної; історико-порівняльної (компаративістичної) та філологічної [6, 176]. Поряд із цим Я. Гарасим звертає увагу на те, що “у рамках культурно-історичної школи І. Франко вдосконалив генетичний метод аналізу одного твору” [6, 185].

Леонід Білецький вважав, що Франко перебував під потужним впливом ідеологічної теорії Дашкевича: “В першій половині своєї науково-критичної праці цією теорією захоплювався д-р. Ів. Франко. Ідея Дашкевича ставала найголовнішим змістом більшої половини його наукових студій” [2, 210–211].

Про соціально-політичну спрямованість досліджень Франка писав Дмитро Чижевський: “На другому боці стоять в часи поромантичні прибічники соціально-політичного дослідження літературних творів. <...> Після большевицької революції со-

ціально-політичний підхід починає опановувати історію української літератури <...>. Старіші дослідники стояли майже виключно на засадах *народництва*, радянські – на засадах марксизму. Але спільне в них – шукання в творах старої й нової літератури рефлексів, відображення соціального та політичного життя в часи постання творів. <...> *Спільною рисою всіх дослідників соціально-політичного напрямку є оцінка літературних творів з погляду їх корисності для “народу”, “пролетаріату”, “революції” і т. д.* Сама по собі така оцінка може і не шкодила б дослідженню пам’яток, але для дослідження здебільшого вибирають пам’ятки, що відрізняються “*народолюбством*” або подібними “*позитивними*” властивостями, а з другого боку оцінюють старі пам’ятки не з погляду їх доби, а з погляду сучасних дослідникам політичних програм, що робить суди дослідників неісторичними та необ’єктивними. І дехто із згаданих вище представників філологічної школи не вберігся від поверхових судів соціально-політичного характеру (напр., Пипін, а іноді й Франко)” [51, 10–11].

До подібного висновку опосередковано схиляється й Ольга Красильникова: “Основна ідея, що пронизує всі театрознавчі й театральні-критичні праці І. Франка і яку він адресує читачам, – це *національне самоусвідомлення* (згідно з традиціями, які вже склалися в українській культурології)” [15, 264].

Переконливе пояснення домінуванню у Франка ідейних мотивів дав Дмитро Багалій: “Основне значення Ів. Франка полягає не в науковій його діяльності (хоч і тут він зробив дуже багато і залишив помітний слід у науці), а в його *літературній і громадсько-політичній праці*. Треба проте відразу зауважити, що *всі оці три сторінки були органічно злиті в його натурі, що являла собою немов їх природний синтез*” [1, 21], адже “Франко, при всій різноманітності і, так-би мовити, енциклопедичності його інтересів, є проте суцільна натура, бо в нього наукова праця була тісно зв’язана із життям його країни та культурними потребами її населення” [1, 21].

Водночас важко не погодитися з міркуванням Ростислава Пилипчука, який писав: “Якщо ж зважити ще й на те, що дослідження зв’язків І. Франка з театром зумовлене не тільки його драматургічною творчістю (*що є предметом літературознавства, хоч і театрознавства теж*), а й його не до кінця з’ясованою діяльністю як *театрального критика та історика театру (що є предметом театрознавства)*, то подальше вивчення цієї теми справді залишається актуальним” [26, 3].

Починаючи полемічну статтю “Література, її завдання і найважливіші ціхи” (1878), Франко, не приховуючи іронії, згадував “блаженні часи, коли, бувало,

зійдеться нас кількох гарячих патріотів-ідеалістів і почнемо широку бесіду про літературу, її високі завдання і напрями, високі ідеали, котрі вона має вказувати чоловікові, про досконалість артистичної форми і про вплив, який має література на саму “передову” частку суспільності. <...> Правда, говорячи о таких високих матеріях, ми, крім Шевченка, не здибали нікого, кого б могли узяти за примір (та й Шевченко – кожний чув у своїй совісті – якось не підходив сюди, якось не “пасував”, мов гранчаєте до круглого), – і для того звичайно ставили за примір писателів чужих – Гомера, Данте, Шекспіра, Гете, – т. є. таких писателів, про котрих знали, що вони – “великі”, “генії”, але не знали докладно, в чім лежить їх великість, в чім проявився їх геній. Підпираючися тими великими іменами, мов щудлами, ми плели несовітнену тарабарщину про літературу (так я думаю нині о тих бесідах), – установляли і валили “вічні, незмінні естетичні правила”, – а котрий гарячіший, то спішив і на примірах власної композиції доказувати правду і незмінність свіжоухвалених регул. Ах, се були часи святої благонаміреності та патріотичних поривів, часи молоді, коли все блискуче було золотом, все римоване – поезія, все надуте – велич і повага. То що ж, – блаженні ті часи минули, пропали. Погляди змінилися, незмінні і вічні закони естетики розслизлися, мов сніг на сонці” [41, 5].

Згодом, протиставляючи прийнятний для нього *індуктивний метод* дедуктивному, Франко вважав, що “чим міцніше вона [історія літератури] *опирається на історію і філологію класичну та німецьку*, чим більше вистерігається голосливого естетизування і входить в живий зв’язок з естетикою та слідує *індуктивній поетиці* [індуктивну поетику Франко протиставляє *дедуктивній – догматичній*] [38, 16]], тим певніше вона уйде небезпеченства пустої фразеології та сухості” [38, 15].

Однак не варто сприймати бажане за дійсне: як справедливо застерігає І. Денисюк, “і Франко, і Грушевський визнавали себе адептами *культурно-історичної школи*, хоч перший волів користуватися *дедуктивним методом*, другий – *індуктивним*” [10, 230].

Культурно-історична школа, до якої приписує себе Франко, “*виходячи з так званого позитивного чи радше матеріалістичного світогляду*, <...> думає, що *духовне життя* як чоловіка, так і народу чи і всієї людськості, яко найвищий і найбільше скомплікований вицвіт всього світового розвитку і що зрозуміти його вповні, у всій глибині і різномірності його проявів, збагнути закони його прогресу, застою і регресу можна тільки тоді, коли зглибимо, зрозуміємо весь матеріальний підклад того життя <...>. От тим-то зрозуміння *духовного життя* даної

епохи, зрозуміння її смаку, її духових і літературних уподобань і ідеалів є головною метою дослідів над історією літератури після думок *школи культурно-історичної*. <...> Замість *дедуктивного, апріорного цензурування і класифікування творів* літературних, школа культурно-історична старається до живого, движучого змісту” [32, 35–36].

Сучасне франкознавство не заперечує належності Франка до *культурно-історичної школи* [4; 5; 7; 8] (концепцію якої, на думку І. Денисюка, І. Франко “помножив на здобутки компаративізму, міфологічної та антропологічної, а подекуди психологічної шкіл і на власні методологічні пошуки” [9, 183]). Однак істотне уточнення до цього погляду пропонує Андрій Скоць: “*Генетичний метод* (як ми його називаємо вперше) – системний метод, пов’язаний з *концепцією історико-культурної школи*, яка ставила проблеми детермінації літературних явищ. Цей метод межує з *компаративістичним*. Але *компаративістичний метод* побудований на синхронічній системі, а *генетичний* – переважно на діахронічній. Глибоко продуману концептуальну систему *генетичного аналізу* художнього (літературного і фольклорного) твору дав нам Іван Франко. *Методологічною основою багатьох наукових студій він обрав саме цей тип аналізу*” [30, 46].

Справді, найперші, а здебільшого і найголовніші запитання Франка, звернені до історії драми і театру, зосереджено саме на проблемі *генези* (зачатки театру, його еволюція, видозміни, впливи, запозичення тощо).

Так, до *перших зачатків театру у Галичині*, вважає Франко, належить *вертеп* (щоправда, “до вертепів нав’язувались якісь зав’язки драми, якісь розмови та гри” [45, 357]): “*Перші початки русько-українського театру* припадають на середину XVI ст. Вже при кінці XVI в. скаржить український мораліст Іван Вишенський на тих українців, котрі навчившись у єзуїтських колегіях “комедіям і машкарам”, переносять їх і на український ґрунт”, цураються давньої української простоти і разом з єзуїтами бачать поступ у поширенні “машкарського і комедійного набоженства”. Маємо тут вказівку, що вже в той час українців приваблював театр, і що вони переймали його від поляків” [48, 90–91].

Головним джерелом становлення українського театру Франко вважав театр польський: “Усі дотеперішні дослідники історії українського театру згоджуються на те, що його *початків* треба шукати в розвитку польського театру, який своєю чергою йшов за слідами середньовікового театру в Західній Європі” [40, 194].

Окремо Франко вирізняє театр український (тобто україномовний): “Аж 1819 роком можна датува-

ти початок нового драматичного мистецтва українською мовою. Того року автор перелицьованої “Енеїди”, Іван Котляревський, написав свою “Наталку Полтавку” [48, 94].

Стосовно “*перших початків руських представлень театральних у Галичині*”, то, на думку Франка, їх “шукати треба майже рівночасно з першим розбудженням народної літератури під кінець четвертого десятиліття сього століття – в греко-католицькій семінарії духовній” [45, 357]. Цю думку Франко неодноразово конкретизує: “До 1848 р. належать також початки Руського театру в Галичині, до якого ініціативу дав коломийський парох Іван Озаркевич, виставивши в Коломиї “Наталку Полтавку” Котляревського в своїй переробці” [43, 290]. “У Галичині почалися перші українські театральні вистави 1848 р.” [48, 95]. Щоправда, коментуючи цю подію, Франко не може втриматися від уїдливої репліки: “Проте весна відродження була коротка; вже 1849 р. настала реакція, і українцям відхотілося театру” [48, 96].

Так само проблему генези акцентує Франко у праці, присвяченій *театрові ляльок*: “Ляльковий театр від найдавніших часів мав чисто світський характер, малював типи та ситуації буденного життя, виключаючи коли не принципіально, то фактично теми релігійні. Се в’яжеється нерозлучно з тим огнищем, із якого вийшов сей театр. Тим огнищем були, як показують характерним способом оба найстарші свідчення про існування лялькового театру в Індії і в Єгипті, салони і будуари знатних дам. Призвичаєні відмалку бавитися ляльками, а надто змушені своїм суспільним становищем і пануючим обичаєм проводити найбільшу частку свого життя в мурах свого гарему чи гінекею, вони більше ніж хто інший мусили споконвіку почувати потребу бачити хоч у ляльковій грі образ того широкого світу, замкненого для них, мусили найбільше любоватися ляльковим театром. Оце, на мою думку, основна різниця між сим театром і тим, де виступають живі особи. Сей останній повстав у Греції, скільки знаємо, зовсім з інших джерел, з культу деяких популярних божищ, особливо Діоніса” [36, 175].

Звернімо увагу – обґрунтовуючи походження театру ляльок, Франко спирається не на конкретні факти, а на *гіпотези*: знатні дами “мусили споконвіку почувати потребу бачити хоч у ляльковій грі образ того широкого світу, замкненого для них, мусили найбільше любоватися ляльковим театром”. Так само й далі: “Тисячі наших людей <...> мусили знайомитися там із виставами того театру і набирати до нього смаку. Зрештою за ним не треба було й шукати далеко, бо він із Турції зайшов до Болгарії та Румунії, де, переодягнений у національний стрій, держиться

серед народу ще й досі, і в пограничних північних околицях королівства зустрічається з пережитками вертепу іродів та бетлейків, занесених сюди з Польщі й України. Побачимо далі, що під його впливом були й ті лялькові вистави, які бачив 1636–39 р. в Москві німецький подорожник Олеарій” [36, 174]. І нарешті ще одне: “Сцена з жидівською війною в нашій вертепі мусила дуже подобатися невибагливій публіці XVIII віку” [36, 276].

Досліджуючи генезу, особливу увагу Франко приділяє *національному аспектові*: “Хоча “Стефанотокос” був 1742 р. виставлений новгородськими семінаристами перед царицею Єлисаветою, то проте префект семінарії, що написав сю драму, ієромонах Іннокентій Одровонж Мигалевич, був українцем, учеником Могилянської академії, і тому ця драма справедливо зачислюється до циклу київської шкільної драми” [33, 266].

Вивчаючи проблему походження, Франко зазвичай робить важливі *жанрові акценти* – приміром, коли пише про “різницю між греками, що звичайно держалися одного роду літератури і в ній доходили до високої досконалості, і римлянами, що трібували своїх сил в різних родах” [38, 8] та ін.

Питання генези стає також головним сюжетом праці, в якій порівняльний аналіз великодньої драми і великоднього вірша спрямовано на *визначення першоджерела*, що дозволяє Франкові зробити висновок: “К сожалению, этого слишком мало для того, чтобы судить, есть ли какая-нибудь связь между нашей пасхальной драмой и французскими, которые могли служить образчиком для польских “диалогов” и таким образом косвенно влиять и на южную Русь. Оставляя это дело нерешенным, мы, однако, не можем не высказать мысли, что наша драма есть сочинение в значительной степени оригинальное” [49, 310].

Пропагуючи дослідницькі принципи Еріха Шмідта, представника “*порівнюючого методу*” [32, 32] і навчителя “батьків німецького театрознавства” Макса Геррманна й Артура Кутчера, Франко пише і про *театральні вистави* [38, 8], *котрі, як стає зрозуміло з контексту, також належать історії літератури*. Так само і в інших випадках: “український театр і українська драматична література”, а також “галицько-руський театр і його роль в народнім відродженні” розглядає Франко у контексті історії літератури [32, 31].

Водночас він усвідомлює різницю між літературою і театром: “На полі драматичної літератури, коли [автор] не хоче творити п’єс тільки книжних, тобто мертвих, мусить він бути в тісному зв’язку зі своєю публікою; тому-то розвиток драматичного мистецтва характеризує духовне життя і культур-

ний рівень народу більше, ніж інші галузі письменства” [48, 90].

Новий принцип дослідження історії театру Франко оголосив у згаданій вище праці “Русько-український театр” [46]. Підкреслюючи намір “дати начерк розвою театру, а не драматичної літератури на Україні” [47, 317], він прагнув навести “з сучасних описів тільки те, що відноситься до “зрілща”” [47, 329]. Разом із тим, як і раніше, Франко застосовував поняття “драма” до сценічного мистецтва: “Коли загальним виразом “драма” обіймемо певну історію, не тільки висказану словами, але також виражену дійством, то мусимо признати, що народ наш (як майже всякий другий) від непам’ятних часів мав у своїх обрядах і звичаях багаті зароди драми. Вже наші найдавніші літописці згадують про “игрища между сели”, про “всякі бісовські игри”, “плясанія”, “личини”, “скаканія”” [47, 295].

Подаючи “начерк розвою театру”, Франко посилається на визначення національного театру, запропоноване М. Мизком 1861 р. на сторінках “Основи”: український театр – це “не тільки п’єси на українській мові і з українського побуту, але й те, щоб грали їх артисти, виплекані на укр[аїнському] ґрунті, знайомі з мовою і звичаями народу, а може, навіть вийшовші з-поміж того народу, так як знаменитий артист, котрого й називати не треба, бо його всі знають (Щепкін). Такий театр був би найкращою підмогою для української літератури і вельми благотворною школою для народу” [47, 318].

Виходячи з цього розуміння, Франко реалізує у своїх дослідженнях такий сценарій:

– вивчення періодики та інших джерел (“В тодішніх часописах ми найшли коротенькі нотатки о 10 виставах” [47, 324]. Вивчаючи джерела, 1885 р. Франко навіть звертався до своїх читачів із проханням надавати відомості про народний театр: “Я звертаюсь до всіх вп. патріотів наших, котрим відомо що-небудь про давніші або новіші факти з історії нашого театру, або котрі мали би можливість підглянути та записати які-небудь останки з народних представлень театральних, руських чи польських, щоб були ласкаві всякі такі знадоби надсилати до ред[акції] “Зорі” для опублікування” [45, 373]. Щоправда, до джерел Франко підходив вибірково, й у випадках, коли те або інше свідчення не викликало у нього довіри, категорично відкидав його (“Ми можемо спокійно ті його [Ізопольського] оповідання відкинути як фантазії, що не мають нічого спільного з народними традиціями ані з фактами, ствердженими дослідом” [36, 199]) та ще й обурювався (“Треба тільки дивуватися, як могли такі визначні вчені, як Тихонравов, оба проф.

Веселовські та п. Житецький, а за ними й Морозов та В. Перетц зовсім без критики приймати їх [свідчення Ізопольського] на віру. Те саме чинили й давні польські вчені” [36, 200]);

– загальнополітичні обставини (“Сей початок свідомого патріотизму польського був zarazом початком опозиції з боку русинів, початком свідомого патріотизму руського, початком відродження руської народності зразу в літературі, а з часом і в політиці” [47, 322]);

– організаційні засади, фінансування й обставини виконання (“Тільки в р. 1776 для вдоволення потреб німецької бюрократії, насланій для кермування долею Галичини, з’їхала до Львова німецька трупа театральна якогось Геттерсдорфа. Се був початок німецького театру у Львові” [47, 320]);

– жанрова і мовна характеристика репертуару (“Можемо заключати, що вистави ті відбувалися так само, як і давніші за Стоцкевича, – по-польськи. <...> чоловік, що про них згадує, <...> промовчує сю обставину, але вже сама присутність Камінського і публіки міської говорить за тим, що вистави були іменно польські” [47, 321]. “Коли прийшлося вибирати справжні драматичні твори для представлення, то вибрано польські. Але почуття про можливість руських вистав уже було розбуджене, а першою пробою руської вистави театральної було власне відіграння руського весілля – очевидно, по книжці Лозинського. Ся перша руська вистава в мурах руської духовної семінарії зробила на всіх учасників і зрителів дуже велике враження, хоч була се трохи чи не остання проба “театру” в мурах семінарії до р. 1848” [47, 323]);

– національний склад виконавців (“Персонал театральний жіночий під дирекцією пані Саарової складали русинки, польки, німки і навіть одна французка” [47, 326]);

– згадки про режисуру (“...під режисерією І. П. Дорошенка “Наталка” відіграна була знаменито” [47, 318–319]);

– виконавці (“Представлена була на добродійні цілі в залі тамошньої гімназії “Наталка Полтавка” Котляревського, виключно учениками тої гімназії” [47, 318]);

– місце виконання (“Представлена була на добродійні цілі в залі тамошньої гімназії” [47, 318]; “Представлення відбувалося в однім із музеїв руської духовної семінарії, де також відбувалися засідання з’їзду руських учених” [47, 325]);

– дохід від вистав (“Чистий дохід із сих вистав в сумі 165 руб. пішов на випуску журналів для міської публ[ічної] бібліотеки” [47, 318]);

– музичний супровід (“Музику для сих творів

складали д. Михайло Вербицький, тоді ще канцелярист консисторський, професор гімн[азії] Гофман і Лоренц, директор хору лат[инського] кафедр[ального] костела, оба чехи, а також Вікентій Серсавий, директор хору соборної церкви руської (морав'янин), самі добрі знавці музики і композитори" [47, 326];

– *оцінка вистави і гри виконавців у пресі* ("Кореспондент підносить високо артистичну вартість сеї вистави, а особливо гру пань Шрамченко (Наталка) і Глібової (Терпелиха) і панів Ст. Носа (Микола) і Борсука (Виборний). "Можна сказати сміло, – пише він, – що "Наталка" ще ніколи не була так відіграна" [47, 319];

– *характеристика виконавців і публіки з боку психологічного* ("Цікавість, властива гарному полюві, побачити, як тій чи другій до лица народний костюм, притягала багато жіночої публіки на театральні вистави, а руська мова в устах ніжних панночок не видавалася вже такою грубою, як собі її многи уявляли" [47, 319];

– *казуси, котрі характеризують театральні звичаї* ("По першій представленні штуки ["Наталки Полтавки"] І. Котляревського], котра на численно зібрану публіку зробила сильне враження, роздалися з усіх боків оклики: автор! автор! Довгий час куртина не піднімалася, артисти не знали, що діяти. Вкінці, коли публіка не втихала і щораз голосніше викликала автора, а о. Озаркевича десь не було в близькості, куртину підняли і один із акторів вийшов на сцену" [47, 324];

– *успіх вистави* ("Помимо обширності місця арена не могла помістити і половини цікавих, що зійшлися побачити сю виставу" [47, 329];

– *причини занепаду театру* ("Яка була причина упадку і цілковитого занидіння тих початків руської драматичної штуки в Галичині, котрі так дуже подобалися публіці і стрічені були так радо навіть многими нерусинами?" [47, 333]; "Досить, що після сього широкого розмаху справа театральна на Русі Галицькій заснула на цілих 14 літ" [47, 336];

– *значення* ("Тими виставами скріплювалась народність руська, змагався патріотизм" [47, 327]; "День сей, пам'ятний нам по конституції, не міг укрити чуття наші до нового політичного життя, і вдячність за обіцяну свободу виявилася в радісних окликах при відслоненню транспаранту, в той час в театрі виставленого. Написи: "Да здравствує цар Франц Іосиф! Да бодрствує войска! Да многолітствує народ! Да владіють закони!" глибоко зворушили наші чуття. Пісня народна за царя закінчила сей вечір" [47, 330]. "Тим часом на Україні, – пише Франко, – сталося щось таке, що тому, хто здалеку б дивився на речі, могло б здатися неправдоподібним, неможливим.

Як відомо, там вийшла 16 травня 1876 р. заборона української мови в друці; в громадському житті вже й перед тим її нікуди не було допущено. Аж тут нараз, у 80-х роках, постає там український театр і відразу досягає такої висоти, про яку в Галичині довго ще навіть і мріяти не можна було. Як це сталося, не місце тут оповідати. Головну заслугу в тому мають троє людей: Михайло Старицький, Марко Кропивницький та Іван Тобілевич (Карпенко-Карий)" [48, 97]. "Від половини 80-тих років Старицький, зробившись директором українського театру, був одним із творців найкращої театральної трупи, яку досі мала Україна" [43, 336];

– *опис вистави* (всупереч намірові подати "тільки те, що відноситься до "зрілища" [47, 329] Франко наводить лише одного разу, коли цитує інформацію газети "Зоря галицька" про "живообраз (табльо), представляючий освободження Русі" [47, 328–329];

Сценарій театрознавчого дослідження Франка має певні збіги з "програмою, схемою чи "анкетною", за якою "Франко аналізує ту чи іншу думу або історичну пісню" [6, 188]. Це стосується таких елементів як переказ змісту твору, загальна естетична оцінка пісні, поцінування художніх особливостей твору, виснову про історичну вартість твору. Однак ще більше спільних рис він має з рецензіями Франка, в яких найбільшу увагу приділялося драматургії [12].

Здебільшого театрознавчий сценарій Франка базувався на літературознавчій традиції, тому й аналіз явищ театрального мистецтва подеколи призводив його до хибного результату, сумнівних гіпотез і полеміки. Хоча "розвідки д-ра Франка, – писав Володимир Перетц, – дають чимало нового та цінного" і "ми особисто, опираючися на виводах шановного автора, ладні зректися своєї попередньої думки", однак "не з усіма думками д-ра Франка можна погодитися цілком" [23, 5], адже "в історії вертепа і не тільки повинен братися під увагу не тільки літературний матеріал, але також іконографічний" [23, 20].

Ігнорування умов виконання не дозволяло Франкові сприйняти не лише вертеп, а й шкільний театр, який, виходячи з логіки "реалізму", він характеризував так: "Весь драматичний і літературний інтерес тих шкільних творів виявлявся не в самих актах, а в антрактах, інтермедіях, котрими переплітано важкі і холодні декламації головної драми" [47, 302], "важко уявити собі щось мертвішого і нуднішого, як ті драми" [39, 335]. Однак пізніші дослідники довели, що український шкільний театр мав надзвичайно багатий арсенал засобів [22].

Усупереч намірові "дати начерк розвою театру, а не драматичної літератури на Україні" [47, 317],

не всі елементи аналізу Франка відповідають завданням, висунутим ним самим. Однак це саме той випадок, коли завдання, навіть не до кінця реалізовані, важливіші за отриманий результат.

Можливо, й справді мав рацію Григор Лужницький, коли висловив припущення про причини, з яких “Франко не слідував за розвитком сценічного мистецтва”: “негативне наставлення до модернізму і брак у розвитку театрального мистецтва утилітарної цілі”, адже “Франко хотів би, щоб зі сцени йшли в народ (кажучи його словами) великі імпульси гуманності, милосердя, соціальної справедливості, словом, твори високого ідеалізму” [17, 219].

Ця гіпотеза стосується не лише Франка, а й тогочасного театру, в якому дедалі менше місця залишалося для здійснення Франкових очікувань.

“Франко, як і його сучасники, – писав Ростислав Пилипчук, – ще не розділяє театр і драму і вважає останню первинною, а театр – підпорядкованим їй” [27, 133]. Разом із тим, “Франко, переконаний соборник, уперше усвідомив український національний театр як цілісність” [27, 133], а його “концепція історії українського театру, зазнавши деяких корективів, залишилася основоположною для українського театрознавства” [27, 143].

Театрознавчі праці Франка демонструють один із випадків *Великої національної історії*, котру на початку ХХ ст. поступово почала витісняти *мала історія, мікроісторія* – з її повсякденним мистецьким життям і буденним театром.

На зміну панівному великому наративові і подієвій історії, сюжет якої зосереджено на *тріумфальних перемогах, видатних особах і видатних творах*, прагнення до розуміння, за висловом Леопольда фон Ранке, “як це було насправді”, ще наприкінці ХІХ ст. виявилось актуальним для дослідження театру. Прощаючись з літературною складовою театру, театрознавство звернуло свою увагу на інший об’єкт – на *подію вистави*. І тоді його методи почали віддалятися від літератури і наближатися до загальної історії, предметності археології.

Так само змінилася і функція театрознавства. Адже оцінка естетичного або політичного значення мистецького явища – не найголовніше завдання історика театру, це радше бонус; його найголовніше завдання – відтворити минуле. Між цими двома намірами приблизно така сама різниця, як між судочинством і слідством. Без належного слідства судочинство перетворюється на свавілля, вередливе, безвідповідальне, а ще частіше кон’юктурне роздавання “лайків”, проти чого й виступав Франко.

1. Багалій Д. Іван Франко як науковий діяч. – Україна. – 1926. – № 6.

2. Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики. – К., 1998.

3. Возняк М. Стара українська драма і новіші досліді над нею. – ЗНТШ. – 1912. – СХІІ.

4. Волос Б. Теоретико-методологічні пошуки Франка-фольклориста (на матеріалі “Студій над українськими народними піснями”). – Українське літературознавство. – 2014. – Вип. 78.

5. Гарасим Я. Культурно-історична школа в українській фольклористиці. – Львів, 1999.

6. Гарасим Я. Нариси до історії української фольклористики: Навч. посіб. – К., 2009.

7. Давидюк В. Фольклористичні методи І. Франка // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження І. Франка: у 2 т. – Львів, 2008. – Т. 1.

8. Давидюк В. Фольклористичні методи Івана Франка // Етнос і культура. – 2008. – № 4/5.

9. Денисюк І. Невичерпність атома // Франкознавчі студії. – Львів, 2001. – Вип. 2.

10. Денисюк І. Фольклористичні концепції М. Грушевського та І. Франка // Михайло Грушевський і Західна Україна: Доп. і повід. наук. конф. (м. Львів, 26–28 верес. 1994 р.). – Львів, 1995.

11. Ільницький М. Леонід Білецький – історик українського літературознавства // Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики. – К., 1998.

12. Клековкін О. Техніка класичної розправи // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. праць. – К., 2014. – Вип. 10.

13. Колесса О. Головні напрями й методи в розслідах українського фольклору // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця ХІХ–ХХ століття (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси): Зб. наук. праць та матеріалів. – Львів, 2005.

14. Костюк Ю. Украинский театр // История театроведения народов СССР: Очерки. 1917–1941. – М., 1985.

15. Красильникова О. Деякі аспекти дослідження історії українського театрознавства і театральної критики (від витоків – до рубежу ХІХ–ХХ століть) // Українське мистецтвознавство. – К., 2009. – Вип. 9.

16. Лугова Т. Полеміка щодо згадки Еразма Ізопольського про вертепний театр в Україні. – Аркадія. – 2015. – № 3.

17. Лужницький Г. Іван Франко про завдання і цілі театру // Лужницький Г. Український театр. Наукові

праці, статті, рецензії: Збірник наукових праць. – Львів: ЛНУ, 2010. – Т. 1.

18. Лужницький Г. Історія українського театру // Лужницький Г. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Збірник наукових праць. – Львів: ЛНУ, 2010. – Т. 1.

19. Лужницький Г. Праукраїнський театр // Лужницький Г. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Збірник наукових праць. – Львів: ЛНУ, 2010. – Т. 1.

20. Медведев П. Н. [Бахтин М. М.] Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику // Бахтин М. М. (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. – М., 2000.

21. Перетц В. Найдавніша згадка про театр на Україні. – Україна. – 1924. – Кн. 1–2.

22. Перетц В. Театральні ефекти в старовинному українському театрі. – Україна. – 1926. – Кн. 1.

23. Перетц В. До історії вертепної драми. Замітки і матеріали – ЗНТШ. – 1908. – Т. V.

24. Пилипчук Р. Театрознавство // Українська радянська енциклопедія. Вид. 2-ге. – К., 1984. – Т. 11. – Кн. 1.

25. Пилипчук Р. До питання про початок українського вертепу, або ще раз в обороні Еразма Ізопольського. – Верховина: 36. наук. праць. – Дрогобич, 2003.

26. Пилипчук Р. Ранні театральні зацікавлення Івана Франка. – Вісник Львівського університету. Серія “Мистецтвознавство”. – 2006. – Вип. 6.

27. Пилипчук Р. Франкова концепція історії українського театру // Мистецькі обрії 2005–2006: Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика. – К., 2006. – Вип. 8/9.

28. Ревуцький В., Б. М. Театр, музика, танок // Енциклопедія українознавства. Загальна частина. Репринтне відтворення видання 1949 року. – К., 1995. – Т. 3.

29. Рулін П. Студії з історії українського театру (1917–1924). – Записки історично-філологічного відділу. – Кн. V. – 1925.

30. Скоць А. Франкова концепція генетичного аналізу художнього твору. – ЗНТШ. – 1995. – Т. 229.

31. Театрознавство // Енциклопедія українознавства / Наукове товариство ім. Шевченка. – Р.; Н.У.: Молоде життя, 1976. – Т. 8.

32. Франко І. [План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви] [1894–1895] // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1984. – Т. 41.

33. Франко І. [Рец.]. В. И. Резанов. Пам'ятники русской драматической литературы. Школьные действия XVII–XVIII в. // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1982. – Т. 37.

34. Франко І. Гергарт Гауптман. Його життя і твори. Смерть Альфонса Доде. Перші розділи “Парижа”. Е. Золя. Голос Золя в справі Дрейфуса // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1981. – Т. 31.

35. Франко І. Дві школи в фольклористиці // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1981. – Т. 29.

36. Франко І. До історії українського вертепу XVIII в. // Франко І. Я. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1981. – Т. 36.

37. Франко І. Етнологія та історія літератури // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1981. – Т. 29.

38. Франко І. Задачі і метод історії літератури // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1984. – Т. 41.

39. Франко І. Історія української літератури. Ч. I. Від початків українського письменства до Івана Котляревського [1909] // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1983. – Т. 40.

40. Франко І. Котра віра ліпша. Інтермедія жидів з русином. Тексти й студія // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1983. – Т. 39.

41. Франко І. Література, її завдання і найважливіші ціхи // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1980. – Т. 26.

42. Франко І. Микола Савич Тихонравов (До портрета) // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1981. – Т. 29.

43. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1980. – Т. 41.

44. Франко І. Наша театральна мізерія // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1981. – Т. 35.

45. Франко І. Руський театр у Галичині // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1980. – Т. 26.

46. Франко І. Русько-український театр (Історичні обриси) [1894] // Возняк М. Нескінчена друком праця Ів. Франка з історії українського театру // Річник Українського театального музею. – К., 1929.

47. Франко І. Русько-український театр (Історичні обриси) [1894] // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1981. – Т. 29.

48. Франко І. Українсько-руська (малоруська) література // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1984. – Т. 41.

49. Франко І. Южнорусская пасхальная драма // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1981. – Т. 30.

50. Франко І. [Рец.] R. Pischel. Das Altindische Schattenspiel. Berlin, 1906 // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1982. – Т. 37.

51. Чижевський Д. Історія української літератури. Від початків до доби реалізму. – Нью-Йорк: УВАН, 1956.

52. Ярема Я. Становлення Івана Франка як літературного критика і Готгольд-Ефраїм Лессінг. – ЗНТШ. – 1995. – Т. 229.

Оксана ПАЛІЙ

МАЛОВІДОМІ СТОРІНКИ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ СЦЕНИ: ДІЯЛЬНІСТЬ “ВІЛЬНОГО ТЕАТРУ ПОДІЛЛЯ” (1922)

Мистецьке життя Поділля впродовж усієї історії було занурене і розчинене в глибинах інтенсивних культурних процесів багатьох народів, для яких пріоритетним була розбудова власного національного духовного буття. Театрові, як відомо, у цьому процесі належить важлива спрямовуюча і визначальна функція. Вивчення діяльності театральних колективів, що працювали на Поділлі, дасть можливість скласти цілісну картину мистецького життя краю.

Одним із елементів цього життя була діяльність “Вільного театру Поділля” (під керівництвом Олександра Корольчука), який упродовж квітня – серпня 1922 р. перебував у Вінниці. В історії національної сцени діяльність згаданого театрального колективу – справжня “біла пляма”, заповнення якої сьогодні є актуальним завданням. Тому ми, опираючись на фондові збірки документів та рукописні матеріали, щоденникові записи, колекції поштів Кам’янець-Подільського національного історико-культурного заповідника “Стара фортеця” (м. Кам’янець-Подільський), Вінницького обласного краєзнавчого музею (м. Вінниця), Музею театального, музичного і кіномистецтва України (м. Київ), спробуємо доповнити і розширити вже наявні відомості, реконструювати історію “Вільного театру Поділля”.

Хронологічно першу згадку про “Вільний театр Поділля” знаходимо у монографії відомого вітчизняного історика театру Наталі Єрмакової “Акторська майстерність Любові Гаккебуш” [1]. У цій книжці дослідниця, аналізуючи творчість Любові Михайлівни Гаккебуш пер. пол. 20-х рр., окремо відзначає працю артистки на сцені згаданого колективу. Отже, Н. Єрмакова вперше в історії українського театрознавства фіксує хронологічні межі (літо 1922 р.) та репертуарну афішу “Вільного театру Поділля”. Звичайно, у своїй праці авторка передовсім акцентує на мистецькому доробку Любові Гаккебуш, адже актриса була насправді прем’єркою цієї трупі [2]. Як довідуємося із книжки Н. Єрмакової, протягом нетривалого часу існування в надзвичайно важких матеріальних умовах колектив здійснив постанови драматургії Генріка Ібсена, Герхардта Гауптмана, Оскара Вальда, тобто репертуар складався переваж із європейської драматургії [3].

Однак, дослідниця обходить не згадує про той факт, що трупою на той час керував Олександр Корольчук. Точніше, не називає імені цього театального діяча взагалі, хоча О. Корольчук був не тільки керманічем згаданого театру, але й провідним актором, основним партнером по сцені Л. Гаккебуш. Ймовірно, причина мовчанки полягає в тому, що ім’я Олександра Івановича Корольчука, хоча на ті роки і не заборонене офіційно, згадувати було не бажано.



Олександр Корольчук, керівник “Вільного театру Поділля” (квітень-серпень 1922 р.).

*Любов Гаккебуш – Мара у виставі “Повстання Мари”
В. Винниченка. Режисер – М. Вороний. Національний театр,
1917 р.*



Оскільки із постаттю митця пов'язана діяльність ще іншого театрального колективу на Поділлі – Державного театру УНР [4].

Принагідно варто зауважити, що радянська влада ніяк не могла “забути” місту над Смотричем існування тут Державного театру УНР [5]. І вже пізніше, після втрати 1944 р. статусу обласного центру Кам'янець-Подільський та його мешканці так і не отримали дозволу на створення місцевого українського драматичного колективу.



Василь Василько

Тож не дивно, що в книжці спогадів Гната Юри “Життя і сцена” не знаходимо жодного натяку на діяльність ще одного театрального колективу – “Вільного театру Поділля”, який, хоч і не тривалий час, але працював у Вінниці поруч із Драматичним театром імени Івана Франка [6]. Не вдалося відшукати жодної інформації щодо цього і в книжках, присвячених біографіям інших відомих франківців. Наприклад, М. Йосипенко, автор книжки, присвяченої Ю. Шумському, детально аналізує вінницький період Театру імени Івана Франка, але також не називає жодного іншого колективу на Поділлі [7]. Цю своєрідну мовчанку порушує лише Василь Василько у своїх опублікованих мемуарах “Театру віддане життя”, оскільки він сам був провідним режисером-постановником у “Вільному театрі Поділля”, і, отже, учасником подій [8].

В. Василько детально виклав інформацію про історію виникнення та особливості функціонування “Вільного театру Поділля” у контексті театрального процесу тогочасної УРСР [9]. Із спогадів митця стає відомо, що на поч. 20-х рр. XX ст. антрепризу як форму функціонування театрального мистецтва на території України радянська влада повністю ліквідувала. Окрім того, театри, які за своїм жанровим

чи естетичним спрямуванням не відповідали ідеологічним настановам радянської влади, було розформовано, а інші працювали, але тільки з дозволу спілки Робмис [10].

Як довідуємось далі із згаданих мемуарів В. Василька, "... театри, які за своїми художніми якостями були удержавлені, [...] підлягали контролю відповідних організацій Народного комісаріату. Такі театральні трупи отримували одноразову на весь сезон фінансову субсидію на декорації, костюми, реквізит. На утримання безпосередньо самого колективу творчий склад повинен був заробляти собі сам, власними виставами" [11]. Василь Василько зазначає також, що навіть ці удержавлені театри через матеріальну скруту по закінченню зимового сезону переходили на таку форму функціонування, яка мала назву "колективу на марках". Для цього необхідно було реєструватися в місцевій спілці Робмис і вже з травня аж до початку осені ставати тими "колективами на марках" [12].

Таким чином, автор мемуарів охарактеризував організаційні особливості театального процесу поч. 20-х рр. ХХ ст., і прикладом роботи такого "колективу на марках" йому слугує власний досвід, а саме праця у "Вільному театрі Поділля" [13]. Василь Василько лише побіжно зазначає, що після закінчення зимового сезону у Києві його та відому вже на той час актрису Любов Гаккебуш запросили до Вінницького театру. Прикметно, що знову ніде не згадано імені Олександра Корольчука, хоча відомо про тривалі професійні і дружні стосунки обох режисерів ще в період їхньої праці у театрі Миколи Садовського в Києві [14].

Як режисер-постановник В. Василько поставив на сцені "Вільного театру Поділля" драму "Земля" С. Черкасенка та "повторив кілька старих своїх постановок" [15]. Припускаємо, що він спочатку переніс на сцену "Вільного театру Поділля" режисерські концепції постанов, здійснених раніше у Харкові. Це дало можливість новоствореному колективі відносно швидко сформулювати репертуарну афішу, а відтак вчасно відкрити театральний сезон. Однак відомі п'єси не могли задовольнити ні глядачів, ні безпосередньо самих митців, а тому В. Василько пояснює: "театральна практика примусила мене вдатися до перекладу п'єс на українську мову, зокрема "На дні" М. Горького, "Вишневий сад" А. Чехова, "Роман" Р. Шелдона, "Саломея" О. Вальда та ін." [16].

Однак у своїх неопублікованих "Щоденниках" Василь Василько навів докладніші та емоційніші відомості про функціонування "Вільного театру Поділля" у Вінниці. Ця інформація значно розширює та доповнює наші знання про діяльність як безпосередньо самого Василя Василька, його дружини – актриси Любові Гаккебуш, і актора Олександра Корольчука.

У згадуваному "Щоденнику" В. Василько подає майже щотижневі записи про свою працю впродовж літнього сезону 1922 р. Зокрема, розпрощавшись із трупною Незалежного театру на чолі з С. Бондарчуком [17], по дорозі до Києва він випадково зустрівся із О. Корольчуком [18]. Як довідуємося із цих записів, при зустрічі Олександр Корольчук поінформував Василя Василька, що підписав угоду із Вінницькою Губполітосвітою й отримав її дозвіл на створення нового драматичного колективу – "Вільний театр Поділля", який він же й очолюватиме [19]. Тож згодом саме Олександр Корольчук запросив подружжя митців – Василя Василька та Любов Гаккебуш – до новоствореного театру.

Молоді артисти погодилися на пропозицію Олександра Корольчука і вже невдовзі разом з ним прибули до Вінниці. Початок своєї праці у "Вільному театрі Поділля" В. Василько датує 1 травня 1922 р. [20]. За відомостями, які подає у своїх записках початкуючий режисер В. Василько, О. Корольчук ще до 1 травня здійснив підготовчу організаційну роботу – підписав угоду із Вінницькою Губполітосвітою, набрав штат місцевих артистів, працівників цехів та ін. [21]. На підставі цих фактів, з нашого погляду, доцільно датувати початок функціонування "Вільного театру Поділля" квітнем 1922 р. До Вінниці для праці у новоствореному драматичному колективі "Вільний театр Поділля", окрім Олександра Корольчука, Василя Василька та Любові Гаккебуш, також прибули такі вже справді відомі в Україні артисти, як Єлизавета Хуторна, Марія Литвиненко-Вольгемут, Іван Овдієнко. Однак, після приїзду О. Корольчука із групою артистів, виникла непередбачувана обставина, яка від перших днів значно ускладнила існування "Вільного театру Поділля". Виявилось, що приміщення Міського театру у Вінниці (колишній Народний Дім) уже зайняв Театр імені Івана Франка, яким керував Гнат Юра [22], хоча місцева влада остаточно таки не віддала це приміщення у повне розпорядження франківців, змушених виступати на сцені Польського клубу.

У цьому випадку простежується один із основних "прийомів" тодішньої влади: виявилось, що Вінницька Губполітосвіта одночасно підписала угоду із двома мистецькими колективами, але жодному з них не забезпечила належних умов для праці. Міське керівництво, мабуть, свідомо провокувало зіткнення колективів, спонукало їх до нетворчого суперництва, а відтак – до запобігання перед тією ж таки владою. До чести Олександра Корольчука і Гната Юри, варто зазначити, що вони спробували гідно вийти зі складної ситуації – об'єднати два театральні колективи в один. На зборах представників обох колективів було погоджено спробу "організувати на Поділлі одне велике діло" [23]. Безперечно, усім було цілком зро-



Міський театр у Вінниці (колишній Народний дім).

зуміло: якщо не знайти компромісного варіанту, то між театрами неминуче розпочнеться жорстока боротьба за глядача. Як засвідчив В. Василько у своєму “Щоденнику” Г. Юра вже 4 травня 1922 р. на зборах франківців поставив на обговорення питання про об’єднання двох драматичних труп. Колектив Театру імени Івана Франка на цих зборах оголосив рішення про те, що охоче прийме до своїх лав Корольчука, Василька, Гаккебуш, Хуторну, Барило та співачку Литвиненко-Вольгемут. А от місцевих артистів, які належали до “Вільного театру Поділля”, прийняти не згоден, і їх треба звільнити. Свою позицію на згаданих зборах франківці аргументували так: численна група місцевих артистів – це “потенційна загроза”, яку вони відмовляються прийняти до своїх лав [24]. Прикметно, що в книжках, присвячених Єлизаветі Хуторній [25] та Марії Литвиненко-Вольгемут [26], не знаходимо жодної згадки про їхню працю у вінницькому “Вільному театрі Поділля”.

Почувши про рішення франківців, уже на своїх зборах колектив “Вільного театру Поділля” не прийняв запропонованих умов. Так чи інакше, але літній сезон 1922 р. у Вінниці розпочали дві самостійні трупи, і між ними одразу, як і передбачали, розпочалася запекла боротьба за глядачів.

На підставі щоденникових записів В. Василька можемо уточнити репертуар “Вільного театру Поділля”: окрім європейської модерної драматургії, до репертуарної афіші входили п’єси українських

авторів, зокрема “Земля” С. Черкасенка та “Брехня”, “Гріх”, “Панна Мара”, “Мemento”, “Чорна Пантера і Білий Ведмідь” В. Винниченка [27]. Щодо оцінки репертуару, то В. Василько подав важливі нотатки. Із записів стає відомо, що він тільки тепер дуже чітко зрозумів, наскільки важливо різнопланово сформувати репертуарну афішу новоствореної трупи, яка тільки-тільки починає роботу у місті. Так, у записі, датованому 28 травня 1922 р., накреслено таку тезу: “Для мене ясно, що репертуар, особливо на перших днях сезону, – дуже важлива річ, і з цього боку в нас справа стоїть найгірш. Пантера, Ельга, Мemento – три п’єси на одну й ту ж тему: родина, дитина... Оцим ми погубили самі себе!” [28].

Окрім того, у записах В. Василька можемо знайти розлогі емоційні роздуми з приводу сценічного першопрочитання драми Г. Гавптмана “Ельга” на сцені “Вільного театру Поділля” із Л. Гаккебуш та О. Корольчуком у головних ролях. На думку В. Василька, вистава “Ельга” Г. Гавптмана була невдалою, незважаючи на талановитих виконавців: “Вчора йшла “Ельга” – це просто скандал, а не постановка. Виставу не врятувала і Гаккебуш, а решта просто слабкі. Всі вважають мене песимістом і сміються” [29]. На думку митця, причина невдачі сценічного прочитання драми “Ельга” Г. Гавптмана полягала передовсім у тому, що Олександр Корольчук водночас був режисером-постановником і виконавцем головної чоловічої ролі, а це значно збіднювало гру артиста на сцені. Як при-

клад успішного спектаклю В. Василько називав власну постановку “Земля” С. Черкасенка, в якій О. Корольчук був лише актором [30].

Щодо постановок безпосередньо В. Василька на сцені “Вільний театр Поділля”, то варто зазначити такі спектаклі у його режисурі: “Чорна Пантера і Білий Ведмідь”, “Мemento”, “Панна Мара” В. Винниченка: вони користувалися успіхом у місцевих глядачів. Однак В. Василько у своїх записках як режисер гостро критикує виконавців головних ролей Олександра Корольчука і Єлизавету Хуторну у виставі “Мemento” В. Винниченка. На думку В. Василька, ці артисти не дали тієї філігранної гри, яку потенційно могли би дати: “вистава пройшла середньо як для Корольчука та Хуторної” [31]. Прокат вистав – як от “Чорна Пантера і Білий Ведмідь” В. Винниченка, – нерідко супроводжували технічні проблеми.

Наприклад, у щоденникових нотатках знаходимо такий запис постановника спектаклю: “на прем’єрі вистави “Чорна Пантера і Білий Ведмідь” вимкнули електрику” [32]. Однак іншою, по-справжньому великою перешкодою у роботі колективу було те, що керманич франківців Г. Юра, як зазначав у своїх записках В. Василько, відкрито агітував проти “Вільного театру Поділля”, серед глядачів і в місцевих засобах інформації. Навіть про успішні та популярні вистави “Вільного театру Поділля” матеріалів не друкували або ж з’являлися тільки дуже сухі замітки [33].

Справді, якщо вивчати тогочасну вінницьку періодику, зокрема газету “Известия”, то бачимо, що за літній сезон 1922 р. на сторінках цього часопису є шість рецензій, а також інформаційні замітки, анонси та інші матеріали, де йдеться про діяльність Театру імени Івана Франка. Тим часом вдалося відшукати лише одну рецензію на виставу “Вільного театру Поділля” (“Чорна Пантера і Білий Ведмідь”) – очевидно, тому, що цей спектакль дійсно мав дуже великий резонанс серед публіки [34]. Так, автор публікації, що підписався псевдонімом “Пе-Гас”, підтверджує: що на сцені “Вільного театру Поділля” була здійснена цікава постановка “Чорна Пантера і Білий Ведмідь” В. Винниченка, яка користується неабиякою популярністю серед місцевої публіки. На думку самого “Пе-Гаса”, “Корній–Корольчук виправдав наші очікування, а от Сніжинка–Хуторна не зовсім вдало справилась зі своєю відповідальною роллю: мало в ній чуття, а головне розуміння того, що вона проповідує зі сцени. Решта артистів також були на висоті” [35]. Власне це і є, користуючись висловом В. Василька,



Літній театр у Вінниці.

той “сухий” матеріал і водночас єдина публікація у пресі про вистави “Вільного театру Поділля”, тому зауваження В. Василька, занотовані у “Щоденнику”, очевидно, мали певні підстави.

Проте ані друковані матеріали, ані популярність у публіки не могли забезпечити жодному із театрів повноцінних умов праці без дотацій з боку державних органів на місцях. Як Театр імени Івана Франка, так і “Вільний театр Поділля” перебували у матеріальній скруті. Ось як характеризував ситуацію у колективі “Вільний театр Поділля” В. Василько у записі від 3 червня 1922 р.: “Актори працюють абсолютно голодні і за це вони гідні пошани як справжні герої, які не кидають своїх постів. Трупа голодує” [36]. Лише завдяки зусиллям місцевого мецената на прізвище Овсянников проблему із харчуванням для “Вільного театру Поділля” було вирішено. Очевидно, саме через неможливість постійної праці у Вінниці, через важкі матеріальні умови “Вільний театр Поділля” під керівництвом Олександра Корольчука здійснив гастролі до Немирова (місто у Вінницькій обл.), де виступав при місцевих шпиталях. Найбільшим успіхом користувалися вистави “Панна Мара” та “Мemento” В. Винниченка [37]. У цей час, як довідуємося із записів В. Василька, трупа франківців також перебувала на гастролях у Проскурові (тепер – м. Хмельницький – О. П.) [38].

Колектив “Вільного театру Поділля” виступав у Немирові майже місяць (тобто впродовж червня



Пушкінський Народний Дім у Кам'янці-Подільському, в приміщенні якого виступав Театр імені Івана Франка.

1922 р.), а з поверненням до Вінниці, як довідуємось із записів режисера, трупу чекали “сюрпризи” [39]. Автор “Щоденника”, на жаль, не подав докладного коментаря, про які ж саме “сюрпризи” йдеться. Припускаємо, що В. Василько мав на увазі відмову Вінницької Губполітосвіти в оренді зимового приміщення, а саме місцевого Народного Дому на осінньо-зимовий сезон. Адже впродовж літнього сезону 1922 р. трупа “Вільний театр Поділля” виступала у приміщенні так званого Літнього театру, а Театр імені Івана Франка показував свої постанови на сцені Польського клубу (приміщення на території внутрішнього дворику місцевого костюлу францисканців) [40]. Обидва приміщення, де виступали ці театри, стояли на одній вулиці – Театральній.

Невдовзі після приїзду “Вільного театру Поділля” із Немирова до Вінниці у щоденникових записах В. Василька 30 липня 1922 р. знаходимо такий запис: “Ну, от один із фактів історії української сцени: трупа наша – “Вільний театр Поділля” – фактично вже розпалась” [41]. Хронологічно це остання згадка про існування “Вільного театру Поділля” як самостійного драматичного колективу. Таким чином, констатуємо, що після невдалої спроби налагодити роботу власної трупи на Поділлі Олександр Корольчук із групою артистів на початку серпня 1922 р. повернувся до Києва, де очолив Театр імені Марії Заньковецької.

В. Василько та Л. Гаккебуш вирішили не повертатися до Києва, а спробували осісти на Поділлі, але вже в Театрі імені Івана Франка. Ось як ці події зафіксував сам артист: “Василь Василько і Любов Гаккебуш, а також Олександр Пономаренко, Федір Федорівич помандрували до Кам'янця-на-Поділлі, щоб вступити до Театру імені Івана Франка, керованого Гнатом Юрою [42]. Там ми працювали протягом двох з половиною сезонів” (тобто 1922–1924 рр. – О. П.). [43].

Отже, зазначимо, що праця Олександра Корольчука у драматичному колективі “Вільний театр Поділля” була короткотривалою. Однак, незважаючи на цю невдалу спробу, майбутній керманіч заньківчан здобув певний досвід, який, очевидно, придався згодом, під час мандрів Театру імені Марії Заньковецької.

1. Єрмакова Н. Акторська майстерність Любові Гаккебуш / Наталя Єрмакова. – К.: Наукова думка, 1979. – 124 с.

2. Там само. – С. 32.

3. Там само.

4. Палій О. Діяльність Державного театру УНР у Кам'янці-Подільському (1919–1920 рр.) / Оксана Палій // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого. – Київ, 2014. – Випуск 15. – С. 26 – 38.

5. Там само. – С. 26–38.
6. Юра Гнат. Життя і сцена / Гнат Юра. – К.: Мистецтво, 1965. – 215 с.
7. Йосипенко Н. Юрій Васильевич Шумский / Николай Йосипенко. – К.: Искусство, 1960. – 46 с.
8. Василь Василько. Театру віддане життя / Василько [Миляєв] Василь. – К.: Наукова думка, 1984. – 407 с.
9. Там само. – С. 202–203.
10. Там само. – С. 202.
11. Там само.
12. Там само.
13. Там само.
14. Там само. – С. 203.
15. Там само.
16. Там само.
17. Незалежний театр під керівництвом С. Бондарчука діяв у Житомирі та в околицях упродовж сезону 1920/1921 рр. Від початку свого існування колектив був підпорядкований, на правах філії, Державному театру УНР як його структурний підрозділ, так званий Фронтний театр. Принципи організаційних засад Фронтного театру стали причиною гострої публічної дискусії, що відображено на сторінках часопису “Трудова громада” (1920).
Участь у згадуваній дискусії брали Василь Василько й Олександр Корольчук, але представляли протилежні погляди. Матеріали дискусії були опубліковані значно пізніше у збірнику наукових праць та матеріалів: “Молодий театр: Завдання. Генеза. Шляхи” (упор. та авт., вступ. сл. М. Лабінський). Після поразки національних визвольних змагань колектив Незалежного театру спробував налагодити самостійну творчу роботу в Житомирі, але через фінансові труднощі невдовзі змушений був самоліквідуватися. Власне до цієї трупи належали артисти (подружжя) – режисер Василь Василько та актриса Любов Гаккебуш.
18. Олександр Корольчук і Василь Василько були знайомі ще з часів праці обох митців у Київському театрі Миколи Садовського. Як довідуємося із неопублікованих щоденникових записів В. Василька, саме Олександр Корольчук і Єлизавета Хуторна на початках сприяли його (Василька) адаптації у київському театрі М. Садовського. Вже згодом Олександр Корольчук і Василь Василько віддалилися один від одного, кожен бачив свій подальший шлях у професії по-своєму.
19. Василько В. Щоденники. Т.4. (з 1 травня по 30 грудня 1922 р.) / Василько [Миляєв] Василь. – Музей театрального, музичного і кіномистецтва України – Київ. – Фонд Василя Василька. – Відділ рукописів. – Інв. № 10373. – Арк. 1–2.
20. Там само. – Арк. 2.
21. Там само.
22. Там само. – Арк. 2–3.
23. Там само. – Арк. 3.
24. Там само.
25. Гайдабура В. Єлизавета Хуторна / Валерій Гайдабура. – К.: Мистецтво, 1985. – 124 с.
26. Швачко Т. Марія Литвиненко-Вольгемут / Тетяна Швачко. – К.: Мистецтво, 1986. – 175 с.
27. Там само. – Арк. 4–5.
28. Там само. – Арк. 5.
29. Там само. – Арк. 5–6.
30. Там само. – Арк. 6–7.
31. Там само. – Арк. 7–8.
32. Там само. – Арк. 8.
33. Там само. – Арк. 8–9.
34. Пе-Гас. За вечное или за миг? О спектакле Черная Пантера и Белый Медведь / Пе-Гас [Юрко] [Шабленко] // Известия. – Винница. – 1922. – 23 мая. – № 109. – С. 6.
35. Там само.
36. Василько В. Щоденники. Т.4. (з 1 травня по 30 грудня 1922 р.) / Василько [Миляєв] Василь. – Музей театрального, музичного і кіномистецтва України – Київ. – Фонд Василя Василька. – Відділ рукописів. – Інв. № 10373. – Арк. 9–10.
37. Як побіжно занотував у своїх щоденникових записах Василь Василько, одним із додаткових факторів згоди працювати у “Вільному театрі Поділля” була також важлива обставина особистого характеру Любови Гаккебуш: у Немирові мешкали її батьки і малолітній син від першого шлюбу – Валерій Гаккебуш. Праця у Вінниці, а також літні гастролі трупи “Вільний театр Поділля” у Немирові давали можливість актрисі частіше бачитися із сином.
38. Василько В. Щоденники. Т.4. (з 1 травня по 30 грудня 1922 р.) / Василько [Миляєв] Василь. – Музей театрального, музичного і кіномистецтва України. – Київ. – Фонд Василя Василька. – Відділ рукописів. – Інв. № 10373. – Арк. 11.
39. Там само.
40. Манковский В. Постановки в труппе франковцев “Свадьба” Бомарше и “Мирандолина” Гольдони / Владимир Манковский // Известия. – Винница. – 1922. – 14 мая. – № 95. – С. 3.
41. Василько В. Щоденники. Т.4. (з 1 травня по 30 грудня 1922р.) / Василько [Миляєв] Василь – Музей театрального, музичного і кіномистецтва України. – Київ. – Фонд Василя Василька. – Відділ рукописів. – Інв. № 10373. – Арк. 17.
42. У Кам’янці-Подільському Театр імені Івана Франка виступав у приміщенні Пушкінського Народного Дому. Варто зауважити, що до цього, у сезоні 1919–1920 рр., саме там працював Державний театр УНР на чолі з Миколою Садовським. Як відомо, до складу Державного театру УНР належав і актор Олександр Корольчук.
43. Василь Василько. Театру віддане життя / Василько [Миляєв] Василь. – К.: Наукова думка, 1984. – С. 203.



Світлана МАКСИМЕНКО

ВІДЛУННЯ ФЕСТИВАЛІВ – 2015. АКЦЕНТИ

(Огляд театральних фестивалів: “Марія”, “Відлуння”, “Мельпомена Таврії”)

Якщо керуватись логікою пересічного читача (чи глядача?), то можна з певністю зазначити: затяжні воєнні дії (війна чи АТО: як не назовеш, від цього не стає спокійніше на душі) на Сході України внесли багато переоцінок щодо раніше усталених цінностей у нашу свідомість і життя... Програна інформаційна війна на територіях АТО (де українські видання, театри, кіно, преса, телебачення якщо й існували де-факто, то у вкрай кволих, обмежених і, чого гріха таїти, неконкурентних відносно агресивнішого і численнішого продукту російського виробника) – дала гіркі “плоди”.

“Не помнящие родства своего” деякі наші земляки на окупованих (тимчасово) українських землях у Донецьку і Луганську й зараз не можуть визначити, “откуда стреляют”, бо самі ж і дозволили заволодіти власним розумом, домом, краєм... Сьогодні там немає українського театру! А там, де є театр, там немає війни. І, думається, така сув’язь явищ має стати визначальною у майбутньому.

Саме до такого переконання приходиш, відвідавши нечисленні (кількість яких значно скоротилась у зв’язку з війною) театральні фестивалі України: “Марія” та “Відлуння” (Київ), “Мельпомена Таврії” (Херсон). Їх організатори, всупереч застереженням гостей та учасників, сутужності з фінансуванням, вперто доводять: сьогодні ТЕАТР ще потрібніший, аніж у мирні часи!

Отож 2–7 жовтня 2015 р. Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка та Камерна сцена ім. С. Данченка (за сприяння Інституту літерату-

ри ім. Т. Г. Шевченка, Всеукраїнського товариства “Просвіта” імені Тараса Шевченка, Музею Марії Заньковецької, відділу Музею театрального, музичного і кіномистецтва України та Благодійного фонду “Наш дім – Україна”) в особі директора та організатора фестивалю жіночих монодрам “Марія” Лариси Кадирової, народної артистки України, до Києва прибувають практики та теоретики театру, актори, режисери, театрознавці, шанувальники мистецтва театру з України і світу. “Марія” – єдиний міжнародний фестиваль жіночих моновистав в Україні. Щороку Фестиваль присвячується знаменній даті української або світової культури. XII міжнародний театральний фестиваль “Марія” мав девіз: “Гортаючи сторінки європейської культури: діалог культур України та Польщі (до 250-річчя з часу заснування польського театру)”. Впродовж фестивальных днів у стінах театру відбувалися відкриття виставок: “Марія” (фонди Музею М. Заньковецької), “Польська драматургія на сцені франківців”, “Сценографи Харкова”, яку презентує “Вітальня на Дворянській” за підтримки культурно-ділового центру “Рубаненко і партнери” (Харків); “Видатні діячі українського театру” (презентує В. Слєпченко) і зустрічі, зустрічі, зустрічі.

На Камерній сцені Національного театру ім. І. Франка були показані вистави з Польщі, України, Угорщини, Білорусі. Звичайно ж, серед їх обширу акцентуватимемо лише знакові вистави, постаті, явища.

І хоча статус фестивалю залишається незмінним: презентаційний (не визначаються номінації, пере-



Аугусте Поцуте у моновиставі “Прощавай, настроювачу!” В. Леванова. Режисер – Н. Гедмінас. Вільний театр, м. Клайпеда, Литва. XVII Міжнародний театральний фестиваль моновистав “Відлуння”, 2015 р.

ці), некомерційний (вхід на усі вистави – вільний), жіночих монодрам, цьогоріч, як і попередньо, гостями на ньому були й актори-чоловіки. Зрештою, “травестійність” їхніх виступів у чоловічому моноспектаклі “Спереду та ззаду” Ч. Збишевського та “У відкритому морі” С. Мрожека (режисер З. Хшановський, Польський народний театр у Львові, з двома складами виконавців: чоловіків та жінок) – виявила гостру проблему постмодерного часу, в якому статі конфліктують та взаємопоєднуються.

Вагомим смисловим акцентом “Марії” стала й науково-мистецька конференція за участю відомого польського вченого – історика театру, професора Анни Куліговської-Коженевської. Її ґрунтовна за темою та дивовижно легка за сприйняттям доповідь “Становлення польського професіонального театру” (із застосуванням сучасних аудіо-візуальних технологій) стала вихідним пунктом у подальшій змістовній дискусії практиків та теоретиків театру (З. Хшановський, Л. Кадирова, В. Заболотна, М. Оверчук, Н. Бабанська, С. Максименко та ін.) у контексті польсько-українських театральних зв’язків. Незмінним модератором, епіцентром конференції та інтелектуальної вабливості був відомий український літературознавець Дмитро Дроздовський.

Акторські відкриття, одкровення, потягання... На них чекає кожен учасник фестивалю. Ці нечасті “гості” для вимогливого фестивального глядача – основа його очікувань. Отож, акцент перший: акторський.

“Не плачте за мною ніколи” М. Матіос – так називалась перша моновистава фестивалю (режисура та сценографія Сергія Павлюка, автор проєкту – Олександр Книга) у виконанні Лариси Кадирової, де одразу було заявлено високий градус мистецького одкровення “Марії”: відбулося відкриття нової, несподіваної грані трагіфарсового обдарування актриси. У сповідальності старої баби Юстини – Л. Кадирової, яка за простою фізичною дією у виставі: вивішує на паркані (що умовно позначає обійстя й одночасно замикає коло життя) свій найдорожчий скарб: хустки, шалі, святочний одяг, аби просушити на сонці, – триває усе сценічне життя героїні. Воно сповнене протиріч простоти і складності, смішного й трагічного, стрім-

кого і спокійного (як карпатські гори), шляхетного і примітивного. Усі ці якості своєї героїні Л. Кадирова поєднує легко, ніби граючись. І від цього наче возвеличує разом з Марією Матіос просту жінку-селянку до символу вселенської МАТЕРІ – ЖІНКИ – БЕРЕГІНИ...

Протилежні якості жінки-імператриці, завойовниці, “к...-ви всесвітньої” як символ безкарности влади, розбещености, аморальности втілив у виставі “Спереду та ззаду” Ч. Збишевського молодий польський актор, режисер, майстер слова Матеуш Новак. Автори постави – С. Недзієвський, М. Новак.

Вистава починається монологом-речитативом актора (що темпоритмічно наростає майже із надсвітловою швидкістю) про “радісну” подію – смерть імператриці – “к...-ви”! У цьому словесному потоці – величезна гама почуттів актора: радість, розпач, очікування кращої долі для Польщі (йдеться про XVIII ст., перед її поділом), зневага до тих “можновладців”, хто своєю поведінкою сприяв такому трагічному стану держави... Яка суспільно-політична спорідненість з нами сьогодні, в Україні!?

Вражає технічна вправність актора, віртуозна пластичність, доведена до ювелірної точности у зовнішніх виражальних засобах (один поворот голови – і вже інший персонаж, характер, образ; один напівжест – і політик-король стає хтивою “самицею”-царицею); потужна енергетика, підсилена харизматич-



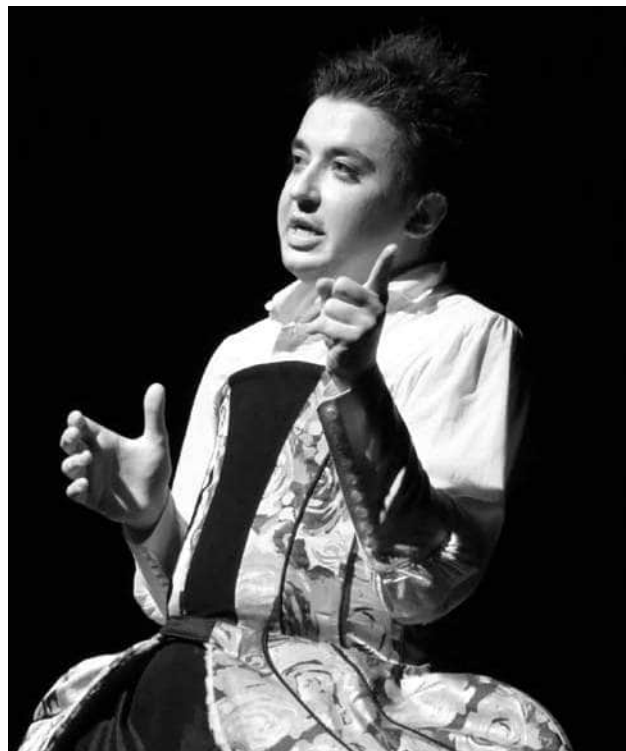
Лариса Кадирова – Юстина у моновиставі “Не плачте за мною ніколи” М. Матіос. Режисер, сценограф – Сергій Павлюк. Автор проєкту – Олександр Книга. XII Міжнародний театральний фестиваль жіночих монодрам “Марія”, 2015 р. Світлина з сайту: <http://ksza.ks.ua/news/culture/55652-ne-plachte-za-mnoyu-nkoli.html>

ністю молодого майстра. А ще – вмінням працювати з деталями, зокрема з костюмом. По суті, костюм – єдиний театральний атрибут у спектаклі: спортивні кеди, зелені трико до колін, обрамлені угорі класичним жіночим криноліном та тугим корсетом. У цій непокінченій єдності костюма – парадоксальність створених Матеушем Новаком образів – позірних можновладців з продажними душами повій.

Створити одному акторові по суті епічну за своїм змістом (історія знищення держави) виставу, у порожньому чорному просторі сцени, фактично без гриму травестійний збірний образ “руйнівників” Польщі: політиків, духовенство, військових, короля і царицю – потужний вияв “тотального театру” М. Новака. Bravo!!!

Вистава “Час секунд хенд” С. Алексієвич (Білорусь, Могильов) у фестивальній програмі “Марії” посіла окреме місце (за способом існування актора) так малознаного в Україні, але популярного в Європі театру політичного, або *театру-док* (документу).

Отже, акцент наступний: *театр політичний*. У цьому випадку він був представлений потужною енергетикою спорідненості з нашим “совковим” минулим (у проникливій прозі лавреатки Нобелівської премії 2015 р. Світлани Алексієвич) та у виконанні акторів з Білоруси Олени Дудич та Володимира Петровича (режисер, музичне оформлення).



Матеуш Новак у моновиставі “Спереду та ззаду” Ч. Збішевського. Автори постанови – С. Недзієвський, М. Новак, Польща. XII Міжнародний театральний фестиваль жіночих монодрам “Марія”, 2015 р. Світлина Віри Федорук.

Монологи, що потрапили до книги, авторка записувала протягом десятиріч, мандруючи шляхами колишнього Радянського Союзу. А під такими, до прикладу, словами авторки: “Комунізм мав божевільний план – переробити “стару” людину, “ветхого Адама”, – могла підписатись більшість присутніх у залі. “За сімдесят з гаком років у лабораторії марксизму-ленінізму створили окремий людський тип – “homo soveticus. Хтось вважає, що це трагічний персонаж, а хтось називає його “совком”. Мені здається, я знаю цю людину, вона добре мені знайома, я з нею поруч, пліч-о-пліч, прожила чимало років. Вона – це я. Це мої знайомі, друзі, батьки”.

Сила такої літератури – у її відвертості, документальності. Вже саме її озвучування на сцені налаштує зал на найвищий градус комунікації та довіри. Виконавець персоніфікується з глядачем: мною, тобою, ним... Знайти оцей місток “довіри” у способі існування актора – значить досягти поставленої театром мети.

Мінімалізм зображальних і виражальних засобів, максимальна спорідненість із особистістю на сцені (В. Петрович, О. Дудич), сила документа (до прикладу, аудіозапис розмови з одним із учасників та очевидців тих подій про методи покарання в ідеологічній машині СРСР “інакомислячих”) – вражають





Учасники та гості міжнародної науково-мистецької конференції “Магія акторства. Діалог культур Україна-Польща” (присвячена 250-річчю польського театру). XII Міжнародний театральний фестиваль жіночих монодрам “Марія”. Київ, 2015 р. Світлина Марека Сендека.

глядачів своєю правдою. Це – характерні ознаки *театру-док*.

Тяжіння сучасного театру до постатей видатних діячів культури – моральних авторитетів нації, переосмислення вагомості їхнього духовного заповіту в нашому сьогоденні стало особливо прикметним у репертуарній програмі XVII Міжнародного театального фестивалю моновистав “Відлуння” (10-15 червня 2015 р.). Авторів цих рядків пощастило вперше побувати на “Відлунні” у ролі члена журі.

Отож, генеральний директор фестивалю, художній керівник Київського академічного театру “Колесо” (домівки фесту) – Ірина Кліщевська, народна артистка України; художній керівник “Відлуння” – віцепрезидент Міжнародного форуму Монотеатру (МІТ, ЮНЕСКО), член Міжнародної Асоціації театральних критиків (ЮНЕСКО) Ніна Мазур. Фестиваль конкурсний (відбувається під егідою Міністерства культури України та департаменту культури Київської міської державної адміністрації). У складі журі тогорічного фесту були: Еммануїл Куцуреліс – актор і режисер (Афіни, Греція) – голова журі; театрознавці: Валентина Заболотна, Василь Неволов, Надія Соколенко (Київ), Світлана Максименко (Львів).

У програмі фестивалю камерних та моновистав (актори-чоловіки та жінки) “Відлуння-2015” домінували твори про життя і творчість видатних діячів історії, культури, історичних постатей: Василя Стуса (вистава “Чорний птах з білою відзнакою” за творами В. Стуса у виконанні Петра Миронова, актора Київського академічного театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра); Володимира Маяковського (“Мій Маяковський” в інтерпретації актора Національного театру оперети Максима Булгакова); Марини Цветаєвої (“Марина” у виконанні Тетяни Єрентюк, артистки Запорізького академічного українського музично-

драматичного театру імені В. Магара); Павла Тичини (“Сріблясті голуби у небесах” в акторській інтерпретації Євгена Нищука, актора Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка).

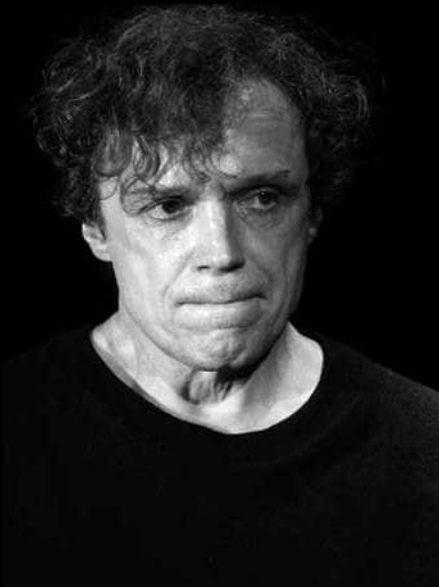
Власне про останню роботу як найприкметнішу у контексті вищезгаданого *театру-док*, хотілося б поговорити окремо. Бо тут маємо справу не з класичним театром у сенсі місця події (дійство відбувається у Музеї-квартирі Павла Тичини по вул. Терещенківській, 5, у Києві); драматургії (Є. Нищук імпровізує, маючи певну текстову структуру та канву оповіді); а радше з новою формою музейної роботи, яка “оживає” завдяки елементам театралізації (режисер Т. Жирко), досягаючи максимального ефекту: відвідувачі музею поринають в інтимний світ життя і побуту поета (через живе звучання фортепіана, в оточенні його улюблених книг, картин, квітів, яблук,



Ірина Кліщевська, генеральний директор XVII Міжнародного театального фестивалю моновистав “Відлуння”, художній керівник Київського академічного театру “Колесо”. Київ, 2015 р.



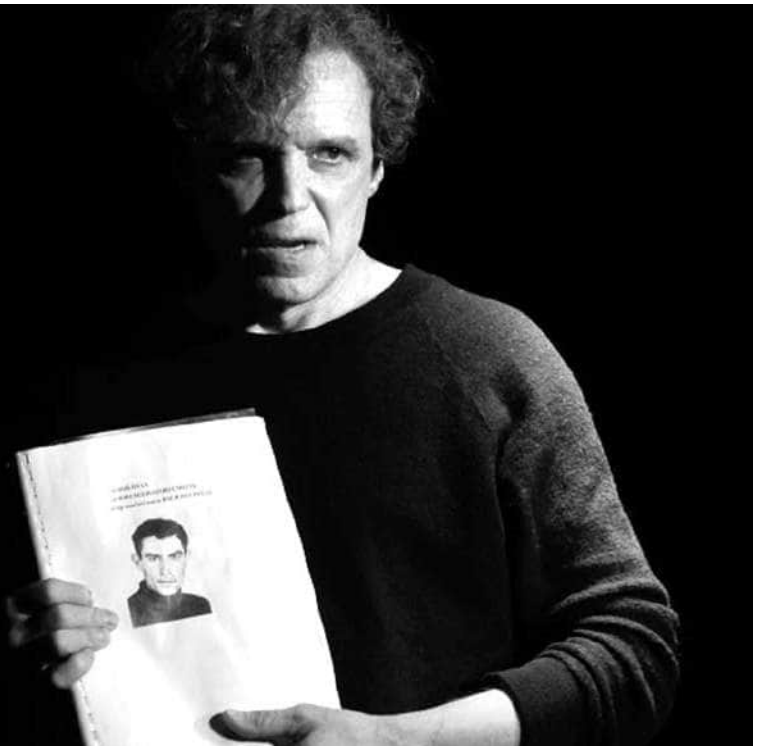
Аугусте Поцуте у моновиставі “Прощай, настроювачу!” В. Леванова. Режисер – Н. Гедмінас. Вільний театр, м. Клайпеда, Литва. XVII Міжнародний театральний фестиваль моновистав “Відлуння”, 2015 р. Світлина Вікторії Ільків.



якими у фіналі частують “гостей”), глибше починають розуміти мотивацію творчості успішного українського радянського поета та культурно-громадського діяча Павла Тичини (1891–1961). І найважливіше: на початку третього тисячоліття по-новому переосмислюють вагу та роль поета П. Тичини в системі радянської тоталітарної ідеології, через “проникнення” в трагічні (раніше закриті радянською історіографією) сторінки його життя і творчості (нагорода Є. Нищука у номінації *За креативність популяризації творчості П. Тичини*).

Ще одна знакова акторська робота у цьому ж контексті: Петро Миронов з моновиставою “Чорний птах з білою відзнакою” за творами Василя Стуса (1938 – 1985) – українського поета, перекладача, прозаїка, правозахисника, одного з найактивніших представників українського культурного руху шістдесятників, лауреата Державної премії імені Тараса Шевченка (1990), Героя України (2005, посмертно). Скажу одразу: трагічність постати Василя Стуса (особливо сьогодні, в контексті подій, пов’язаних з іменами Надії Савченко, Олеся Саніна та ін.), потребує на театрі нового, нестандартного підходу... Але якого? З цими питаннями, побоюваннями йшла на виставу П. Миронова – заслуженого артиста Росії, актора Київського академічного театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра. І, як і належить справжньому митцеві, тут переміг *актор* (нагорода у номінації *За найкращу чоловічу роль*).

У чорному кабінеті сцени єдиною “білою плямою” є портрет Василя Стуса (а згодом, фрагментарно, білі аркуші листів, документів). Актор П. Миронов одягнений, як і його візаві на портреті: у чорному светрі. Впродовж сценічного часу актор намагатиметься проникнути у внутрішній світ свого героя, зрозуміти мотивацію



Петро Миронов у моновиставі “Чорний птах з білою відзнакою” за творами В. Стуса. XVII Міжнародний театральний фестиваль моновистав “Відлуння”, 2015 р. Світлина Вікторії Ільків.

його вчинків, логіку боротьби і дії. Він вестиме діалог з портретом, немов із присутнім на сцені живим Василем, не вдаючись у патетику, риторику, патос. Сповідальність цього дійства, його інтимний, щирий тон (це дуже важливо, як звук першої ноти у симфонічному оркестрі, яка налаштовує на потрібне сприйняття) викликають у глядача максимальну довіру до актора, способу його мислення.

Запропонований П. Мироновим підхід у реалізації складного документального матеріалу – шлях, яким треба йти сьогодні в питаннях переосмислення нашої духовної спадщини. Постать донеччанина Василя Стуса в цьому контексті є ключовою. Надто, у світлі воєнних подій в Україні.

Наявність у програмі “Відлуння” кількох вистав, споріднених історично-документальною тематикою (див. персоналії героїв вище) засвідчують зацікавлення соціуму, – його активно мислячими представниками – *постатями національного героя*. Пошуки його у нашій історичній пам’яті – запорука незнищенності нації. Та ... потребі митців у фестивалях як способі комунікації, надто, у часи відсутності стабільного миру, фінансування, дефіциту живого спілкування між колегами по цеху.

І тут окремо варто підкреслити роль директорів названих фестивалів – Ірини Кліщевської й Лариси Кадирової, котрі всупереч перешкодам “тягнуть” свого плуга, свято вірячи у потрібність об’єднання митців довкола самої ідеї *театру*.

Бо, окрім зазначених вище тенденцій фестивалів як виразників стану сучасного соціуму, кожен фестиваль – це завжди очікування естетичних потрясінь, відкриттів, захоплень. І на “Відлунні” їх було немало. Вже першого дня фестивалю моновистава литовських митців (Вільний театр, м. Клайпеда, Литва) “Прощай, настроювачу!” В. Леванова (режисер Н. Гедмінас) буквально приголомшила аудиторію глядачів юнацьким нонконформізмом, дитячою незахищеністю героїні спектаклю – підлітка у виконанні студен-



Мартін Пльодерер (Відень, Австрія) літературне читання книги “Останні дні людства” К. Крауса. XVII Міжнародний театральний фестиваль моновистав “Відлуння”, 2015 р. Світлина Вікторії Ільків.





Євгенія Кірсанова у моновиставі “Наталчина мрія” Я. Пулінович. Режисер – Сергій Павлюк. Херсонський обласний академічний музично-драматичний театр ім. М. Куліша. XVII Міжнародний театральний фестиваль моновистав “Відлуння”, 2015 р. Світлина Вікторії Ільків.

Журі фестивалю (зліва направо): Валентина Заболотна (Київ), Еммануїл Кукуреліс (Афіни, Греція) – голова журі, Надія Соколенко (Київ), Світлана Максименко (Львів), Василь Неволов (Київ). Світлина Вікторії Ільків.

Литовської Академії музики і театру Аугусте Поцюте (Гран-прі фестивалю *За найкращу виставу та акторський дебют*).

Історія першого юнацького кохання дочки заможних батьків до настроювача фортеп’яна була виконавицею відчута, прожита на такому високому градусі психологічної глибини, відвертості, що подекуди втрачалося відчуття дистанції: сцена – зал. В напівдитячій поставі підлітка – “напівжінки” А. Поцюте знайшли своє естетичне втілення типові (у зовнішньому та внутрішньому виявах) риси покоління юних бунтівників початку третього тисячоліття проти пристосуванського способу життя “ситих старших” (батьків, учителів). Проте, заперечуючи їхній досвід (декларативно), молоді у трактуванні А. Поцюте, на жаль, беруть (або не вміють взяти за браком позитивного прикладу) у своє доросле життя не найкращі якості старших: такі ж категоричні, безапеляційні, “глухі” до поглядів і позицій ближнього...

Ще одна прикметна у цьому ж сенсі робота – вистава “Наталчина мрія” Я. Пулінович (режисер С. Павлюк, Херсонський обласний академічний музично-драматичний театр ім. М. Куліша) у виконанні Євгенії Кірсанової (перемога у номінації *За глибинність проживання образу*), режисер С. Павлюк вирішує неначе у “зворотному” щодо вищезгаданої вистави естетичному ключі. Перед нами – дівчина з дитбудинку, яка скоїла злочин, “захищаючи” свою любов (так їй здавалось, адже жалість хлопця-журналіста вона сприйняла як кохання), і тепер, неначе в сомнамбулічному стані, перед судом і глядачем “прокручує” свою історію.

Цілковита відсутність мізансцен (актриса сидить нерухомо впродовж усієї вистави), світла (воно стабільно тьмяно-червоне), яскраво виражених постановочних “розділових” знаків – усе максимально скероване на внутрішнє життя сценічного образу Є. Кірсанової. В цьому, власне, і полягає суть концепції “Наталчиної мрії”.

Признаюсь, не належу до прихильників т. зв. “чорнушної драматургії”, до якої, звичайно, можна віднести й п’єсу Я. Пулінович. Але те “світло” (в духовному сенсі) у кінці тунелю, яке дає вистава херсонців,





дуже прецизійна акторська робота виводять текст автора на якісно вищий, духовніший рівень. Що і довела номінація.

Мистецькі потрясіння... Якщо катарсису, емоційного очищення глядача через співчуття до трагічного героя на сцені не бракувало на цьогорічному "Відлунні", то найщиріші хвилі сміху і захоплення (аж до сліз) викликав актор-читець Мартін Пльодерер (Відень, Австрія), прочитавши (в прямому сенсі цього слова – сидячи за столом) літературний твір К. Крауса "Останні дні людства" (*приз глядацьких симпатій "За увиразнену акторську інтерпретацію літературного твору"*).

Незнання німецької мови й літературних нюансів не завадило широкій аудиторії поринути у магію улюбленого і, на жаль, давно забутого виду *літературного (чи радіо-) театру*. Де кожне слово, звук, характер героя творяться з дивовижним відчуттям мови, з високою культурою її звучання, тонким артистизмом! Стало невимовно жаль знищеного сьогодні унікального радіотеатру України, на якому виросло не одне покоління майстрів сцени, котре засобами радіо "причашало" до духовного джерела національної культури. І ставало нацією.

На більшість з цих запитань (незалежно від того, якою мовою вони прозвучать) у Херсоні вам дадуть відповідь: "Херсон – це Україна". Хоч і близька до гарячих точок. Бо у столиці Таврії сімнадцять років поспіль за ініціативи директора театру і засновника фесту Олександра Книги відбувається Міжнародний театральний фестиваль "Мельпомена Таврії". Зайве (та й за браком "друку площі" – немає потреби) наголошувати на його програмі (фестиваль друзів), надзавданнях (щороку в програмі передбачені всеукраїн-



Херсон святкує Міжнародний театральний фестиваль "Мельпомена Таврії".
Світлина Максима Денисова.

ські виробничі наради фахівців: директори, режисери, драматурги – з найактуальніших питань), географії (щоразу вона розширюється)... Можна з певністю констатувати, що поставленої мети: об'єднати довкола театру усіх херсонців, змусити любити театр так, як люблять його організатори "Мельпомени", – уже досягнуто. Аншлаги на кожній фестивалній виставі, гостинність господарів міста і театру, очікування свята й уміння гідно його провести, а головне – чітке усвідомлення своєї національної самоідентичності! Погодьтеся, в соціокультурному сенсі не надто багато міст України можуть похвалитися такими високими показниками глядацької культури й громадянської позиції. Тож хай живуть ТЕАТРИ, ФЕСТИВАЛІ. Бо там, де вони є, не виникає питань, на які сьогодні ніхто у нас не може дати відповіді: доки стрілятимуть на Сході України?



Сергій ВАСИЛЬЄВ

КОСТЮМ НА СЦЕНІ ТА ПОДІУМІ

У рамках V Всеукраїнського мистецького проєкту театральних художників України "Театр без театру" за співпраці Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України та Ukrainian Fashion Week від 29 березня до 14 квітня 2016 року відбулась виставка "Костюм на сцені і подіумі". Експозицію було розгорнуто у галереї ІПСМ, її учасниками стали понад двадцять сучасних українських театральних художників та дизайнерів, котрі представили свої роботи різних років. Куратори проєкту: Сергій Васильєв, Олександр Клековкін; концепція експозиції: Сергій Васильєв, Олексій Залевський. В одному просторі вступили в діалог – чи творчу дуель? – сценографи й модельєри. Саме цього – як переконуємось – прагнули організатори події.



Сцена з вистави "Джульєтта та Ромео". Художник – Олена Дробна. Національний академічний театр російської драми імені Лесі Українки, 2014 р.

←
Костюми та фрагмент декорації з вистави “Дон Жуан” за Ж.-Б. Мольєром. Художник – Сергій Маслобойщиков. Київський академічний Молодий театр, 1997 р.

Останні два десятиріччя ми спостерігаємо справжній ренесанс театрального костюма. Подекуди він фактично виконує роль основного візуального акценту вистави, навіть замінюючи собою декорацію. Часто зустрічаємося із випадками, коли актори грають на геть порожній сцені, і лише їхній одяг несе інформацію про історичні обставини подій твору. Ще частіше костюм коментує характер героя. Із деякими застереженнями можна навіть говорити, що ера дійової сценографії в театрі поступилася ері дійового сценічного вбрання. Адже костюм сьогодні не лише виступає у традиційній ролі партнера актора, диктуючи виконавцеві, скажімо, пластичний малюнок ролі, а глядачеві допомагаючи краще розуміти сутність сценічного образу, – він нерідко стає головним інтерпретаційним знаком сценічного задуму.

Можна припустити, що серед інших елементів сучасної вистави костюм чи не найточніше виявляє тенденції часу, фіксує стиль доби. Але те саме, зрештою, робить і мода (fashion). Театр пише силует часу, мода надає йому актуальної повсякденної форми.

На початку минулого століття поет Максиміліан Волошин, описуючи в збірці есеїв “Лики творчості” звичай парижан, проникливо зазначив, що французький кравець мусить бути і археологом, і істориком, і живописцем, а в тамтешній театр глядачі ходять “зовсім не для того, щоб бачити складне, страшне, голе людське обличчя, заткане сірим павутинням життя – вони йдуть, аби дивитися, вивчати та обирати нові маски”. Але водночас – і сукні.



Костюми: Мисливця (ліворуч) та Лебедів до балету “Лебедине озеро” П. Чайковського. Художник – Ганна Іпат’єва. “Київ модерн-балет”, 2013 р.



Фрагменти експозиції виставки.



Світлина з екологічної акції “Колискова”. Художник – Володимир Карашевський. Київ, 1988 р.

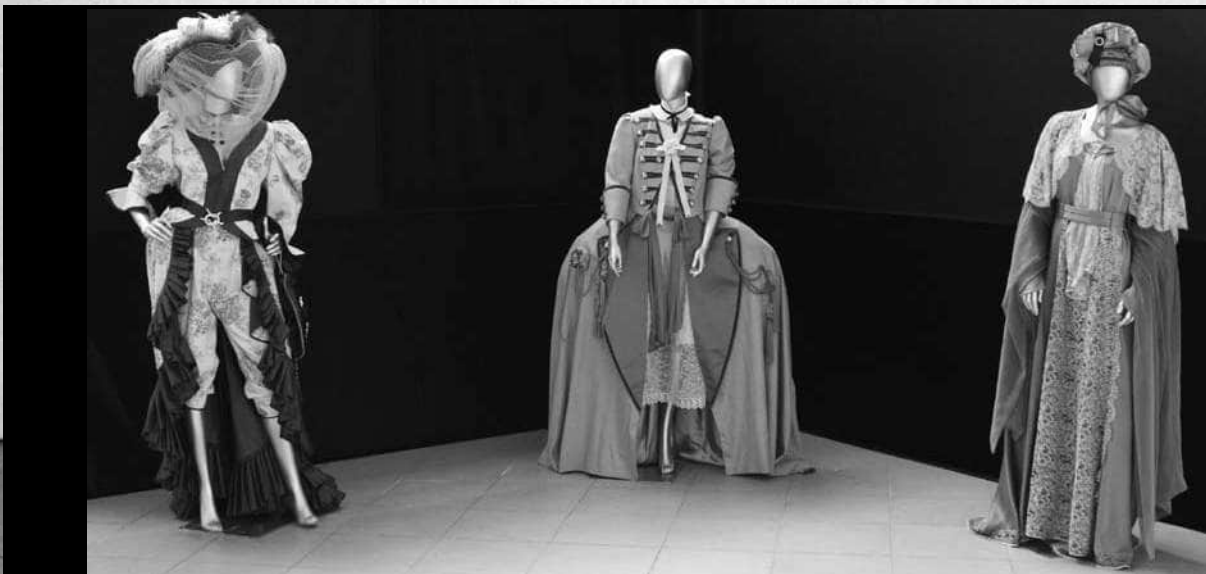




*Костюми та сцена з балету-триптиха
"Перехрестя" Раду Поклітару
на музику М. Скорика.
Художник – Олександр Друганов.
Національна опера України, 2012 р.*

*Богдан Касс. 3 дизайнерської
колекції AW 2016-17.*





Костюми Мадемуазель Жорж до вистави "Фредерік, або Бульвар Злочинів" Е.-Е. Шмітта.
Художник – Катерина Корнійчук. Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка, 2011 р.



Костюми з вистави
"Підступність і кохання"
Ф. Шиллера.
Художник – Борис Орлов.
Київський академічний
Молодий театр, 2014 р.



Фрагмент експозиції. На передньому плані костюми
Миші у фракці та Миші в манто до балету "Лускунчик"
П. Чайковського. Художник – Ганна Іпат'єва.
"Київ модерн-балет", 2007 р.

Найпалкішими завсідницями паризьких театральних прем'єр, за спостереженням поета, були перші місцеві чепурухи. Наступного ж дня за фасонами суконь, в яких хизувалися на сцені актриси-етуалі, вони кроїли власний одяг. Гадаємо, найкращі українські театральні художники з костюмів сьогодні дуже нагадують тих своїх паризьких колег. Прикметно, що вони не лише створюють костюми для вистав, але й часом виступають як дизайнери одягу й поза сценою.

Отже, театр диктує суспільству моду, а мода надихає театр. Власне, вона сама часто перетворюється на театр. Йдеться не тільки про покази колекцій, що, як правило, нагадують яскраві шоу і перформанси. Чаклуючи в своїх ательє та студіях над фасонами нових піджаків та суконь, кутюр'є, як і театр, намагаються виявити стиль часу, вгадати його тенденції. Майстерні модельєра і художника – обидві – є лабораторіями та фабриками нових пластичних концепцій.

Театральні костюми рідко потрапляють до музейних колекцій – там, як правило, залишаються тільки їхні ескізи. Мода, хоча й розпочала з 1970-х років експансію в зали музеїв та галерей, теж, по суті, й сьогодні є там падчеркою. Її звично протиставляють "високому" мистецтву, підозрюючи у надмірному практицизмі. Але ж і театральний костюм створюється винятково з практичною метою. Він призначений для того, щоб його носити. І зношувати.

У виставці "Костюм на сцені і подіумі" ми хочемо звести в одному просторі витвори українських театральних ху-





Олена Романова. Головні убори.
З дизайнерської колекції AW 2016-17.

Кирило Харітонцев.
З дизайнерської колекції
SS 2016.



дожників і дизайнерів одягу. Не для протиставлення – батлу, агону, змагання. А для діалогу, вдивляння одне в одного. Чи може унікальне ставати масовим, а призначене для повсякденности претендувати на винятковість? Як формується стиль часу? Як костюм репрезентує його носія, що саме здатен виявити в людині? Чи не є територія арт-моди місцем, де відбувається дифузія між театром і fashion? Це далеко не всі питання, що їх ми намагалися висвітлити в нашому проекті.



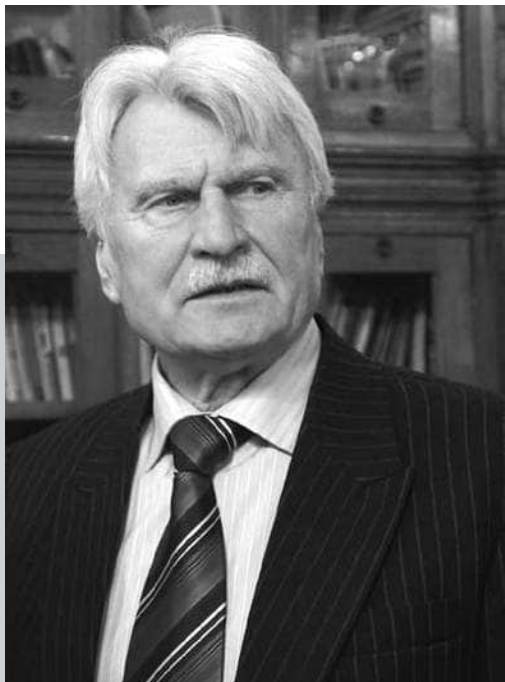
Костюми до вистави “Зачарований” І. Карпенка-Карого.
Художник – Борис Орлов. Київський академічний Молодий театр. 2015 р.



Костюми до вистави “Буря” В. Шекспіра.
Художник – Наталія Рудюк. Національний академічний
драматичний театр ім. Івана Франка. 2010 р.

СВЯТОСЛАВ МАКСИМЧУК:

“МОЇ ЗАНЬКІВЧАНСЬКІ ВЕЧОРИ”



Святослав Максимчук.
Світлина Наталі Михайличенко.

Народний артист України, заньківчанин з 1964 року, Святослав Максимчук відзначив свій ювілей – 9 березня йому сповнилося 80. Широко відомий в Україні й поза її межами актор, читець, педагог, учні якого працюють успішно на сценах українських театрів, громадський діяч, Святослав Максимчук має у своєму творчому доробку понад сто ролей, понад 40 авторських аудіоальбомів; географія його гастролей – Польща, Німеччина, Велика Британія, Канада, Чехія, США... Його досконалу Франкіану знають тисячі слухачів. Вона стала предметом зацікавлення учених: “Вогонь в одежі слова” – так називається дослідження Якіма Горака, де йдеться, зокрема, про Максимчукову інтерпретацію поем І. Франка. Лавреат премії ім. С. Руданського, багаторазовий лавреат Всеукраїнських конкурсів читців, С.Максимчук продовжує плідну творчу діяльність. Одна з найцікавіших сторінок його діяльності – блискуче здійснений проект “Заньківчанські вечори”. Саме про “Вечори...” наша розмова. Гість чувається досконало: ми сидимо в редакції “Просценіуму”, на Валовій, де Максимчукові усе таке ж знайоме, як і в його рідному театрі.

Ніна Бічуя: Святославе, добридень! Як говоримо: на “ви” чи на “ти”?

Святослав Максимчук: Доброго дня... Колись на сцені, саме під час Заньківчанського вечора, В’ячеслав Чорновіл відповів мені на аналогічне запитання: звичайно, як у житті!

Н. Б.: Гаразд. Як у житті... Я помітила, Святославе, ти знову оглядаєш нашу бібліотеку... Маємо цікаві видання нашої кафедри... Так, так, кафедри театрознавства та акторської майстерності... Укладаємо плани й на нові видання. Як вважаєш, потрібна нині паперова книга? Вона, здається, почала займати надто багато простору в цьому нашому надто тісному світі. Ти зі своєю бібліотекою не збираєшся розлучатись?

С. М.: ... Бібліотека поки що буде при мені. Чи я – при ній. Завжди щось намагаєшся знайти потрібне: потрібне зараз, саме цієї миті, цього дня. Я перечитую – не все, не всіх. Але Франка і Шевченка – завжди. Часом чітко знаєш, що хочеш прочитати, а часом – випадковість, несподіванка; натрапляєш на давно знаний текст і відкриваєш не сторінку, де надрукований вірш, а цілий світ. Новий. Дивно це. І прекрасно... Ні, бібліотека мусить бути. Початки моєї книгозбірні ведуть до Харкова.

Н. Б.: До Харкова тепер їдиш? Ти ж учився там і працював. Нині Харків має особливе обличчя. Хто й знає, чи упізнав би його той знаменитий харків’янин, котрий допитувався – “Харків, Харків... де твоє обличчя...”. Нам до “Просценіуму” пишуть звідти – звичайно, насамперед про театр, але не так давно ми публікували дуже цікаву статтю – ба навіть не статтю, а таки справжнє дослідження про харківський Майдан і про акторів – на Майдані, а не на звичайній... ні, радше звичній театральній сцені... Однак вибачай Ти ж, мабуть, читав... я повернусь до свого запитання: буваєш бодай зрідка в Харкові?

С. М.: На жаль, майже не буваю. Відколи Роберта Третьякова нема, Харків для мене зовсім інший, посмутнішав і немов кудись відступився... З-поміж однокурсників залишився тільки Анатолій Манайло, він працює в Херсоні, в театрі імені Миколи Куліша. Ще один мій давній товариш – Валерій Шевчук живе у Києві. Знаєш, у юності про друзів завше в множині

говориш; у зрілі літа – обережно розмірковуєш: це друг? А це?... А ще пізніше коло розривається, зостаєшся на самоті, і тоді напевно знаєш, хто друг. З Шевчуком ми дуже різні, але це не заважає нам бути друзями, у нас така надійна, міцна чоловіча дружба. Мабуть, нас Григорій Сковорода поєднав, ми обидва сповідуємо його високу і мудру науку.

Н. Б.: Друг Валерій – у столиці. Ти – у Львові... Отже, тут, удома, найкомфортніше? А от мене запитали нещодавно, чи не скидається на те, ніби Львів стає провінційним, такою собі туристичною звабою, де можна демонструвати гостям неповторну стару архітектуру і запевняти, нібито в кожному львівському кафе кава найкраща в світі.

С. М.: До певної міри – так, щось трохи здригнуло у нашому місті. Найбільше охочих фотографуватися з Мазохом, а до пам'ятника Трушеві не можна птаха долітає... Казав колись Борис Романицький: "На мою скромну думку"... Так от, на мою скромну думку, дещо таки здригнуло. А чому? Мало б інакше бути. Боротьба *сталить і нерви і м'язи розуму*, правда ж? У боротьбі ми вистояли на Майдані, і старші, і молодь... Людина мисляча порівнює, шукає; 60–70-ті роки були дуже нелегкі. Не раз траплялося: удар завдавали аж під дих. І все, що ми робили, за що боролись, чого прагнули, було не завдяки, а всупереч. Заряд боротьби дарує крила. Без бажання перемогти нічого не досягнеш.

Н. Б.: Твої Заньківчанські вечори мають напевно підґрунтя ще в тих далеких 60-х, саме тоді й починалась наша наука говорити, не дбаючи про страх. Чим ці Вечори стали для Тебе самого? Може, все відбувалось так, як у Твого улюбленого письменника – дагестанця Расула Гамзатова? "Птахи люблять летіти проти вітру. Добра риба пливе проти течії"...

С. М.: Спершу я, мабуть, не до кінця усвідомлював перспективу задуманого. Та поступово відбувалося поглиблення власного "я" – "на мене" ці зустрічі теж працювали, хотілося зрозуміти глибинні процеси розвитку нашої країни. Намагався запрошувати людей не конфліктних, а мудрих, ерудованих, це були і політики, і письменники, і митці, і вчені.

Н. Б.: Політиками зробилося у нас намагалися всі, хоч переважно ніхто не був готовий до політичної боротьби. Не готовий у тому сенсі, що ми не мали політичної школи. Політиками українці ставали в тюрмах: В'ячеслав Чорновіл, Михайло Горинь, Богдан Горинь, Ірина й Ігор Калинці, Василь Стус, Михайло Осадчий... Вони гар-



Виступ з нагоди святкування 150-ліття від дня народження Івана Франка. Львів, 2006 р.

Гості Заньківчанського вечора. Зліва направо: Святослав Максимчук, Іван Драч, Роман Лубківський, Орест Влох, [невідомий], Михайло Бойчишин, Федір Стригун. 1990 р.





Відповідає на запитання львів'ян письменник Валерій Шевчук. 28 травня 1990 р.



Гостем Заньківчанських вечорів Ліна Костенко була двічі. Ця світлина датована 28 березня 1995 р.

тувалися в заслання. В жорстоких умовах таборів. Вони там ставали лицарями духу і лицарями приходили в той перший, першого скликання парламент... Якби тепер можна було повернутись до такої форми спілкування, як Твої Вечори, Ти б міг їх провадити на повну силу?

С. М.: Не знаю. Дерево родить у визначену йому пору – квітне у певну пору, плодоносить... Напруга, яка має бути в людини – молода сила, енергія, удар... не знаю, чи стало б мені снаги. Але сама ідея здається й далі живою. Тоді Вечори вбачались мені своєрідним народним університетом, відбувалося спільне навчання через діалог і роздуми, а коли б тепер – то треба шукати... нові форми, нові завдання... на якомусь вищому, сучасному рівні. Чимало б довелося змінювати, коли йдеться про фінансовий бік справи. Мусили б враховувати все.

Н. Б.: Вчитися можна у будь-яку пору, хіба ні? У різні часи – інші знання й інше бажання їх використати. Ти маєш записники, щоденники з тих часів, може, зберігаєш цікаві листи? А розсекретити міг би їх?

С. М.: Ти ж знаєш, я збирався стати журналістом. Писати й досі не покинув. Як би я міг не написати про зустрічі з Расулом Гамзатовим, з Миколою Лукашем, Олесем Гончаром? Мій батько теж вартує записаної оповіді... А Ліна Костенко?! До речі, дещо вже друкувалось...

Богдан Козак і Валерій Шевчук віддавна наполягають, щоб я таки писав спогади. Я вже собі пообіцяв: десь після ювілею впритул займуся. Нехай лишень минеться суєта...

Коли до влади прийшов Віктор Ющенко, я написав йому відкритого листа. “Літературна Україна” оприлюднила. Йшлося про гідність, про взаємини очільника держави й народу, і коли події на Майдані 2013 року назвали Революцією гідності, я подумав...

Н. Б.: Подумав, чи не провидець Ти часом?

С. М.: А чом би й не подумати? (Сміється). Тож я просив Президента за будь-яких обставин розмовляти з народом українською мовою, не уподібнюватися до попередників з їхнім “двуязычієм”. Ба навіть я, актор – хоч не політик і не належу до владних структур – завжди послуговуюсь лише рідною – державною – мовою і ніколи й ніде в Україні не чув отого “не панімаю”. Зрештою, про мовну проблему не раз йшлося на Заньківчанських вечорах. А втім, саме мовне львівське середовище одразу й полонило мене, коли я сюди приїхав...

Н. Б.: Вечори тривали в часі, мабуть, понад 20 років. Від 1989-го до 2014-го? Чи фіксували їх наші газети, телебачення, радіо? Чи друкувались афіші з відповідною інформацією?

С. М.: Афіші були – й досі зберігаються. Газети майже нічого не друкували. Телевізійники записували, однак, уяви собі, плівки розмагні-ти-ли (ось так, по складах; вкотре шкодую, що не передається на письмі інтонація мовця! – Н. Б.). На щастя, маю диски з записами. Чимало їх зробив Ярослав Кендзьор. Хоча не всі, звичайно. Зафіксовані зустрічі з Дмитром Павличком, Ліною Костенко, Валерієм Шевчуком, Леонідом Кравчуком, Костянтином Морозовим, Іваном Драчем... Чекай... Я ось зараз раптом подумав:

у тих записах їхні обличчя, їхні голоси, відбиття характерів, зміна настрою, розмови про тодішні події та проблеми... Звичайно, це нереально, але якби повторити кожну зустріч зараз, у нинішній ситуації, порівняти запитання й відповіді в обох часових і життєвих вимірах... Адже говорили свої монологи й відповідали на запитання Євген Марчук, Роман Лубківський, Михайло Косів і...

Н. Б.: А зала? Львів'яни й гості у залі?

С. М.: О, наші львів'яни! Вечори йшли на аншлагах, сотні молодих і старших людей потребували таких зустрічей, до речі, в залі теж був неординарний люд, кожен другий глядач міг би вийти на сцену і мав би що сказати... Реакція зали завжди була гостра й зацікавлена.

Н. Б.: А для Тебе, як для актора, все те, що відбувалось, також було чимось новим, особливим? Ти як почувався – звично, комфортно? Сцена ж рідна, заньківчанська, задум, сценарії Вечорів, ідея, проєкт – як тепер кажуть – та й реалізація усього цього також Твоя... Але ж траплялися, мабуть, проблеми. Які?

С. М.: З організацією вечорів надто поважних проблем не було. До “високих” партійних інстанцій довелося звертатись лише один раз, коли йшлося про зустріч з нагоди підведення підсумків – пригадаєш, звичайно – знаменитого “ланцюга” в День Злуки 1990-го року. Прологом став літературний вечір Дмитра Павличка. Десь ще у листопаді 1989-го. А першим гостем уже “офіційного” Заньківчанського вечора був Іван Драч, який балотувався у депутати до Верховної Ради. Я спершу ще не зовсім виразно бачив перспективу свого задуму, але відчув, що людям такі розмови потрібні. Не тільки львів'янам, а й гостям теж. Особливо мене у цьому сенсі подивував Микола Жулинський. Він довго не зважувався бути гостем нашого вечора, а коли вже чув вдячні оплески львів'ян, то якось аж розчулився, ніби вперше знайшов такий контакт з публікою. Тоді він ще сказав мені: “Святославе, ти подарував мені найбільше свято в моєму житті. Жаль тільки, що батько не міг прибути на це свято”. Що ж до мене, то сцена, звичайно, своя, рідна, а от моя роль... Хоч, може, й не роль? Може, це якось інакше називається? Вийти у виставі – зовсім інше, партнери поряд, десятки репетицій, надійно зроблена вистава; добре знаєш, як кожен на сцені почувається. Іноді навіть поведінку глядачів можеш передбачити, прогнозувати чи вгадати. А коли діалог



Літературний вечір (“Пролог”) зібрав у Львові давніх колег – Романа Іваничука, Дмитра Павличка, Святослава Максимчука, 1989 р.

не з партнером, а з людиною, якої досі міг не знати, з якою познайомився лише під час зустрічі, коли домовлявся про Вечір та його тему... А ще можливі непередбачувані й провокаційні запитання... Правда, була давніша велика школа: виступи на запрошення Бюро пропаганди художньої літератури. Разом з письменниками чи й сам – виїздив у міста й містечка, в села, колгоспи, не раз доводилося виступати просто в полі перед трактористами – чи в заводському цеху... Я там учився спілкуватися з людьми, а спосіб нашої пропаганди був не зовсім такий, якого хотіли б у згаданому вище Бюро. Поміж рядками намагалися донести до слухачів, що насправді думаємо про “щасливе колгоспне життя” і про офіційну літературу. Звичайно, справді лише “поміж рядками”. Але все одно це була добра школа наближення до свого слухача й порозуміння з ним. Я вчився тримати увагу слухача тепер уже зовсім іншого – у залі театру сиділи люди політично, так би мовити, заангажовані. Я повинен був допомогти гостеві на сцені перемогти того, хто не сприймав його думок, підтримати зневіреного й прийняти підтримку одностудця. Якось, перед зустріччю з Президентом Леонідом Макаровичем Кравчуком, мені спокійно, таким характерним, тихим своїм голосом порадив Ігор Рафаїлович Юхновський: “Мусимо завжди пам’ятати про власну гідність”.

Н. Б.: Тобто, і тоді, коли стоїш поряд із Президентом на своєму вивченому до дрібниць театральному кону?



Святослав Максимчук з Іваном Дзюбою у Львівському національному університеті імені Івана Франка. 2005 р.

С. М.: Очевидно... І не раз мені в тому допомагала література. Та сама, збирана в моїй приватній бібліотеці, не раз із автографами приятелів і друзів. На зустрічі з Дмитром Павличком я читав його “Поединок”, Валерій Шевчук слухав разом із залом Скорородинські тексти у своєму ж перекладі... Леонід Кравчук – Франкове “Дещо про себе самого”, Євген Марчук – “Бал в опері” Юліяна Тувіма...

Н. Б.: У Твоєму виконанні ?

С. М.: Переважно так і бувало задумано... Добре сприймали виступи дуету “Чотири скельця” (Роман Біль та Ярослав Мука). На зустрічі з першим Міністром оборони Костянтином Морозовим співав кобзар Микола Литвин народну пісню – “Ой, Морозе, Морозенку”... Приїздив Микола Вінграновський, я вибрав для читання... його дитячі вірші .

Н. Б.: А Ліна Костенко? То ж не секрет – з нею не надто легко увійти в контакт, а тим більше переконати, що її виступ вкрай необхідний. Пригадуєш – на тій зустрічі в театрі ледь не чотири години чи то вона тримала публіку в напрузі, чи то публіка тримала її й не відпускала?

С. М.: Чи не тоді вона казала, що чула від одного політика скаргу – мовляв, розчарувала його рідна країна... І Ліна зреагувала: а що, хіба Україна – це жінка? Та ні, це велика держава, яку треба терпляче й невтомно будувати... Розумієш, кожен новий Вечір,

кожний новий гість дарував щось нове. Несподіване й потрібне.

Н. Б.: Сказати можна, що сукупно Заньківчанські вечори – неначе віддзеркалення якоїсь частки нашої спільної дороги до нинішнього дня. Хтось із моїх колег, здається, сказав: розшифруйте всі збережені записи, зберіть світлини, афіші, зробіть книжку, видайте – добрий шмат історії! Напевно, про кожен можна розповідати й згадувати також зосібна, кожен гість – це особливий характер, неповторна інформація, відкриття. А окрім того, Святославе, хіба не можеш Ти кожен власний – чи то в новій прем’єрі, чи то з читанням поезії – вихід на сцену в рідному театрі назвати своїм Заньківчанським вечором? Дай Боже, щоб мав Ти їх ще пребагато!

ТЕ, що залишилось поза бесідою

“Мій Дагестан” Святослав Максимчук читав 1972 року в Москві й у Львові – саме тоді почалися тотальні арешти дисидентів, річ ясна, читати “націоналістичні” тексти аварця Гамзатова аж ніяк не було безпечно. Однак, саме у Гамзатова і сказано – афористично, витончено, так, що хочеться почути звучання оригіналу:

“Птахи люблять летіти проти вітру. Добра риба пливе проти течії. Справжній поет, коли йому наказує серце, “повстає проти громадської opinii”.

“Моя рідна аварська мова! Ти моє багатство, скарб, що зберігається про чорний день, ліки від усіх недуг. Якщо людина народилася з серцем співця, але німа, то краще було б їй не народжуватися. У мене в серці є багато пісень, у мене є голос. Цей голос – ти, моя рідна аварська мова! Ти за руку, як хлопчика, вивела мене з аулу, у великий світ, до людей, і я розповідаю їм про свою землю”...

Але, на жаль, це – не кінець цитати: далі щось схоже на важке забороло. Бажання захистити попередній текст від гострого ланцета цензури. На кону – щирість і дводушність, правда й олжа, хитрість слабшого, надія, що не розгледять хитрості, повірять...То що воно було насправді? Як зрозуміти це тим “постшістдесятникам”, без пояснень, без розтлумачення – коли й сам собі здаєшся недоуком, сліпорожденним? Бо далі є так: *“Ти підвела мене до велетня, ім’я якого – велика російська мова...”* . І ще таке: *“...нехай інші кажуть, що бідний язик у нашого маленького народу. Я своєю мовою можу сказати все, що схожу,*

і для того, щоб висловити свої почуття й думки, мені не треба іншої мови". Як дати собі раду з тим ? Де ставити крпку й де обривати цитату? І чи вам таке до вподоби: "Як відомо, од Кремля починається земля. Ія згоден з цим. Але для мене світ, крім того, починається ще від рідного вогнища...". Господи, то теж насправді починалася земля ? Скільки початків у тої землі?

Видавництво "Дніпро" у шістдесятих роках щомісяця випускало у світ книги серії "Романи й повісті". "Мій Дагестан" Р. Гамзатова з'явився у жовтні 68-го стотисячним тиражем, ціна становила ... 23 копійки. Думаєте, що не розійшлася межи людьми ця скромна, в тонкій обкладинці книжка? Ще й як швидко! От хіба тільки "Собор" Олеся Гончара, а ще Іваничукові "Мальви", що потрапили до книгарень того ж року, здається, кількома місяцями раніше, змело як вітром, ще швидше.

Чудний то був нарід, котрий жив у ті далекі й не зрозумілі тепер нікому "шістдесяті"! А втім, може це байка, легенда, міт – як про снігову людину? Може, й не було тих шістдесятників, які, тільки те здається, й робили, що мріяли про майбутнє, тобто про нинішні часи, замість допитуватися в "Дядька Гугла", скільки вродить два по два... Борони Боже, спаси й помилуй, я не хочу назад, у "совок", але й не хочу до Європи з гуртом геніїв – англоукрмовних – які тільки з калькулятором з'ясовують, скільки буде двічі два, і гадають, ніби Олена Теліга живе ще й досі. Не знаєте, хто така Олена Теліга? Запитайте в "Дядька Гугла".

А що, може статися, що невзабарі я сама питатиму в Дядька, як зовуся, чи не Елоїза, не Жанна д'Арк часом – або й Кассандра. Хочу погойдуватися, як на човні, угрузнувши в ґрунт ногами на безлюдному острові, де нема з ким пліткувати, де навіть биличчю не скажеш, що у царя Траяна осялячі вуха. Або ще краще – нехай мене хтось відважиться спалити – на величезному стосі книг, що їх писали шістдесятники усіх попередніх століть, вмачаючи пера не раз у власну кров... Сама не дам ради підпалити ті стоси, аж покіль впаде завіса, виправлятиму в чужих текстах чужі помилки, що їх (і помилки, і виправлення) автори переважно навіть не помічають. Або ще ліпше – просто не сумніваються у власній непомилності.

* * *

Написала на початку пойменування розмови й подумала: мовби незумисний перегук з назвою книги, котра майже несподівано "зініціювала" напрям розмови зі Святославом Максимчуком.

"Моя українізація" – це назва книги, автором якої є Костянтин Морозов. Перший Міністр оборони України. Видана позаторік в "Основах", вона, без сумніву, привабила й зацікавила дуже багатьох читачів і

допомогла зрозуміти, як генерал-майор авіації, який отримав це звання ще в часі служби в радянській армії, і як сам він каже, маючи "непогані перспективи подальшого кар'єрного зростання в умовах СРСР", вирішив, що служитиме Україні, й з гордістю першим присягнув на вірність українському народові.

У біографії К. Морозова завязаний тугий, жорсткий вузол, що його нині з болем. кров'ю й смертями намагається розв'язати й у своєму життєписі Україна. Родом з Донбасу, батько – росіянин, мати – українка, Костянтин Морозов зумів прийняти для себе рішення... Є. І. Шапошніков, радянський маршал, який після путчу 1991 року був призначений міністром оборони СРСР, мав розмову із К. Морозовим, своїм колегою-льотчиком, більше – своїм колишнім протеже, якого саме тоді Верховна Рада України визнала гідним стати Міністром оборони України – і, як пише К. Морозов – з виразом тривоги поставив запитання, на яке вже знав відповідь: "Отже, Костянтіне Петровичу, виявляється, ви – українець?" "Так, я українець, – відповів я, – бо народився й виріс в Україні, як і моя дружина, тут живуть мої брат і сестра, тут жили й поховані батьки мої та моєї дружини".

... Шапошніков був приголомшений і раз у раз повторював своє запитання до мене: "То, виявляється, ви українець?"...

Львів'яни уперше побачили віч на віч Костянтина Морозова на Заньківчанському вечорі, що його, як і десятки інших, zorganizував Святослав Максимчук.

Запис зустрічі, на щастя, зберігся, й нині маємо змогу побачити й почути "на живо" відповіді Міністра на запитання присутніх у залі. А йшлося про наші державні кордони, про необхідність зробити Міноборони реальною потугою; про заводи для військової промисловости і Статут для військовиків українською мовою (до речі, працював над цим Статутом і виробленням воєнної термінології львів'янин Богдан Якимович). Саме тоді прозвучало актуальне – яке ж актуальне досі для нас! – твердження Міністра оборони: наш народ виборов Україну великою кров'ю, виборов не з кон'юнктурних міркувань ані не тому, що ніби нам хтось там "дозволив" бути незалежними. І нехай би ніхто не важився говорити, – застерігав Міністр – що ми далі й знову повинні проливати кров...

Міністр оборони розмовляв з львів'янами добірною державною мовою. Досі пам'ятаю енергійний тон і тембр його голосу...

Ні, ні! Це цілком безглузде твердження, нібито земля починається з Кремля. Земля починається там, де ти засіваєш зерно пшениці, співаєш давню материнську пісню, ступаєш перший крок до свободи... Надто красиві слова?

Та невже вони можуть бути іншими?

Розмовляла Ніна Бічуя

Олексій Кравчук, Львів, 2016 р.
Світлина Володимира Підцерковного.



Олексій Кравчук – актор, режиссер, театральний педагог, заслужений діяч мистецтв України. Випускник Харківського інституту мистецтв імені Котляревського: акторського (майстерня Леся Сердюка, 1988) та режисерського (майстерня Олександра Барсеяна, 1995) відділень. Працював у театрах Харкова, Донецька, Львова, Луганська. Викладав акторську майстерність у Львівському національному університеті імені Івана Франка (2001, 2005). Лавреат обласної премії в галузі театрального мистецтва ім. Б. Романицького (2007). У творчому доробку – понад 20 акторських ролей та майже двадцять режисерських робіт. Сьогодні – директор Львівського муніципального театру естрадних мініатюр “І люди, і ляльки”, ініціатор та директор Міжнародного фестивалю театрів ляльок під однойменною назвою, мистецький керівник акторського курсу на кафедрі театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка.

Олексій КРАВЧУК

БУДЬ-ЯКА ТЕРИТОРІЯ – ЦЕ НАСАМПЕРЕД ЛЮДИНА

Майя Гарбузюк: Олексію, Ваше життя за майже два минулі роки було настільки бурхливим і ризикованим, що про це, напевно, можна написати не один роман. Сьогодні ж я розмовляю з Вами як із людиною спокійного, врівноваженого життя – мистецьким керівником муніципального театру “І люди, і ляльки”, мистецьким керівником акторського курсу в Університеті імені Франка, організатором фестивалю театрів ляльок, який щойно завершився... У Вашому житті справді розпочався новий етап, Ви це відчуваєте?

Олексій Кравчук: Життя рухається якось так стрімко... Але я знаю, що ці зміни – насамперед в мені. Більше з'являється моментів спостереження за собою, за тим, що відбувається, менше – рефлексій. Хочеться рухатись у тому потоці, який йде, бо насправді потік дуже добрий, дійсно цікавий, якісний...

М. Г.: Ви – оптиміст... Як на мене, цей потік, на жаль, каламутніший і непередбачуваніший, ніж нам би цього хотілось, але якщо Вас він влаштовує, то розпочнімо розмову з того, чим прийнято завершувати – з планів. Яке майбутнє бачите для театру “І люди, і ляльки”?

О. К.: По-перше, хотілось би зберігати те, що є доброго в театрі, уникати будь-яких революційних рухів. Революція завжди приносить зміни, трагедії, злети, але це все дуже короткочасне, і в цьому немає стабільності. Хотілось би цей дім, який Олег Новохацький, Царство йому небесне, закладав, розвинути як структуру. Вона зараз скерована надто виразно

в напрямку дитячого репертуару, а хочеться вийти й на інший матеріал, спрямований на діалог “театр і глядач”. Тому зараз я почав репетиції тексту “Еклезіяста”* зі сценографом Олексієм Хорошком. Нам допомагає художник Еля Босович. Є молодий, талановитий режисер Роман Козак, плануємо зробити його дипломну роботу “Принцеса Турандот” на нашій сцені, шукаємо ось переклад, бо, як з’ясувалось, українського немає... Також дав згоду на постановку Сергій Брижань. А ще – Оксана Дмитрієва. Відкриваю ось такі таємниці (*посміхається*).

М. Г.: Тобто Львів має шанс перетворитись на ще один центр розвитку лялькарства?

О. К.: Дуже добре було б потужні, хороші режисерські сили стягнути в наш театр. Це мають бути режисери набагато сильніші, ніж Кравчук. І актори, в чомусь сильніші, ніж ті, котрих маємо... Ось цей процес навчання, лабораторний, дасть можливість досягти потрібного результату. Ми вже почали працювати над проектом, який колись був розроблений у Луганську: нелялькові зустрічі у театрі ляльок, тобто спілкування з різними людьми, покази на великому екрані найліпших зразків театральних робіт. Дуже важливо в цих зустрічах, у роботі з іншими режисерами зрозуміти – який напрямок буде мати театр... У період справжнього “колапсу” в суспільстві ми можемо шукати і готувати ґрунт для того, щоб зрозуміти, куди далі маємо рухатися... І безумовно, будемо продовжувати готуватися до фестивалю. Добре, що відбувся перший проект, “пробний” камінчик. Я дякую усім театрам, які відгукнулися: і з Грузії, і наші театри, з Черкас, Франківська – вони приїхали не тільки показати свої вистави, а й подивитися, повчитися...

М. Г.: Завдяки Вашому фестивалю у Львові вперше в історії міста (!) було показано виставу Оксани Дмитрієвої, маю на увазі “Шагал...” Полтавського театру ляльок. Дякую Вам і Вашій команді за такий запізнілий для нас, але тим необхідніший естетичний “прорив”...

О. К.: Наступного року ми хочемо запросити Жанті... І як гостя, безумовно, я хотів би запросити Полуніна, завжди цікавлюсь тим, що він пише, стежу за його думками як філософа, як людини. Ось кілька геніїв, які б могли бути присутніми у нас, вони простір зроблять значно чистішим, ніж присутність деяких політиків.

М. Г.: До речі, про політиків і владу. Попри всі організаційно-етичні проблеми керівництва культурою і театрами, зокрема в нашому місті, Вам вдається плідно співпрацювати із міськрадою, отримувати фінансування, проводити фестиваль, так би мовити, щойно переступивши поріг нового для себе театру. Ви бачите перспективу такої співпраці? Чи стосуватиметься вона системних змін у колективі – нових ставок, збільшення фінансування і т. д.?

О. К.: Так, безумовно, ми про все це говоримо, і є порозуміння в тому, що необхідно, скажімо так упорядкувати – я не кажу там щось збільшити – просто спершу упорядкувати наше життя. А далі – питання довготермінових вкладень коштів. Якщо Львів свого часу створив такий культурний простір, що приваблює людей відпочинком, фестивалями, то потрібно це розвивати й далі. До нас їдуть не лише на фестивалі кави, пива, пампхів, а ще й джазової музики, на “Контрасти”. Тож мають бути і вишукані театральні фестивалі, на які приїжджатимуть люди і з України, і з Європи. У мене виникла навіть така фантастична



Олексій Кравчук отримує нагороду в номінації “Найкраща режисерська робота” (вистава “В очікуванні Годо” за С. Беккетом Львівського академічного театру імені Леся Курбаса) під час Відкритого обласного театального фестивалю імені Павла Луспекаєва “Пані Удача”. Луганськ, 2012 р.

* Прем'єра вистави відбулась 31 жовтня 2015 р.

ідея: останній театр у Львові будувався понад століття тому, тож було б дійсно добре збудувати новий театр “І люди, і ляльки”. Ось ми зараз бачимо нашу оперу, але ж колись це було капіталовкладення міста! Чому б не виступити з такою ініціативою – збудувати новий, абсолютно новий театр, за найновішими технологіями, які існують у світі, зробити його не в центрі, а в якомусь тихому, спокійному районі, який міг би стати садом для духовного відпочинку. Цей аспект життя є зараз дуже важливим, бо якщо таких рекреаційних зон не буде... знов буде війна. І якщо не вкладати в культуру суми, у сто разів більші, аніж йдуть на АТО – через двадцять п’ять років знову почнеться поділ країни. Це такі ідеалістичні ідеї, але дуже гарно і корисно в просторі їх озвучувати, говорити про них. Треба говорити про них.

М. Г.: Для реалізації цих планів, зокрема, повинні прийти професійні менеджери від культури, де їх шукати?

О. К.: Не зовсім так... Щодо призначення керівників театрів і т.д і т.д., треба ставити не на менеджмент. Менеджмент – це технологія, якої, зрештою, можна навчитись. Людина може бути прекрасним менеджером, але якщо вона не спирається на певні естетичні та етичні норми, завжди виникає конфліктна зона. Найбільше, що мене приваблює у Станіславського – це етична робота. Це – правила, це – закони, тільки тоді все почне працювати.

М. Г.: Особисто для мене Ви – приклад гармонійного поєднання тонкого, чутливого митця й “пробивного”, успішного театрального менеджера. Як Вам це вдається? Практика східних єдиноборств?

О. К.: Тут усе дуже просто (*усміхається*): завжди є люди, які можуть зробити щось ліпше, ніж ти, і важливо цим людям не заважати. От і все. Мені подобається притча про птахів, що летять у вирій. Там немає ватага, який знає, куди летіти, вони всі шикуються клином, хтось дужчий стає попереду, і виникає така якась свідомість – куди рухатись. Це дуже важливо саме сьогодні. Якщо ми говоримо про театр як соціальний продукт (а я люблю цю формулу, бо вона правдива ще із стародавнього Китаю), то ми можемо бачити: усі конфліктні зони, які виникають в театрі, є віддзеркаленням того, що відбувається в країні. Коли ж люди всі разом, коли немає конкуренції всередині, не треба нічого нікому доводити – тоді в принципі все складається.

М. Г.: В театрі – складається, в країні, поки що, – ні... Признайтесь – у пошуках чого Ви так уперто мігрували із Заходу на Схід і зі Сходу – на Захід? Адже Ви – у нас чи не єдиний серед режисерів, який довгий час прагнув вмістити в собі крайні точки України: Харків–Львів–Луганськ. Чим насправді були для Вас ці мандри?

О. К.: Пам’ятаю, ще дуже давно, у вісімдесятих, на початку дев’яностих – оце відчуття Заходу і Сходу, їхньої різності, і потреби такої різності. На початку виникав протест, як у кожної людини: щось подобається, щось не подобається. Потім з’являється розуміння, що ці енергії – різні, але вони мають існувати цілісно, і те, що може дати Львів, Галичина, Західна Україна – цінно у вмінні робити структуру, якісь раціональніші речі. Але ми, галичани, самі згадайте, коли приїжджаємо на Схід, чим захоплюємось? Темпераментом, простотою... Там через них приходять знання, таке саме знання, також високого рівня, тільки – через інші механізми: відвертості, щирості. Такий от синтез: ум має бути в серці, думати треба серденьком, ось як...

М. Г.: Ви для себе остаточно примирили, поєднали ці протилежні полюси?

О. К.: Так, абсолютно, так.

М. Г.: Це досягається через страждання і випробування?

О. К.: Напевно, так, тобто це досвід. Досвід і переживання-проживання. Можна скільки завгодно розповідати дівчині про вагітність – поки вона сама не переживе-проживе... Так само і чоловік, поки не закохається, не зможе розказати про це...

М. Г.: Гаразд, тоді про досвід... Наш вельмишанований дослідник історії українського театру Валерій Михайлович Гайдабура написав серію книжок про явище українського театру часів екстремі, тобто періоду Другої світової війни. Коли він досліджував, писав, давав назви книгам, а ми читали, то це була для нас просто історія, минуле. Тепер насправді цю назву спокійно можна перенести в те, що зараз відбувається на Сході; і тут виникає багато до Вас запитань, до Вашого особистого досвіду зокрема. Як сьогодні, у цій ситуації війни, окупації, там живе театр? Як себе показують люди? В чому – відкриття, одкровення, втрати, розчарування?

О. К.: Ви знаєте, втрат немає, розчарувань теж немає, бо це коли покладаєш на щось надію чи бережеш ілюзію, тоді і відбуваються втрати і розчарування. Як тільки ти приймаєш людей цілісно, такими, як вони є, і себе таким, як ти є, то можеш відділяти вчинки від самої людини... Ну, добре, ну скажімо, так сталося, що ті театри, які лишилися, стали по той бік. Але те, що, на жаль, вони не виїхали... я вважаю необхідним адресувати це питання, насамперед до Міністерства культури України.

М. Г.: Тобто, вони мали бажання виїхати?

О. К.: Усі театри на той час отримали листи-пропозиції виїхати в Україну. Документи надіслали офіційно, їх зачитали на зібраннях колективів. Я працював тоді керівником Луганського академічного театру ляльок і режисером у Російському театрі. Ці

накази зачитали директори театрів, і це сталося тоді, коли міста вже були в окупації.

М. Г.: А як відреагували самі колективи?

О. К.: Я можу говорити про себе. Колектив був “за”. Але постали питання: куди? як? Відповідно після того, як зачитали ось ці всі листи, були звернення до керівників області й Міністерства по допомозі: а) розташувати театр; б) дати транспорт для виїзду і в) десь розмістити людей. До Другої світової війни мій дід працював директором Одеської кіностудії і був там кінорежисером. Мені мама розказувала, як її вивозив дід, вона пам’ятає, як усе було організовано... У нас же крім листів більше не було зроблено нічого, людей залишили наодинці з вибором... І одночасно – дивіться, як усе будується, – з російського боку звучить: “будь ласка, виїжджайте, ми вас приймемо в такий-то і такий-то театр, дамо житло, гроші – і таке інше, таке інше...”. Розумієте?

М. Г.: Це тактика окупанта...

О. К.: Абсолютно правильно, так!

М. Г.: У той час як тактика рідної держави, м’яко кажучи, була ніякою, нульовою...

О. К.: Це свідчить про нашу абсолютну практичну безпомічність у галузі культури. Безумовно, поодинокі актори, скажімо, виїхали, я сам виїхав і дуже завдячую тим луганчанам, що там залишилися. Були різні докори – ніби Кравчук співпрацює з ЛНР. Я б сказав, що не з ЛНР, а з нормальними людьми. Крім, скажімо так, ідеологічних гасел, мали б бути ще дослідження – чому люди залишаються? З Українського театру в Луганську виїхали директор, бухгалтер, актор. Але там цього театру вже нема, тому ми по суті втратили, скажімо так, ті колективи, яким по сімдесят років. Це вже будуть інші колективи, інша історія... І як з цим далі жити, я, наприклад, не знаю. Тобто я знаю, що людині необхідно якось перейти із території конфлікту на територію діалогу. Для мене дуже важливий цей аспект, адже будь-яка територія – це людина, а між людьми має відбутися діалог.

М. Г.: Діалог навіть неможливо, здається, уявити чи спланувати зараз...

О. К.: Так, його ніби ніхто не хоче провадити. Як на мій погляд – що таке війна? Війна – це недоомовленість, як між сусідами. От про щось не домовились – і накрила війна. І ми будуємо стіни, ставимо блокпости... Так, треба ставити кордони, треба перевіряти людей, щоб не везли сепаратистську літературу, зброю, але потрібно, щоб прості люди могли виїхати, щоб проста людина могла вижити.

М. Г.: В одному з інтерв’ю Ви говорили навіть про культурний коридор. Як Ви його собі уявляєте?

О. К.: Ще від часів Давньої Греції (всі ж ми знаємо), під час воєн театр “зупинявся”. Якщо ж ми гово-

римо про Донецьк чи Луганськ, що це Україна, і ми говоримо, що Україна – це люди, а люди – це культура, то відповідно мали б бути механізми, які б допомагали цим контактам в культурі існувати. Війна – це політика, це перерозподіл грошей і території. Щоб існував бізнес, існує певна ідеологія, вона важлива, незалежно – буде це в Україні чи деінде. Механізм однаковий, він існує для того, щоб нас посилати на війну, на середньому класі будувати бізнес і так далі. А природа виникнення нашого конфлікту дуже цікава насправді. Рік тому, коли я був у Луганську, видно було: в певний момент необхідно було тільки команду дати – і місто б звільнили. Коли ж конфлікт затягнувся, мені здається, його треба вирішувати через пошук точок дотику...

М. Г.: То що може робити культура? Яким чином цей культурний діалог має тривати? Я розумію, що завжди знайдуться люди, і Ви їх очолите, які туди поїдуть крізь блокпости і далі, але чи та територія готова прийняти і почути вас? Чи існують якісь нейтральні, прийнятні для всіх теми, вистави, які можна туди нести без ризику бути схопленими, а чи й убитими?

О. К.: Звісно, я б поїхав, офіційно – зі Львова в той самий Луганськ, в український театр, чи в театр ляльок, щоб зробити виставу і це б означало, що я не працюю в ЛНР, а що я співпрацюю з тими людьми, які там залишилися. Я б з ним робив виставу.

М. Г.: Яку?

О. К.: Я б вибрав “Матінку Кураж”, вибрав би те, що стосується усіх... “Бабу Прісю” напевно, Достоевського... Треба вертатися до діалогу через театри, мистецтво, музику, поезію. Тобто знаходити ці моменти спілкування обов’язково, тому що війна вічною не буває, вона припиниться. Війна не варта такої кількості жертв... Вона не варта тих людей в Україні, які гинуть тут, вона не варта людей, що гинуть там. Вона не варта тієї неправди, яка там є. Треба сказати: “Стоп!”, ліпше довго говорити, ніж довго воювати. До речі, зараз йде п’єса Павла Ар’є в перекладі російською мовою в Російському академічному театрі імені Павла Луспекаєва, яка була випущена торік у жовтні, тобто це вже наче...

М. Г.: ...проект ЛНР-івський.

О. К.: Так, але вистава йде. І головна героїня говорить від імені України. І якщо ставити цю виставу і говорити про цінність людського життя, то мені здається, такі проекти треба робити. Наприклад, як проект “Донкульт” у Львові – яка прекрасна, шикарна ідея. Я дуже вдячний Наталці Ворожбит, бо завдяки їй відкрив для себе цей фестиваль. Нас сьогодні має цікавити не пошук винних і не винних, ми ніколи не отримаємо відповіді на ці питання, ми можемо і повинні зрозуміти – як далі рухатись, як далі жити. Так мені здається.



Мандрівний театральний фестиваль “Волоцюги і ляльки”. Львівська область, 25–28 червня 2016 р. На передньому плані – Олексій Кравчук.

М. Г.: А Ви намагалися озвучувати свої думки чи зв’язуватись з директорами зараз? Вони можуть, хочуть таке запрошення робити?

О. К.: Мене на поставу там чекають, вони можуть це зробити. Але у нас... Я звернувся до одного з керівників підрозділів Міністерства культури з такою ідеєю, і відразу виникла величезна стіна: “Ні, як Ви можете – це ж зрадники!”. І я розумію, що в Міністерстві люди не готові реагувати на такі пропозиції, навіть більше, самі люди не готові реагувати на такі пропозиції.

М. Г.: Мені здається, дуже легко спрогнозувати відповідь не лише чиновника, а будь-якої людини на подібну пропозицію: “Там наші хлопці гинуть, а Ви поїдете туди ставити виставу?”. Це абсолютно логічно, і важко звинуватити в чомусь людей. Проте

Ви маєте більшу, мабуть, рацію, бо Ваша перспектива довша, вона не має наслідків тут і зараз, вона зорієнтована на те, що буде після цих бойових дій, і це значно складніша конструкція. І що важливо – Ви мали і маєте змогу дивитись на ситуацію з обох боків – і бачите її по-іншому.

О. К.: Мабуть... Звідки у нас поняття “ватники” і т.д.? чи “укроп” і т.д. і т.д.? Це все зверхність така. Як правило, цими термінами володіють люди, які там не були, а нехай би пожили в степу чи просто поспілкувалися з “тими”, “іншими”. Ти поїдь, закохайся, випий горілки, роботу якусь зроби – і зрозумієш красу тієї землі. Так само, як і красу цієї землі. Як їх можна порівнювати? Як їх можна протиставляти? Я, зрозумійте, не хочу виправдовувати сам момент агресії, намагаючись знайти механізми, які дійсно могли б привести до світла.

М. Г.: Ви говорите про пошук гармонії, а в мене перед очима стоїть показана нещодавно на “Донкульті” у Львові сцена з вашої “Вистави після вистави “Сон””. Актор, який відтворює рухи ляльководи в порожньому просторі, без ляльки. Знак того, що вже не повернеш, що втрачено назавжди, тінь, що лишилася від того – довоєнного – театру...

О. К.: Це дуже, дуже болить. І тому, що дійсно дуже багато чого втрачено, і тому, що, на жаль, це повторюється, і буде повторюватись, якийсь певний час це буде повторюватись. З театрами, з людьми, цей період втрат, на жаль, напевно, буде зараз дуже сильним. Якийсь час він буде тривати. Для того, щоб, як не дивно, відбувся якийсь момент очищення душі. Спитайте в тих людей, які були на війні – сьогоднішній, чи афганській – багато хто хоче повернутись, бо в бою, коли стріляють, відносини чистіші. І це було так у Луганську, коли актори лишались і працювали, то це були самі чисті люди, поїсти зробити, допомогти, тобто це іде такий момент глибокої втрати і неймовірного очищення.

М. Г.: І коли театр з ляльками грає для дітей під час бомбардування, це теж – очищення?

О. К.: (посміхається) Так. Луганський театр ляльок – це перший театр, який почав працювати. Вони вийшли тоді біля супермаркета, написали оголошення, що тоді-то і тоді-то буде вистава, і вони приходили і грали вистави для дітей, а дітей багато в місті лишилося, дорослі стояли і плакали, а дітки дуже раділи. Потім біля театру грали, бо ще світла не було. Це не означає, зрозумійте, що вони за ЛНР, це – служіння театрові... Тому що і під час Другої світової війни театр працював, і люди мали можливість прийти і працювати. Як, скажімо, ті сучасні директори... Я кажу лише про Луганськ, те, що знаю: кожен, хто там лишився – вони ж насправді допомогли тим, хто хотів виїхати, в тому числі й мені. Супроводжували уздовж

усіх кордонів і т.д., і т.д., за що я дуже вдячний. Коли не було грошей, вони годували, це було дуже важливо. Зрештою, вони зберегли театр. А якщо ми запитаємо якогось чиновника в Міністерстві культури: “Пане такий-то і такий, скільки ви вивезли музеїв? Скільки ви вивезли музичних шкіл із окупованої зони?” – що він відповість? “Ніскільки... ніскільки...” ...

М. Г.: Я бачу ось таку наївну картину: наступного літа Ви рушаєте на Схід, проходите блок-пост, заїжджаєте на територію ЛНР, щоб там грати і ставити вистави... Це було б унікально, якби Вас пропустили, але думаю, Вас не пропустять...

О. К.: З того боку – пропустять. Наші – ні.

М. Г.: Невже?

О. К.: Ага. На жаль, на жаль... На жаль, на великий жаль... Якби не театр, я би пішов працювати зараз туди, де допомагають людям продуктами, харчами – тільки на тому боці України. Дуже легко поїхати, виступити в прикордонній зоні, в підконтрольній Україні зоні – це Слав’янськ, Краматорськ, Артемівськ. Виступати і везти туди харчі – не думаю, що це буде називатись гуманітарною допомогою...

М. Г.: Щось ми на сумному закінчуємо розмову.

О. К.: *(сміється)* Ну, ми з планів почали?

М. Г.: А знаєте, якщо ми будемо плани в наш час – це вже крок до порозуміння, до миру. Я думаю, що Ви, як ніхто, пройшовши свої страшні, про які й не розповідаєте, мандри, особливо цінуєте можливість думати про майбутнє...

О. К.: Тааак, Майєчко, це дуже, це дуже важлива річ... Раптом виникає якийсь такий момент, коли розумієш, що там, де є любов – там буде спокій, там де існує війна – буде що завгодно, тільки не мир. І виникає розуміння, як ці речі можна шукати, як це можна зробити найперше в собі, тільки в собі насамперед! Тим для мене цей час у чомусь такий і світлий, що він не круто ставить питання, а пропонує випробування. У такі моменти ти можеш впасти в крайнощі: образитися чи виступити в ролі героя – різниці немає. Або ж шукати і зупинитись десь посередині. Цей час дуже крутий щодо саме таких поштовхів, пошуків, злетів. Для себе. Для нас...

Львів, 2015.

Опрацювання аудіозапису – Ірина Ліпська.



Олег Стефан – Баба Прися (в центрі), Анна Єпатко – Слава, Сергій Литвиненко – Вовчик у виставі “Баба” П. Ар’є.
Режисер – Олексій Кравчук. Львівський драматичний театр ім. Лесі Українки, 2015 р. Світлина з сайту театру.

"ДОНБАС – ЦЕ НЕ ТІЛЬКИ ПРО ВІЙНУ"

Упродовж 16-31 червня 2015 р. у Львові відбувався фестиваль Донкульт. Його організатори – Благодійний фонд "Мистецькі надра" – мають на меті, презентуючи культури різних регіонів України (Донеччини у Львові, Галичини – у Харкові, Слобожанщини – на Закарпатті та ін.), сприяти об'єднанню країни, знайомству та порозумінню мешканців її географічно віддалених територій. Під час фестивалю відбулось майже 80 акцій на найрізноманітніших майданчиках та в залах Львова: наукових, виставкових, концертних, театральних. Насичену програму уклали за кількома напрямками: лекційно-дискусійний, музичний, візуальний, літературний, кінопрограма, фотопроєкт, бесіди про моду. У театральній програмі було репрезентовано десять подій: опера "Коріолан" за однойменною п'єсою В. Шекспіра (режиссер – Влад Троїцький); моновистава "Страх в Україні" (автор і виконавець – Георг Жено, Німеччина); вистава "Миколаївка" (автори проєкту: Георг Жено, Наталка Ворожбит, автори та виконавці – учні 8-10 класів Миколаївської школи №3 Донецької області), вистава "Зерноховище" Н. Ворожбит (режиссер – Андрій Приходько, спільний проєкт Першого академічного українського театру для дітей та юнацтва і Мистецької майстерні "Драбина"), "Сон" за поемою Т. Шевченка (вистава про виставу Луганського академічного театру ляльок, режиссер – Олексій Кравчук); моновистава "Одкровення Іванки" за книгою М. Матіос "Черевички Божої матері" та моновистава "Personal Jesus" за творами С. Жадана

(камерний театр "Жуки", Донецьк, режиссер – Євген Чистоклетов); "Театр переселенця" (автори проєкту: режисер Георг Жено, психолог Олексій Карачинський); моновистава "Чорний птах з білою ознакою смерті", присвячена Василю Стусу (актор та режиссер – Петро Миронов), моновистава "АТО" (режиссер – Андрій Май); "L'impossible/Територія неможливого діалогу" (дуєт "Блук" – перформанс, "Ensemble nostril-temporis" – виконання). Наша розмова із куратором театральної програми, українським драматургом Наталкою Ворожбит відбулась за годину до закриття фестивалю, коли вже можна було робити висновки та ділитись враженнями.

Майя Ілюк: Наталю, насамперед, вітаю Вас із закінченням "Донкульту".

Наталка Ворожбит: Дякую. Думала, не доживу до цього дня (сміється...).

М. І.: Ви, на жаль, у нас, у Львові, не часта гостя. З якими думками вирушали сюди?

Н. В.: Так, гостя я у вас нечаста. Насправді це перший мій досвід – ніколи не була куратором театральної програми. Упродовж п'яти років у Києві проводила Тиждень актуальної п'єси, але це зовсім інша річ, це в рідному місті, домовляєшся з людьми, про майданчики яких ти знаєш, і все набагато простіше – читання, а не вистави. А тут, коли їдеш куратором в абсолютно інше місто, де майже немає знайомих у театральному середовищі, то це такий



Сцени з опери "Коріолан" за В. Шекспіром.
Режисер – Влад Троїцький (Київ).

...experience (досвід. – М. І.). Можливо, якби я мала цей досвід, то не погодилась би, а так... Я ж авантюристка, завжди цікавить щось нове. Це – по-перше. А по-друге – тема Донбасу. Мене дуже вона хвилює, як нас усіх сьогодні. І таке поєднання – Донбас у Львові – мені здалося дуже правильним, цікавим. Захотілось узяти участь, налагоджувати діалог. Але коли вперше опинилася в театрі, де ніколи не була (маю на увазі Театр Лесі Українки), з незнайомим мені керівником, котрий обіцяв в усьому допомогти, то виявилось... Майданчик майданчиком, а от усе інше довелося розшукувати по Львову. Були речі, про існування яких я не знала, бо ж я не режисер і ніколи не ставила вистав, написала п'єсу – та й віддала. А тут виявляється, що існують якісь світлові пульти, прожектори, люди особливі, безцінні, про існування яких я ніколи не замислювалася: світловики, звуковики... Я тільки весь час думала: Боже, яке щастя, що я не режисер (сміється). І яке щастя, що у Львові були люди, які мені допомагали – Олекса Кравчук, люди, які ходили зі мною до інших театрів і зверталися до художніх керівників й говорили приблизно так: "Старий! Треба оце допомогти хорошим людям. Пульти потрібні, розумієш..." Отак-от усе вирішувалось... Зате я тепер впевнена, що наступного разу у Львові вже знатиму, до кого звертатися, знатиму, на яких майданчиках не треба нічого проводити, а на яких – можна. Це дуже класний досвід.

М. І.: А як Вам львівський глядач? Ви на щось очікували – чи побоювались щодо нього?



Н. В.: Ви знаєте, як усі куратори, я боялась, що не ходитимуть. Боялась, що – недостатньо реклами, що теми Донбасу львів'яни не сприйматимуть, бо існують певні стереотипи, ставлення, втома від війни, від "донецького питання". Але, на щастя, люди були. Звісно, ще й тому, що наші акції безкоштовно проводились, та й на невеликих сценах. Частенько навіть було відчуття аншлагов. Я дивувалась, що на якісь акції приходило дуже багато людей. І якось сприймали... усе. Навіть те, що мені особисто, наприклад, не надто близьке – глядачі приймали. І аплодували стоячи. До речі, це така львівська звичка – вставати на будь-якій виставі?

М. І.: Так, це ми любимо...

Н. В.: Мені насправді було дуже важко. Хоча в Києві це теж частково є, але не настільки. Для мене

встати на аплодисменти – це щось особливе, мене вистава повинна “порвати” по-справжньому. А тут я теж з усіма вставала. І дивувалась – усім все подобалось...

М. І.: Якщо не помиляюсь, на першому, минулорічному, Донкульти у Києві театральна програма була дуже скромною. Чому цього разу так багато вдалося зробити?

Н. В.: Це заслуга організаторів, котрі вирішили зробити театральний сегмент повноцінним. Звернулись до мене. Я практично не була знайома ні з ким з організаторів. Як з’ясувалося, це дуже цікаві жінки, мистецтвознавці, які добре розуміються на малярстві, економіці, менеджменті, але не на театрі. Бюджет фестивалю, звісно, був дуже обмежений.

М. І.: Але при цьому вперше до Львова вдалося привезти відомого знавця історії Донбасу, американського історика Гіроамі Куромію, і Карабиця диригента зі світовим ім’ям, і виставу Влада Троїцького...

Н. В.: Власне, ці події й забрали левову частку коштів. Але ж скільки було охочих послухати, наприклад, “Коріолан”! У цьому – показати, привезти, познакомити – і полягає місія такого фестивалю.

М. І.: На широкоформатних фестивалях, як-от Донкульт, хоч організовують їх недержавні інституції, все одно існує ризик такої собі гігантоманії чи формалістики. І як пересічний, і як професійний глядач я дуже побоювалась цього. Театральна ж програма

виявилась якоюсь по-особливому людяною: від оперного “Коріолана” і до документальної “Миколаївки”...

Н. В.: Дякую. Так хочеться почути щось про нашу працю... Як куратор я відбирала те, що подобалось і що могло бути цікавим глядачеві. Насамперед тематично пов’язане з Донбасом. Опитувала всіх. Зрозуміло, донецьких, луганських не привезеш. Маріупольський театр теж чомусь нічого цікавого не міг запропонувати. Виставу Петра Миронова мені пора-



Євгеній Чистоклетов – актор і режисер у моновиставі “PERSONAL JESUS”. Кримінально-притчеві історії за творами Сергія Жадана. Камерний театр “Жуки” (Донецьк). Світлини Романа Гериновича.





Ольга Чистоклєтова у моновиставі “Одкровення Іванки” за книгою М. Матіос “Черевички Божої матері”. Інсценізація та режисура Євгенія Чистоклєтова. Камерний театр “Жуки” (Донецьк).



дили організатори фестивалю. У Львові “знайшлися” “Жуки” – донецький театр в особі Євгена та Ольги Чистоклєтових. А оскільки останні півроку я займаюсь кількома проектами на Сході, то цілком логічно, що приїхали і діти з Миколаївки з нашою виставою. Дуже рада, що змогла їх привезти.

М. І.: Однією з програмових засад фестивалю Донкульт, проголошених організаторами, є створення позитивного іміджу Донбасу. Щодо театральної програми, то від вистави до вистави для мене особисто ламався стереотип сприйняття теми Сходу винятково як теми болю, смерті, відчаю. Ви змогли відкрити інший спосіб думання про український Схід, де не все вимірюється смертю. Це було для Вас окремою метою, наприклад, у тій же “Миколаївці”?

Н. В.: Коли ми працювали із дітьми над виставою “Миколаївка”, ми не ставили собі за мету витягти з них тільки біль. Їм і так боляче... навіщо? Ми говорили з ними про різні речі. Про іграшки. Пропонували принести якийсь предмет. І тому вони говорили про кохання, про дружбу, а хтось приносив патрони, говорив про війну. Все одно в кожній історії є тема війни. Але оскільки такого спеціального завдання не ставили, то й вийшло не тільки про війну. Це ж діти, у них попереду – життя, сподівання, надії. Як би ми з Георгієм не захоплювались документальним театром і трансляванням реальності, ми розуміли, що саме ця вистава має вийти світлою. Тому ми зробили класичну структуру, де у фіналі надія, світло,

все, як любить глядач, і не так, як би ми робили, якби робили виставу з дорослими.

М. І.: Як Вам вдалося ввести школярів у стан якоїсь особливої публічної відкритості, коли є й інтимність вислову, і відвага відверто подивитись глядачеві в очі?

Н. В.: Процес роботи над виставою був тривалий; вони поступово готувались. Спершу в класі, перед однокласниками пробували розповідати історії, такі – не дуже глибокі. Потім ми працювали індивідуально – я, Георгіє і учень. На цей момент ми вже так здружились, так довірилися одне одному, що вони заходили, сідали, починали ридати і розповідали все. І ми з ними разом плакали. У нас були такі психотерапевтичні сеанси, що ми не виходили зі школи з восьмої ранку до десятої вечора. І вони відчували, що їхній біль ми сприймаємо як свій. Це питання довіри, часу, дружби. Вистава складалася з самих моментів життя. Звісно, була режисура, але на перший погляд – непомітна. Режисура – це предмети, ми відштовхувались від предметів, так дітям було легше розповідати. Георгіє за однією зі своїх освіт – психолог, тож він краще знає, як це треба робити, я йому цілком довіряла. Напри-



Вистава “Миколаївка”. Автори проєкту: Георг Жено (Німеччина), Наталка Ворожбит (Київ). Автори та виконавці: учні 8 – 10 класів Миколаївської школи № 3 (Донецька область).

кінці вони були вже такі щирі, такі відкриті. Я сама не знаю, як вони так спокійно розповідають усе на сцені. Я б, напевне, не змогла. Я просто захоплююсь їхньою відкритістю.

М. І.: Навіть професійному акторові інколи важко відчувати міру довіри поміж сценою та аудиторією. А вони, аматори, можливо, спочатку ще трохи хвилюючись, дедалі впевненіше звучали.

Н. В.: Так, вони дуже хвилювались. До речі, ми забороняли їм записувати свої тексти, запам’ятовувати фрази. Як драматург, я їм допомагала вибудувати структуру монологу, забрати зайве, підкреслити головне, радила, що і коли краще розповідати, ми вибирали найцікавіші моменти. Хоча все одно деякі діти повторюють усе сказане – їм так легше, ну й нехай. Самі ситуації, врешті змінювалися, і діти змінювалися. На репетиціях намагались не повністю проговорювати текст, боялись, що він буде награний, “забовтається”. Тому і сльози виникали, і щире хвилювання. Взагалі, я побачила, що вони кайфують від своєї роботи.

М. І.: Тут, на фестивалі, був перший їхній показ?

Н. В.: Першу виставу вони зіграли у своїй школі, для своїх учителів. Прийшли директор, педагоги, однокласники. Я не уявляю, щоб я щось таке розповідала своїм учителям. А вони це зробили. І я зрозуміла,

що вчителі у них хороші, якщо їм довіряють діти. Мабуть, це ще й тому, що їхню школу розбомбили, і вони разом її відновлювали. Це вже щось більше, ніж звичайні стосунки учитель-учень. А вчителі після вистави плакали: “Боже, які вони у нас дорослі. Що ви з ними зробили, ми за десять років не чули нічого такого!”. Впевнена, що цю взаємну довіру вони ніколи не використають один проти одного.

М. І.: Наталю, а чому саме – Миколаївка, і Ви в ній?

Н. В.: Випадок. Є така організація – Новий Донбас. Це волонтери – режисери, художники, оператори. Вони організували допомогу для відновлення зруйнованих шкіл, лікарень. Привозили матеріяли – а самі люди відбудовували. Миколаївка була їхньою першою такою роботою. Коли вони їхали туди вдру-ге, готувати свято Святого Миколая – про це у своїй виставі “Страх в Україні” розповідає Жено – то просто запросили мене із собою. Я сказала – звісно, поїду. Бо вже на той час мені було дуже некомфортно переживати цю війну вдома або в затишному місці, слухаючи всяку маячню про донбаських дебілів. Мені хотілось розібратись у цьому. Тож будь-який привід був доречним. Хоча, чесно скажу – боялась туди їхати: війна, зона АТО...

М. І.: Через “Страх в Україні” та “Миколаївку” я наче оселилася в цьому не відомому мені невеличкому містечку під Слов’янськом. Воно стало мені рідним – спершу через вікно автомобіля, з якого ми впродовж години услід за оператором розглядаємо вулиці, центр, околиці Миколаївки, уцілілі та зруйно-

вані будинки, одночасно слухаючи монологи мешканців, дуже різних людей: соціально, політично, віково. А потім – Ваші школярі. Це наче диптих.

Н. В.: Так, їх так і треба показувати – спершу фільм Георга, потім – дітей. Це насправді те, що відбувалось із нами: спершу ми їздили містом і отак з машини знайомились із ним, вивчали. А потім увійшли всередину – до школи. Для мене самої було несподіванкою, що Миколаївка стане для мене такою рідною.

М. І.: Ви плануєте ще десь показати ці роботи?

Н. В.: Завдяки Донкульту ми привезли наші проекти до Львова. Ще знайшла кошти на те, щоб привезти і показати ці роботи в рамках Гогольфесту. А далі – хотілося б, звісно, і в Україні, і за кордоном показати. Добре, якщо будуть пропозиції...

М. І.: Діти з Миколаївки, очевидно, вперше були у Львові? Які їхні враження?

Н. В.: Звісно, вони щиро закохалися в місто, майже ніхто не хотів від'їжджати. Хоча це теж порізному. У нас, наприклад, хлопчик, якщо пам'ятаєте з вистави – той, котрий у 12 “балувався” наркотиками, то ось він спершу бурчав: “Що тут такого красивого?” Називав себе “сепаратистом”. Це така форма протесту була. Але хай би він що хоч говорив, ми ж розуміємо, що за цих півроку спілкування він – наш друг. Для нього Україна тепер асоціюється з друзями і теплими взаєминами. Хоча його вітчим, наприклад, за ДНР.

М. І.: А як, власне, незважаючи на дуже різні ідейні, політичні погляди, Вам вдалося знайти контакт із школярами?

Н. В.: Ми просто дозволяли їм висловлювати будь-які погляди. Ми розмовляли з ними як з дорослими. Пояснювали: так, ваші слова нас ранять, але кажіть все до речі, ми хочемо в усьому розібратися... Та дівчинка, котра розповідала про прикраси, перший раз прийшла з браслетом кольору російського прапора. І сказала, що ніколи його не зніме, бо любить цього хлопця. А через два місяці вона вже без браслета прийшла: той хлопець поставив її перед вибором – у якихось тринадцять років... А ще через два місяці знову все змінилось – вона повернулася до свого хлопця. Справжні драми...

М. І.: Ще й які! Історії, що звучать у “Миколаївці”, хоч їх і розповідають підлітки, дуже дорослі. Виставу варто дивитись навіть безвідносно до теми АТО чи Донбасу усім – педагогам, батькам. Бо вона якась дуже точна. І це таке промовисте завершення, цей відеофрагмент, знятий на вершині пагорба над Миколаївкою, звідки видно далекі обрії, а діти співають на гітарі англійською...

Н. В.: З нами були дівчата-оператори, які просто гуляли, бродили з дітьми. Але коли вони показали те, що зняли, ми зрозуміли: справді чудовий матеріал, і використали його у виставі.

М. І.: І ще одна вистава була в програмі Донкульту, безпосередньо пов'язана із Вашою творчістю. Кажу про виставу “Зернохочище”, недавня прем'єра якої відбулася у Львові. Завдяки фестивалю маю нагоду привітати Вас із прем'єрою, яка нарешті сталася в Україні.

Н. В.: Дякую.

М. І.: Після показу вистави відбулась дискусія за участю літературознавців, культурологів, істориків. Чи була вона Вам особисто цікавою, корисною?

Н. В.: Дискусія показала, що всім дуже хочеться говорити на цю тему. Ви ж були свідком – минуло три години, а люди були готові ще три години розмовляти, вириваючи один в одного мікрофон. Я подивилась, до речі, на свого режисера, з яким бачилась хіба що на Майдані, коли виступали поруч зі сцени.

М. І.: Тобто в процесі роботи над виставою з Вами як автором не спілкувались?

Н. В.: Це дуже особлива історія. No comment. Хоча це той випадок, коли, здається, навіть і за умови комунікування діалог був би неможливим...

М. І.: Такі непрості стосунки, без сумніву, вплинули на Ваше ставлення до самої вистави?

Н. В.: Гарна робота художника і акторів. Але режисер скоротив дуже важливі для мене сцени – досить багато, вистава стала не про те, що хотілося сказати.

М. І.: Після прем'єри мене теж не полишав жаль, що перший показ в Україні “Зернохочища” відбувся саме у такій версії. І частина глядачів, не знайомих із текстом, виходить із зали зі спрощеним, збідненим уявленням про п'єсу, мовляв, ну, написала Ворожбит якусь таку агітку про Голодомор... Та для Вас ця подія однаково має вагу? Чи краще, щоб її не було?

Н. В.: Так, має. Звісно, має.

М. І.: Для мене, попри все, – теж. Бо львівською виставою, зрештою, розпочалась сценічна історія “Зернохочища” в Україні. І це важливо.

Н. В.: Насправді, я вже стільки разів і травмована, і втішена режисерами, що готова до всього. Якби львівська історія трапилась зі мною років так десять-п'ятнадцять тому – я б дуже страждала. А так...

М. І.: А як було написано “Зернохочище” – окрім загальникової фрази “на замовлення Королівського театру”? Це була Ваша пропозиція?

Н. В.: Мені запропонували подати п'ять тем. Я подала – серед них був і Голодомор. Їх це найбільше зацікавило. Річ у тім, що я ж розповідала ще свою особисту історію, про розмови з бабусею... Взагалі, коли я тільки починала писати, то думала, що коли стану стареньким драматургом, то, мабуть, напишу п'єсу про Голодомор. Тому коли переді мною в тридцять років постала ця пропозиція – я не була готова до такої серйозної теми. Але коли саме її вибрали, зро-



Сцена з вистави “Зернохосовище” Н. Ворожбит. Режисер – Андрій Приходько, художник – Богдан Поліщук. Спільний проєкт Першого академічного українського театру для дітей та юнацтва та Мистецької майстерні “Драбина”. Львів, 2015 р.

зуміла, що це – знак, і треба писати. Їм “сподобався”, хоча так не можна в нашому випадку говорити – масштаб. Вони говорили: “Ми – шекспірівський театр, і хочемо трагедію шекспірівського розмаху”. Коли їм казала про шість-вісім мільйонів – вони жахалися: як! ми про це нічого не знаємо! І коли до цього загального додається історія моєї родини, наприклад, то для них це дуже важливо, цінно...

М. І.: Можете розповісти, що саме з Вашого родинного минулого увійшло в драматичний текст?

Н. В.: В сім’ї мого діда було одинадцятьох дітей, десятеро братів і сестер – всі загинули в голод. Мій дід спасся, бо втік на Донбас, там була робота. Його мати поховала всіх дітей і прожила довге життя. Наприкінці життя зізнавалася, що нічого не відчувала до своїх дітей, коли вони вмирали. І мучилася цим тепер. Це була бідна сім’я. Мій дід хлопцем скидав дзвона з сільської церкви. Прожив дуже важке життя. Все це увійшло в п’єсу, як і роздуми про те, яка б велика в мене була родина, якби всі ці мої рідні не загинули. Якою б була Україна.

М. І.: Скажіть, будь ласка... От Ви повернулись в Україну...

Н. В.: Насправді я так давно повернулась в Україну, що здається – і не виїжджала звідси. Десять років прожила у Москві, а після того десять – вже в Україні. Приїхала після Помаранчевої революції, 2004-го. Але насправді ще довго поверталась. Жила у Києві в аб-

солютному вакуумі. Театральному. Творчому. Нікого не знала, ні з ким не спілкувалась. Продовжувала працювати для Росії, робила ще щось. І тільки поступово, рік за роком, почала обростати контактами, знайомими, друзями...

М. І.: Це ж уже в часі Вашого київського життя відбулась прем’єра “Зернохосовища” у Королівському шекспірівському театрі, 2009 року?

Н. В.: Так, звісно. Хоча саме в Україні – дуже давно, на початку дев’яностих – поставили мою першу п’єсу. Мабуть, випадково (*усміхається*). Потім ще були поодинокі роботи, здебільшого у самодіяльних театрах.

М. І.: Ваше повернення на батьківщину було таким довгим, але зараз Ви – гіперактивний учасник театрального процесу. Як оцінюєте теперішній стан нашого театру? Щось змінилося в ньому після Майдану?

Н. В.: По-перше, мені стало тут цікаво. Останні п’ять років, коли ми робили Тиждень актуальної п’єси, я побачила людей, яким цікаво те ж, що й мені. Ми робимо спільну справу. У нас утворилась спільнота. Події ж Майдану нас ще більше зблизили. Бо “Щоденники Майдану” – це така колективна добровільна робота, коли упродовж трьох місяців ми збиралися, говорили, організовували численні інтерв’ю, переосмислювали, що з нами відбувається. Я відчула, що й глядач цілком готовий до нашого



Сцена з вистави “Зернохвище” Н. Ворожбит. Режисер – Андрій Приходько, художник – Богдан Поліщук. Спільний проєкт Першого академічного українського театру для дітей та юнацтва та Мистецької майстерні “Драбина”. Львів, 2015 р.

театру, він чекає на наші вистави. Тому плануємо з Георгієм Жено восени відкрити свій невеликий театр, місць на п'ятдесят-сімдесят*. Знаємо, що глядачів цей театр обов'язково матиме. І питання – а кого запросимо? з ким будемо? – вже не існує. Є багато режисерів, які прийдуть до нас, і хай недосконало, але почнуть щось робити. Зрештою, усі ми будемо вчитись...

М. І.: Тим більше, що події останнього часу в країні дуже потребують саме такого типу театру...

Н. В.: ...театру швидкого реагування... Рефлексії на реальні події, спілкування з учасниками, очевидцями – це все на часі. І не лише в Києві – в Полтаві, Харкові, Херсоні...

М. І.: Черкасах, Львові...

Н. В.: Так, вже є такі майданчики. Тому хочеться робити якісь ширші спільні проєкти. Не лише такий собі “междусобойчик” у Києві.

М. І.: Власне, фестиваль Донкульт теж несе цю об'єднавчу місію. Я без перебільшення “прожила” майже всю театральну програму фестивалю, плюс окремі події – лекції, виставки, дискусії... Але ходила не лише з театрознавчого, професійного обов'язку, а й зі суто особистого відчуття якоїсь провини пе-

ред Сходом. Адже все, що відбувалось у програмі Донкульту – мало відбуватись упродовж усіх років нашої Незалежності.

Н. В.: Саме це і я говорила багато разів під час фестивалю...

М. І.: І те, що наступного року Донкульт переїде до Харкова – чудово. Але як той Харків привезти у Львів? На рівні навчальних закладів – Франкового університету та Університету імені Котляревського, наших театрознавчих кафедр, ці стосунки дуже активні вже багато років поспіль. З театрів – інколи приїздили до нас “Арабески”. Інколи – наші “курбасівці” навідувались до Харкова. Але це – й усе. В театральному сенсі ми розірвані, не бачимо, не чуємо одне одного роками, десятиліттями. Як, на Вашу думку, це подолати?

Н. В.: Просто: об'єднуватись! Не очікуючи, що хтось колись кудись щось привезе – самі виходьте з ініціативами, шукайте проєкти, спонсорів. Звертайтеся до Донкульту, до мене, до всіх, хто відчуває свій обов'язок перед Сходом...

М. І.: Неодмінно. А Вам бажаю успіху у створенні театру.

Н. В.: Дякую. Сподіваюсь, енергії Георга вислатить, щоб усе це зробити. Бо я така, що тільки б писала...

М. І.: Це, власне, і є останнє запитання. Пишете?

Н. В.: Пишу (усміхається)...

* Театр Переселення діє у Києві від 27 жовтня 2015 р. Автори проєкту: Георг Жено, Наталія Ворожбит, Максим Курочкін та Олексій Карачинський.



Уляна РОЙ

РОЗШИРЕНЕ ТІЛО SUBPOETICS INTERNATIONAL: ЛЬВІВСЬКА ТЕАТРАЛЬНА ЛАБОРАТОРІЯ

Від 25 до 30 січня 2016 р. на базі Львівського драматичного театру імені Лесі Українки й за участі студентів-акторів IV курсу кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. Івана Франка (мистецький керівник курсу – Олег Стефан) відбулися майстер-класи за участі міжнародної групи Subpoetics International під керівництвом Сеза Баумріна.

Театральні лабораторії – явище відоме і дуже дієве в історії Театру. Це зібрання в одному місці, просторі і часі людей, що шукають. У процесі їхньої співпраці часто народжуються нові театральні форми, виявляються індивідуальні акторські особливості, може сформуватися новий театральний ансамбль, який діятиме в єдиній атмосфері та манері. Зазвичай, першою спонукою стає Людина, яка шукає. Таких театральних шукачів в історії і світового, і українського театру маємо чимало: Константин Станіславський, Юліуш Остерва, Лесь Курбас, Єжи Гротовський та багато інших. У сучасному світі широко відомим практиком лабораторій є Евдженіо Барба, якого Сез Баумрін називає своїм учителем. Як вірний послідовник, Сез Баумрін разом з професійними акторами різних країн зібрав театральну лабораторію Subpoetics, яка з проектом “Port d’Alger 1962: алегорія про дітей, радість та війну” приїхала в Україну, аби працювати над своїм проектом і стати навчальною лабораторією для інших.

Графік роботи був напружений насамперед для акторів Subpoetics. П’ять вечорів поспіль відбувалися покази вистави-етюду “Port d’Alger 1962”. Процес створення вистави все ще тривав, навіть протягом тижня. Окрім того, що не всі учасники групи змогли приїхати в Україну і довелося вводити нових виконавців, партитура вистави на пообідніх репетиціях трансформувалася, її допрацьовували, а режисер формулював завдання перед акторами по-новому. Отож, пообіддя було наповнене роботою, а навчальна лабораторія із студентами відбувалася зранку.

Слово “навчання” щодо театральної лабораторії не завжди у повноті характеризує процес того, що відбувається на зустрічах-репетиціях. Імпровізація, слухання, пошук, взаємообмін, доповнення, вправління – це аж ніяк не повний перелік того, що відбувалося. Характер напрямку роботи у будь-якій театральній лабораторії і (у львівському випадку – закордонних акторів та майбутніх українських акторів, студентів четвертого курсу ЛНУ), такий, що запрошує, сти-

мулює розвинути енергію тіла та думки, стає для кожного учасника місцем випробовування своїх сил. Сез Баумрін та група акторів Subpoetics у своїй практиці, тренінгах використовують чимало різних акторських технік, можна навіть сказати, що використовують найкраще з усіх відових театральних технік. Найбільше йшлося про енергію та вміння її спрямовувати поза себе – розширити своє тіло, знайти йому продовження: адже тіло актора – не лише фізична оболонка.

Лейтмотивом репетицій стала фраза Сеза Баумріна “Сьогодні ми те, чим є сьогодні. Та якщо завтра нам знадобиться щось переробити, ми це зробимо”. Отож, кожен день був переглядом попередньо виконаної роботи, а потім – доповнення і додавання нових елементів.

Усі тренінги, вправи, завдання проводили актори-гості, і це було великим обміном досвідом між ними самими та студентами. Усі восьмеро акторів-гостей пропонували випробувані у світовій театральній практиці вправи, що мали б бути найкориснішими для студентів на певних етапах роботи. Головним, звичайно був Сез, проте він залишив за собою право спрямовувати роботу і фіксувати остаточно мізансцени, а всі інші обов’язки розподілив між членами Subpoetics.

Можливість участі в роботі лабораторії отримали не лише студенти-актори, а й студенти-театрознавці першого курсу, які саме тоді проходили навчально-ознайомчу практику. З дозволу режисера вони стали учасниками тренінгів, спілкувалися з майстрами лабораторії, окрім того, провадили щоденні записи

репетицій, фіксуючи процес роботи. Записи стають дуже цінними, адже вони виявляють здатність першокурсника, який ще не має докладних знань з термінології та теорії предмету точно передати події, відчутти атмосферу, помітити і проаналізувати те, що відбувається.

Мовою спілкування була англійська. Більшість учасників володіла нею на рівні, що дозволяв зрозумі-



Актори Кассатну Леонідес (США) з гітарою та Алі Дар'янавард (Іран) за цимбалами під час репетиції.

Учасники театральної лабораторії, кожен в певному образі, формують початкову мізансцену.





Заключні хвилини відкритого показу.

ти поставлені завдання, тим більше, що допомогти завжди була готова професійний перекладач Софія Гарбузюк. Проте, у театрі мова – це лише вербальний вказівник, до якого насамперед необхідно додати візуальне послання. Тому, щоб почути і зрозуміти завдання, від учасника вимагали цілковитої присутності тіла і духа. Кожен повинен був працювати не тільки розумом, який приймає вказівки, що робити й чому: “ціле тіло” за визначенням Евженію Барбі повинно було розширитися, з’єднатися і опанувати простір, реагувати на провокації, подразнення і перешкоди. Слухати очима, руками, ступнями, долонями, спиною, слухати дихання. Анна Кутова, студентка-театрознавець, у щоденнику зафіксувала вправи, що допомагали учасникам оволодіти мистецтвом слухати партнера під час дії:

“Завдання, яке спрямоване на зоровий контакт із партнером. Його показувала Верніс з Ямайки. Спершу ми робили все разом, відбивали певний ритм ногами, вчилися існувати в одному ритмі, чути свого партнера і його ритм, і ще до всього тримати погляд на комусь конкретному, тобто спілкуватись поглядом із партнером. А потім ми стали в пари. Мені пощастило, бо я

опинилася в парі з Гійомом з Франції, він мені найбільше сподобався у виставі, яку показували напередодні. Так от, ми повинні були триматись поглядом за свого партнера і спостерігати боковим зором за тими, хто навколо. І якщо обернешся і загубиш партнера, то ти ніби “вбитий”. Мені сподобалось, тому що це розвиває концентрацію. Це були своєрідні кола уваги водночас. Здавалося б, елементарні речі, але насправді важко навчитись. З Гійомом було працювати легко і приємно, він дуже відкритий і щирий. Уважний партнер, до того ж він просто професіонал. Наступна вправа – ми не просто вдихали і видихали повітря, ми ним теж вчилися “спілкуватись”: як виявилось, і так можна. На сцені можна спілкуватись без слів, лише самим поглядом і повітрям. Ми хаотично рухались, при тому дивились один на одного, а повітря, яке ми вдихали, віддавали іншому, ніби вдихали повітря один в одного легенькою цівкою. І, навпаки: я, наприклад, рвучко “нападаю” і забираю таким чином повітря в партнера, а він, видихаючи, – віддає його мені. Відповідно до завдань змінювалась пластика нашого тіла і навіть міміка”.

Режисер вміло використав і додав до роботи вже існуючі надбання студентів: їхнє володіння голосом і знання пісень. Студенти, випадково вибравши пісню про “свічку”, несвідомо заклали основний символ майбутнього показу. Сильван, який провадив тренінг, використовував пісню, не знаючи її змісту, й інтуїтивно запропонував, щоб учасники уявили себе свічками, що топляться. Розвинувши цю вправу і детально опрацювавши її, актори перетворили її на основний візуально-символічний образ. Маргарита Підлужна записала в своєму щоденнику:

“Актори перетворювалися на свічки та уявляли, що починають горіти з голови. Вони поступово тануть, пливуть донизу і на підлозі скупчуються в одну спільну велику свічку, в один спільний великий вогонь. Це було дуже схоже на колективну медитацію зі співами та синхронним диханням. Дуже неоднозначне видовище, але воно не жахає, а надихає, змушує затамувати подих. Коли ця спільна свічка відроджувалася та виростала над підлогою, актори ставали суцільним “полум’ям” і починали співати пісню “Та засвіти ж, мати, свічку”.

Усі актори, які показували вправи, пильно спостерігали за студентами, щоб їхні тіла були напружені саме настільки, скільки потрібно, щоб вони могли концентрувати в собі енергію та економно її розподіляти, аби вистачило на весь час тривання на сцені. Актори підходили до студентів і коментували вправи, пояснювали, де в цей момент має бути сконцентрована увага, як переміщати у тілі дієвий імпульс. Окрім такої роботи з тілом з’являлися часом глибокі особисті історії-свідчення учасників Subpoetics. Оскільки

ки вони особисті, то залишаються відомими лише для учасників, але питання, що виривали з цих свідчень, ставали не менш дієвим імпульсом для студентів:

Сез Баумрін звернувся до акторів: “Чому ми співаємо в театрі? Кожен має знайти для цього свою причину. Як в церкві моляться за людей, так ми співаємо за людей у театрі. Ми ніби молимося за людей, тільки робимо це трохи в інший спосіб”. Ця репетиція заінтригувала і надихнула мене одночасно”. (Із щоденника М. Підлужної).

Окрім пластики та дихання, студенти працювали і з текстом, і він мав органічно сполучатися і доповнювати, часом підкреслювати, але не перевантажувати усю дію у фінальному показі. Звичайно, показ відбувся. Хоч він у часі тривав не довго, але знаючи, як багато було в нього вложено, усі ще більше цінували його органічність.

“О першій глядачі сиділи на своїх місцях, актори очікували в коридорі. Вистава, як на мене, пройшла на одному диханні. З обличчя глядачів було видно, що вони вражені, хоча й самі не розуміють, чим саме. Студенти і актори Subpoetics були не менш збуджені. Було дуже цікаво слухати враження глядачів, особливо коли асоціації, що приходили до них під час перегляду, дуже наближалися до того, що власне хотіли донести актори. Видно було, що і наші студенти, і група акторів Сеза, дуже схвилювані та радісні від того, як усе склалося” (Із щоденника М. Підлужної).

Досвід та знання, здобуті під час роботи лабораторії, оцінити досить складно, оскільки це те, що

ніби входить в саме єство актора, проникає в його м’язи і впливає на логіку поведінки на сцені. Відгуки студентів-акторів були надзвичайно теплими і наповненими вдячністю. Особливо вони відзначали, що тренінговий метод додав їм відчуття команди, єдності групи, стимулював продовження самостійних тренінгів. Можливо, що співпраця студентів, які цього року стали випускниками-бакалаврами, і групою Subpoetics International, продовжиться. І це буде ще одним доказом того, що такі проекти необхідні. Але це буде згодом.

Сьогодні ми маємо досвід, який стане в пригоді тим, хто розпочне Пошук у театрі. Нехай таких шукачів стане якнайбільше і нехай якнайуспішніше завершуються усі пошуки. Своєрідним побажанням вдалих майбутніх робіт можуть слугувати слова актора Сильвана Паоліні, мовлені перед початком однієї з репетицій:

“Цікава наставницька алегорія про те, чим вони мають бути в своїй творчості. Якщо коротко, то актор є великою гарною пляшкою. Але навіть з гарної пляшки ніхто не питиме погане вино, тому всередині ви маєте бути теж гарними. “Ви величезна гарна пляшка з дуже хорошим вином. Отакими ви маєте бути”. (Із щоденника М. Підлужної).

Р. С. Співпраця Сеза Баумріна і львівської театральної групи “Гершом” у вересні цього року. Її проміжним підсумком став показ роботи “Чужинець на чужині” в м. Ополе (Польща) 2-3 грудня 2016 р.



Усі учасники Театральної лабораторії та члени команди Сеза Баумріна після показу.



Ірина ЧУЖИНОВА



ЕДИНБУРЗЬКИЙ ФРІНДЖ-2015: ОСЯГНУТИ НЕОСЯЖНЕ



Зліва направо: Ірина Чужина, Вікторія Швидко, Тамара Трунова, Антон Овчинніков.

Завдяки конкурсу Британської Ради в Україні для молодих театральних кураторів мені випала 2015 року щаслива нагода провести понад три тижні на Единбурзькому Фрінджі у складі команди експертів Total Theatre Award – однієї із незалежних премій фестивалю. Разом зі мною подорожували Антон Овчинніков – куратор фестивалю сучасного танцю ZELYONKA FEST, Тамара Трунова – режисер Київського академічного театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра та Вікторія Швидко, директор Першої сцени сучасної драматургії “Драма.UA”. Усі ми разом із ще двома десятками колег із Британії та Європи мусили переглянути понад 500 вистав, що їх заявили на участь у премії, та сформувати для журі шорт-лист. Опісля нас запросили взяти участь і в панелі журі та переглянути вистави з цього шорт-листа, розділені на п’ять номінацій: “Цирк”, “Танець”, “Фізичний театр”, “Експеримент та інновація”, “Початківці”. Окрім цього, додатковим бонусом для мене та Антона Овчиннікова стала участь у британському театральному шоу-кейсі...

Словом, за ці серпневі дні я встигла переглянути понад п’ятдесят вистав, що в принципі унеможливило



спробу прорецензувати кожну з них. Хоча, заради справедливості, слід зазначити, що з них лише півтора десятка заслуговують на увагу. Проте враження від цієї подорожі виходять далеко за межі локальних роздумів, спровокованих тими чи іншими спектаклями, і невблаганно стають приводами для розлогих розмов про певні театральні та суспільні процеси, що є спільними (чи відмінними) для України та Великої Британії. До того ж, Единбурзький Фріндж, мабуть, одна з найкращих ілюстрацій до афоризму Козьми Прутков: не можна досягнути неосяжне. Але ми спробуємо.

Театральний мегамаркет

Единбурзький Фріндж має кілька різних іпостасей. По-перше, це найбільший у світі фестиваль, на якому 2015 р. було показано 3 314 вистав у 313 різних локаціях. Цифра просто фантастична, тим паче важко уявити, що загалом протягом 24 днів було зіграно 50 459 вистав! Аби завершити із точними розрахунками: моя територія огляду цього фестивалю – лише 1,5 %! Правда ж, гарна нагода відчути безмежну покірливість й переконатися, що увесь світ – такий театр, а ти зайнятий усього лишень у масовці невеличкого епізоду грандіозного дійства?

По-друге – і це, мабуть, найголовніше – Единбурзький Фріндж – це гігантський театральний мегамаркет, до якого з'їжджаються незалежні продюсери, ди-

Світлина до статті з прес-інформації від організаторів фестивалю

ректори театрів, власники відкритих майданчиків та решта зацікавлених покупців з усього англomовного світу та інших країн, яких не лякає мовний бар'єр. А це, зауважу, добрих півсвіту – США, Канада, Австралія, багато делегатів зі Сходу, особливо з Китаю... Саме ці люди практично цілодобово дивляться вистави і саме вони мають право вільного входу за так званним Industry Pass. Отримати цю перепустку, до речі, не складно, потрібно лише, зареєструвавшись на сайті фестивалю, документально підтвердити свою причетність до театральної індустрії саме як продюсера чи організатора фестивалю.

Відповідно, мета кожного учасника Фрінджу – не просто показати свій "товар", а вигідно його продати. Річні контракти на показ шоу, кільkamісячні гастрольні тури, пропозиції інвестицій у наступні проєкти, зустріч із імпресаріо, готовим займатися подальшим продюсуванням чи прокатом вистави, запрошення на престижні фестивалі – усе це і трохи більше і є метою, ба навіть мрією кожного, хто приїздить влітку до Единбурга. Деякі вистави беруть участь у цьому фестивалі протягом багатьох років, а хтось приїздить уперше; хтось грає 3-4 вистави, а хтось лишається на кілька тижнів.



Звісно, на цей вояж наважуються не всі, а лише ті, хто готовий ризикнути і сплатити цілком реальну ціну у фунтах за свій поки що гіпотетичний успіх. Бюджет участі колективу на ярмарку чималий, одна із істотних статей витрат – оренда зали та квартири. Тому не дивно, що подеколи на вулицях можна зустріти акторів, які сплять просто неба на матрацах чи в туристичних наметах (хоча, звісно, такий варіант влада не заохочує). Так само на вулиці, отримавши попередньо дозвіл, можна показати своє шоу. Як правило, циркові артисти – еквілібристи, клоуни, жонглери – цим правом охоче користаються, збираючи довкола себе натовпи глядачів, яким час від часу простягають капелюх для добровільної оферти.

Епіцентр єдинбурзького торнадо – Royal Mile – така собі місцева стометрівка у центрі міста. Якщо взяти кожен флаєр, який тобі тут ввічливо простягають, то в кінці маршруту облік паперу вже можна вести на кілограми. Якщо реклама – двигун торгівлі, то в Единбурзі всі давно користуються потужними реактивними двигунами. Здається, у цілому місті не залишається вільного від афіші паркана, і куди не кинеш оком – тебе запрошують до театральної зали.

Звісно, як на погляд українського театрала, – Единбург місто екзотичне, оскільки в нашій країні відсутній театральный ринок як такий, а отже відсутня і потреба у подібних “ярмаркових зібраннях”. Переважна більшість учасників Фрінджу – незалежні театральної компанії, які існують у формі проектного, а не репертуарного театру. Щойно та чи інша вистава втрачає попит, її замінює інша. Також на Фрінджі можна відшукати й цілі шоу-кейси європейських країн, скажімо, як цього року, Бельгії та Чехії. Нерідко різні

театральні компанії й театри з однієї країни об’єднуються у своєрідну артіль, аби винайняти один павільйон і підтримати одне одного фінансово та морально.

Також уже традиційно театральної мега-зірки, як цього річ, Робер Лепаж, Іво ван Хове чи Еван Макгрегор, зібрані в окремому паралельному із Фрінджем Единбурзькому міжнародному фестивалі (Edinburgh International Festival). Останній відрізняється від Фрінджу і цінами квитків, і розміром гонорарів його учасників і, звісно, нагадує радше вітрину дорогого фірмового бутика, яка особливо контрастує із ярмарковим гармидером Фрінджа. І якщо зіркам додаткова промоція не потрібна – стратегія їхнього успіху цілковито базується на пізнаваному імені, то на

Фрінджі виграють свій “джек-пот” лише ті, хто чітко знає, що саме сьогодні може зацікавити потенційних “покупців”.

Вавилон без веж

Окрім того, що Фріндж – це театральный мега-маркет, за формою життя він нагадує реалістично розіграну сцену вавилонського стовпотворіння. Саме в той момент, коли покарані будівники вежі почали говорити різними мовами.

На Фрінджі в одному хронотопі співіснують і навіть конкурують різні театральної “мови” – різні стилі й жанри, різні стратегії репрезентації авторського бачення світу та й просто різні методи розваг публіки. Формалістичне розмаїття Фрінджу вражає діапазоном: від хлопців-аніматорів, що рекламують свій заробіток – “домашні вечерки” – та легіонів стенд-ап коміків, до нового цирку та коштовних гранд-шоу чи опер; від акторів-самітників, що самі собі й менеджери, й драматурги, й режисери, до вистав національних театрів Британії. Перформанс, сучасний танець, вистава-пародія, story-telling, devised theatre, найбільший театр маріонеток у світі, мінімалістичні гег-шоу, пантоміма, естрадний концерт, інтерактивне шоу – одне слово, легше переписати якийсь із словників театру, ніж перелічити усе, що можна побачити на Фрінджі.

Завдяки спілкуванню із колегами у пітчингу премії ми для себе відкрили, якщо можна так сказати, певну ієрархію театральної форм, як її бачать досвідчені продюсери та менеджери британських театрів. Звичний для нас драматичний театр, що складає, мабуть, 90% від загальної кількості видовищних

щовечірних шоу в Україні, в Единбурзі супроводжувався незмінним зневажливим коментарем: “А, це лише п’еса...”. Звісно, таку реакцію варто пояснювати передусім безмежним пієтетом британського театру перед драматургічним текстом – на відміну від німецького, польського чи угорського театру, тут не прийнято епатувати глядачів режисерськими фантазіями, які інколи кардинально різняться змістом, ба навіть ідеями з тим чи іншим твором. Тому британський драматичний спектакль – це завжди старанно, просто впритул до ідеального, розібрана й відтворена п’еса. До режисерських інтерпретацій тут ставляться із розумінням, проте без захвату.

Однак, окрім суто національних особливостей розвитку драматичного театру, вельми помітна на Фрінджі й актуальна нині для світового театру тенденція: п’еса поступається у конкурентній боротьбі сторі-теллінгу (story-telling) та devised-театру, тобто тексту, створеному акторами безпосередньо під час репетицій в рамках запланованої теми. Сьогодні виконавці воліють озвучувати власні думки, ділитися особистими переживаннями чи досвідом, аніж ретранслювати драматургічний текст. Мабуть, саме тому нині багато драматургів, українських також, у своїй творчості мімікують саме під ці популярні формати й пропонують тексти максимально наближені до оповідей від першої особи, або ж створених за методом “вербатіму” – передагованих інтерв’ю реальних персон.

Я бачила кілька таких спектаклів, вибудованих виключно на приватних історіях. Near Gone (“На межі”) від групи Two Destination Language про раптову хворобу і чудесне зцілення молодшої сестри актриси; Le Gateau Chocolat: Black (“Ле Гато Шоколад: Чорний”) – продукція Assembly Festival, Soho Theatre та Nitrobeat – автобіографічний монолог афроамериканського оперного співака-транссексуала; So It Goes (“Такі справи”) від групи On The Run With Show And Tell про повільне згасання батька дівчини від онкохвороби; Fake It Till You Make It (“Прикидайся, поки це не стане правдою”) від Bryony Kimmings LTD про порятунк від суїциду.

Кожна з цих вистав вражає передусім двома незмінними компонентами: влучно відібраними, лаконічними й напрочуд метафоричними виражальними засобами та щирою інтонацією сповіді. Скажімо, у So It Goes протягом усієї вистави не пролунало жодного слова – акторський дует користується для спілкування маленькими портативними дошками та маркерами, від цього мимоволі виникає враження, що потрапляєш у світ коміксу. Дівчина розповідає свою історію, пригадуючи батька, якого сильно любила, і його передчасну і таку незбагненну смерть, і як їй важко було наново вибудувати стосунки із матір’ю.

Однак, жанр вистави – радше трагікомедія, адже тут вдосталь комічних сцен: як батько напрочуд невдало ходив по крамницях, як вони бігали наввипередки парковими доріжками, які були спільні ігри й таємні “паролі”, ба навіть у лікарняній палаті знаходиться місце для посмішки, коли на відвідини з’їжджаються напівбожевільні далекі родичі... Мовчання порушується лише у фіналі, актриса просто нагадує собі і всім, що життя усе ще триває.

Fake It Till You Make It також торкається непрості теми депресії та суїциду. При цьому акторам, сімейній парі, якимось дивом вдається уникати і штучного бадьорого оптимізму, що навряд чи може стати “ліками” від цієї невидимої хвороби, і сухої дидактики, мовляв, “життя є найвищою цінністю”, тож годі сумувати, нумо розважатися. Це вистава про взаємну підтримку, а головне терпіння, яке так і проситься бути доданим до семи чеснот. Прикметно, що звертаються актори радше до тих людей, які опинилися поруч із зневіреними, адже саме на їхні плечі ляже тягар чужого горя. При тому театр знаходить місце і для гумору, і навіть для іронії. Тонка межа делікатності й поваги до всіх є просто-таки недоторканою у британському театрі.

Загалом, у цих інтимних історіях багато важить інтонація. Театр, звертаючись до свого глядача, аж ніяк не претендує на володіння якимись унікальними знаннями чи безцінним досвідом, без якого не виживеш. Усі автори подібних спектаклів діляться своїми історіями, щоб просто по-дружньому підтримати того, хто опинявся у схожих ситуаціях і кому важливо знати, що він такий не один. Театр не завжди бере на себе сміливість безапеляційно й агресивно заявляти, нібито “вихід є з будь-якої ситуації!”. Він лиш нагадує про існування можливого порятунку. І здається, це працює набагато краще, ніж звичний директивний метод неприхованого моралізаторства, яким люблять зловживати в українському театрі.

Загалом, в Единбурзі вражаюча кількість спектаклів, де глядач долає заповітну межу між залом і сценою і сам стає учасником дійства. І глядачів не на аркані витягають на кін, вони самі радо зголошуються на кілька хвилин стати партнерами акторів. Скажімо, у п’есі популярного британського драматурга Данкана Макмілана “Every brilliant thing” (“Кожна безцінна річ”) глядачам від початку віддають у посесію роль своєрідного “хору”. Перед початком спектаклю актор домовляється із кожним у залі й роздає кілька десятків записочок із текстами. У відповідний момент, або за номером, або за ім’ям персонажа, лунає відповідна репліка. І звісно ж, підкупляє те, що цей хід є не просто черговим атракціоном, а цілком впливає зі змісту п’еси: колись у дитинстві герой почав записувати усі чудові речі, заради яких варто жити. Він це робив для



матері, яка намагалася – на щастя, невдало – накласти на себе руки. У зрілому віці чоловікові все важче і важче придумати, чим би заповнити наступну картку. Звісно, не тому, що вартісних речей чи справ обмаль, просто він їх і сам перестав помічати. Зрештою, цей рукотворний скарб рятує свого автора – у найчорніший момент життя герой починає перечитувати усі записи...

Окремо у ряду таких інтерактивних спектаклів стоїть феєрично смішне шоу червеномовниці Ніни Конті In Your Face (“У твоїй подобі”). Насамперед, вражає доведена до абсолюту унікальна майстерність актриси, але ще більший захват викликає її вміння спілкуватися із людьми. Кілька швидких питань у перший ряд партеру: хто ви? звідки? ким працюєте? з ким прийшли? І ось уже є перший щасливчик, що просто-таки стрімголов підіймається на сцену під овації зали. Ніна Конті одягає на глядача одну із численних, розвішаних тут-таки поруч, кумедних силіконових масок – деформовані бровні дуги, або гіпертрофованій ніс, виразний рот, нове підборіддя. Маска перетворює обличчя на смішну карикатурну гримасу.

А далі починається найцікавіше – актриса за допомогою дроту та невеличкої помпи рухає губами цього нового персонажа і вступає із ним в уявний діалог, насправді ж говорить сама із собою... Жар-

ти, інколи за межею пристойності, ба навіть політкоректності, тим не менш, нікого не принижують. Звісно, рятує маска, але ще більше – вміння авторки шоу співпереживати та чутливо реагувати на будь-які зміни у настрої її героя. Ніна Конті ніби й справді перевтілюється у кожен нову людину, у фіналі вона веде розмову одразу за чотирьох (!), при цьому незмінно влучні імпровізовані жарти та миттєва реакція на спонтанні жести чи навіть танці витворених персонажів. Як можна відверто кепкувати з людини, при цьому не ображаючи ані її почуттів, ані почуттів тих, хто сміється разом із тобою – це секрет, здається, навіть більший, ніж забуті практики червеномовлення.

Промовистий приклад, чим на Фрінджі вражають скептичних продюсерів – спектакль “4x4: Ephemeral Architectures” (“4x4: Ефемерна архітектура”) від Gandini Juggling, поставлений всесвітньовідомим жонглером Шоном Гандіні (Sean Gandini) та хореографом Королівського Балету Людовіком Ондівієлою (Ludovic Ondiviela). Це шоу поза рамками звичних жанрів; на сцені одночасно працюють жонглери та балетні танцівники. Ефект від спектаклю радше візуальний: траєкторії польоту різних предметів гармонійно поєднуються із чергуванням класичних па. У строгих, скупих, механічно розрахованих до міліметра рухах жонглерів автори вистави підмічають контури химерного танцю, а в плавних, легких,

гармонійно виструнчених танцювальних фігурах – зауважують чіткість інженерних креслень...

Спектакль поділений на окремі номери-епізоди. Поза конкретним сюжетом, хоч як це дивно, виявляються характери виконавців, виникають і зникають їхні стосунки – враження таке, ніби дивишся крізь хурделицю і бачиш непевні обриси прадавніх казок. Чи треба казати, що виконавська вправність і в цьому шоу (як і в більшості гарних вистав Единбургу) сама доведена до рівня мистецтва. Не варто чекати від цього спектаклю революційних знахідок у царинах балету чи цирку: вся енергія творців витрачається на те, аби знайти приховані точки дотику між танцем і жонглюванням. Однак, саме ця вистава одна з небагатьох, яка викликає ажіотаж і серед професіоналів, і серед глядачів.

Повірте, розповідати про поодинокі постанови справді можна ще довго і ще докладніше – однак, важливіші, як на мене, наскрізні мотиви. Наприклад, спокійне нагадування про те, що театр – передусім мистецтво візуальне і потребує, як правило, хисту, техніки та куражу. Або що театр мусить щодня наново вчитися розмовляти зі своїм глядачем: учора приготовані прийоми і тексти сьогодні можуть вже не спрацювати. Або дуже популярні на Фрінджі пародії на телевізійний продукт та численні голлівудські блокбастери – театр раптом перетворюється на місце спільних культурних рефлексій. Або велика кількість перформансів та вистав, створених людьми із особливими потребами – бракне фантазії уявити

вільний доступ таких акторів до сцени в Україні. Або як нестримно шаленіє дитвора перед початком вистав, адресованих саме дітям, і не чує ні від кого: в театрі потрібно бути чемним і слухняним. Або визначення місця театру, який не вивищується над своїм глядачем, спинаючись на кафедру проповідника, і не плазує перед ним, вдаючись до відвертого блюзнірства, а обирає позицію діалогу як рівний із рівним. Для цих паритетних стосунків, як засвідчує не тільки досвід Фрінджу, важливими є почуття самоповаги та розуміння істинного призначення мистецтва, до того ж це стосується як театру, так і його глядачів...

Ефект дзеркала

Враження від Фрінджу були б фатально неповними без бодай побіжного опису тих, хто затамувавши подих дивиться на сцену і без кого театр взагалі втрачає сенс, власне без портрета публіки Фрінджу, точніше просто публіки британського театру. Якщо потрібно було б назвати найбільший контраст, який вдалося зауважити, я не вагаючись сказала б, що це контраст між українською і британською глядацькими залами. Можливо, комусь ці “прикінцеві положення” видадуться занадто наївними, а хтось іронічно запитає, як може дивувати норма, але, повірте, саме це сидіння у партері поруч з іншими глядачами запам’яталося не згірше деяких добрих і дуже добрих вистав.

На свою першу виставу я втрапила досить курйозно: мене увесь час запрошували стати в одну із кількох черг, терпляче пояснювали, що в ближчій черзі



вже нема місця, і треба перейти до іншої, тієї, що аж на вулиці. Звісно, я була переконана, що це просто такі режисерські витребеньки. Але на другій виставі повторилося те саме: мене знову відправили в чергу. Скоро з'ясувалося, що черга – це єдина форма організації глядачів перед виставою, адже навіть у солідних театрах діє вільна “розсадка”. При цьому ніхто нікого не обганяє “на поворотах”, і через незбагненні закони людських хотінь, навіть якщо ви стоїте у черзі останнім, не факт, що для вас не знайдеться місця у першому ряді. І не було такого спектаклю, аби спеціальні місця не віддавали людям у візочках – ними опікуються спеціальні асистенти.

Ще один пережитий шок: жодних нагадувань про мобільні телефони. Навіть табличок немає. Я зловтішно було подумала, що ця необачність театру колись-то дасться взнаки. Але жодного разу на виставі я не чула ані рінгтону, ані вібро-дзижчання. Чудо, хіба ж ні? І нарешті, просто-таки дивовижа: за рівнем оплесків після спектаклю можна безпомилково зрозуміти, чи сподобалось шоу глядачам. Зал піднімався і аплодував стоячи лічену кількість разів, при цьому актори на сцені насилу стримували сльози – було видно, що такою реакцією вони не розпечені.

Зізнаюсь, спочатку я раділа, а потім пристрасно почала чекати збоїв у цій бездоганно налагодженій системі. Марила тим, що після якогось невдалого і відверто профанного шоу зал зірветься з крісел та зачне істерично ляскати у долоні, як це нині трап-

ляється на кожній (!) українській виставі, хай би якою була її мистецька якість. Або хтось-таки схибить і не вимкне телефона, або келих пива чи елю, який вільно дозволяють проносити в зал, лишиться стояти біля крісла... Але нічого подібного мені не пощастило побачити.

І як несподівано мої роздуми про різницю аудиторій підтвердив актор Алістер Лоуні, який разом із Катариною Радевою завітав до Києва на IV Фестиваль молоді української режисури імени Леся Курбаса із спектаклем *Near Gone* (“На межі”). Вистава збудована на контрастах, на різких перемиканнях настроїв – трагічне і комічне тут не просто сусідять, вони доповнюють одне одного, актори працюють із залом тет-а-тет, напруга зростає від сцени до сцени. Але ж ось на фінальному танку Алістера київський глядач раптом повитягав смартфони і почав фільмувати. Актор зізнався, що для нього це було несподівано й дуже грубо, у нього навіть майнула думка, чи не почати фільмувати зал у відповідь? І ця репліка мене остаточно переконала: сцена британського театру абсолютно не метафорично є дзеркалом його ж партеру. Ці дві локації нерозривно поєднані і абсолютно тотожні.

Тож у чому полягає різниця двох аудиторій, української та британської? Виключно у самосвідомості. Себто в усвідомленні всіх своїх вчинків, рішень, емоцій, реакцій, в сумі проявів своєї особистості. Колись дізналась, що, виявляється, самосвідомість

з'являється у певному віці: зовсім маленькі діти не здатні усвідомлювати себе, а отже не можуть зрозуміти, що, скажімо, вага їхнього власного тіла заважає рухатися об'єкту, закріпленому на тому ж килимку, де стоїть дитинча.

Видається, що нині поступальний рух українського театру не в останню чергу залежить і від глядача, власне, від нашого суспільства, якому доведеться дорослішати, займатися своїм вихованням і вихованням власного смаку. Якщо глядач нарешті почне шанувати себе (і не тільки себе, а й сусіда), різко зменшиться кількість “третьосортного” продукту на театральних сценах у країні. Можливо, формула цього перетворення однієї якості в іншу комусь видасться аж надто метафізичною, але очевидно єдине: ця формула працює. І Фріндж – одне із місць, де можна було в цьому незаперечно переконатися.



Аделіна ЄФІМЕНКО

ЕНЕРГІЯ НЕОРДИНАРНОЇ ОСОБИСТОСТІ: ТВОРЧІ ГОРИЗОНТИ УКРАЇНСЬКОЇ ДИРИГЕНТКИ ОКСАНИ ЛИНІВ

Українці Оксани Линів знадобився в Німеччині короткий час – усього один рік – щоб зробити блискучу кар’єру і змусити професіоналів заговорити про себе як про новий тип сучасного універсального диригента і гідну спадкоємицю Кирила Петренка. Посаду асистента головного диригента Баварської державної опери Кирила Петренка вона посіла 2013 р., будучи вже досвідченим професіоналом. Її диригентський стиль на той час визначився і відшліфувався.

Успіху Оксани Линів на сцені оперного театру Баварії передувала насичена подіями творча біографія. В ній вдало перетнулися українські і німецькі диригентські традиції, які стали фундаментом органічного вдосконалення професійного досвіду. Оксана Линів навчалася у Львові, закінчила з відзнакою Львівську державну музичну академію імені Миколи Лисенка (клас оперно-симфонічного диригування Б. З. Дашака). Перший успіх на європейській сцені диригентка здобула з Львівським камерним оркестром “Leopolis”. Важливе професійне випробування довелося витримати на найпрестижнішому диригентському конкурсі ім. Густава Малера (2004, Бамберг, Німеччина), яке завершилося великим успіхом і високою нагородою лавреата конкурсу. За цим надійшло запрошення на піврічне стажування в Симфонічному оркестрі Бамберга (Bamberger Symphoniker) під керівництвом Дж. Нотта. Престижні нагороди і визнання публіки – результати не лише високої професійної школи Оксани Линів. Ознакою яскравого таланту і внутрішнього чуття вродженого диригента стали оригінальні інтерпретації конкурсних творів.

Після стажування з німецьким оркестром виникла потреба розширити знання і досвід роботи на ґрунті національних німецьких традицій. Оксана Линів розпочала навчання у Вищій музичній школі імені Карла Марія фон Вебера (Musikhochschule Carl Maria von Weber, 2005-2009) у Дрездені в класі професора Е. Клемма. Диригентка закінчила Aufbaustudium та Meisterklassstudium з відзнакою. Всі ці роки диригентка брала участь у значних міжнародних майстер-класах всесвітньовідомих диригентів Курта Мазура (маестро Лондонського Філармонічного оркестру та Національного оркестру Франції), Хартмута Хенхена (Генеральмузикдиректор Голландської Національної Опери), Петера Гюльке



*З оркестром Празької філармонії.
Світлина Петра Дірка
(з архіву Оксани Линів).*



З Богданою Півненко і Одеським камерним оркестром.
Світлина Віктора Собка (з архіву Оксани Линів).

(Генеральмузикдиректор Ваймарського оркестру), Марка Летонія (головний диригент Базельського симфонічного та оперного оркестру), Георга Фрича (Головний диригент театру Кіля) та інших.

Талант, професіоналізм і висока працездатність Оксани Линів були відразу помічені в Європі та відзначені такими важливими стипендійними фундаціями як Гете-Інститут, ДААД, Dresdner Europa Stipendium, Oscar und Vera Ritter-Stiftung, спеціальна німецька стипендія для жінки-диригента від Orchesterakademie Bergischessymphoniker та стипендія від Dirigentenforum des Deutschen Musikrates.

У творчому доробку Оксани Линів уже під час навчання репертуар включав твори композиторів різних епох і національних стилів: В. А. Моцарт, Е. Гріг, Д. Шостакович, Б. Бріттен, Р. Штраус, О. Цемлінський, Б. Барток, К. Сен-Санс, Я. Сібеліус, П. Чайковський, Ф. Ліст, С. Франк, О. Скрибін, плеяда видатних українських композиторів різних поколінь — Б. Лятошинський, М. Скорик, В. Губаренко, Ю. Ланюк, Л. Сидоренко, Б. Фроляк та інші. Гастрольна

географія диригентки охопила, крім України і Німеччини, міста Румунії, Швейцарії, Франції, Іспанії, Швеції, Японії. В Україні Оксана Линів інтенсивно продовжувала працювати з камерним оркестром “Віртуози Львова”, Одеським симфонічним оркестром, в Німеччині диригувала оркестрами Bamberger Symphoniker, Bergisches Symphoniker, Philharmonie Nord-Rein-Westfalen, Bremer Philharmoniker, Staatsphilharmonie Nuernberg, Bayerisches Landesjugendorchester, Freiburger Philharmony, Mittel-Sächsische Philharmony.

На посаді провідного диригента Одеського Національного академічного театру опери та балету Оксана Линів працювала понад п’ять років (2008-2013). Під її керівництвом було реалізовано 15 вистав, серед яких опери Джакомо Пуччіні “Турандот”, “Тоска”, “Мадам Баттерфляй”, “Богема”, Джузеппе Верді “Трубадур”, “Ріголетто”, “Травіата”, Жоржа Бізе “Кармен”, П’єтро Масканьї “Сільська честь”. Як особливо оригінальні Оксана Линів відзначає інтерпретації балетів на музику Густава Малера та Йоганна Штрауса “Таємниця Віденського лісу”, Людвіга Мінкуса “Дон Кіхот”, опер “Паяци” Леонкавалло та Дмитра Бортнянського “Алкід”.

У Баварії Оксана Линів не тільки відчула інший ритм сценічного життя одного з найкращих європейських театрів і швидко усвідомила колосальний обсяг завдань, а й сміливо запропонувала оригінальний діалог з європейською традицією. Її минулорічна інтерпретація останнього моцартівського опусу “Милосердя Тита” ознаменувала не тільки блискучий дебют українки в Європі, а й відкрила для вибагливих смаків мюнхенців нову сторінку Personen-Dirigat. З музикантами Оксана Линів досягнула неймовірної співзвучності ідей і злагодженого ритму роботи оркестру. Безпосередні реакції оркестрантів на оригінальне звукотворення моцартівської партитури засвідчили щире захоплення, повагу, натхнення у роботі з новими проектами. Визнання і підтримка німецьких колег стали важливою запорукою успіху нашої співвітчизниці і надалі відгукнулися високими творчими результатами. “Милосердя Тита” Моцарта, як і блискуча робота Оксани Линів над фестивальною прем’єрою опери “Триплив” (2014) відомого російсько-німецького композитора Бориса Блахера з оркестром Баварської опери були високо оцінені німецькими і українськими критиками. За ними постали яскраві постановочні проекти опер “Мірандоліна” Богуслава Мартіну, “Граф Орі” Джоакино Россіні, “Травіата” Джузеппе Верді.

У кожній новій партитурі Оксана Линів знаходить невідомі грані змісту, несподівані зв’язки між темами-образами, відшліфовує артикуляційні і акустичні нюанси. Заглиблене осмислення музичної тек-

стури твору та обумовлене, зокрема зверненням до його філософських та історичних контекстів.

Від 2006 р. Оксана Линів успішно співпрацює з радіокомпаніями України й Німеччини. Зокрема, з оркестром Бамбергського симфонічного оркестру для німецької державної радіокомпанії Bayerischer Rundfunk було здійснено записи творів “Поема Екстазу” Олександра Скрябіна, “Трикутний капелюх” Мануеля де Фалья, “Ab Initio” Любави Сидоренко. Відбулися також записи для архіву Національної радіокомпанії України і для трансляцій під час оперних сезонів Euro Broadcasting Union (2010 і 2013 р.). Серед записаних творів – опери “Йоланта” Петра Чайковського, “Ріголетто” Джузеппе Верді, “Алкід” Дмитра Бортнянського, що його у вересні 2015 р. транслювало Баварське радіо.

Диригентка натхненно реалізує на Заході своє творче кредо – відкриття не відомого західноєвропейському слухачеві музичного космосу українських композиторів від класики і модерну до творчості молодих, від Дмитра Бортнянського до Бориса Лятошинського, Юрія Ланюка, Любави Сидоренко, Богдани Фроляк. За спільною ініціативою Оксани Линів і Баварського Радіо 2015 р. записано виконання симфонічних творів Бориса Лятошинського – першої редакції Третьої Симфонії та симфонічної поеми “На берегах Вісли” з оркестром Бамбергського симфонічного оркестру.

Саме такі події – етапні в історії української культури – особливо дозволяють відчути, який сильний екзистенційний зв’язок з рідним краєм випромінює постать Оксани Линів. Під час роботи над українським репертуаром на Заході потрібна максимальна енергія і здатність переконання. Зрілість, наполегливість до самопожертви у пошуку можливостей для реалізації найскладніших і довгострокових проєктів завжди була однією з якісних, інтегральних складових рис диригента-професіонала. Оксана Линів розраховувала на справжню і тривалу зацікавленість німецьких виконавців українським репертуаром, поступово інспірувала до знайомства з постаттю Лятошинського у контексті трагічної історії митця і, взагалі, всієї музичної культури України у радянські часи. Результатом стало розуміння і визнання абсолютної унікальності симфонізму маестро. Як і будь-яка невідома, не відразу зрозуміла музика, український репертуар потребує на Заході великої самовіддачі від музикантів, значно більшої, ніж раціональне, добротне вивчення партій, зауважує Оксана Линів. Справжнє “прочитання” змісту партитури не обмежується деталями нотного тексту. Але у репетиційних бесідах з музикантами Оксана Линів досягла потрібного резонансу, тонкої внутрішньої рефлексії музикантів на смислові лабіринти музичних підтекстів твору. Розвинути навички

читати нотний текст між рядків – позаконвенційний метод, на який в роботі з оркестром зважається не кожен диригент.

Закономірним на хвилі ентузіазму української диригентки, яка протягом десяти років йшла до здійснення цього проєкту, і парадоксальним з погляду на діяльність Міністерства культури України, залишився той факт, що реставрацію партитури 1-ої редакції Третьої симфонії Лятошинського фінансувало (са. 4000 євро)... Баварське радіо.

Дуже насиченим і успішним виявився для Оксани 2015 р. У вільний від обов’язків диригента Баварської державної опери час (серпень–вересень) українська диригентка здійснила серію ініціативних авторських проєктів на Батьківщині. Відбулися концерти з симфонічними та камерними оркестрами Одеси і Чернівців. З Одеським національним симфонічним оркестром Оксану Линів вже пов’язували творчі контакти. За участю солістки Богдани Півненко 6.02.2015 відбувся концерт з творами українських композиторів. Прозвучала також Третя симфонія Бориса Лятошинського в 1-й редакції, Четвертий скрипковий концерт Мирослава Скорика, “Благовіщення” для соло скрипки, мішаного хору та струнних Юрія Ланюка. Два літні одеські концерти з програмними назвами “Чари української лірики” (20.09) та “Золотий вінець Бориса Лятошинського” (23.09) якісно збагатили програму фестивалю “Оksamитовий сезон в Одеській опері”. Крім симфонічної поеми “Возз’єднання” Лятошинського Оксана Линів разом з виконавцями Юрієм Дударом, Василем Навротським, Юлією Терещук, Олександром Шульцом представила публіці фрагменти з опер “Золотий обруч”, “Полководець”, разом з тим нагадавши про сумний факт забуття безцінної спадщини великого українського класика, забуття, що лягає на карб вітчизняних оперних театрів. До речі, під час одеського концерту були вдало використані геніальні декорації народного художника, видатного сценографа України Євгена Лисика. Його роботи, визнані у всьому світі, прикрашали і навіть визначали успіх оперних і балетних вистав України, Білорусії, Росії, Туреччини. Львівський оперний театр колись пишався сценографією Є. Лисика до прем’єри “Золотого обруча” в 1971 році.

У програмі другого концерту “Чари української лірики” Одеський камерний оркестр під керівництвом Оксани Линів разом з солістами Катериною Цимбалюк, Таїсією Шафранською, Богданою Півненко артистично і вишукано розкрили багатий емоційний світ сучасних українських композиторів. В оригінальній інтерпретації Оксани Линів прозвучали Камерна кантата №3 на вірші Павла Тичини (солістка Таїсія Шафранська) і Камерна симфонія на слова Тараса Шевченка (солістка Катерина Цимбалюк) Олега Ківи;

Камерна симфонія № 11 “Дотик Янгола” Є. Станковича, Мелодія М. Скорика (солістка Богдана Півненко).

Диригентці вдається досягати в камерному репертуарі неймовірно багаті палітри барв і відтінків. Рафінованість прозорої, повітряної атмосфери звучання – складова стилю диригента-живописця. Невидимим пензлем накладає Оксана Линів кольорові барви оркестру на рельєфні вокальні лінії солістів. Звучання камерної сповіді наших співвітчизників легко торкається душі, як повітряний дотик, який відкладається потім назавжди у підсвідомості, ніби приєднується до тонких матерій генетичної пам’яті наших предків.

Блискучий успіх завоювали у чернівецької публіки Концерт №2 для скрипки з оркестром і “Гуцульський триптих” Мирослава Скорика, “Українське капричіо” для скрипки і “Concerto grosso” для струнного оркестру Віталія Губаренка (солістка Богдана Півненко). На концерті симфонічного оркестру Чернівецької філармонії (29.10) була присутня вдова композитора Віталія Губаренка, доктор мистецтвознавства, професор Марина Черкашина-Губаренко, яка високо оцінила інтерпретацію Оксани Линів.

Секрет успіху і високі якісні результати інтерпретації творів українських композиторів – особиста заслуга диригента, здатного посіяти і проростити емоційне зерно колосального енергетичного єднання музикантів всупереч організаційним проблемам, стереотипам і інертності керівництва українських культурних закладів. Оксану Линів не полишає і велика надія на майбутню співпрацю з львівськими оркестрами, зокрема з Львівською національною оперою, яка очевидно вимагає кардинальних змін у політиці репертуару і персоналій театру. Диригентка працює над партитурою опери Лятошинського “Золотий обруч”, проте з жалем констатує, що реальніше здійснити цей проєкт на Заході, ніж в Україні.

Перше ніж повернутися до баварських оперних вистав Оксани Линів 2015 р., варто згадати про її блискучий успіх із зіркою світової оперної сцени Крістіною Ополайс і Празьким філармонічним оркестром. У програмі прозвучали перлини оперного репертуару – арія Дездемони з “Отелло” Дж. Верді, арія Маргарити з опери А. Бойто “Мефістофель”, арія Манон з “Манон Леско” і арія Чо-Чо-Сан з “Мадам Баттерфляй” Дж. Пуччіні та симфонічні інтермецо з “Сільської честі” П. Масканьї й “Мадам Баттерфляй” Дж. Пуччіні. Співачка, яка часто виступає на сценах Баварської і Віденської опер, театрів La Scala, Metropolitan Opera, лондонської Royal Opera House Covent Garden, працює з диригентами Деніелем Баренбоймом, Антоніо Паппано, Деніелем Гардінгом, Андрісом Нельсонсом, Фабіо Луїзі, Кирилом Пет-

ренком і Казуши Оно, емоційно висловилася про співпрацю з Оксаною Линів як про найщасливіші моменти життя.

У сезонних виставах Баварської державної опери 2015 р. у виконанні Оксани Линів відбулися прем’єри опер, інсценовані титулованими й молодими театральними режисерами Андреасом Вайріхом, Барбарою Висоцькою, Гюнтером Кремером, культовим німецьким кінорежисером Макусом Розенмюллером. Баварська державна опера відзначила Оксану Линів почесним званням лавреата фестивалю 2015 р. поряд з режисером Андреасом Вайріхом і найвідомішою вагнерівською співачкою Вальтрауд Майєр.

У переліку вистав, які диригувала Оксана Линів протягом 2015 р. (“Травіата” Джузеппе Верді, “Лючія ді Ламмермур” Гаetano Доніцетті, “Граф Орї” Джоакіно Россіні, “Мірандоліна” Богуслава Мартіну, “Сельма Жескова, або Та, що танцює у темряві” Поля Рудерса) вражає стильова неосяжність: від перлин белькантового репертуару до творчості маловідомого сучасного данського композитора. До цього необхідно додати, що паралельно зі своїми спектаклями Оксана Линів постійно асистувала Кирилові Петренку у прем’єрних поставах В. А. Ціммермана “Солдати”, А. Берга “Лулу”, а також у репертуарних операх “Аріядна на Наксосі” Р. Штрауса, “Тоска” Дж. Пуччіні і в тетралогії “Кільце Нібелунга” Р. Вагнера.

Увагу в цьому переліку привертає навіть не так колосальний обсяг роботи, як вміння впоратися під час репетиційних буднів з такими стильовими полюсами як Моцарт і Блахер, Вагнер і Ціммерманн, Россіні, Доніцетті і Берг, Верді і Рудерс, Чайковський і Бріттен. На питання, як її свідомість реагує на миттєві слухові перемикавання, Оксана Линів відповіла: “Загальний звуковий образ того чи іншого композитора виникає в уяві відразу, потім у процесі роботи з оркестром відкриваються раптом якісь нові нюанси. Перемикавання – це не проблема. Навпаки, завдяки ним я гостріше реагую на звучання оркестру і шліфую власну концепцію партитури. Наприклад, коли після “Кільця Нібелунга” я працюю з партитурою “Лулу”, то помічаю, що Берг має багато спільного з драматургічними принципами Вагнера. При цьому дуже цікаво споглядати, що він не сприймає, а що, навпаки, розвиває, загострює і кристалізує його власний композиторський стиль”.

Інтерпретації Оксани Линів вирізняє неординарність драматургічних, тембрових, оркестрово-поліфонічних ефектів, граничні контрасти драматизму і медитації, чуттєвої лірики і занурення у психологію підсвідомого. Її метод ґрунтовної роботи з партитурою, звукове подавання деталей нотного тексту виходить далеко за межі інтелектуального охоплення художньої цілісності. В різних інтерв’ю Оксана

Линів часто згадує про генетичний код української ментальності, який, вочевидь і є розгадкою її коло-сального енергетичного впливу на українських і західноєвропейських музикантів. Інтуїтивно присутній у свідомості, він живить чуття духовного зв'язку з рідною землею. Науковці означають це явище по-різному – вітальність, кордоцентризм, вітаїзм, візіонерізм. Можливо, саме тому постать Лятошинського резонує зі світом особистості Оксани Линів, тримає її міцним корінням в українському ментальному просторі.

Професійний досвід та інтуїція митця підказують диригентці, що вухо і раціо-свідомість європейців може вразити висока майстерність симфоніста, навіть не стильова унікальність українського майстра, яка черпає з джерел австро-німецького пізнього романтизму і східноєвропейського символізму, а екзистенційне розщеплення і, водночас, екстатична спрага збереження “національного надсвідомого”. Інтонційне відображення цього ментального комплексу потребує підвищеної експресивності інтонсування на межі відомого і латентного, архаїчного і трансформованого.

Надалі тривають актуальні проєкти, плануються нові, серед яких уже триває серія вистав балету П. Чайковського “Лускунчик” в Королівській опері Стокгольму, куди Оксану Линів запрошено гостьовим диригентом (грудень 2015/січень 2016). З Київською Камератою Оксана Линів планує симфонічні діалоги Німеччина-Україна: поряд з творами “Зігфрід Ідилія” Р. Вагнера і “Просвітлена ніч” А. Шенберга мають звучати “Скрипковий концерт” Косенка і “Благовіщення” Ю. Ланюка. 29 вересня 2016 р. Оксана Линів диригує концертом у Києві, присвяченим 75-річчю трагедії Бабиного Яру. Проєкт спонсорує Ukrainian Jewish Encounter (Канада). В концерті прозвучать твори “Kol Nidrei” для соло віолончелі з оркестром Макса Бруха, “Kaddish-Requiem” Євгена Станковича, “Німецький реквієм” Йоганнеса Брамса. Ідею концерту-реквієму в Україні ініціював знаменитий співак українського походження Павло Гунька, автор визначного культурного проєкту Ukrainian Art Song. Метою проєкту є створення Антології українських мистецьких пісень (CD 1000+). Вже записані пісні і романси М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового, в роботі – 3-тме видання, присвячене вокальній ліриці галицьких композиторів, заплановані записи творів Лятошинського і Мейтуса.

У недалекому майбутньому Оксана Линів ініціює різні концертні програми з Мюнхенським камерним оркестром Олександра Лібрайха і гастрольного турне з творами українських композиторів, зокрема, “Слов'янським концертом” для фортепіано з оркестром Б. Лятошинського у виконанні маловідомої

в Україні української піаністки Катерини Титової, лавреата 21-го міжнародного конкурсу, серед яких Annual Piano Competition in Memory of S. Prokofjev in Donetsk/Ukraine, Arcangelo Speranzapianocompetition in Taranto /Italy, International Piano Competition Spanish Composers in Madrid/Spain, Leeds International Pianoforte Competition in Leeds/United Kingdom Semifinale, International Anton G. Rubinstein Piano Competition in Dresden /Germany.

У Баварській опері Оксана Линів на початку 2016 р. розпочне роботу над новими поставами “Летючої миші” Йогана Штрауса (режисер Андреас Вайріх), “Альберта Херінга” Бенджаміна Бріттена (режисер Роберт Алфольді). Прозвучить у першому виконанні опера “Південний полюс” сучасного чеського композитора Мирослава Срнка. У червні-липні наступного року О. Линів стане першим інтерпретатором нової сучасної опери Хауке Берхейде “Споглядання муру” (Hauke Berheide “Mauerschau”, лібретист і режисер Емі Штебінс) за мотивами трагедії німецького драматурга Генріха фон Кляйста “Пентесілея”. Опера пишеться на замовлення Баварської державної опери для літнього мюнхенського фестивалю.

На Батьківщині Оксана Линів мріє створити моцартівський фестиваль, завданням якого стане виконання музики трьох поколінь династії Моцартів, а насамперед Франца Ксавера Вольфганга, життя і творчість якого безпосередньо пов'язані зі Львовом.

Не буде перебільшенням констатувати, що Оксана Линів утвердилася в українському і західноєвропейському музичному просторі як знакова особистість. Диригентка самовіддано працює над створенням унікального культурного іміджу України в Європі, репрезентує високий професіоналізм українського мистецтва, разом з тим, надихає європейців глибше вслухатися, почути і оцінити національну ідентичність і глибину власних традицій. У професії диригента випадковість грає незначну роль. Блискуча диригентська кар'єра Оксани Линів на сцені Баварської державної опери дедалі яскравіше усвідомлюється як щаслива і абсолютна закономірність. Так сталося у творчій біографії Оксани Линів – митця покликана доля роками ростити дерево сучасної виконавської традиції, коріння ментального зв'язку з рідним краєм продовжувати в інтенціях власного професійного гештальту, розгалужувати і переплітати гілки європейської і вітчизняної музичних традицій, отримувати радість розквіту творчості у нових музичних інтерпретаціях – та ділитися зі слухачами плодами успіху.



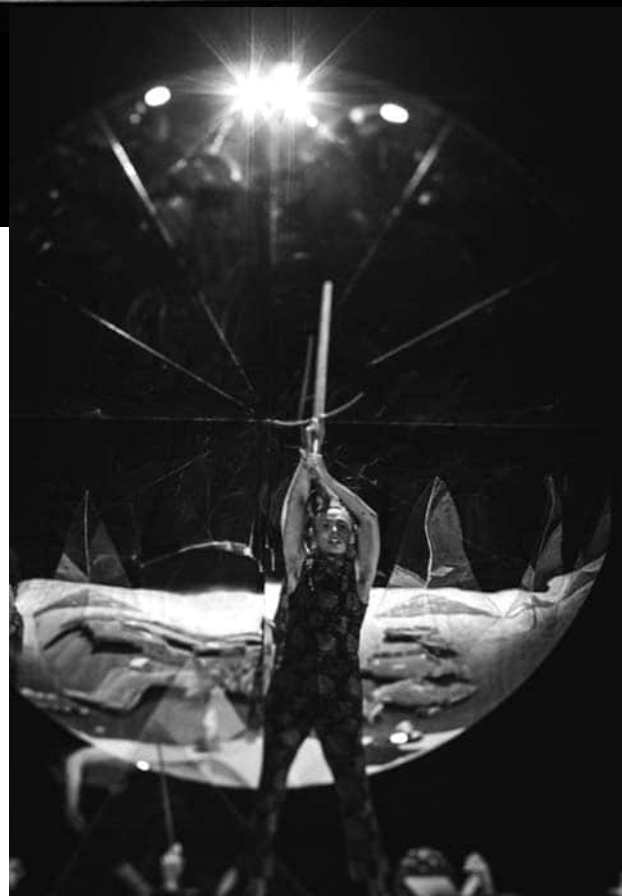
*Бартосз Белєня – Гамлет у виставі
“Гамлет” В. Шекспіра. Режисер –
Кишиштоф Гарбачевський, драма-
тург – Марцін Цецко, сценограф –
Александра Васільковська.
Національний Старий Театр
(Краків, Польща), 2015 р.*

Вікторія ЯНІВСЬКА

ПРО ВІЙНУ, БІЛЬ І ЦІНУ МАЙБУТНЬОГО...

*(Сезон 2015/2016 рр. на польській та литовській
сценах. Нотатки з приводу)*

Участь у міжнародних наукових конференціях, перебування на наукових стипендіях за кордоном українському театрознавцеві дає ще один важливий “бонус” – можливість дивитись вистави чинного репертуару. Тривале занурення чи випадковий кількадекний стрибок у мистецьку реальність по той бік єврокордону – і ти відчуваєш дихання іншого світу, з проблемами і діалогами іншого, ніж у нас, характеру. Проте у практично неохопному розмаїтті творчих практик та почерків відомих/незнаних мистецьких індивідуальностей, серед тотальної гри, постмодерних забав, комерції чи муміфікованих естетичних монстрів щось раптом забирає тебе повністю, до останку. Звісно, це миті, коли у відносно благополучному – принаймні мирному – просторі забезпечений майже усім театр раптом сигналізує про свою здатність відчувати, бачити, переживати не лише власні болі. І ти, з волі випадку опинившись у залі серед виразно безтурботнішої аудиторії, несподівано викриваєш себе з головою – сильнішим, ніж у всіх, хто поруч, серцебиттям, скам’янілою спиною, пересохлим горлом і хустинкою біля очей. “Це – театр не твоєї Батьківщини”, – запевняєш сама себе. Але тут теж говорять про війну. Власне, такі моменти,



такі вистави, побачені упродовж минулого сезону 2015–2016 рр., не дають спокою, залишають по собі рубці вражень – бо портретують наш час дивовижно точно і чесно.

“Гамлет” В. Шекспіра вийшов до глядачів у Національному Старому Театрі (Краків) 24 червня 2015 року. Молодий режисер Кишиштоф Гарбачевський, драматург Марцін Цецко і сценограф Александра



Сцена з вистави “Гамлет” В. Шекспіра. Режисер – Кшиштоф Гарбачевський, драматург – Марцін Цецко, сценограф – Александра Васільковська. Національний Старий Театр (Краків, Польща), 2015 р.

Васільковська пропонує авторську візію сучасного світу і людини в ньому. Це – не зовсім шекспірівський спектакль. Тобто зовсім нешекспірівський. Він стоїть на екзистенційному перехресті остаточного краху раціонального, тріумфу ірраціонального, торжества біологічного і войовничого наступу механістичного. Окрім фрагментів тексту Великого Барда тут звучать ще й уривки праці про “Гамлета” С. Виспянського, тексти самого М. Цецка, врешті, уривки з “Гамлета-Мащини” Г. Мюллера. Діють три Гамлети – різні за віком, ставленням до життя і ступенем зрілості (Мартош Беленя, Кшиштоф Зажецький, Роман Ганчарик). Очевидно, не йдеться про хрестоматійну історію принца данського – адже всі історії давно втратили сенс, а їхні герої – владу над ними і над собою. Тому можлива не лінійна оповідь, а лише зміна ракурсів, інтерпретацій, “мов опису” своєрідних культурних архетипів, якими вже давно стали герої та ситуації Шекспірової трагедії. І якщо знамениті висловлювання модерніста С. Виспянського про Гамлета дають постановникам підстави для зігрітої теплим гумором дотепної гри з власною національною театральною історією (виникає постать Гелени Моджеевської, знаної польської актриси модерної доби, всесвітньовідомої виконавиці жіночих трагедійних ролей шекспірівського репертуару; з фое театру, від погруддя Конрада Свінарського, транслюється спіч “самого” Конрада Свінарського, славного режисера XX ст.,

якому несподівана смерть не дозволила втілити задум усього життя – постановку “Гамлета”), то тексти Г. Мюллера концептуально визначають трагедійне річище вистави. Словами Мюллерового персонажа Гамлет-Ганчарик у фіналі стверджує своє бажання перестати бути героєм, людиною – аби залишитися машиною, без болю, відчуттів, емоцій.

Зрештою, це фінальне, сповнене відчаю та приреченості вербальне послання проявлене у просторі вже від початку вистави. Адже тут усе – включно з людиною – розібрано на деталі, частини, органи. Бутафорські кисті рук прокреслюють лінію рампи, а потім кружляють у центрі сцени на диску-подіюмі; з велетенського, натуралістично виконаного серця у лівій кулісі спадають до підлоги довжелезні прозорі артерії-трубки. І око, і вухо гігантських розмірів, і велетенське дзеркало, що нависає над центром сцени – операційне? побільшувальне? сонце? місяць? – усе говорить про кінець усіх без винятку складних систем, зредукованих тепер до окремо взятих органів, елементів, деталей, довільно розташованих у “кунст-камері сьогодення”. Складна система дзеркал та відеопроекцій, що транслюють на центральне дзеркало-екран акторські епізоди в жанрі “реаліті-шоу”: то з фое, то з-під планшету сцени, то – з вулиці безпосередньо під театром – дозволяє розімкнути межі театрального простору до безкінечності й увібрати в себе увесь світ. Або стати світом. Саме це насам-



Сцени з вистави "Не-божественна комедія. Все розкажу Богові!" П. Демірського за З. Красінським. Режисер – М. Штемпка, сценографія і костюми Міхала Корчовца. Камерна сцена Національного Старого Театру у Кракові, 2014 р.



перед і відкрило можливість критикам назвати цього "Гамлета" тотальним.

Цей "Гамлет" "тотальний" ще й тому, що торкається тотальних проблем людства. Одна з них – війна. Під кінець першої дії величезне серце раптом починає скорочуватись, помпуючи червону рідину трубками-артеріями назовні. Несподівано ця "кров" починає фонтанувати на планшеті сцени у кількох місцях, посеред спершу непомітних, безколірних плоских конструкцій-піддонів, розташованих ближче до авансцени. Відеокамера з-під колосників "бере" крупним планом запливаючі "кров'ю" резервуари і транслює картину на дзеркало-диск, що перпендикулярно застигає на цей момент у глибині сцени. Зачарований цим натуралістично-магічним режисерсько-сценографічним прийомом, ти спостерігаєш, як червона рідина виповнює одну за одною ємності – і в цих обрисах раптом впізнаєш... політичну мапу Європи: вже кривавлять Франція, Італія, Іспанія. А далі

... ризикуєш просто задихнутись від шоку: фонтан кривавої рідини невблаганно заливає до болю знайомий контур на сході: територію України з Кримом, Донеччиною, Луганщиною. Тут, на краківській сцені, Україна кровить разом з усім світом. Тим, хто поруч зі мною, невтямки, наскільки реальним є цей потік крові на моїй Батьківщині (хай ніколи не доведеться їм цього зазнати). Це – миті, коли театр влучає у саме твоє серце, в осердя невилгоюї травми. Лікуючи? Ні! Попереджаючи? Так. Звинувачуючи? Ні! Співчуючи? Так. Як високо зором треба було піднятися авторам вистави – аби з космічної висоти побачити потоки крові, що течуть Європою і сказати про це у своєму "Гамлеті". Поставлена понад рік тому, вистава – на жаль, на жаль! – продовжує промовляти до глядача кожною новою втратою на континенті – мирною та воєнною. Тож він справді – тотальний, цей "Гамлет", в якому немолодий і втомлений життям принц данський відмовляється бути людиною – аби не відчувати, не бачити, не знати цього тотального болю.

Традиційно не лише світова, а й національна класика дають польським театральним митцям можливість говорити про сьогодення. Травматичний досвід покоління польських бунтарів 1830-х років, втілений у "Не-божественній комедії" З. Красінського для знаного тандему П. Демірський-М. Штемпка став поштовхом до розмови про кризу сучасного польського суспільства (Камерна сцена Національного Старого Театру у Кракові, прем'єра 20 грудня 2014 року, сценографія і костюми Міхала Корчовца, музика Яна Сусьвілла). Звернена до наболілих проблем країни, ця авторська версія класичного твору скерована насамперед до тих, хто живе в колі цих проблем і є їхньою

часткою – жива реакція зали слугує доказом точності сценічних критичних спостережень та діагнозів. Але вистава, що досліджує природу агресії у всіх її проявах, як і загрози, спровоковані механізмами деградації сучасного суспільства “споживання”, має симптоматичні фреймові конструкції. У пролозі спектаклю актори виголошують перелік найкривавіших війн та терактів минулого й теперішнього століть. Саме з цього виростає вистава: запропоновані обставини першої сцени до зойку впізнавано моделюють передвоєнний стан світу “за п’ять хвилин до...”: тихий плин буденності, розлите у просторі передчуття біди й боягузливо-відчайдушна віра героїв у те, що все минеться – а надто, якщо ти спакуєш валізи і вирушиш кудись. “Нічого лихого не може статись!” – ми однаково безпечні й однаково беззахисні напередодні 1914, 1939, 2001 чи 2014 року. Це відчуття безпомічності, сліпоти й глухоти людини перед обличчям катаклізму, що насувається, є відправною точкою спектаклю. Однією з наскрізних звучить тема руйнації світу: падають стіни, прориваються паперові перегородки, а дівчинка-гід біля ксероксної машини множить перепустки до Аушвіцу. Ці квитки в минуле – в пам’ять, котра насправді ніколи нікого не вчить – для польського суспільства упродовж кількох останніх років майже нерозривно пов’язані з темою антисемітизму. Присутня вона і в цій виставі: карусель, що кружляє в глибині сцени, є візуалізованим образом відомого вірша Чеслава Мілоша, написаного одразу по війні. В ньому йшлося про карусель біля Варшавського гетто, про розваги мешканців міста біля стіни, за якою 1943 року гинули повсталі євреї. Цей етичний імператив провини і співчуття долі Іншого для творців вистави є одним із найважливіших, таким, що може протистояти деструкції й хаосу. Але жорстоко й невблаганно хаос у виставі таки перемагає історію, культуру, людину, світ – митці прагнуть говорити правду чесно й відверто, не боячись реакції глядача. Із значно більшою силою, ніж патос утвердження, вони працюють над деконструкцією національних польських мітів. Персонажі тут мають подвійну ідентифікацію – наприклад “Дівчина/Меланхолія” (Дорота Помикала), “Вовк з Волл Стріт/Ротшильд” (Шимон Чацький), “Панкрацій/Диявол” (Міхал Майніч), “Аушвіц тур/Страхи графа Генрика” (Малгожата Завадзька), “Орцьо/Щоденні ранкові страхи” (Юліуш Хшонстовський). Подвійне маркування тут – діагноз божевілля соціуму. Простір, що вміщає цих дивних героїв, симультанно складено з різних часопросторів: аристократичного міні-салону, таборової вежі, психотерапевтичного кабінету, вже згаданої каруселі, туристичної агенції.

А всі разом вони творять єдине місце дії – підземелля під корінням велетенських стовбурів дерев, що вгадуються у височині. Це – підземелля національних мітів, підвалини сучасних страхів та нескінченної ностальгії. Врешті в руках однієї з героїнь з’являється готова до вибуху граната, і все завмирає за мить до... Завершивши смислове коло, вистава закінчується – наче урок на повторення – тим самим переліком воєн і терактів XX–XXI століть... Власне, сама назва п’єси/вистави цитує останню фразу смертельно пораненого трилітнього сирійського хлопчика, що обійшла сторінки світової преси у березні 2014 року: “Все розкажу Богові!”.

Російська агресія поклікала одного з найменітиших європейських режисерів – Еймунтуса Някрошюса – до прочитання “Бориса Годунова” А. Пушкіна



Сцена з вистави “Не-божественна комедія. Все розкажу Богові!” П. Демірського за З. Красінським. Режисер – М. Штемпка, сценографія і костюми Міхала Корчовца. Камерна сцена Національного Старого Театру у Кракові, 2014 р.

(Національний драматичний театр Литви, Вільнюс, прем’єра 22 травня 2014 року, сценограф – Маріюс Някрошюс. Припускаю – виразно поменшена, навіть збіднена семіотична густина вистави пов’язана саме із матеріалом та колом порушуваних у виставі проблем. Мова режисера тут – впізнавано лаконічна й сувора. Хрестоматійний твір – і, думаю, не лише для авторки цих рядків – у прочитанні литовця виявив свої несподівані геополітичні акценти. Російсько-центрична картина світу, стійко асоційована і з “трубадуром імперії” А. Пушкіним (Е. Томпсон), з його твором, з історією “смути на Русі”, тут поступилась місцем іншій перспективі відчитання. І виявилось,

що в “Годунові” йдеться і про Литву, і про Польщу, і навіть про Україну. І що не було – і не буде? – Російської імперії без тих територій, що слугували для неї об’єктом агресії, так і джерелом страхів. Неодноразово – майже іронічним режисерським лейтмотивом – підкреслено у виставі фрази про загрози із Заходу, що так бентежать царя й царедворців. Для режисера вкрай важливою виявилася актуалізація усього історичного простору дії – адже завдяки цьому увиразнюється імперська сутність Росії від її ранньодержавних часів.

Вистава якнайменше є оповіддю про головного персонажа, Бориса (Сильвіус Трипуліс). Він, як і його боярське оточення, і “чернь” – до певної міри функції, сегменти ширшого поля під назвою Росія, що й визначає їхню поведінку, характери, вчинки, стосунки. А поле це – не так широке, як порожнє, болотисте, глухе; і його береги між задником та рампою промовисті: вдалині – впізнаваний контур хмарочоса МГУ, посередині сцени – стіна кремлівського мавзолею, на передньому плані – металеві леза для очищення черевиків від бруду. Цей останній знак – із побутової лексики не так Сходу, як Заходу, але тим переконливішою є його семантика – вийти за межу того, окресленого сценічним майданчиком, “болотного простору”, сюди, до нас, можна лише, очистившись від бруду російського середньовіччя. Зрештою, ніхто у виставі цього й не робить. Герої радше прагнуть піднятися вгору – вузька зубчаста кладка впізнаваної

стіни кремлівського меморіалу підноситься угору і розчиняється у перспективній недосяжності. Саме у черговій спробі видертись нею – десь на третині висоти – зірветься і покотиться вниз Борис, і після цього почне: “Достиг я высшей власти...”. Мовчазний натовп у дерев’яних валянках-кайданах розсядеться на передньому плані сцени трапезувати за барвистою клейонкою-самобранкою. Та замість цього довго ловитиме настирливу муху, врешті запроторивши її у сірникову коробку. Правда, перед тим їй відірвуть крила. Але що там муха, муха – не ангел. Та й його спіткає подібна доля: натовп витягне його на сцену і почне обшипувати, мов ту курку. Серед усієї сірости, бідності та виразно зеківської поведінкової лексики (бояри розмовляють, палячи цигарки і сидячи “на корточках”), гіпотетичне місце ангела, хай і з общипаними крилами, може посісти тільки один персонаж – Юродивий. Він єдиний – у білому. Як блазень, він слугує своєму владареві – але так віддраює шваброю підлогу, що Борис розпочинає черговий свій монолог виразно ковзаючи та ледь не падаючи посеред спічу. Він, Юродивий, усідається на царському троні (ніжки якого по коліна “в крові”) і засинає, але прокидається від запалених між пальцями ніг “каганців” – ще один знак того, що це – територія “зони”. Зони тотального варварства, брехні, інтриг, агресії. “По горизонталі” тут – тюрма. По вертикалі – простір між невинно убієнним царевичем (його постать єдина здійснюється кремлівськими сходами угору, розчиняючись у небі)

Сцена з вистави “Борис Годунов” А. Пушкіна.
Режисер – Еймунтус Някрошюс, сценограф –
Маріюс Някрошюс. Національний драматичний
театр Литви (Вільнюс), 2014 р.



Сильвіус Трипуліс – Борис у виставі “Борис Годунов” А. Пушкіна. Режисер – Еймунтус Някрошюс, сценограф – Маріюс Някрошюс. Національний драматичний театр Литви (Вільнюс), 2014 р.

Світлина Дмитра Матвеева з сайту театру.



та Юродивим, що в певний момент розпростає крила своєї білої роби, творячи знак розп'яття. Народ вийде у фіналі теж – зодягнений у біле. Тільки чи це переодягання робить його душу чистою? Режисер не відповідає на це питання. Просто констатує реальність. Утікаючи саме від неї, російські журналісти під час фестивалів прес-конференцій наполегливо запитували у режисера: “Пане Еймунтасе! Адже Ви зробили виставу про минуле?” Някрошюс іронічно-дипломатично мовчав...

Неподалік від Національного драматичного у Вільнюсі – Національна опера, де в лютому 2014 р. побачила світло рампи одна з резонансних прем'єр – опера “Корнет” за поезією Р. М. Рільке. Провідний сучасний литовський композитор Онуте Нарбутайте звернулася до теми війни, обравши один із ранніх творів Р. М. Рільке “Мотив життя і смерті корнета Крістофа Рільке”, на підставі якого створила лібрето. Людина на війні, кохання на війні, завтрашній день, що ніколи не настане, війна як кінець долі не лише героя, а й цивілізації – про це вистава О. Нарбутайте.

Притаманна згаданим вище виставам “тотальність” болю присутня і в цій роботі. Адже разом з корнетом, що йде на Першу світову війну (тенор Томас Павіліоніс), в окопи вирушають і його аристократична душа (артист балету Кіпрас Хлебінскас), і вся висока європейська культура, в котрій його виховано, носієм якої він є. Саме тому тут звучать цитати з Гете, Кокошки, Бодлера та ін. – рідними мовами авторів, створюючи мовний полілог литовської, німецької, французької, італійської. Сама ж історія європейської культури тут наче виструнчується в наскрізній часовій ході, постаючи своєрідним музично-візуальним “каталогом” індивідуальних захоплень героя: тут і доба бароко, і романтизм, і модерн. Ніч напередодні битви, коли у свідомості юного вояка пропливають картини власного дитинства (хор хлопчиків у матроських костюмчиках), юності (Дівчина – Йовіта



Вашкевічуте), родинних та товариських зустрічей – ця онірична структура напівсну-напівмарення дозволяє композитору творити захопливий колаж з музично-візуальних образів (сценографія Меділе Шяуліуте, художник з костюмів Юозас Статкявичус), сув'язь тривожно-ностальгійних станів, розкритих через атональність, речитативність, часті мелодичні та гармонічні зсуви в музиці. Як у житті, в цій нелінійній оповіді поруч протилежності: тихе зоряне нічне небо напередодні битви – і шал коней, що мчать на екрані, з кожною музичною фразою помножуються їхні ряди. У кульмінаційній сцені людський голос зникає: танцюрист виконує стрімкі фуєте Смерти, за його спиною – відеопроєкція з горою людських черепів, викладених у піраміди. Та найпростішим – і тому, мабуть, найсильнішим знаком смерті культури – слугує рояль з піяністкою, що на окремому под'юмі час-до-часу проїжджає в глибині сцени. У фіналі із усього багатства музики залишається лише монотонне повторення однієї ноти: рояль і піаністка востаннє проїжджають сценою – у безвість. Цим і завершується опера. Згортання життя, згортання звуку, згортання культури – діагноз усім війнам і засторога людству, що їх “проповідує” вистава, така багата на візуальну й музичну сучасну мову.

“Медіа Медея” за текстом сучасної поетеси Мажени Садохи у режисурі Марціна Лібери в Польському театрі (Вроцлав, прапрем'єра 3 жовтня 2015 р.), досліджує жінку в сучасному світі. Не знімаючи з героїні провини за вбивство дітей (у виставі ця сцена виникає на початку та у фіналі як



репортажна зйомка: Медея обливає бензином джип, в якому сидять діти, він спалахує і згорає у нас на очах), театр аналізує стан суспільства, в якому живе Медея, і робить спробу пояснити її вчинок. Медей тут – як і Гамлетів у згадуваній на початку статті краківській виставі – кілька. Одна – лірична героїня. Друга – палка коханка і вагітна жінка. Третя – втомлена життям зріла особа. Історія їхнього життя – низка зрад: з боку чоловіків, суспільства, часу. Палкий коханець одразу втрачає інтерес до сексапільної юнки, довідавшись про її вагітність. Чоловік зраджує її своєю байдужістю, нерозумінням, постійним намаганням знайти “шляхи для втечі”. Між зрілими Медеєю та Язоном не залишається нічого спільного взагалі: лише пуста, порожнеча, крихка оболонка минулого. Та не Язон винен у тому, що усі три Медеї йдуть убивати дітей. Каністра з бензином – їхній протест проти антилюдяного світу, де Медея є лише біженкою в сучасній Європі. Біженкою, що мусить з дітям ховатись у трюмі нелегального корабля (з жахом оповідає Медея про тіла дітей, що лежать на узбережжі Середземного моря). Біженкою, що у тіснєві й мороці нелегальних фургонів мусить вмирати разом зі своїми дітьми від задухи й спеки. Недарма очікування та народження первістка сповнене для молодої Медеї неясних тривог: “Якби мала сина, то боялась би, що буде війна/ Якби мала дочку, боялась би, що війна буде довгою”. Та світ такий – констатує вистава – що сьогодні в ньому бути жінкою означає бути й Медеєю, бо кожна з нас у залі



Сцени з опери “Корнет” О. Нарбутайте за поезією Р. М. Рільке. Сценографія – Меділе Шяуліуте, костюми – Юозас Статкявичус. Національна опера (Литва, Вільнюс), 2014 р.



може гостро відчувати моменти ідентифікації з тією чи іншою героїнею. Хочеться говорити про тотальність – тепер уже Медей. Театр з цього приводу попереджає глядачів: “Це казка про те, як убивають з любови. Про розчарованих принцес і принців-утікачів. Це казка про те, що розчарування об’єктом кохання розламає світ навпіл і приводить до жертв. А що, – запитують творці вистави, – коли це не казка, а лише початок революції? А що, коли за вікном гине світ?”.

Світ у цій виставі справді гине. Один з персонажів, вбраний у спортивну шапку й брюки, одне за одним тягне по діагоналі сцени тіла на імprovізованих ношах. Він кидає мерців у диван як у яму – а вони з протилежного боку виходять і, перейшовши за кулісами, знову опиняються “мертвими” на ношах, що їх тягне чоловік. Цей “колообіг тіл в природі” триває хвилин п’ять – поки Медея виголошує свій черговий монолог про неможливість жити. І бере до рук канистру. Як і Гамлет Гарбачевського-Щеца, вона відмовляється від свого призначення бути людиною, жінкою, матір’ю. Бо світ перестав бути світом любови. І це унеможлиблює його майбутнє.

Очевидно, вистав зі страшним діагнозом сьогоденню в рази більше. Це – лише невелика частка, яку вдалось побачити і пережити. Але непотрібно й неможливо, мабуть, бачити їх усі, аби зрозуміти – театр гостро й однозначно сигналізує про смертельно хворобливий стан світу, загрозу убивства культури, втрати людського в людині. Ми справді дуже подібні до цих Гамлетів, Медей, Корнетів... Як хочеться почути

в критичному багатоголоссі європейської сцени голос рідного, українського театру. Адже нам є що оповісти світові про війну, біль і ціну майбутнього...



Сцени з вистави “Медіа Медея” М. Садохи.
Режисер – Марцін Лібера. Польський театр (Вроцлав), 2015 р.





Замок Кронборг (Данія).



*Символ фестивалю –
Золотий Йорик.*

Наталія ТОРКУТ

ШЕКСПІРІВСЬКІ ТЕАТРАЛЬНІ ФЕСТИВАЛІ В ЕВРОПІ: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ



У 2016 р. людство відзначає 400 років з дня смерти Вільяма Шекспіра – геніального англійського драматурга, чий вплив на розвиток світового театрального мистецтва і духовної культури в цілому важко переоцінити. Свого часу французький письменник Віктор Гюго назвав його “богом театру”, а сучасний американський культуролог Гарольд Блум поставив у центр Західного літературного канону. Протягом тих століть, що віддаляють нас від шквалу овацій, яким зустрічала публіка славнозвісного “Глобуса” прем’єри п’єс Великого Барда, йому було присвячено стільки текстів, що нині загальна кількість їхніх сторінок уже в тисячі разів перевищує обсяг написаних ним творів. З легкої руки гострого на язик Бернарда Шоу, якого, схоже, дуже непокоїла незгасаюча слава і популярність його видатного співвітчизника, в

лексиконі англійської, а згодом й інших мов з’явилося слово “бардоманія” – тотальне захоплення постаттю Шекспіра та його творчістю.

Поставити на сцені чи екранізувати п’єсу цього ренесансного майстра слова мріє чи не кожний сучасний режисер, а успішно зіграна роль шекспірівського персонажа давно вже сприймається як найвищий прояв акторської майстерності. Тож цілком природно, що в театральному середовищі сформувалося і набуло значного поширення таке явище, як шекспірівський фестивальний рух. Цього року він відзначає своє двохсотліття: саме 1816 р. у данському містечку Гельсингер солдати гарнізону замку Кронборг здійснили поставу “Гамлета”, присвятивши її 200-м роковинам смерти автора. Ця аматорська вистава дала поштовх цікавій і продуктивній традиції – відтоді

HAMLETSCENENS HALL OF FAME



Richard Burton 1954 Laurence Olivier 1937 Christopher Plummer 1964



Kenneth Branagh 1988 Vivien Leigh 1937 Derek Jacobi 1979



Simon Russell Beale 2000 Jude Law 2009 John Gielgud 1939

Світлина відомих акторів, які зіграли Гамлета в рамках фестивалю в залі слави у замку Кронборг (Данія).

Світлина з Фестивалю лялькарських шекспірівських вистав у Кронборзі (Данія).



трагедію про принца данського у стінах Кронборга вояки грали щорічно. Згодом до участі в цьому заході почали долучатися інші аматорські трупи, а на початку XX століття фестиваль став професіональним. Він відбувається у знаковому місці – замок Кронборг, розташований у місті Гельсингер, вважається “замком Гамлета” – славнозвісним Ельсінором, де розігралися події найвідомішої трагедії всіх часів і народів.

За 200 років свого існування цей театральний фестиваль, що нині має назву “Шекспір у замку Гамлета”, набув величезної популярності. Учасниками його були всесвітньовідомі актори, як-то Лоуренс Олів’є, Джон Гілгуд, Річард Бертон, Кенетт Брана, Джуд Лоу та ін. Їхні портрети можна побачити у спеціальній залі, що має назву “Hall of Fame” (з англійської – зал слави).

Фестиваль розпочинається щорічно у серпні й триває близько 20 днів. Обов’язковим його компонентом є постанови “Гамлета”, однак діапазон п’єс, заявлених у програмі 2016-го, значно ширший. Глядачі мали можливість побачити римську п’єсу “Юлій Цезар” у виконанні італійського експериментального театру “Socmetas Raffaello Sanzio”, “Двох веронців” у постановці британського театру “Глобус”, а також сценічну версію комедії “Міра за міру”, яку предста-

вили російські актори трупи Д. Доннеллана “Cheek By Jowl”. Гостям цього театрального форуму пропонують відвідати також низку інших шекспіроцентричних заходів. Це, зокрема, концерти ренесансної музики та музичні композиції за творами Шекспіра, демонстрація екранізацій його п’єс під відкритим небом, а також міні-фестиваль вистав театрів ляльок. Усі учасники фестивалю отримують нагороду – статуетку “Золотий Йорик” у вигляді позолоченого черепа. Цей символ-талісман оригінальним чином використовується у рекламній кампанії фестивалю: щороку він змінює свій імідж – то “вдягає” великі навушники, то “хизується” модними окулярами.

Цього ж, 2016 р., відзначає 25-річний ювілей ще один шекспірівський фестиваль, що проводиться у німецькому місті Нойс. Саме тут 1991 року було зведено приміщення театру “Нойс-Глобус” – зменшена копія легендарного лондонського “Глобусу”. Зала цього театру є доволі малою, тож відвідувачі, які під час вистави знаходяться доволі близько до сцени, мають можливість не просто пасивно спостерігати за грою акторів, але й інтерактивно взаємодіяти з ними.

Засновником фестивалю та його ідейним натхненником уже чверть століття є театральний режисер

*Театр “Нойс-Глобус”
в Лондоні (Великобританія).*

*Глядацька зала театру
“Нойс-Глобус”.*



*Засновник фестивалю
Райнер Вірц.*



Райнер Вірц – великий шанувальник Шекспіра і талановитий організатор, якому вдалося згуртувати навколо себе злагоджений гурт професіоналів.

Фестиваль у Нойсі відбувається щорічно і триває майже чотири тижні. Він має широку географію – окрім німецьких труп до участі у заході організатори неодмінно запрошують театри з країн Африки, Південної Америки, Азії, які незрідка пропонують свіжий погляд на шедеври Великого Барда. Так, приміром, минулого року театр “Cia Completa Mente Solta” із Ріо де Жанейро представив на сцені Нойс-Глобуса вельми оригінальну виставу, що мала назву “Trans Shakespeare Formation – з нетрів у великий світ”. Режисер Марсіо Януаріо під час прес-конференції зазначав: “У нашій виставі Гертруда репрезентує Латинську Америку, Клавдій виступає символом корупції, що покриває наркотрафік, Гамлет старший – це наша країна, а принц Гамлет – це всі ми, що

прикидаємося божевільними для того, щоб викрити причини такої незмірної кількості жорстокості, зради та смертей”.

Організатори фестивалю особливо дбають про створення святкової атмосфери. Цьому сприяє як програма заходів, так і структура фестивальної локації, що включає не лише будівлю театру “Нойс Глобус”, але і зону відпочинку – так зване “Пивне подвір’я Шекспіра” (“(Shakes)-beer garden”), де по закінченні театральних вистав відбуваються веселі вечірки, що тривають усю ніч. Їхні учасники мають змогу не лише відпочити, але й обговорити режисерські підходи чи акторську гру.



*Шекспірівський театр
у Гданську (Польща).*

*Нагорода “Золотий Йорик”,
яка вручається найкращій польській
поставі Шекспірової п’єси.*



До програми фестивалю входять і шекспірівські музичні концерти. Так, 2014-го відбулася презентація альбому бельгійської співачки, композиторки та піаністки Кароль Ванвельден – “Shakespeare in Jazz – Sonnet album”, до якого увійшли сміливі джазові інтерпретації Шекспірових сонетів у виконанні найкращих бельгійських музикантів. Музичною складовою фестивалю 2015 р. стала програма “Шекспірівські любовні пісні”, а цього року – концерт під назвою “Шекспір у вар’єте”.

Наймасштабнішим з-поміж щорічних шекспірівських фестивалів є театральний форум у Гданську (Польща). Хоча 2016 р. він не святкує жодного ювілею, однак ювілейні практики зіграли в його історії визначальну роль. Саме з нагоди 450-річчя Шекспіра під час фестивалю 2014 р. в цьому польському містечку було відкрито Шекспірівський театр. Цей шедевр модерної архітектури, створений за проектом відомого італійського архітектора Ренато Ріцці, має декілька вражаючих особливостей. Його розсувний дах дозволяє перетворити будь-яку виставу на перформенс під відкритим небом. Багаторівнева глядацька зала забезпечує досконалу видимість та чудову акустику, а сцена-трансформер може бути пристосована до декорацій будь-якого рівня складності. Прикметно, що цей театр зведено на тому місці, де колись розташовувалася так звана “Fencing School”, яка за часів Відродження була центром театально-

го життя на теренах Польщі. За переказами, саме у “Fencing School” ставили свої вистави тогочасні англійські актори, які відвідували Гданськ під час гастролей континентом.

Гданський фестиваль – це не лише місце зустрічей театральних труп з різних країн світу, але й майданчик для змагань польських театрів. Щороку авторитетне конкурсне журі визначає найкращу польську постанову Великого Барда. Переможець отримує приз, який, як і символ фестивалю у Кронборзі, має назву “Золотий Йорик”.

У дні відкриття та закриття цього масштабного форуму відбувається також урочистий костюмований парад, в якому беруть участь не лише актори, але й мешканці та гості міста. Крім того, в рамках фестивалю відбуваються засідання “Літньої шекспірівської академії”. Цей освітній проєкт включає також серію акторських майстер-класів, шекспірознавчі лекції, семінари та круглі столи, які проводять відомі актори, режисери, фахівці в галузі літератури й театру.

Ювілейним став нинішній рік для шекспірівського театального фестивалю, що збирає охочих у румунському місті Крайова. Засновник (1994) – режисер і актор Еміль Борогіна. Саме завдяки його ен-



Емблема фестивалю
у м. Крайова (Румунія).



Засновник фестивалю у Кракові –
Еміль Борогіна.



Еміль Сірбулеску

тузізмові вже продовж двох десятиліть у невеликому містечку на півдні Румунії раз на два роки збираються провідні театральні колективи світу, які презентують власні постановки Шекспіра. Серед учасників фестивалю різних років – відомі британські театри “Глобус”, “Пропелер” та “Flute”, труп литовського режисера Оскараса Коршуноваса, японський театр із міста Сайтама, китайський національний театр.

Прикметною рисою цього фестивалю є поєднання в його структурі трьох складових – власне театральної, шекспірознавчої та театрознавчої. Перша з них передбачає перегляд професійних та аматорських спектаклів, а також кінопокази відеOVERSІЙ шекспірівських постанов. Наукова програма включає семінар Європейської асоціації дослідників Шекспіра (ESRA) під керівництвом Ніколети Чінпоеш (Вустерський університет) та Емілі Сірбулеску (Університет м.Крайови). У рамках семінару створено наукову платформу для ефективної взаємодії молодих дослідників творчості англійського драматурга з такими метрами шекспірознавства, як, приміром, почесний президент Шекспірівського Трасту Стенлі Веллс, директор Шекспірівського інституту Майкл Добсон, головний редактор веб-ресурсу “BloggingShakespeare” Пол Едмондсон. Простір діалогу розширюється і за рахунок спілкування науковців із театральними критиками, режисерами та акторами, які постійно відвідують засідання семінару.

Фестиваль у Крайові – справжнє свято для всіх, хто безпосередньо пов’язаний з театром. Насичена

та розмаїта програма створює потужне енергетичне поле, в якому театральні критики мають змогу обмінюватися враженнями і судженнями про переглянуті вистави, аналізувати режисерські підходи та акторські прочитання, полемізувати, визначаючи найкращі постанови. Куратором театрознавчих заходів фестивалю виступає Ієн Герберт – почесний президент Міжнародної асоціації театральних критиків, редактор авторитетного британського видання “The Stage” та директор і засновник журналу “Theatre Record”, що виходить вже протягом 35 років. Пан Герберт керує “Школою молодих критиків”, до роботи якої останнім часом долучився і знаменитий критик кіно і театру Лоуренс Гюнтер.

Театральна програма фестивалю 2016 р. була досить розмаїтою: до неї увійшли роботи як визнаних майстрів сцени (Томас Остермайєр, Юкіо Нінагава, Пітер Шнайдер, Ромео Кастелуччі), так і амбітних талановитих початківців (Келлі Хантер, Ірад Рубінстайн, Ендрю Хілтон та ін.). Її абсолютним фаворитом став спектакль відомого японського режисера Юкіо Нінагани “Річард II”. Досвідчений постановник драматургії Великого Барда, добре знаний у світі завдяки експериментаторським версіям “Ромео і Джульєтти”, “Гамлета”, “Короля Ліра”, Нінагава представив на суд глядача абсолютно несподівану, сповнену напруги і драматизму інтерпретацію історичної хроніки. Історія “слабого” короля Річарда II, неспроможного подолати бунт своїх фаворитів, перетворюється на сповнену глибокого трагізму розповідь про неможливість поєд-



Ніколетта Чінпоеш



Стенлі Веллс та Пол Едмондсон.

нання почуттів і обов'язку, на своєрідну філософську притчу про конфлікт між людськими стосунками та державною необхідністю. У виставі беруть участь актори старшого покоління театру "Saitama Gold Theatre" та молодь з театру "Saitama Next Theatre". Більшість виконавців головних ролей рухаються на інвалідних візках. Дія насичена символікою, в тому числі й біблійною, та еротичною експресією танго. Розкриваючи глибинний смислотворчий потенціал шекспірівської історичної хроніки, режисер продемонстрував, що для генія не існує "низького" чи "високого" жанру.

Шекспірівські фестивалі 2016-го переконали, що в наш час новаторство театральних постанов не зводиться лише до пошуків нових форм репрезентації драматургії Великого англійця. Воно може реалізуватися і в перегляді стереотипних уявлень про її смислові акценти та аксіологічну семантику, і в розширенні інтерпретаційного потенціалу периферійних колізій чи мотивів. Творчий діалог сучасних митців з ренесансним генієм сприяє реактуалізації невичерпного ціннісного потенціалу Шекспірового слова.



Пам'ятник В. Шекспіру на центральній площі м. Крайова (Румунія).



Майя ГАРБУЗЮК

СІЛЬ УТРАТИ¹

(Прем'єра "Зимової казки" В. Шекспіра у Львівському академічному театрі ім. Леся Курбаса)

Двадцять сьомого березня 2016 року, на Міжнародний день театру, у Львівському академічному театрі ім. Леся Курбаса відбулась прем'єра вистави "Зимова казка" В. Шекспіра. Міжнародний проєкт на кону курбасівців за підтримки Британської ради в Україні та у співпраці з Мистецькою майстернею "Драбина" було реалізовано у рамках Всесвітньої програми вшанування творчого спадку Вільяма Шекспіра з нагоди 400-ї річниці від дня його смерті. Разом із режисером Євгеном Худзиком, котрий виборов право першого в Україні прочитання цього твору у театральному конкурсі, проведеному Британською радою 2015 р., над виставою працювала Мінглу Вонг (Китай), фіналістка престижної британської премії молодих сценографів Linbury Prize. (Переклад з англійської – Віктор Контілов. Співоча палітра – Мирослава Рачинська. Хореографія – Нінель Зберя. Науковий консультант – Марія Габлевич).

Це вистава із присмаком солі на вустах. В акторів. І глядачів. Звичайнісінької солі, марки "Екстра", закупленої в супермаркеті у кількості 500 кг. Вона сиплеться з-під купола, встеляє сцену, її передають як дружнє рукостискання, нею пишуть і креслять магичні кола, врешті, дихають, адже соляний пил проникає, здається, у кожну шпарину. Соляним полем ходять актори, сіллю – замість отрути – наповнюють бокал, і здається, що навіть у маракасі – ударному музичному інструменті – теж шурхотить сіль. Стрілка велетенського годинникового механізму час до часу проїжджає білосніжними дюнами з відбитками босих ніг/постолів/черевикув/рифлених підошов. Обернувшись кілька разів, вона невблаганно перетворює хаос людських слідів на правильну концентричну систему смуг. Так очищають льодові арени від шрамів ковзанів, нічийні та прикордонні смуги – від слідів порушників, а час – від болю та докорів сумління тих, хто в ньому живе. Так, мабуть, обнулюють списки жертв та пам'ять про їхніх катів, перемелюються життя одиниць та долі націй – на сіль, на порох, на пил.

Час у цій виставі, безумовно, головна дійова особа, втілена не лише метафорично, а й персоніфіковано – Кронос (Олег Стефан) спокійно вмикає і вимикає

¹ Журнальна редакція. Першодрук: <http://zbruc.eu/node/49904>



Сцени з вистави “Зимова казка” В. Шекспіра. Режисер – Євген Худзик, простір, костюми – Мінгду Вонг (Китай). Львівський академічний театр ім. Леся Курбаса, 2016 р. Світлини до статті – Ольги Дмитрів.

Мирослава Рачинська – Герміона,
Микола Береза – Поліксен

механізм обертання годинникової стрілки, прискорюючи/сповільнюючи ходу Історії. Ота всюдисуща сіль – то його, Часу, математична функція, хімічна формула, фізичний матеріал. Тому й на героях – ніби випаруване до прозорості вбрання з поліетилену, під яким – прозорий одяг з тканини, що огортає гарячі від поту, але водночас мовби охолоджені вічністю і тому відсторонені від нас тіла. Персонажі вистави виходять на великий корпус годинникового механізму як на подіум – Час-модельєр виказує себе, зодягаючи тіла акторів у різні за кроєм та оздобами, але незмінно прозорі поліетиленові костюми. Таке собі чотиригодинне дефіле діями-епохами: Княжа доба (I), Козаччина (II), Царат (III), Новітні часи (IV), Сьогодення (V). Стоп! До чого тут Шекспір – запитаєте ви?

Коли рік тому режисер Євген Худзик представив на конкурс своє вирішення “Зимої казки”, голоси членів експертної групи уперто розділились. Для авторки цих рядків реалізація задуму львівського митця здавалась щонайменше нереальною. Погодьтеся – коли раптом в одному із творів Великого англійця вам пропонують побачити... історію України, важко повірити у “ненасильницькі методи” інтерпретації класики. Важко повірити у те, що прямолінійне накладання нашої історії на казковий сюжет твору хай і всесвітньо ушлявлено, але такого далекого чужинця, може завершитись успіхом.



Каюсь... Тонкий слух та проникливий погляд режисера не зрадили йому й театру. Відштовхнувшись від кількох, ледь помітних у масиві п’ятиактової п’єси, фраз, зокрема, репліки Герміони “Мій батько був колись царем Русі”, режисер розгорнув концепт українськості у часопросторі всієї вистави. Ім’я та історія народженої в неволі, приреченої на смерть і щасливо порятованої казкової принцеси Утрати, що після років вигнання таки повертається до отчого дому і стає під материнське благословення, трансформувались у незвичний жанр спектаклю. “Хроніка Утрати” – так визначив постановник код, за яким пропонує відчитувати події Шекспірового твору. Універсальне й національне, Шекспірове й наше, класичний текст та його сучасна інтерпретація – прихована й видима діалогічна напруга будується не на конфронтації, а гармонізації: часу, простору, дії, сенсів.

Та усвідомлення цього приходить згодом. А поки що ми сидимо у залі із несподіваним відчуттям присутності у майже шекспіровому театрі. Бо ось же – балкон, поміст, простота та умовність простору. Текст Автора у центрі сценічного світу. А світ цей дивує архаїчним (в найкращому розумінні) мінімалізмом мистецької мови. Тут владарюють Актори, лаконізм сценографії пробуджує уяву, от хіба що між територією гри та глядачами першого ряду – один крок. Та й вокальна партитура вистави – фірмова, “курбасівська” (від народної “Ой, ви, голуби”, ірмосів до сороміцьких коломийок та батярських пісень). І хореографія – по-сучасному гротескна, синкопована. Але то все – другий план, по-худжиківськи делікатне тло основної дії, в якій потужність акторських темпераментів, пряме спілкування із залом, яскраво подане слово – визначальні.

Зміни коду театральності – від притаманного цьому колективі інтровертивного самозаглиблення до екстраверсивних, відкритих назовні енергій – як на мене, спровоковані Майданом. Їх апробовано у “12 ночі” Кліма за В. Шекспіром (режисер – Євген

Худзик, 2014), яскраво проявлено в “Ножах у курях” Д. Гарровера (режисер – Володимир Кучинський, 2016), продовжено і розгорнуто тепер, у “Зимовій казці”. Вибухова, але майстерно контрольована енергія дозволяє акторам “піднімати” важковагові тексти британця мовби й зовсім без зусиль, легко, даруючи глядачеві упродовж чотирьох годин насолоду разом з театром чути, розуміти й любити Шекспіра.

Укрупненість образів, тонке чуття тексту та віра у вигадані (здебільшого запозичені, кажуть дослідники) драматургом схеми персонажів і подій дозволяють курбасівцям працювати широким пензлем, азартно, вільно, навіть авантюрно. Просто на наших очах наче по нотах роз’ятрює ревності свого Леонта Андрій Козак, майстерними зигзагами емоційних піднесень та спадів ведучи схибленого героя від маленької підозри над прірву злочину. І чим більшає провина тирана, чим гучнішає його крик – тим нижче, на коліна, у сіль занурює його режисер. Образ Леонта збудовано з архетипових характеристик можновладців: самозакоханості й гарячкості, сліпоти й свавілля. Він заходить від крику у безпідставній ненависті до



Олег Стефан (ліворуч) – Старий пастух, Валерія Котеленець – Утрата, Микола Береза – Поліксен у виставі “Зимова казка” В. Шекспіра. Режисер – Євген Худзик, простір, костюми – Мінглу Вонг (Китай). Львівський академічний театр ім. Леся Курбаса, 2016 р.



*Валерія Котеленець – Утрата, Андрій Петрук – Флорізелъ у виставі “Зимова казка” В. Шекспіра.
Режисер – Євген Худзик, простір, костюми – Мінглу Вонг (Китай). Львівський академічний театр ім. Леся Курбаса, 2016 р.*

коханої людини, але накази на її страту віддає тихо й холодно. Тож не дивно, що змінюване вбрання: княже, петровської доби чи пізніших царських часів – не змінює сутності персонажа. Водночас по-шекспірівськи об’ємно виявляє актор і людську природу самозасліплення, нагадуючи про слабкість, незахищеність та здатність до злочину будь-кого з нас – владаря чи злидаря. Однак поруч є й інші – наприклад, стриманий Камілло (Василь Колісник), якого драматург наділив правом опиратися убивчим наказам короля. Приймаючи ризиковані рішення, рятуючи невинних, беручи на себе відповідальність за життя інших, він впливає на хід казкових (історичних?) подій. Цей скромний персонаж другого плану, гідно й впевнено зіграний актором, відлунує гострим докором нашому громадянському сумлінню...

Античною силою й красою виповнені у виставі жінки. Горда вертикаль королівської постави тіла й духу Герміони (Мирослава Рачинська) у давньоруському княжому вбранні викликає в уяві образ Ярославни, її материнські муки суголосні із стражданнями Шевченкової Катерини, а стоїцизм та терпіння уподібнюють її до наших сучасниць з Майдану. Поліна ж (Наталія Рибка-Пархоменко) радше – верховна жриця. Її позачасовість підкреслена відсутністю штучної пластикової “оболонки”. Героїня домінує у кожній зі “своїх” сцен, незалежно від того,

хто перед нею – слуга чи король. Епізод, де Поліна приносить з в’язниці владарю Леонту народжену до часно його дочку, перетворено на моторошний ритуал воцаріння про хрещення дитини як найвищу людську і божу милість. Та чим дужчає – аж до ірраціонального – тиск праведності, тим швидше й простіше приймає король-Козак смертоносні рішення. Театр досліджує механізми влади, закони тиранії – й сам жахається цього. А ось і дивом врятована, вже доросла королівська донька Утрата (Валерія Котеленець) – чистий, піднесений голос, що серед зимового сну пророкує прихід весни. Це сама Україна: у вишиванці, постолі, дзвінкоголоса, усміхнена, струнка, з дотепними й мудrimi відповідями незнайомому гостю (Поліксен-Микола Береза). Разом із принцем Флорізелем (Андрій Петрук) вони творять справді ідеальну пару закоханих, шляхетство якої – не з крові, а в душі.

Зрештою, вже лунають трембіти. Так, так, не дивуйтеся: де у Шекспіра Богемія, там у Євгена Худзика та Мінглу Вонг – Гуцульщина. Де Шекспір дає в руки героїні квіти – там львівська Утрата, господиня свята, роздає гостям розмаїті стрічки. Де у казці – свято овечих стригалів, там для Театру ім. Курбаса – щаслива нагода розгорнути масштабне дійство. Курбасівці добре вміють і люблять це робити: на балконі трембітають трембітарі, йдуть у запальний танок танцю-

ристи, б'є бубон, стрічки обвивають тонкостанних закоханих – весь світ завихрено у містерії народного свята. Як жар з його полум'я вилітає до нас хоровод масок, а з ним – веселі злодії, дотепні шахраї, вуличні музики.

Інтермедійні, комічні сцени у львівській “Зимовій казці” – окрема тема. Це і репризний діалог Пастуха (Олег Стефан) та Блазня (Ярослав Федорчук) на березі моря. І концертні номери Автоліка у виконанні Дениса Соколова та його гітари (чого вартує один лише “тирольський спів”!). Гадаю, йдучи “на Шекспіра”, ви аж ніяк не сподіваетесь почути львівський кабареетовий шлягер – але почуєте (“А-га! Е-ле-гантська но-га!”), – співають звабливі Зоряна Дибовська, Оксана Козакевич разом з Денисом Соколовим та Ярославом Федорчуком! Увінчує ж часову розгортку “зимової гуморини” тріо коміків у складі Олега Стефана, Дениса Соколова та Ярослава Федорчука, котрі, імпровізуючи на текстах Шекспіра, провадять сучасне телевізійне ток-шоу “з прямим включенням з місця подій”. Густе комедійне тkania вистави водночас достатньо тонке і придатне для різного виду гаптувань. Чого варті мереживні інкрустації: Олег Стефан-Пастух у мить, коли удає здивування від побаченого сповитка: “Дитинка!”; чи анекдот про гуцула у його ж виконанні. А Микола Береза-Поліксен із багатозначним “Не занадто?”. А співана реклама Британської ради? “Розігріта” публіка завзято вибиває

долонями ритм, акомпануючи вокальній імпровізації Автоліка-Соколова, радіє заграванням Блазня-Федорчука, відчайдушно готова до діалогу зі сценою...

Однак виставу майстерно зіткано з контрастів. Тому далі – без жартів. “Зимова казка” Театру ім. Леся Курбаса продовжує суто львівські театральні дослідження стосунків Часу, Історії, Нації і Міту. Ще 2010 року у “Лісовій пісні” цього ж театру режисер Андрій Приходько перетворив колобїжний часопростір Лесиної казки-феєрії на історичну пряму, що веде від утраченого автентичного минулого у здекласоване, zdeгpaдoване, сколонізоване сьогодення нації. Львівський театр ім. Лесі Українки у постчорнобильській “Бабі” П. Ар’є (режисер Олексій Кравчук) теж заговорив про красу одвічного “початку і кінця часів” та руйнівну силу цивілізації. “Зимова казка” курбасівців – наступна в цьому ряду. Час історичний, національний, явлений наскрізним рухом епох, та час міфологічний, “безкінечно круглий”, універсальний, втілений у казковому сюжеті – ці два промені, мов у неевклідовій геометрії, поступово і невідворотно зближаються. На початку існуючи паралельно, у другій дії вони накладаються, щоб врешті у фіналі зійтися в одній, найвищій, найістотнішій точці, де зустрічаються і зливаються воєдино усі накопичені сенси.

Ця точка-мить настільки потужна, що “обриває” подальший текст Шекспіра. Ми не довідуємось про



Оксана Козакевич, Зоряна Дибовська, Денис Соколов, Ярослав Федорчук у виставі “Зимова казка” В. Шекспіра. Режисер – Євген Худзик, простір, костюми – Мінглу Вонг (Китай). Львівський академічний театр ім. Леся Курбаса, 2016 р.

одруження Поліни, нам не почути радісних весільних пісень на честь єднання закоханої молодої пари. Замість цього хор виспівує “На Майдані, на риночку”. Щасливо врятована, не мармурова – жива Матір-Берегиня тривожно-піднесено благословляє свою знайдену доньку. У самісінькому серці сцени вони довго вдивляються одна одній у вічі. Дивовижна і неймовірна ця зустріч: минулого – із сьогоденним, давнього пророцтва – із його здійсненням, вистражданого – з вимоленим у Долі, утраченого – із віднайденим. Будь ласка, обов’язково затримайте в цю мить дихання і прислухайтесь, як у лунке багатоголосся хору Герміона-Мати-Рачинська влітає своє тихе “Пливе кача...”...

Чи перемагає Історія Казку? Чи може Казка стати Історією? Де місце їхньої зустрічі – Майдан, президентські палати, штормове море чи загублена/врятована людська доля? Скільки ще солі має впасти на нас з неба?

Стовп білого пилу у світлі прожектора. Далі гірчить на губах. І навіть те, що не завжди вдається розчутити тужливе голосіння Матері серед фінального ансамблевого forte, здається невинним. Наша хроніка Утрат триває...

Р. С. У другому складі ролі виконують: Леонт, Камілло, Антігон – Олег Онешак; Герміона – Тамара Горгішелі; Поліна – Оксана Цимбаліст; Утрата – Оксана Козакевич; Мамілій, Флорізелль – Марко Свіжинський.



Олег Стефан, Ярослав Федорчук, Денис Соколов у виставі “Зимова казка” В. Шекспіра. Режисер – Євген Худзик, простір, костюми – Мінглу Вонг (Китай). Львівський академічний театр ім. Леся Курбаса, 2016 р.

Колектив виконавців та сценограф Мінглу Вонг (у центрі) після прем'єри вистави “Зимова казка” В. Шекспіра. Режисер – Євген Худзик. Львівський академічний театр ім. Леся Курбаса, 2016 р.



Марина КОВАЛЬЧУК

УКРАЇНСЬКИЙ КОСМОС

(Наталя Сумська в ролі Марусі Кайдашихи у виставі “Кайдашева сім’я” за І. Нечуєм-Левицьким Київського національного театру ім. І. Франка)

“Коли режисер запропонував мені зіграти Марусю Кайдашиху, я миттєво залюбки погодилася, це ж якісний матеріал. На репетиціях робила його посту-пово, вкладала все, що є в мені нашого, народного, може, трохи забутого, але впізнаваного в розмовах, у побуті, в діалогах”, – розповідає актриса Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка Наталя Сумська [1]. Робота над виставою за однойменною, класичною для української літератури повістю І. Нечуя-Левицького “Кайдашева сім’я” розпочалася в 2007-му. 28 грудня того ж року глядачі вперше побачили спектакль. Інсценізація, яку запропонував Микола Босак, не була схвалена, тому колектив почав створювати власний сценічний варіант: “Свою виставу намагалися наблизити до авторового тлумачення, не віддаляючись від оригінального тексту (й підтексту також). Нечуй-Левицький – класик, його робота досконала й не потребує жодного доповнення”, – коментує Наталя Сумська [2]. Найскладніше завдання лягло на плечі виконавиці ролі Кайдашихи, адже героїню Н. Сумської бачили в різному виконанні на сценах майже всіх українських театрів. Відтак треба було – дивувати новим та цілком самобутнім трактуванням образу. Від самого початку Наталя Сумська відповідально поставилася до ролі. Навіть на репетиціях була в народному одязі, працювала босоніж.

Кайдашиха – українська селянка, світогляд і характер якої формувалися за доби кріпацтва. Досить молодою, ще до заміжжя, її взяли працювати до



Наталя Сумська – Маруся Кайдашиха, Олена Мамчур – Мотря у виставі “Кайдашева сім’я” за І. Нечуєм-Левицьким. Режисер – Володимир Коляда, художник – Андрій Александрович-Дочевський, костюми – Людмила Нагорна. Київський національний театр ім. І. Франка, 2007 р.

панського двору, що й наклало особливий відбиток на характер, визначило поведінковий вектор. Манірність панів, солодкава мова, зверхність та неприхильність у ставленні до оточуючих, як вірус, передалися сільській дівчині, хоча таким, як вона, зазвичай притаманні природна щирість, відкритість і душевна простота. Так, не можна заперечити, що Маруся користувалася повагою своїх господарів, адже вони садовили її поруч із собою під час обіду (який вона ж і готувала), запрошували до покоїв, ніби вважаючи за свою. Проте станова різниця не могла знівелюватися. Система стосунків “пан-наймит” залишалася. Отож, Кайдашиха – людина, втомлена багаторічною працею на панщині. Але попи та пани ще й досі запрошують її готувати обіди на весілля чи хрестини. Навіть двійко дорослих синів не здатні полегшити материне життя, бо ж вони, скоріше, батькові помічники. Залишається сподіватися лише на майбутніх невісток, які розділять із господинею хатні турботи. Проте, як кажуть у народі, не так сталося, як гадалось...

Із Кайдашихою-Сумською знайомимося поступово. Спочатку вона десь углибині сцени підгодовує домашнє птаство, так, що її, вкрити хусткою, не вдається ідентифікувати одразу, і легко сплутати з наймичкою, яка виконує свої хатні обов'язки. До того ж Маруся стоїть до зали спиною, лише зрідка поглядаючи на

синів та чоловіка, що розмовляють на авансцені. А через декілька секунд полишає кін. Далі чуємо лише голос Кайдашихи з-за сцени. Він, настановчо-командно інтонований, красномовно й потужно заявляє про особистісні характеристики і величну колоритність героїні, про її статус у родині. Відчутна сила цього прийому, оскільки голос подеколи сильніше впливає на сприйняття, аніж, скажімо, жест.

І от Кайдаші прямують до сватів під веселу мелодію музик. З-під відкритої оркестрової ями (параболічно сконструйованої, аби зобразити гору) з'являється Кайдашиха під руку з чоловіком. Вона – з високо піднесеною головою, із серйозним, здається, непорушним виразом обличчя та випростаною спиною – легенько підтанцює в такт музиці, потім на хвилю зупиняється, хапається за попереk... повертається у попереднє положення і зникає за горою. Ось такий перший вихід Кайдашихи-Сумської. Десятисекундна мізансцена – напрочуд змістовна: вона миттєво дає точну характеристику героїні. Наталя Сумська одразу розкриває шельмуватість своєї Кайдашихи, прозоро натякає на те, що вона артистична і завжди ладна скористати цим із зиском для себе. Маруся без будь-яких зусиль може перейти з одного стану в інший, вдати біль, а через секунду намалювати байдужість і зверхність на обличчі. Це – спро-



Сцена з вистави “Кайдашева сім’я” за І. Нечуєм-Левицьким. Режисер – Володимир Коляда, художник – Андрій Александрович-Дочевський, костюми – Людмила Нагорна. Київський національний театр ім. І. Франка, 2007 р.



Сцена з вистави “Кайдашева сім’я” І. Нечуя-Левицького.
Режисер – Володимир Коляда, художник – Андрій Александрович-Дочевський, костюми – Людмила Нагорна. Київський національний театр ім. І. Франка, 2007 р.

щене, прискорене знайомство, узагальнений показ її характеру; Н. Сумська дає зрозуміти, чого від її героїні можна очікувати далі.

Кайдашиха–Сумська вибудовує розгалужену систему стосунків з оточенням: одна гілка – сини та онуки, інша – чоловік, третя – Мотря, четверта – Мелашка, і, нарешті, п’ята – свати. Вона – зразкова мати та бабуся: м’яка, турботлива, ніжна; завжди обійме, приголубить і неодмінно скаже тепле слово синові. І солодкий голос при спілкуванні з найріднішими щирий. Маруся Сумської належить до такого типу жінок, які повністю реалізують себе в родині. Вона розчиняється в догляді за дітьми та чоловіком, а самовиражається в куховарстві та хатніх справах. У розмовах із Кайдашем постає суворою та принциповою. Під час знайомства зі сватами, ліктем прикриваючи Омелька, відсторонює його від горілки. Готуючись перехилити чарку, сама говорить: “Не знаю, як то ті п’яниці її п’ють”. Останнє слово вимовляє різко й суворо, навмисне обертається до чоловіка, так натякаючи на його залежність від алкоголю. Та звучить це, радше, як турбота за здоров’я та життя Кайдаша, бо ж пияцтво до добра не доводить; як хвилювання за сімейний добробут, адже Омелько у шинку може залишити останні гроші. Відчувається, що Кайдашиха–Сумська має владу над чоловіками у своїй родині. Це підкреслено прийомом, коли Маруся з-поза сцени віддає накази Карпові й Лаврінові та

забороняє Кайдашеві йти до шинку, хоч тим самим водночас і підштовхує до цього. Тобто, жінці навіть не обов’язково бути присутньою, аби володарювати над синами та чоловіком; у такий спосіб показана її сила та чоловіча роль у сім’ї.

Найповніше характер Кайдашихи–Сумської розкривається в стосунках з невістками Мотрею (Олена Медведєва, засл. арт. України Наталія Ярошенко, Наталія Ненужна) та Мелашкою (засл. арт. України Анжеліка Савченко, Ксенія Баша-Довженко, Ольга Фесуненко). В епізоді знайомства з батьками Мотрі Маруся вперше показує неприхильне ставлення до неї. Коли мати хвалить свою доньку, Кайдашиха реагує не без притаманної їй іронії: дивиться на дівчину, примружуючи очі й неприродно

часто кліпаючи. Щоб підтримати розмову, хоч показово та нещиро, але каже-таки кілька приємних слів майбутній невістці. Пісня про Мотрю зі словами “невісточка, як на шії... намистечко!” виявляє неоднозначне ставлення Марусі: виразно відчувається двоякий натяк, адже намисто може бути не тільки прикрасою, але й тягарем. Стосунки свекрухи та невістки будуються на невідповідності слів учинкам (з боку першої). Кайдашиха–Сумська говорить: несмачний борщ. Але з яким же задоволенням його сьорбає та ще й голосно прицмокує при тому; а коли Мотря забирає тарілку, мигцем вихоплює її та доїдає страву. Цей момент ілюструє одну зі слабкостей сильної жінки: нездатність переступити через власний гонор і похвалити невістку за смачний борщ.

Не йде на поступки та не погоджується визнати свою неправоту Кайдашиха й у сцені боротьби за полотно та мотовило. Коли сварка між жінками досягла кульмінації, Маруся вже ніби готова віддати прядиво, але вигукнувши “та на, забирай!” вона водночас метушливо ховає полотно до скрині. Змагання триває. Кайдашиха–Сумська від удару подушкою в спину падає, позбавляючись мотовила; вона завдає удар у відповідь і мізансценує так, що опиняється на столі з тим нещасним мотовилом у руках. Мотря хапається за його протилежний бік і насмішкливо крутить Кайдашиху на столі. Такі наслідки Марусиної безкомпромісності та жадібності... Ще на весіллі вона прилягає на Мотрину скриню, обстукує й перевіряє, чи – боронь Боже – не порожня вона. Отож, ділитися своїм не хоче, а зазіхнути на чуже – не проти. Жадібність інколи настільки оволодіває Кайдашихою, що жінка перестає контролювати свої дії. Ніби якась невидима сила спонукає її кинутися

до мішків, що слугують межею родинних садиб, і пересунути їх з користю для себе.

До Мелашки Маруся-Сумська ставиться набагато прихильніше, аніж до Мотрі, але тон спілкування все одно неприязний. Між ними градус напруги суттєво падає, що зумовлено м'якою та компромісною вдачею молодої невістки. Якщо Мотря – опонент під стать Кайдашисі, то Мелашка якось і не дає приводів сердитися чи зчиняти гвалт у хаті. Лиш одного разу досвідчена господиня висміяла її невинність у замішуванні тіста, а загалом вони об'єднані в опозиції до Мотрі. Отримавши звістку про мелашчине зникнення, свекруха хвилюється, хапається за серце, заглиблюється в здогади і намагається пригадати собі причини мелашчиного вчинку. Проте коли черниця хвалить Мелашку, Кайдашиха не зраджує себе і виголошує здивовано-іронічне “ти диви!” Вона не вірить або відмовляється вірити в Мелашку як у талановиту господиню, бо на світі тільки одна така – Маруся Кайдашиха.

Які ж мотиви Марусиної поведінки? По-перше, панський гніт, що його відчуває протягом багатьох років, переріс у моральний тягар, а тепер Кайдашиха-Сумська намагається перекласти його на невісток. Господиня, здається, від самого початку бачить у Мотрі й Мелашці наймичок, бо вона – пані. Їй трапилася можливість панувати над ними так, як колись панували над нею. Тому Маруся дозволяє собі такі необґрунтовані випадки та безпідставні претензії на

їхню адресу. І можливо, що й будь-які інші невістки зазнавали б такої зневаги... По-друге, Кайдашиха понад усе на світі любить своїх синів, проголошуючи хвалебні монологи на їхню честь, називає Карпа та Лавріна найгарнішими та найпрацьовитішими парубками на селі, порівнює з орлами. Очевидно, вона прив'язана до них душою, по-материнськи бажає, аби її хлопчики завжди були поруч. Тому від самого початку Маруся так упереджено сприймає невісток, яких підсвідомо вважає хижачками-розлучницями. Кайдашиха-Сумська відчуває: сини віддаляються, тепер увесь час проводять із дружинами, уже не потребують материних порад, як то колись було. Нині з (оцими!) жінками Карпо та Лаврін ближчі. Для матері боляче визнавати це. Ось чому вона бореться за право бути активним та, головне, потрібним елементом у житті синів. Проте не розуміє, що від її



Наталя Сумська – Маруся Кайдашиха у виставі “Кайдашева сім'я” за І. Нечуєм-Левицьким. Режисер – Володимир Коляда, художник – Андрій Александрович-Дочевський, костюми – Людмила Нагорна. Київський національний театр ім. І. Франка, 2007 р.



Сцена з вистави “Кайдашева сім’я” за І. Нечуєм-Левицьким. Режисер – Володимир Коляда, художник – Андрій Александрович-Дочевський, костюми – Людмила Нагорна. Київський національний театр ім. І. Франка, 2007 р.

ворожнечі з невістками сини страждають і тому ще більше віддаляються. По-третє, така поведінка – це своєрідна захисна реакція Марусі. Вона намагається не допустити самої можливості виникнення “загрози” з боку невісток: щоб вони, не дай Боже, не сіли на голову та часом не надумали крутити свекрухою на свій лад. Кайдашиха-Сумська боїться, що Мотря й Мелашка стануть повноправними господарями, а вона втратить своє беззаперечне лідерство в родині. Маруся заздалегідь відмовляється програти їм, бо не вміє достойно приймати поразку. Навіть більше: Кайдашиха-Сумська постійно наголошує на своїй хазяйновитості, адже у цьому вона реалізується. Але тепер у хаті з’явилися конкурентки і, судячи з реакції Марусі на Мотрин борщ, мають шанс зрівнятися з нею в кулінарних успіхах.

Загалом, у найближчому родинному колі – вона простішає, максимально наближаючись до себе справжньої. А от для зовнішнього світу, який представляють свати, Маруся – статечна дама, шанована панями й попами. З ними й проявляються манірність та пиха Кайдашихи, вона – у панській масці.

Яскраво виражена українськість Кайдашихи-Сумської, починаючи від костюму і закінчуючи рисами характеру. Маруся одягнена в традиційний український одяг, який відповідає ситуації та місцю дії. Удома вона носить довгу вишивану сорочку та коричневий очіпок. По хаті часто ходить босоніж: саме тут,

у рідній домівці, вона особлива наближена до свого ества, тобто поводиться максимально просто (на чому наголошувалося трохи вище). Інколи до скромного домашнього вбрання додається корсетка, що вигідно підкреслює витончені форми, довга спідниця, біла хустка та червоні або чорні чоботи. В особливих, урочистих випадках (наприклад, сватання) вона пишається квіткою, вбираючись у червону корсетку, червоний очіпок та квітчасту спідницю, а на її шії красуються разки калинового намиста. Але знову ж таки тут присутнє прагнення здаватися гарнішою, аніж насправді, похизуватися заможністю. Костюм, окрім усього, відображає внутрішній стан Кайдашихи: на пошуки загубленої Мелашки вона йде в одязі чорного кольору, що є свідченням її пригніченості й зажури.

По суті, Маруся – типова українська жінка, з характерною багатющою палітрою рис, контрастних та непередбачуваних. Холодність поєднується з запальністю, сварливість – із ніжністю, а мудрість – із хитрістю. Н. Сумська скрупульозно вимальовує штрихи української вдачі. Найголовніше, вона знаходить зерно національної ментальності – щирість. Так, саме її. Адже, Маруся завжди відверта. І в стосунках із найближчими, і з невістками, і зі сватами. Хоч би якими були б ті взаємини, але беззаперечним є факт, що Кайдашиха залишається чесною з оточуючими, не приховує свого істинного ставлення. Якщо любить усім серцем синів, то не втрачає нагоди зізнатися,

виявити це почуття; якщо ненавидить і не сприймає невісток, то вони це обов'язково відчують; якщо вважає сватів нижчими за себе, то всім своїм видом зобразить зверхність, ледь не огиду.

Для своєї героїні Наталя Сумська знайшла низку функціональних прийомів, які допомагають зрозуміти, хто ж така Кайдашиха. Вербальне “а-га-га” – улюблена Марусина примовка; хоча хтозна, що вона означає. Це скидається на іронічний вигук, яким можна поставити співрозмовника в незручне становище. Найпоширеніший за вживаністю жест Кайдашихи – схрещування рук, що стає невербальним проявом агресивної налаштованості щодо співрозмовників та закритості у спілкуванні з ними. Тому найчастіше цей жест цілком виправдано використовується в спільних зі сватами та невістками сценах. Свої сльози Кайдашиха-Сумська приховує, що можна розцінювати як її страх здатися слабкою.

Образ, створений Наталею Сумською, не поверхневий, а, навпаки, глибоко пропрацьований, завдяки тому виникає його широкий внутрішній простір. Наталя Сумська показує морально сильну жінку, якій притаманні пиха, безкомпромісність, зверхність, сварливість – з одного боку, та материнська ніжність, хазяйновитість, самоповага й мудрість – з іншого. Проте виконавиця залишає моменти в ролі, які вимагають самостійної глядацької інтерпретації. На розсуд кожного: плач Марусі театральний чи щирий; чи справді вона у відчаї, коли зникла Мелашка, чи радіє, коли невістку знайдено...

Комічність Кайдашихи-Сумської – насправді оманлива, це – тоненька зовнішня оболонка, за якою проглядається цілком драматичний за психологічною природою образ. Загалом, складається враження, ніби актриса не повністю виправдовує свою героїню, а залишає шпарину, аби висміяти її поведінку. Але не йдеться про те, щоб здійняти шквал безглузлого й пустого сміху, а щоб викликати співчуття. Мабуть, потрібно пояснити, чому саме так. Комічний тон змалювання образу Кайдашихи слугує проявом трагедії цієї жінки. Скільки горя заподіяла її поведінка: оті безкінечні хатні сварки з ініціативи Марусі, спричинені її безкомпромісністю та самолюбством, призвели до ворожнечі між братами; до того, що Омелько втратив себе як особистість; що вся родина всохла, мов та груша у садку. Скільки разів поплатилася Кайдашиха-Сумська за свою недолугу поведінку: впала зі стільця, тішачись своєю поважністю, ледь не втратила око через задирикуватість (годі перелічувати далі). Н. Сумська так по-особливому подає оці, на перший погляд, комічні моменти, що мимоволі змушує співчувати своїй героїні.

Кайдашиха Сумської – артистична жінка. Ось вона серйозна й зібрана, а наступної миті зривається

на плач. За рахунок часткої зміни міміки та жестів героїня постійно перебуває в емоційній динаміці. Образ має широкий діапазон у різних аспектах. Насамперед в інтонаційному. Н. Сумська легко й – миттєво переходить з розмірено-притишеної тональності на оглушливий крик чи стогін і плач. Маневреність її голосу дозволяє ніби бавитися з різними інтонаціями. Виконуючи роль Кайдашихи, актриса дещо змінює свій природний голос, намагаючись якнайдостовірніше передати мовно-інтонаційні особливості Марусі – сільської жінки. У вимові з'являється м'який звук “л”, наголошений склад подовжується, від того й самі слова стають довшими, але звучать не монотонно.

Багатий внутрішній ресурс, початково закладений актрисою, надає можливість розвивати образ у процесі його сценічного існування. Він настільки пластичний, що кожна наступна вистава демонструє оновлені акторські знахідки, які органічно доповнюють характер героїні. За вже семирічне життя ролі, вона помітно еволюціонувала. Із роками психологія образу глибшає, на ній позначається життєвий досвід актриси, яка може вдосконалювати малюнок ролі новими штрихами або, навпаки, стирати старі. Образ Кайдашихи як та снігова куля, що безперервно котиться протягом тривалого часу, а відтак збільшується й розростається.

“Кайдашева сім'я” для мене – нагода повернутися в той рай, який я мала щастя пізнати і який нині так далеко від людей. Хоч як це кумедно, вороття до раю відбувається на тлі суперечок між Кайдашами, проте сварки героїв – лише тло (вони були й будуть: суперництво амбіцій – незборима річ). Зрештою, позацивілізаційна медитація в сільській українській хаті, коли можна одягти сорочку, взяти в руки рушники, помацати цебер, чавун, глечик, рогаці, вилошники, качалки, коли й мова стає іншою (і слово “борщ” звучить смачніше), – це повернення кожного до того автентичного начала, про яке ми згадуємо в музеях. Власне, намагалася й намагаюся донести до глядача цей український космос”, – каже Наталя Сумська [3].

1. Сумська Н. “Кайдашева сім'я” – ключовий момент Наталії Сумської / інтерв'ю з н.а. України Наталією Сумською записала Тетяна Кратко // “Кайдашева сім'я” – ключовий момент Наталії Сумської / <http://teatr.kolomyia.org/news/item/40190>, 18. 11. 15

2, 3. Сумська Н. “Донести український космос...” / інтерв'ю з н. а. України Наталею Сумською записала Лілія Бондарчук // Наталя Сумська: “Донести український космос...” / http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=808, 18. 11. 15

Андрій МАТЮНКА

ШОСТА НАУКОВА ЗУСТРІЧ МАЙБУТНІХ ТЕАТРОЗНАВЦІВ



Учасників конференції привітав декан факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка Роман Крохмальний.



Доповідає Дарія Дроботова.

Наукова конференція – звична практика для академічних вищих навчальних закладів, і, звісно, для Львівського національного університету імені Івана Франка зокрема. Від 7 до 9 квітня 2016 р. тут на факультеті культури і мистецтв відбулася вже Шоста всеукраїнська студентська театрознавча конференція “Національний театр в європейському мистецькому просторі: становлення, розвиток, самобутність, взаємовпливи”. Організаторами конференції були викладачі та студенти кафедри театрознавства та акторської майстерності.

У день відкриття, 7 квітня, до нас завітали декан факультету культури і мистецтв, доц. Роман Крохмальний і завідувач кафедри театрознавства та акторської майстерності, проф. Богдан Козак, які побажали учасникам плідної роботи, цікавих дискусій та нових знайомств.

Дванадцятьеро студентів I-V курсів, серед яких – студенти ЛНУ ім. Івана Франка, Харківського національного університету мистецтв ім. І. Котляревського та Київського національ-

Учасники та гості конференції.



ного університету театру, кіно і телебачення імені Карпенка-Карого провадили мову про джерелознавчі студії, історію і сучасні проблеми театру.

Приїзд до Львова харків'ян став уже непорушною традицією обміну досвідом. Особливо приємно було бачити у Львові студентів із Києва, які кілька років не відвідували нашу конференцію. У першій частині конференції доповіді тематично було об'єднано довкола історії українського театру (архівні збірки та музеї). Результати своїх архівних напрацювань озвучили четвертокурсники-львів'яни (науковий керівник – доц. М. Гарбузюк) у повідомленнях “Текстові джерела до історії Першого академічного українського театру для дітей та юнацтва: з досвіду опрацювання архіву театру” (Андрій Матюнка), “Візуальні джерела до історії Першого академічного театру для дітей та юнацтва: з досвіду опрацювання архіву театру” (Ірина Ліпська), “Нові документальні знахідки до життєвої та творчої біографії Антоніни Мацкевич. З архіву Львівського академічного обласного театру ляльок” (Тетяна Стерняк), “Квартира-музей Анатолія Горчинського у Тернополі як місце пам'яті” (Вікторія Солов'юк). Усі виступи супроводжували цікаві презентації, що дозволило слухачам зануритись у світ документів найдавнішого в Україні театру для дітей, Львівського театру ляльок, здійснити віртуальну екскурсію квартирою, в котрій мешкав автор “Червоної троянди”. “Цвіте черешня” та багатьох інших відомих пісень – тернополянин Анатолій Горчинський. Також ми почули доповідь студента 2-го курсу Дениса Гугнина за темою “Жанна Тугай – формування та початок акторського становлення” (науковий керівник – доц. С. Максименко). Розлогий виступ студент проілюстрував світлинами та улюбленою музикою актриси – колишнього театру ПрикВО (нині – Львівський драматичний театр ім. Лесі Українки).

Три доповіді студентів із Харкова та Києва були сфокусовані на розвитку актуальних форм театру у цих містах. Анастасія Головненко (студентка III курсу КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого) розповідала про “Актуальні форми соціального театру” (науковий керівник – ст. викл. Марина Котеленець), Дарія Дроботова (магістрантка ХНУМ ім. І. Котляревського) доповіла про “Розвиток недержавних театрів Харкова у контексті театрального процесу України кін. 1980-х – 1990-і рр.” (науковий керівник – ст. викл. Інга Лобанова); Іоанна Коломієць (студентка I курсу ХНУМ ім. І. Котляревського) проаналізувала “Дві сценічні версії п'єси І. Жаміака “Месьє Амількар” у Харківському театрі “Р. С.”” (науковий керівник – ст. викл. Інга Лобанова).

У кількох інших виступах студенти представили широке коло тем, зосередившись на вагомих театральних подіях та явищах як українського, так



Богдан Козак, завідувач кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка бажає учасникам конференції доброї роботи.



Доповідають студентки (зліва направо) Іоанна Коломієць, Анастасія Головненко, Марія Цигилик.

і зарубіжного театрів. Студентка III курсу Тетяна Кондратюк (науковий керівник – асист. Марія Романюк, ЛНУ ім. Івана Франка) проаналізувала “Творчий тандем режисера Євгена Худзика та художника Ольги Баклан у виставі “Мама Маріца” за повістю Марії Матіос (2013 р.)”, Олена Мигашко (студентка III курсу КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого, науковий керівник ст. викл. Марина Котеленець) на прикладі знакових світових постанов “Гамлета” В. Шекспіра запропонувала власне бачення проблеми трагічного у сучасному театрі (“Гамлет: в пошуках трагедійного на сучасній сцені”), Марія Цигилик (студентка магістратури, науковий керівник доц. Майя Гарбузюк, Львів) запропонувала розвідку “Опера “Мазепа” П. Чайковського у світлі постколоніальних студій (спроба аналізу)”. І врешті, заключна доповідь поєднала проблеми театральної критики та історії: Ольга Оліщук (студентка IV курсу ЛНУ ім. Івана Франка, науковий керівник доц. Майя Гарбузюк) представила цікаве дослідження за темою “Оскар Вайлд – рецензент шекспірівських вистав”.

Уже традиційно окремий день конференції присвячуємо обговоренню актуальних проблем українського театру. Змістовну дискусію на тему “Театр як біль суспільства” модерувала магістрантка Марія Цигилик (Львів). Активний діалог учасників круглого столу – і студентів, і викладачів – свідчив про велику зацікавленість цією темою. Йшлося про нові вистави, нові сценічні форми та нові підходи до діалогу із

глядачем, відповідальність театру у розкритті найбільш болючих травм – колективних та індивідуальних.

“Не лякайтеся!...” – саме під таким гаслом відбулася друга частина круглого столу. Йшлося про те, наскільки “приємним”, “заспокійливим” та зручним для глядача є сьогодні здебільшого український театр, як боїться він вийти сам і вивести глядача із зони комфорту. Учасники конференції обговорювали проблеми необхідності та якості такого гострого діалогу: як говорити сьогодні зі сцени про війну, втрати, біль.

Так само традиційно наші гості мали можливість подивитися кілька львівських вистав: “Толий король” Є. Шварца (Національний академічний український драматичний театр ім. Марії Заньковецької), “Зернохвище” Н. Ворожбит (Перший український академічний театр для дітей та юнацтва), “Амнезія, або Маленькі подружні злочини” Е.-Е. Шмітта (Львівський академічний театр ім. Леся Курбаса), “Перетворення” за Ф. Кафкою (Львівський драматичний театр ім. Лесі Українки) та “Крила ангела” О. Крилової за Я. Кавабатою (Перший український академічний театр для дітей та юнацтва). Виставка “Велика війна 1914 – 1918. Індивідуальний та глобальний досвід”, яку учасники конференції оглянули у Центрі міської історії Центрально-Східної Європи, стала прекрасним прикладом сучасного підходу до представлення минулого як у глобальному, так і суто “людському” вимірах.

Харків’яни та кияни прощалися зі Львовом, маючи твердий намір зустрітись за рік, на Сьомій конференції в аудиторіях ЛНУ імені Івана Франка. Сподіваємось, що наше спілкування додало снаги та бажання усім далі досліджувати історію, аналізувати сьогодення, любити і розуміти театр, якому хочемо присвятити своє майбутнє.



*Доповідають студентки
Вікторія Солов'юк (вгорі)
та Ольга Оліщук.*



Остап ЛЕЩУК

ТЕАТР У СИНАГОЗІ НА ВУГІЛЬНІЙ

Одного літнього дня я зустрів знайомого – Михайла Стібунова, який затягнув мене туди, куди він сам йшов, нікого не попереджуючи. Була це стара синагога “Хадашим” або “Янкеле Гланцер Шул”, що наче віки-вічні містилася та міститься у Львові, на вулиці Вугільній, 3. Їй нещодавно вже виповнилося – аж 175 років!

Заходжу: атмосфера творча. Люди про щось там розмовляють: відбувається... репетиція. Перед глядачем на стіні прикріплене величезне полотно, куди б, певно, міркую, мали проектуватися зображення. Процесом керує режисер-постановник Михал Влад, з яким мене й познайомив мій супутник. Режисер відомий у Львові ще по Театру “Гаудеамус”, а зараз вже своєю новою театральною майстернею “Ательє 18” (18 – бо там ледь є місця тільки для 20 глядачів, та й ще тих, що сприймають авангард). Михал, згодом ще також запрошував мене до їхньої поетичної групи “Парасолька на п’яťх”.

– Так це Синагога – чи Театр? – запитався. – Наскільки я зрозумів, це полотно розміщене тут не просто так, воно виконуватиме якусь функцію під час вистави?

– У цьому приміщенні ми існуємо вже майже третій рік. Шляхи Господні несповидимі, тож ми тут і опинилися! Зараз будинок у занедбаному

стані, узимку немає тепла, ритуальні служби тут не відбуваються, а працюють тільки декілька творчих студій. Фактично за цей час ми тут поставили деякі, на сьогодні завершені спектаклі. На цій репетиції ми зараз вводимо у спектакль “Станція” за п’єсою українського драматурга Олександра Вітера нову акторку Оленку Дуванову на роль жінки Ірини (отже, відбувалася власне звичайна для театру подія – введення нового актора у давнішу роль). Робота нам, нібито, вдається, і я сподіваюсь, що незабаром ми



Наталія Петровська – Ольга у виставі “Станція” за О. Вітером.



Рахель – Людмила Котова, Лейзер – Едуард Єленевський у виставі “Важкі люди” Йозефа Бар-Йозефа.

відновимо цю пречудову виставу-перформенс, яка для нас є дуже складною: ми використовуємо відеореяд, тобто крім акторської гри, відтворюватимуться ще й події на екрані. В наших умовах так званого “бідного театру” надто затратно було б створювати усі декорації вручну, тому ми беремо в Інтернеті “картинку” і виводимо її на екран. Такий варіант подачі матеріалу набагато краще сприймає сучасна людина. Використовуємо десь – до 30 кадрів. Наша сценографія підкреслює, коментує події на сцені. Актори і слайд взаємозалежні, доповнюють одне одного.

– Про що йдеться у спектаклі?

– Олександр Вітер написав надзвичайно сучасну, філософську казку “Станція, або розклад бажань на завтра”, у якій він дуже критично відтворює головні думки сьогодення. Тобто мова про те, що ми існуємо



За режисерським пультом. Михал Влад (правіше) з актором Юрієм Сколоздрою.

у вигаданому ілюзорному світі та проживаємо життя, не намагаючись досягнути, навіщо ми його проживаємо. Багато людей використовує схему життя для того, щоб мати тільки насолоду. У спектаклі “Станція” можна розпізнати алюзію на твір братів Стругацьких “Пікнік на узбіччі” про кришталеву кулю, яка виконувала бажання і давала не те, що людина декларує, а її дійсне підсвідоме бажання. Коли Сталкер приводить в зону персонажа який начебто хотів, щоб одужала його дочка, а натомість отримує гроші, стає зрозуміло, чого він хотів насправді. “Станція” – розповідає нам про станцію здійснення бажань, але здійснення лише на ту краплю солодкої меляси, куди потрапляють мухи. Одна на довше – наглядачем, і двоє дівчат, що дивним чином опиняються тут. Вони у трьох вікових категоріях: Жінка Старша (Людмила Котова), Жінка Зріла (Наталія Петровська), і Молода Дівчина (це якраз і є – Олена Дуванова-Зінченко). Ми дивимось на дію крізь призму світосприйняття цих трьох жінок. Як у “Воротах Расьомон”: одна подія розглядається з різних позицій. Одній з цих жінок здається, ніби вона прилетіла до місця подій на літаку, іншій – ніби прибула на пароплаві, а третій ввижається, ніби вибратись можна тільки на поїзді. Розігрується сцена зі збігом думок, або так званого паралелізму мислення. Така ідея дуже вдало розвинута, наприклад, у “Солярисі” Станіслава Лема. Цю виставу ми вже показували тут у Львові минулого року на фестивалі “Ніч у Львові”. Це відбувалося у Львівському Арсеналі, і ми серед тих лат та мечів теж, наче прибули на якусь дивну “Станцію” з таким антуражем, що там і справді могли б відбуватись такі незвичні події, ніби в машині часу. Незважаючи на те, що людей тоді

прийшло так багато, що деяким довелося стояти, вони таки вистояли півтори години. Думаю, що люди перейнялись змістом твору, їх зачепила та “станція”, вони побували там і приміряли це на себе. У всіх є своя певна “Станція” і ми всі запитуємо колись себе: “А чи був я на тій Станції? Потрібен я чи не потрібен? Збулося бажане? Знайшов я, як утекти з тої Станції, де можливість здійснити примітивні бажання – такі, як, наприклад, “я хочу мати мільйон доларів” – та для чого вони мені? Кому я потрібен з цими грошми?”

Наступний спектакль – корифей ізраїльської драми Йозефа Бар-Йозефа, цей автор відомий у світі, але в Україні ще не надто. Його п’єса “Важкі люди” – ми якраз закінчили працювати над нею – написана 1973 року. Йдеться про таку серйозну проблему – недовіра, нерозуміння. Неможливість комунікації. Ми можемо про щось говорити, махнути рукою і піти, а спілкування не відбулося. Чому? Тому що немає довіри. Є живе спілкування – таке, як от у нас зараз, а є спілкування хитрувате, хтось щось вигадує, хтось щось недоговорує. На цьому не можна нічого побудувати!

Ідея вистави – дефіцит спілкування, яке починається тільки тоді, коли є довіра. Скажімо, один із персонажів Саймон (його виконує сам Михал Влад), каже, що існують різні іпостасі правди. Він акцентує на Біблії, де є безліч історій, пов’язаних з брехнею на благо роду та задля того, щоб продовжувалось життя. Там розглядається також і етнічна проблема – так звані “ішув” та “галут”. Є автохтонні євреї в Єрусалимі, там, де вони жили віки-вічні, зі своїми традиціями – це “ішув”, але є євреї – так званий “галут” – які не живуть там, тобто діаспора, які навчають інших, якими їм слід там бути. Саме таким непримиренним персонажем є Бені (Віктор Юркаєв). Наша історія – про дві правди життя, і на тлі цього відбувається складний процес можливості спілкування. Через особистий досвід ми намагалися дійти до втілення п’єси.

Щодо подальшої роботи, то нещодавно взяли до п’єси чудового польського драматурга Славоміра Мрожека, до його драми “У відкритому морі”. Як виявилось, вона є надсучасною, хоча написана 1960 року. Троє потерпілих в карабетрощі опиняються на плоті, і замість того, щоб думати, як діяти далі, куди плисти, двоє дужчих вирішують, вмовити третього, що він повинен бути... з’їденим. З’являються на плоту інші персонажі: менеджер рухів – спортсмен, всіх навчає, як дозволяється зарядку робити, і ще також поліцейський, який знає тільки одне – як “Неможна!”. Цей пліт – наше життя, а ми тут вирішуємо “проблеми” – якби то кого “з’їсти” або вмовити його, аби він сам прокричав: “Та їжте вже мене!”. Чи не нагадує вам це чимось сьогодишню ситуацію в Україні?..

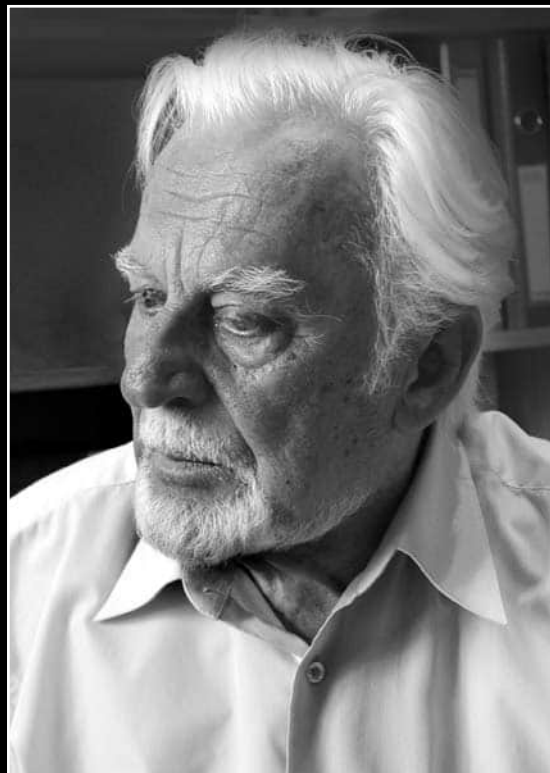
(Друкується за матеріалами практики...)

ПО КОМУ ПОДЗВІН?

(Роман Іваничук. 1929 – 2016)

*Ми просто йшли; у нас нема
Зерна неправди за собою.
Ходімо ж, доленько моя!
Мій друже вбогий, нелукавий!
Ходімо даліше, даліше слава,
А слава — заповідь моя.*

Т. Шевченко



Роман Іваничук у редакції журналу “Просценіум”,
2009 р. Світлина Інни Шкльоди

Осіннім сонячним ранком в суботу 17 вересня 2016 р. блискавкою облетіла Львів звістка – помер письменник Роман Іваничук.

У понеділок 19 вересня до церкви Святої Трійці, що на вулиці Тершаківців, з різних сторін сходились скорботні львів'яни, щоб попрощатися з видатним письменником сучасності, чия творчість підтримувала в українських душах вогонь людської гідності, патріотизму, не давала згаснути любові до національної історії та вірі в незалежність України.

Опів на 12 у переповненій церкві розпочав чин Архієрейської Заупокійної Служби Божої владика Венедикт. А люди все йшли і йшли..., тісно заповнивши площу перед церквою. По закінченню служби велелюдна процесія пішою ходою провела домовину на Личаківський цвинтар.

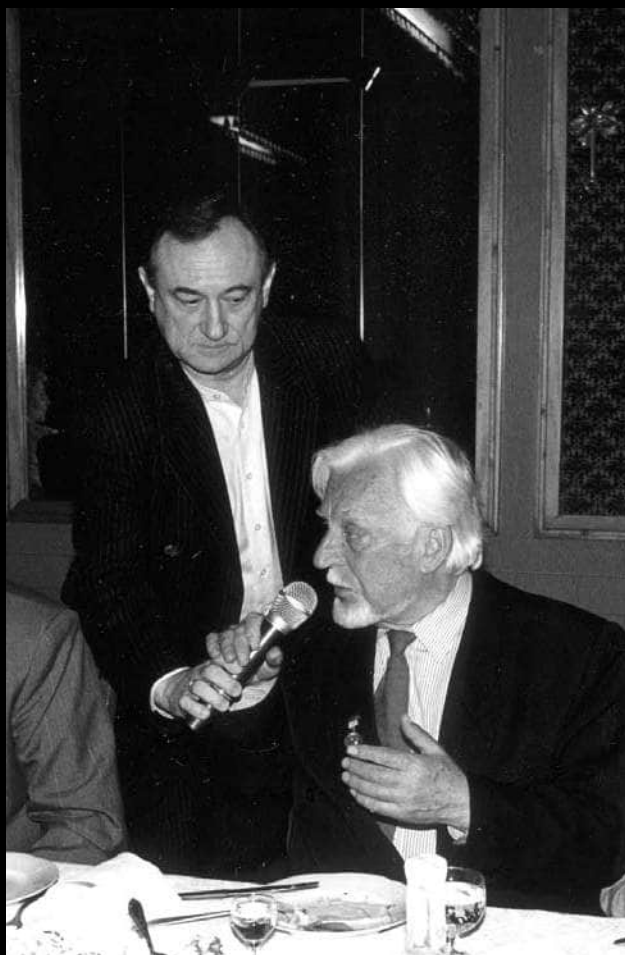
Траєкторія життєвого шляху Романа Іваничука розпочалася 27 травня 1929 р. в сім'ї учителя, яка мешкала в селі Трач на Станіславщині (тепер Івано-Франківська область). По закінченню школи вступив до Львівського державного університету імені Івана Франка спочатку на геологічний, а відтак на філологічний факультет. У 1949 р. виключений з університе-

ту з формулюванням за “антирадянські настрої”. Відслужив у Азербайджані майже чотири роки в армії; 1953 р. був поновлений як студент університету. Свій перший прозовий твір “Скиба землі” опублікував 1954 р. Перша збірка новел Романа Іваничука “Прут несе кригу” (1958) одразу засвідчила його небуденний талант. Метр галицького письменства Михайло Яцків, який нікому доти не давав рекомендацій до вступу в Спілку письменників УРСР, прочитавши його першу книжку, здивував усіх, бо таки дав неофітові рекомендацію до Спілки.

Від 1961 р. Роман Іваничук постійно мешкає у Львові; працює в редакції журналу “Жовтень” (тепер “Дзвін”). Спільно з актором театру імені Марії Заньковецької Богданом Антковим інсценізує свій роман-трилогію “Край битого шляху” (1964). Вистава йшла на сцені під назвою “На зламі ночі”. До речі, прем'єра одразу захопила до інсценізації власного роману “Сестри Річинські” письменницю Ірину Вільде. Над створенням п'єси також працював Богдан Антків. Театр став необхідною частиною творчого життя Р. Іваничука. Він відвідував кожну нову прем'єру, приходив за куліси, знав заньківчан особисто, з багатьма із



Богдан Антків, Ніна Бічуя, невідома, Роман Іваничук вітають з днем народження Ірину Вільде.



Богдан Ступка "бере інтерв'ю" у Романа Іваничука., Львів, поч. 2000 рр.

них приятелював. Богдан Антків, Юрій Брилинський, Володимир Глухий, Богдан Кох, Борис Мірус, Федір Стригун, Богдан Ступка, Віталій Розстальний і автор цих рядків – творили коло його близьких приятелів, з якими знаходив спільну мову, громадянську, позицію, іноді пив каву і до кави... Театр мав його. Тож завдяки співпраці з композитором Богданом Янівським та своїм другом поетом Романом Кудликом 1986 р. з'явилася опера "Одеська балада" за романом "Черлене вино" (прем'єра відбулася у Львівській опері). А ще через три роки (1989) Богдан Антків інсценізує роман "Шрами на скалі" для сцени Івано-франківського музично-драматичного театру ім. Івана Франка.

Проте всеукраїнську славу письменнику приніс не театр, а історичний роман "Мальви" (1968), що став бестселером не тільки в Україні, але й у діаспорі. Цей твір, як і роман "Собор" (1967) Олеся Гончара, одразу потрапив під жорстку компартійну критику, що грозило звільненням з роботи та подальшими переслідуваннями. Не зламався, вистояв, допоміг родинний характер: його дядько Михайло Іваничук, вчений-геоморфолог, розстріляний 37-го року, був у молодості воїном УГА, а брат Євген відбув десятирічну каторгу у Воркуті за участь в УПА. Чесність і принциповість примножила його славу як Людини і Письменника. Відтоді його історична тема стає провідною у творчості Романа Іваничука. Його романи "Черлене вино" (1977), "Манускрипт з вулиці Руської" (1979), "Вода з каменю" (1982), "Четвертий вимір" (1984) набули широкого розголосу серед читачів. За два останні письменник удостоєний 1985 р. Національної премії України імені Тараса Шевченка.

Часи Перебудови для Романа Іваничука – це Львівська "Просвіта", яку він творить і очолює; активна участь в організації Народного Руху України. 1990 р. його обирають народним депутатом Верховної Ради України Першого демократичного скликання. Вершиною своєї праці як депутата вважав Акт проголошення незалежності України 24 серпня 1991 р. Однак, надалі вирішив для себе, що його життєве завдання і справжнє покликання – працювати для України у письменстві і більше не балотувався у депутати. У світ один за одним виходять тепер його нові твори "Орда", "Ренегат", "Євангеліє від Томи", "Смерть Юди". Автобіографічні записи "Благослови, душе моя, Господа..." друкує 1993 р.; книгу спогадів "Дороги вольні і невольні" – 1999 р. А відтак до читача приходять романи "Злодії та Апостоли"

(2003–2004), “Вогненні стовпи” (2006); “Країна Ірредента” (Львів, 2007), “Через перевал” (2008) та ін.

У 90-их рр. письменника запрошують до alma mater – Львівського національного університету імени Івана Франка – читати лекції на філологічному факультеті. Задля цього він розробляє спеціальний авторський курс “Література та держава”. Крім того, на запрошення факультету культури і мистецтв зустрічається з театрознавцями-першокурсниками на лекціях-бесідах, відкриваючи їм таємниці літературного Львова.

Здавалося, що робота в Університеті дарує йому ще більше письменницького натхнення. Досить назвати нові романи “Хресна проща”, “Торговиця”...

За видатні заслуги перед Україною 16 січня 2009 р. Романові Івановичу Іваничукові присвоєно високе звання Герой України з врученням ордену Держави.

Львівський національний університет імени Івана Франка 2013 р. присвоює Романові Іваничукові звання Doctor honoris causa. А він невтомно і далі працює, публікує книги есе та оповідань “Словом і вогнем” (2015), “Серед повені книг” (2016). У день свого 87-ліття бере до рук принесену із видавництва свою останню опубліковану книгу – “Голоси з-над вод Генісарета”.

Траєкторія творчого і людського життя Романа Іваничука завершувалась тут, на Личаківському цвинтарі – Львівському Пер-Лашез. Біля його труни стояла родина, друзі, державні мужі та почесна військова варта, а всю площу центрального входу на цвинтар заповнили львів’яни – шанувальники його таланту. Звучали прощальні слова керівників області й міста, спогади друзів (Михайла Косіва від Національної спілки письменників України, поета Ігоря Калинця, голови товариства “Просвіта” Ярослава Пітка). Владика Венедикт продовжив Заупокійне Богослужіння та запечатав гріб. Журливым прощальним “кру-кру...” відлунювала в небі пісня “Чуєш, брате мій”. Співав Галицький камерний хор, співали люди...

Так відійшов у вічність Великий Українець, письменник, патріот, який усе своє життя поклав на вівтар національної культури. Ім’я Романа Іваничука навечно вписане на скрижалях слави поруч з іменами видатних діячів українського письменства.

Богдан Козак
30 жовтня 2016 р.



Скульптор Еммануїл Мисько та Роман Іваничук.
Кінець 1990-х рр.



Роман Іваничук з братом Євгеном та сином Яремою.
Львів, початок 1990-х рр.

ПАМ'ЯТИ УЧИТЕЛЯ

(Валентина Заболотна. 1940 – 2016)

Тринадцятого жовтня 2016 року відійшла у вічність Валентина Ігорівна Заболотна, професор, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства. Народжена у театральній родині (дід – видатний актор Амвросій Бучма, батько – режисер, мати – актриса), Валентина Ігорівна обрала театрознавство – за її ж словами – як більш властиву жінці професію. Однак саме театральна критика, котрій присвятила усе своє життя, вимагала від неї нежіночої стійкості, мужності, витривалості, сили. Їх вона – разом із усім арсеналом професійної аналітики – демонструвала до останніх днів свого земного шляху. Ще 7 жовтня на виступ В. Заболотної чекали організатори, учасники та гості Міжнародного фестивалю “Марія” у Києві. Наступного дня В. І. Заболотна мала головувати у журі на Першому фестивалі патріотичного театру “Миротворці” в Дніпрі. І, закривши лікарняний листок, професор Заболотна вже готувалась йти на засідання рідної кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, як робила це від 1962 року, коли успішною випускницею прийшла працювати у стіни alma mater.

У цих стінах, де, здається, завжди лунатимуть її кроки, В. І. Заболотна піднялася сходами педагогічної кар’єри від молодого викладача до посади декана театального факультету. Десятки, сотні студентів довкола неї... Нас, майбутніх театрознавців, учила азів самодисципліни (не переходити дорогу на червоне світло, навіть найгіршу виставу додивлятися до кінця і т. д.) і фахових премудростей (критикувати



Валентина Заболотна, 2015 р.
Світлина Вікторії Ільків

твір, а не особу митця, уміти говорити так, аби бути почутим, і т. ін.). Вимогливий педагог, Валентина Ігорівна завжди тримала дистанцію, але водночас могла бути чутливою та близькою до молодих душ. Не втомлювалась водити нас на перегляди, прем’єри, обговорення, семінари, конференції, фестивалі, підтримувала і плекала таланти – і несподівано “кидала” на амбразуру публічного виступу навіть дуже несміливих учениць, формуючи в них стійкість до стресових ситуацій. Вона не залишала своїм вихованцям ілюзій щодо комфорту чи якихось особливих переваг непростого фаху театального критика. Просто власним прикладом уміла переконати в необхідності для світу такої, здавалося б, необов’язкової, дивної праці.

Професійний забіг на довгу дистанцію тривалистю в усе життя був для неї і п'яним, як повітря, і виснажливим, мов публічна сповідь, але її бійцівських якостей завжди вистачало, аби долати кризи, хвороби, конфлікти, дивитись нові й нові вистави, навчати покоління за поколінням студентів і – писати, писати...

Заболотна – це ціла книга в українській критиці, складена з сотень її публікованих критичних текстів (книгу, безумовно, зберуть, упорядкують та видадуть колеги по цеху та учні). Заболотна – це невпинне картографування українського театру останніх шістдесят років. Заболотна – це авторитетна думка з рішучою двокрапкою, за якою – розкладені по поличкам тези або ж неозора пряма мова діалогів, дискусій.

У певний момент професор почала замінювати слово “критик” на “аналітик”. Сучасніше, звісно, але й відповідальності – більше. Вона її – відповідальності – ніколи не боялася. Радше, навпаки, шукала можливостей бути корисною там, де ця відповідальність була вкрай потрібною: на кафедрі, в інституті, на “Золотій Пекторалі” чи “Січеславні”. І до запрошення на новостворену тоді кафедру театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана



Валентина Заболотна з першокурсниками-театрознавцями (зліва направо): Наталя Сімків, Роман Лаврентій, Тарас Федорчак, Марія Кошелінська, Микола Перун, Олександра Калініченко. Львів, 2000 р.

Валентина Заболотна з викладачами та студентами кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка після державного іспиту. Львів, 2005 р.





Валентина Заболотна із заньківчанами на відкритті пам'ятного знака Амвросієві Бучмі. Львів, 19 червня 2003 р.

Франка поставилась дуже відповідально. Конспекти лекцій з “Теорії драми”, “Професійної етики театрознавця” були ретельно та акуратно написані власноруч спеціально для львів’ян – комп’ютером тоді ще професор Заболотна не оволоділа. І лекції – не сумнівайтесь – були прочитані так, що назавжди закарбувались у пам’яті і наймолодшому львівському поколінню театрознавців.

Голова ДЕКу, лектор, автор статей до журналу “Просценіум”, запрошений рецензент вистав Львівського національного театру ім. М. Заньковецької – до Львова Валентина Ігорівна приїздила завше охоче і з радістю. Відчувала родинне – дідове – коріння, хочеться вірити, відчувала й радість від зустрічей із своїми вихованками, кожна з яких на своєму місці продовжує сьогодні “школу Заболотної”: Мирослава Оверчук – багатолітній завідувач літературної частини Національного театру ім. М. Заньковецької, Світлана Максименко – редактор літературно-драматичних програм Львівської обласної телерадіокомпанії і викладач кафедри театрознавства та акторської майстерності, Майя Гарбузюк – викладач кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка і головний редактор журналу “Просценіум”.

Коли підступає відчай і здається, що неможливо навчити театрознавства сучасне покоління студентів,

котрі й до книжки заглядають неохоче, пригадується Валентина Ігорівна. Для неї, здається, не існувало часових поколіннєвих прірв – так легко вона знаходила спільну мову із нами і молодшими за нас. І стає соромно. Як і тридцять років тому, коли зовсім незнайомі викладачі Київського театрального – Ірина Посудовська та Валентина Заболотна – написали дівчиськові, котре під впливом перших вступних невдач забрало документи з приймальної комісії, листа. В ньому йшлося про ганебність “втечі”, про мужність йти до кінця, хоча насправді, поза тим усім – це був лист про людську небайдужість... Саме завдяки їй авторка цих рядків прийшла в професію – бо ж дівчисько повірило і вступило на театрознавство наступного року, ставши студенткою тієї ж таки Валентини Ігорівни Заболотної. Доля – не менше...

З чого складається пам’ять про Учителів? З позовжких студентських конспектів лекцій, дорослих розмов “на рівних”, золотого пера з нагоди твого захисту кандидатської дисертації. З вимовної і невимовної вдячності. З радісних – а можливо, для когось й не завжди – спогадів. У кожного – своя колекція. Але ця пам’ять – то і є ми. Тож хай вона буде світлою...

*Майя Гарбузюк
1 листопада 2016 р.*

Володимир МЕЛЬНИЧЕНКО

1200 ВІДПОВІДЕЙ Б. СТУПКИ

(Фрагмент книги "Богдан Ступка. Біографія")

"Головне – дожити до сімдесяти..."

– Хто дав Вам ім'я – мама чи батько?

– Не знаю.

– Богдан – це Богом даний.

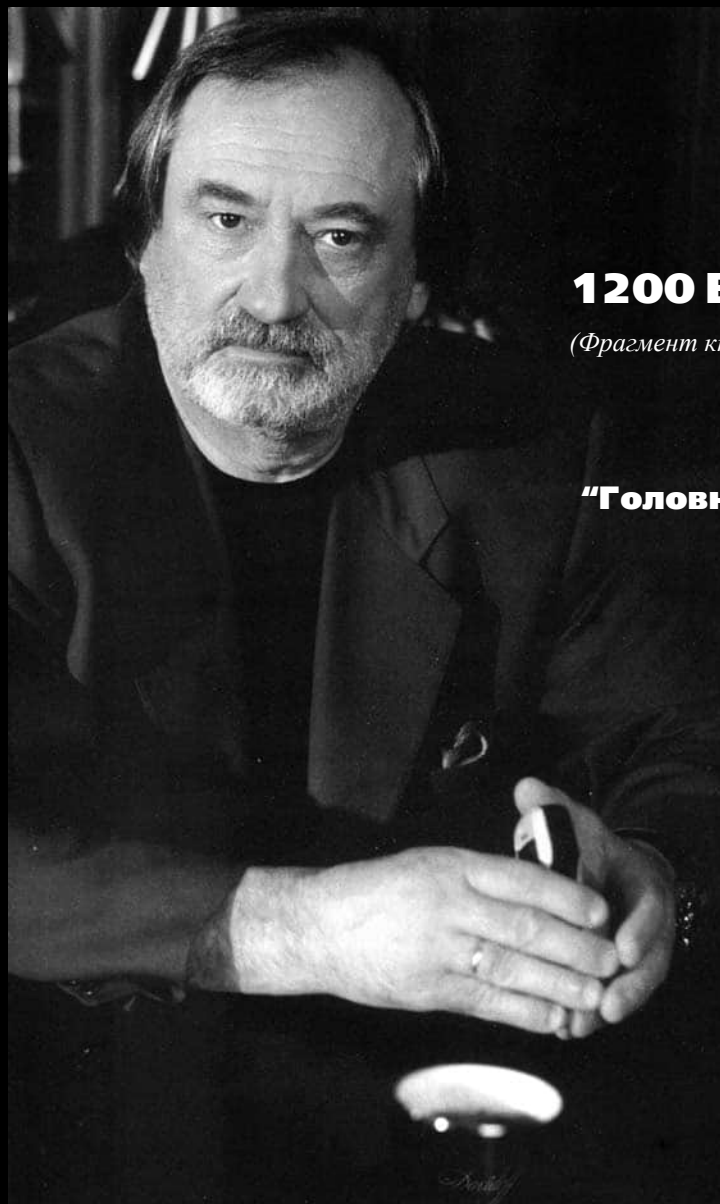
– Усі ми Богом дані. У Гомеровій "Одіссеї" сказано, що вже в момент народження кожний своє ім'я в солодкий дар одержує.

– З якого віку Ви пам'ятаєте себе і що саме?

З трьох років. 1944 рік. Війна. Вибухи. Вогонь. Убиті люди. Так народився страх перед життям. У вірші "Дев'яте травня 1945 року" Борис Олійник писав, що всім очевидцям – дітям війни "дихає в спину тривога".

– Це було, коли радянські війська визволяли рідний Куликів від німців? Розкажіть докладніше.

– Містечко бомбардували, і ми – я, батько, дядько Павло (матері десь не було вдома) вискочили зі своєї хати за кілька хвилин перед тим, як у неї влучило. Ми доповзли до сусіднього двору і сховалися в якійсь невисокій господарській прибудові з солом'яною стріхою, і я бачив, як горить наша хата... Все пам'ятаю, наче це сталося сьогодні: лежимо ми припиншклі, коли раптом стріху нашої схованки прориває німецький чобіт і стає... батькові на спину! Я ж у цей страшний момент шепочу йому, ледь ворущачи губами: "Тату, тихо, тату, тихо..." Той жах тривав якусь секунду. Німець, очевидно, не встиг зрозуміти, що стояв на живому тілі, бо інакше полоснув би нас автоматною чергою. Не встиг, бо був убитий, тіло вивалилося назовні, чобіт зник...



У 2016 році 27 серпня минуло 75 років від Дня народження видатного українського актора театру і кіно Богдана Сильвестровича Ступки.

Ніщо так не розкриває людську особистість великого митця, як його чесна відповідь на поставлені запитання про його життя і творчість.

З дозволу Володимира Мельниченка – автора книжки "Богдан Ступка. Біографія" (вийшла 2012 р. в Москві українською мовою у видавництві "Домашня бібліотека") – публікуємо фрагмент з третього розділу книги "1200 відповідей Б. Ступки" у перекладі з російської Богдана Козака.

– Який материнський наказ Ви шануєте впродовж усього життя?

– Дурних і п'яниць – обходь! А ще мама до самої своєї смерті нагадувала: “Синок, поважай людей”.

– Бабусю свою пам'ятаєте?

– Пам'ятаю. Коли взимку приходив до неї зі змерзлими руками, вона їх відразу занурювала у відро з холодною водою. І дійсно зігрівався.

– Пам'ятаєте своїх хрещених?

– Павло Крупник, брат матері. Добрий і талановитий.

– Чи маєте якусь вищу освіту крім театрознавчої?

– Філологічну. Незавершену.

– Як театрознавець писали критичні статті, рецензії?

– Написав дипломну роботу про історію постановок п'єси Івана Франка “Украдене щастя”. Її навіть надрукували в журналі “Вітчизна” і хвалили.

– Справді прекрасна стаття була!

– Але після тієї публікації – ніц!

– Диплом народного артиста України Ви отримали раніше, ніж диплом про вищу освіту?

– Так. А потім – диплом народного артиста СРСР.

– Кого з режисерів вважаєте “театральним батьком”?

– Бориса Хомича Тягна.

– Кого з колег по сцені Львівського театру ім. М. К. Заньковецької згадуєте з особливим теплом?

– Бориса Міруса, Олександра Гринька, Богдана Коха, Богдана Антківа, Богдана Козака, Олександра Гая, Володимира Аркушенка, Любов Каганову, Галину Шайду, Катерину Хом'як, Юліана Турчина, Володимира Бероева, Юрія Брилинського, Левка Регу, Надію Доценко, Варвару Любарт, Доміана Козачковського, Бориса Романицького, Георгія та Асю Полінських, Володимира Данченка та багатьох інших.

– Яка з ролей, зіграних у Львівському театрі, Вам найдорожча?

– Микола Задорожний в “Украденому щасті” Івана Франка.

– Як Ви сприйняли пропозицію переїхати до Києва?

– Із задоволенням.

– Чому?

– Покликав Сергій Данченко. З ним хотілося працювати й долати нові вершини.

– Що найбільше вразило в столиці?

– Мало зустрілося тоді людей, які дбали б не тільки про себе в театрі, але й про театр у цілому.

– Львів і Київ. Як Ви їх сприймаєте?

– Львів – це життєвий трамплін. Київ – сам політ. Львів – це коріння. Київ – це крона.

– А чому в середині 80-х років Ви відмовились переїхати до Москви?

– Боявся стати імпотентом під час пересадження на інший творчий ґрунт – на чужу сцену. Так, був страх, що на новому місці не зможу відбутися як артист... Інша справа – причина цього страху. Я дійсно боявся виривати своє коріння з рідного українського ґрунту, на якому виріс, боявся втратити підживлення своєї творчості. Тим більше, що драматичний артист пов'язаний зі словом, яке дуже чутливе до пересадження. Іншими словами, анітрохи не жалкую про те, що відмовився переїхати до Москви.

– Яка з численних поїздок до Москви Вам запам'яталась найбільше?

– 1980 рік. Ми показували тоді виставу “Дикий ангел” Олексія Коломійця, “Дядю Ваню” Антона Чехова та “Украдене щастя” Івана Франка. Тоді вперше заговорили про український театр як про справді високохудожнє явище. Франківці повернулись до Києва на білому коні.

– Коли збираються Ваші друзі, що вас об'єднує?

– Спільна точка зору на життя і театр, а ще... добре пиво.

– Бувало, що друзі змінювали Ваше життя на краще?

– Так!

– Поняття дружби відходить з нашого життя?

– З мого – ні! У суспільстві воно, мабуть, знецінюється...

– Хто прикрашає Ваше життя?

– Найперше – родина. Щасливий той, хто щасливий удома...

– Але ж не тільки сім'я?

– Звичайно. Приятелі, друзі – люди різних професій: історики, медики, інженери. У мене, як у булгаковської Маргарити, пристрасть до людей, які роблять свою справу першокласно. Люблю людей розумніших за себе.

– Кого з Ваших друзів, які вже відійшли, хотіли б згадати?

– Леся Сердюка! Царство йому небесне! В ньому я знайшов друга на все життя. Ми повністю розуміли один одного. Він уже тяжко хворим знімався в “Тарасі Бульбі”, але мужньо все переносив. Його смерть була для мене величезною втратою. Він був дуже талановитим, щирим і простим. Дуже!

– Який стан найхарактерніший Вашій душі?

– Оптимістичний.

– Що скажете, якщо назву Вашу душу доброчинливою?

– Подякую.

– А який вираз обличчя характерний?
 – От якраз доброзичливий.
 – Ніколи не бачив Вас із розгубленим виразом.
 – Думаю, негарно демонструвати людям свою розгубленість.
 – Яка риса Вашого характеру з віком стає виразнішою?
 – Сподіваюсь, що доброта.
 – У Вас сильний характер?
 – Чим довше живу, тим більше розумію, що таки сильний.
 – Ви звикли досягати поставлених цілей?
 – Так.
 – Я бачу ціль – не бачу перешкод?
 – Ні. Дорога до мети має бути совісною.
 – А яку рису власного характеру намагаєтесь приховати від оточуючих?
 – Приховую, що часто не слухаю те, що людина мені говорить, а дивлюсь, що вона робить.
 – Ви самолюбна людина?
 – Є така сентенція: наше самолюбство протиснеться в будь-яку щілину. В цьому розумінні я не самолюбний.
 – Що краще – поспішати чи навпаки?
 – Поспішати... поступово.
 – Як це?
 – Як у тому анекдоті. У ребе питають: “Ваша Сара вийшла заміж?” – “Ой, поступово виходить!”
 – Що краще – кохати чи бути коханим?
 – Краще кохати й бути коханим.
 – Ви добрий керівник?
 – Актори дуже ранимі, з ними не можна по-військовому: як генерал сказав, так і буде. Я завжди намагаюсь бути... ліберальним чи що. Але це не значить, що я такий добрий: керівник повинен бути мудрим, а не м’яким. Я навіть, знаєте, інколи в театрі, як страхопуд на городі: приходжу за лаштунки і прогулююся там з діловим виглядом – народ відразу починає метушитися, активно працювати...
 – Яке рішення керівника вважаєте поганим?
 – Можливо, те, яке не можна змінити.
 – Ви фанатична людина?
 – Фанатизм як несамовитість у вірі чи нетерпимість до інших поглядів – це не для мене. Фанатизм як пристрасна відданість театру – так.
 – Ви вразлива людина?
 – Так.
 – Коли ображаєтесь, це помітно відразу?
 – Намагаюся не виказувати.
 – Ви хитра людина?
 – Як усі. Інакше не виживеш, тут обпікся, там обпікся, треба ж робити якісь висновки. Але я навчився абстрагуватися від суєти, аби не розплескати те, що на дні душі, а раптом воно мені ще знадобиться

в якійсь ролі? Тому до себе у душу нікого не пускаю. А навіщо?!
 – Ви злопам’ятні?
 – Інколи буваю. А взагалі – ні.
 – Ви холоднокровна людина?
 – Ні, але пам’ятаю чинось мудру думку: зберігайте спокій, бо дана ситуація через сто років все одно не матиме жодного значення.
 – Свій справедливий гнів треба приховувати?
 – У Книзі Приповістей Соломонових: “Нерозумного гнів пізнається відразу, розумний же мовчки ховає зневагу”.
 – Ви статечна людина?
 – У розумінні віку – так. А чи розважливий я у своїх вчинках? Навряд... Чи поважний? До п’ятдесяти років намагався виглядати поважніше, а навіщо, питається? З часом лузга обсипається...
 – Ви мораліст?
 – Боже сохрани!
 – Коли хвилюєтесь, чим себе заспокоюєте?
 – За порадою батька рахую: 1,2,3,4,5,6,7,8,9,10.
 – Допомогає?
 – На жаль, не завжди.
 – Коли вважаєте за потрібне вживати матірні слова?
 – У принципі, ніколи, але, визнаю, все ж іноді “вискакують”...
 – А що краще: щиро вилаятись чи силувано посміхнутись?
 – Краще – щиро посміхнутись.
 – Виходить?
 – Не завжди.
 – Ви жартівник?
 – Це закладено в моїх генах.
 – А коли на серці гірко – жартуєте?
 – Як і мій герой Тев’є-Тевель, я людина, здатна жартувати в складних ситуаціях. Як і він, можу сказати: “Чорта пухлого в мене дізнається хто-небудь, що діється в моєму серці”.
 – Чи любите розігрувати знайомих?
 – Не без того. Скажімо, іноді можу змінити голос, коли мені телефонують, і потішаюся з того, як реагують на тому кінці дроту.
 – Що Вас особливо розчаровує в житті?
 – Гірко розчаровуватися в людях, особливо в тих, кому зробив добро.
 – Вдячність – ознака благородства душі?
 – Саме так!
 – У відомій пісні співається: “Віват, король! Ти був самим собою!” Ви завжди таким залишаєтесь?
 – Королем? Я ще не став ним. А самим собою? Так!
 – Як співвідносяться оптимізм і песимізм у Вашій натурі?

- Більше оптимізму.
 - Коли Ви плакали востаннє?
 - Коли боявся втратити Ларису.
 - За її життя боїтеся більше, ніж за власне?
 - Так!
 - Неочікувана радість.
 - Спів солов'я в центрі Києва.
 - А найбільша радість у житті?
 - Творчість. Сцена. Дружина. Син. Онуки.
- Онучка...
- Десь прочитав, що у Вас ущипливий розум...
 - Головне, щоб він був, а це не найгірший варіант.
 - Що для Вас найголовніше в жінці?
 - Незлопам'ятність.
 - А що нестерпно?
 - Глупота.
 - Що здатні простити жінкам?
 - Любов до чоловіків.
 - Що найголовніше в чоловікові?
 - Розум.
 - Що нестерпне в чоловікові?
 - Свинство.
 - Що здатні простити чоловікам?
 - Любов до жінок.
 - Який людський недолік вважаєте найбільшим?
 - Тільки би не гординя. Гординя – найбільший гріх. Вона до добра не призводить, може зламати долі людей, особливо молодих.
 - Що Ви не прощаєте людям?
 - Підлість.
 - Чого найбільше не любите?
 - Фальшу.
 - Що заважає інколи відразу правильно розібратись у людях?
 - Можливо, надмірна довірливість?
 - Що, на Вашу думку, сильно псує людей?
 - Воланд говорив, що квартирне питання.
 - Любите, коли Вас хвалять, прославляють?
 - Приємно почути похвалу від людини, яку поважаєш і сам похвалив би. Але я завжди пам'ятаю мудрі слова Плутарха, що жадібний на похвалу той, хто насправді бідний достоїнствами та заслугами.
 - Як правильно жити: сьогоденням чи турбуючись про день завтрашній?
 - Треба жити сьогоденням, турбуючись про день завтрашній.
 - Що турбує Вашу совість?
 - Що я не забрав до себе в Київ батька, а він цього дуже хотів.
 - Чи були вчинки, за які Вам соромно?
 - Так.
 - Хотіли б у собі щось змінити?
 - Раніше сказав би: "Усе". Тепер скажу: "Нічого".
 - Краще не дати обітниця, ніж дати і не виконати?
 - У Книзі Еклезіястовій ці слова наводяться зі знаком оклику!
 - Кому-небудь заздрили в житті чи на сцені?
 - Заздрив Талановитому Артисту на сцені: чому я це не вмію робити, а він уміє! А ще тим, хто вміє співати.
 - Що таке людська заздрість?
 - Це біда, від якої все життя треба звільнятися.
 - Яке місце в театральному колективі посідає заздрість?
 - Панівне.
 - Заздрість коли-небудь щезне?
 - Здається, Мольєр говорив, що заздрісники помруть, але заздрість – ніколи.
 - Як звучить з Ваших вуст найвища похвала?
 - Супер!
 - А для Вас яке слово буде найвищою похвалою?
 - У Чехова найвищою похвалою було слово "добре". А сучасні режисери сьогодні на зйомках кричать: "геніально", "фантастично", "ти – кращий за всіх!". Це все буза. Я надаю перевагу чеховському "добре". Або Сергій Данченко легенько бив по плечу і казав: "Ну нічого". Це у нього було найвищою похвалою.
 - Чого Вам не вистачає?
 - Повного та вільного виходу на Світову сцену.
 - Чому це для Вас так важливо?
 - Тому що багато наших артистів і театрів у цілому абсолютно світового рівня.
 - Тоді в чому справа?
 - Вочевидь, у відсутності активної державної політики в цьому напрямку. Хотілося б, щоб і мценати доклались, розуміючи, що вихід у світовий культурний простір – це величезні гроші.
 - Що попросили б за умови здійснення тільки одного бажання?
 - Раніше відповідав так: дати мені можливість відкрити власний театр. Зараз – прославити Національний театр імені Франка в усьому світі.
 - Що обов'язково взяли б із собою в космос?
 - "Кобзар" Шевченка.
 - І все?
 - У космос багато не візьмеш. Ще – фотографії всієї сім'ї.
 - А про що найперше розказали б інопланетянам?
 - Про Україну.
 - Не хочете бути багатим?
 - Хочу бути забезпеченим виключно працею

праведною. Бо згоден з Чеховим: “Немає і не може бути багатства праведного”.

– Чи є у Вас талісман?

– Як предмет, що приносить удачу? Ні, немає.

– Ви забобонні?

– Бути забобонним – погана прикмета. Так усе життя вважав. Але, коли виповнилося шістдесят дев’ять років, усе частіше став згадувати й цитувати батькові слова, що в житті головне дотягнути до сімдесяти, а там живи, скільки хочеш... Знайомий художник у відповідь якось ляпнув: “Та ти здоровий, як бичок!” Я відразу подумав: “Не наврочив би...” І справді, невдовзі торохнуло так, що хоч би та переглядай деякі розхожі життєві правила.

– Ваш улюблений афоризм.

– Життя – коротке, мистецтво – вічне. Творчість виміряти неможливо.

– Коли Мікеланджело питали, як він досяг таких вершин, він відповідав: “Якщо будете працювати, як я, також досягнете...” Мікеланджело геній?

– Безумовно! Геніїв ріднить те, що вони всі тяжко працювали.

– Що таке геніальність?

– Це поняття невичерпне. Воно містить у собі не лише працю і Богом дану здатність розкрити свій час та моральний потенціал епохи, але й здатність переступити свій час, зазирнути у майбутнє...

– Як ставитесь до талановитих людей?

– Я їх поважаю і завжди намагаюся підтримати. І як актор, і як художній керівник театру. Завжди знаходжу можливість за щось похвалити, пам’ятаючи добрий урок, отриманий від корифея українського театру Бориса Романицького. Коли я працював над образом Річарда III у Львові, він завжди був присутнім на репетиціях, а потім кликав мене в кабінет і починав свою тираду так: “На мою скромну думку, ви створені для цієї ролі. Але у вас поки що немає емоцій, темпераменту, логіки...” Тобто нічого немає. Однак перша фраза, що я створений для цієї ролі, надавала надію і бажання щось робити. Ось так і необхідно підтримувати. Треба вміти робити добро і не чекати, що тобі хтось за це подякує.

– Ви прагнули до того, щоб бути знаним?

– Ще й як! Пригадую, у 1974 році ми йшли Миргородом разом із Костянтином Степанковим. Його майже всі пізнавали, а мене – ні. Це було так прикро! Я тоді йому страшенно заздри.

– З часом все сталося?

– Так!

– Ким би не змогли працювати?

– Директором магазину.

– Ви трудоголік?

– І в театрі, і в кіно.

– Ви незалежна людина?

– Тільки в ролі на сцені.

– Де Ви сміливіші – в житті чи у творчості?

– У творчості! Іноді в житті...

– Який займенник Вам ближчий – “я” чи “ми”?

– Я. Іноді – ми.

– Ви би нагороджували людей за мужність у поразці?

– Саме у поразці!



Богдан Ступка – Річард в однойменній виставі В. Шекспіра. Режисер – С. Данченко. Львівський академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1974 р.

- Який стимул у творчості для Вас найсильніший?
- Кохання. Мистецтво народжується лише там, де є кохання. Любов. Без любові навіть машина твоя буде брудною.
- За ким сумуєте?
- Довгі роки сумував за батьком, бо мама, хвалити Бога, була жива. Тепер тужу за обома.
- Боїтесь старости?
- Боюсь. Але вона не така вже й страшна, якщо врахувати альтернативу.



Богдан Ступка – Едмунд у виставі “Король Лір” В. Шекспіра. Режисер – М. Гіляровський. Театр ім. М. Заньковецької, 1969 р.

- Боїтесь смерті?
- Хтось мудро сказав: померти сьогодні страшно, а коли-небудь – нічого.
- За що найбільше вдячні долі?
- За те, що подарувала улюблену роботу.
- Яка людська риса, на Ваш погляд, особливо важлива в соціумі?
- Вміння почути, що тобі говорять люди.
- Ви вмієте це робити?
- Усе життя вчуся...
- На мій погляд, сам Господь дарував Вам дивовижне вміння слухати й чути людей.
- Вдячний Богові за це.
- Людина повинна планувати своє майбутнє?
- Безумовно, людина повинна думати про те, що буде з нею та з її дітьми, як вони будуть далі жити. Вона повинна забезпечити майбутнє своїх дітей. Це закладено Господом в її серце. Тільки треба обов'язково пам'ятати, що сказано мудрим Соломоном: “У серці людини багато думок, але виповниться тільки задум Господній”.
- З якими словами треба йти по життю?
- Ліни Костенко:

Не допускай такої мислі,
Що Бог покаже нам неласку.
Життя людського строки стислі.
Немає часу на поразку.

- Іван Дзюба сказав про два останні рядки: “Ці слова годні стати девізом і людини, і народу...”
- Мені дуже приємно бути суголосним з Іваном Дзюбою. Ти знаєш, як я його поважаю!
- Кому довіряти, перед ким схилятися, на кого молитися?

Молітесь Богові одному,
Молітесь правді на землі,
А більше на землі нікому
Не поклоніться...

- Що порадите тому, кого збили з ніг на життєвому шляху?
- Обов'язково треба підніматися! Намагатися не впасти знову. Правда, як казав Наполеон, того, хто піднімається, дуже рідко підтримують, але значно гірше, коли того, хто падає, ще й підштовхують.
- Утім, надія завжди є, навіть на перший погляд у безвихідних ситуаціях. Читайте у того ж Соломона: “Бо праведний сім раз впаде та зведеться...”

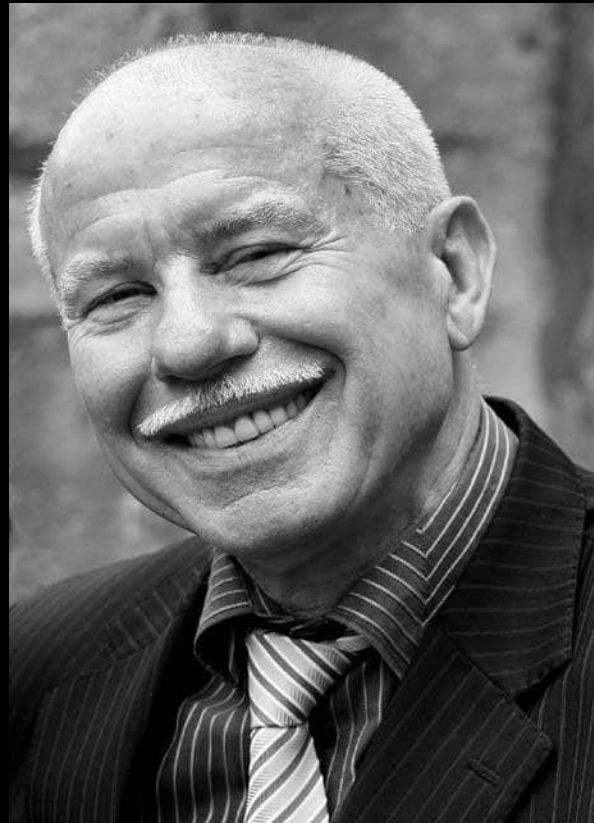
- Ви щаслива людина?
- Так!

Переклад з російської Богдана Козака

*Прекрасне вічно матиме своїх
творців і шанувальників...*
Володимир Ігнатенко



*Володимир Ігнатенко – Айзенштайн в опері “Летюча миша”,
Й. Штрауса. Львівський академічний театр опери та балету
ім. Івана Франка, 1970-ті роки.*



Володимир Ігнатенко, 2009 р.

Наталія ЮЗЮК

ПОДВИЖНИК УКРАЇНСЬКОГО ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА ВОЛОДИМИР ІГНАТЕНКО

“Володимир Ігнатенко – тенор, який міг би вразити публіку всієї Європи...”, – так зазначав у варшавській газеті “Політика” 1990 р. один з її рецензентів, почувши спів народного артиста України, соліста Львівської опери під час гастролей Львівської опери у Польщі [1, 2].

Народний артист України, соліст Львівського національного оперного театру ім. С. Крушельницької Володимир Ігнатенко служив високому мистецтву по-

над півстоліття свого життя. Приголомшує символічний дебют його театральної кар’єри в опері “Борис Годунов” М. Мусоргського, – за задумом режисера, а може, – за велінням долі, герой Ігнатенка не вийшов, а переможно в’їхав на сцену на білому коні! Ймовірно, це було першою прикметою того, що згодом молодий співак посяде визначне місце в історії Львівського оперного театру зокрема – та українського музичного мистецтва загалом [2, 37].



Володимир Ігнатенко – Самозванець в опері “Борис Годунов” М. Мусоргського. Львівський академічний театр опери та балету ім. Івана Франка, 1962 р.

Тамара Дідик – Ганна Главарі, Володимир Ігнатенко – Граф Данило в опері “Весела вдова” Ф. Легара. Львівський академічний театр опери та балету ім. Івана Франка, 1970-ті рр.



Факти, подані станом на 1996 р. у Біографічному довіднику “Мистецтво України” (“Ігнатенко Володимир Дмитрович (31.1.1940, с. Подлясек, тепер Польща) – укр. співак (тенор), н. а. УРСР з 1989. Закін. 1965 Львів. консерваторію (клас М. Шелюжка), з 1983 – її викладач (тепер Вищий муз. ін.-т ім. М. Лисенка). Партії: Максим (“Золотий обруч” Лятошинського), Микола Задорожний (“Украдене щастя” Мейтуса), Тангейзер (одноймен. опера Вагнера), Каварадоссі (“Тоска” Пуччіні), Манріко (“Трубадур” Верді)” [3, 273]) – тепер потребують коректив. До вокального доробку співака входили провідні партії з понад 70 класичних опер, серед яких, крім вищезгаданих, “Пікова дама”, “Мазепа” П. Чайковського, “Борис Годунов”, “Хованщина” М. Мусоргського, “Русалка” О. Даргомижського, “Мадам Баттерфляй” Дж. Пуччіні, “Паяци” Р. Леонкавалло, “Сільська честь” П. Масканьї, “Ернані”, “Аїда”, “Отелло” Дж. Верді, “Вільний стрілець” К.–М. Вебера, “Казки Гофмана” Ж. Оффенбаха, “Мойсей” М. Скорика, з українських класичних опер (“Наталка Полтавка” М. Лисенка, “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського, “Довбуш” С. Людкевича та ін.), також тенорові соло в кантатах, ораторіях і месах (“Реквієм” В.-А. Моцарта, “Реквієм” Дж. Верді, “Урочиста меса” Й. Гайдна, кантата № 21 Й. С. Баха, “Лічу в неволі” Д. Січинського), сотні творів малих вокальних форм.

З величезним успіхом маестро гастролював у Польщі, Угорщині, Італії, Росії.



Від 1992 р. Володимир Ігнатенко очолював кафедру академічного співу Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка, 1998 р. став професором, того ж року видав словник-довідник “На сцені Львівської опери”; 2010 р. був нагороджений орденом “За заслуги” III ступеня [1, 2].

Відійшов митець у вічність 27 листопада 2010 р. несподівано, у розквіті творчої зрілості.

Народного артиста України, професора Володимира Дмитровича Ігнатенка пам’ятають не тільки друзі і колеги з Львівського національного театру опери і балету ім. Соломії Крушельницької, де він понад півстоліття віддано служив високому мистецтву, виконуючи провідні ролі у багатьох репертуарних виставах; не тільки педагоги і студенти Львівської музичної академії ім. М. В. Лисенка, де він був завідувачем кафедри сольного співу, – блискучий талант співака назавжди залишив незабутні яскраві враження у серцях численних шанувальників академічного оперного мистецтва. Свідченням того була тріумфальна вистава-бенефіс з нагоди 70-річчя від дня народження митця, яка відбулася у січні 2010 р. в переповненій залі Львівської опери. Під час виступу у фіналах чотирьох опер: “Паяци” Р. Леонкавалло, “Кармен” Ж. Бізе, “Отелло” Д. Верді та “Украдене щастя” Ю. Мейтуса, що складали програму того не-

Т. Поліщук – Княгиня, Володимир Ігнатенко – Князь в опері “Русалка” О. Даргомижського. Львівський академічний театр опери та балету ім. Івана Франка, 1966 р.

забутнього святкового вечора, зворушений ювіляр ще раз підтвердив свою високу сценічну майстерність, бездоганність вокальної техніки і феноменальну акторську харизму.

І тепер, на відстані часу, коли все ще нелегко збагнути несподівану гірку втрату, необхідно ретельно збирати, уважно досліджувати його мистецький доробок, щоби якнайправдивіше розкрити значення того внеску, який зробив талановитий актор і педагог до кошовної скарбниці української духовної культури.

Коли пригадуєш бенефіс артиста, на думку приходить його яскравий крилатий вислів: “Скільки б ти не співав – чи ти співаєш п’ять, чи ти співаєш 45, чи 50 років – треба завжди думати, що це твій єдиний і останній виступ, який залишить слід для всіх тих, хто тебе слухає. Тільки з цього виступу зможуть оцінити, хто ти є, що ти є і чого ти вартий. З таким відношенням до голосу можна говорити, що людина відбулася як митець, як творець, як співак” [1, 25]. На



Володимир Ігнатенко – Князь Голіцин в опері “Хованщина” М. Мусоргського. Львівський академічний театр опери та балету ім. Івана Франка, 1985 р.



Ніна Тичинська – Мадам Баттерфляй, Володимир Ігнатенко – Пінкертон в опері “Мадам Баттерфляй” Дж. Пуччіні. Львівський академічний театр опери та балету ім. Івана Франка, 1973 р.

превеликий жаль, святковий вечір 2010 р. став одним з останніх у житті Маєстро...

Не один десяток літ Володимир Дмитрович віддав викладацькій діяльності у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка. З його класу вийшла ціла когорта професійних співаків високого гатунку, і серед них – низка лавреатів і дипломантів престижних міжнародних та державних конкурсів.

Останні десять років, з 1999 по 2000-й, професор В. Ігнатенко давав уроки вокалу для майбутніх артистів драматичного театру у Львівському національному університеті ім. І. Франка, отримавши за прошення від народного артиста України, професора Богдана Миколайовича Козака, – засновника та незмінного завідувача новоствореної кафедри театрознавства та акторської майстерності. У своїй статті “Тенор Львівської опери Володимир Ігнатенко” Богдан Миколайович згадує: “І ще одна риса обдарування Володимира Ігнатенка – його педагогічна і наукова діяльність. Не кожен соліст опери може бути прекрасним педагогом. Володимира ж Господь наділив і цим даром. [...] Радію з того, що свій талант і вміння він щедро дарує і студентам акторського відділення філологічного факультету Львівського національного університету ім. І. Франка, де ми разом викладаємо театральну науку: він – вокальну, а я – драматичну” [2, 121].

Деякий час В. Ігнатенко також викладав й на кафедрі музичного мистецтва факультету культури і мистецтв. Автору статті пощастило увесь цей період бути концертмейстером у його вокальному класі і спостерігати за захопливим процесом прищеплення молоді головних засад класичного співу; адже кожний урок педагога – фахівця з багатющим мистецьким досвідом – можна охарактеризувати як високий майстер-клас.

Безумовно, вимоги до підготовки фахових оперних співаків академічних театрів та розвиток голосових даних драматичних акторів дещо відрізняються, коли йдеться про кінцеву навчально-виховну мету. Іноді траплялися й такі випадки, коли хтось із молоді, маючи беззаперечне мистецьке обдарування, не був знайомий з нотною грамотою або не мав добре розвиненого музичного слуху. Володимир Дмитрович до своєї діяльності на кафедрі Університету ставився з притаманною йому винятковою відповідальністю, ентузіазмом і творчим піднесенням, а до студентів – з вимогливістю, але й з унікальною терплячістю, добросердям і розумінням усіх обставин. Особистий багаторічний досвід і педагогічна майстерність допомагали професорові розкрити у вихованців природний музичний хист, укріпити і розвинути голосовий діапазон, знайти індивідуальне темброве забарвлення.



Володимир Ігнатенко – Отелло в однойменній опері “Отелло” Дж. Верді. Львівський академічний театр опери та балету ім. Івана Франка, 1991 р.

Володимир Ігнатенко – Каніо в опері “Паяци” Р. Леонкавалло. Львівський академічний театр опери та балету ім. Івана Франка, 2000 р.



Кожний урок обов'язково розпочинався тривалими розспівками. До навчального плану професора входили вокалізи, обробки народних пісень, а також класика – нескладні барокові арії, романси вітчизняних та західноєвропейських композиторів, фрагменти з опер, оперет і мюзиклів, популярні ліричні твори. Виконувалися українські народні пісні та дуети в обробках А. Єдлічки, М. Лисенка, С. Людкевича, В. Войта, Д. Січинського, І. Воробкевича, А. Коципінського; італійські пісні в обробці Е. Куртиса та ін., романси В. Матюка, О. та Н. Нижанківських, Я. Лопатинського, авторські пісні О. Білаша, І. Шамо, П. Майбороди, М. Костецького, багатьох львівських композиторів; неодмінно звучали фрагменти з опер “Наталка Полтавка” М. Лисенка і “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського, а також найдоступніші для аматорського виконання зразки російської та західноєвропейської класики (А. Даргомижського, М. Глінки, Й. С. Баха, Ф. Генделя, Л. Перголезі, М. Моцарта, ін.) – тобто, був представлений увесь спектр обов'язкового педагогічного репертуару.

Володимир Дмитрович вимагав від своїх учнів дбайливого опрацювання матеріалу, а також ро-

зуміння стилю виконуваного твору, вказував на прямі роботи над вимовою, артикуляцією, прищеплював риси артистизму та належної сценічної поведінки. Працюючи зі студентами над нескладною народною піснею або класичним романсом, професор домагався від свого вихованця проникнення в образний зміст твору, наголошуючи, що “в вокальній мініатюрі можна сказати не менше, ніж у великій опері. Вокаліст у камерному шедеві ніби зупиняє прекрасну мить.

Тут немає права на помилку, має бути усвідомлювана духовна дисципліна. Вона потрібна і при виконанні народних пісень. Ці пісні – невичерпна криниця краси. В них історична пам'ять народу...” [2, 108]. Виконання кожного твору мало бути не буденним, а з виразною емоційністю динамічним, студент мав розуміти, “переживати” стан і настрій героя, вчитися передавати це через спів. Майбутніх артистів професор наставляв, що вони, як і оперні співаки, повинні “готувати себе до цілковитої самопожертви. Як ступив на цю стежку, то приймаєш усі обмеження, застороги, сувору творчу дисципліну”, адже “вокал – це фізика, математика, філософія” [1, 3]. Особис-

тий приклад професора був яскравою ілюстрацією його настанов, а можливість почути його в оперному театрі надзвичайно імпонувала студентам, відтак спілкування з такою авторитетною особистістю було животворним джерелом їхнього фахового зростання, стимулом загального виховання і формування свідомости, розширювало обрії їхньої мистецької уяви, сприяло збагаченню інтелекту і виробленню особистих мистецьких пріоритетів, а також ставало ґрунтовним мотивуванням самодисципліни та ефективним заохоченням до нелегкої творчої праці.

Вихованці ставилися до свого видатного педагога з великим пієтетом, вони шанували його, дбайливо і совісно готувалися до кожного уроку. Володимир Дмитрович вказував, що “співак, незалежно від того, ким він є і як він співає, повинен впродовж свого творчого життя долати висоти. Хай це будуть

Володимир Ігнатенко – Ярема, В. Дудар – Гонта в опері “Згадайте, братія моя” В. Губаренка. Львівський академічний театр опери та балету ім. Івана Франка, 1994 р.





мікронні, міліметрові кроки, але вперед і вгору, а не застій” [1, 5]. Під впливом його яскравої творчої індивідуальності вони усі, без винятку, починали захоплюватися вокалом і на випускних іспитах демонстрували гідний навчальний рівень виконання творів з програми.

З кожним учнем Володимир Дмитрович щедро ділився своїм акторським талантом і мистецьким досвідом, дарував частинку своєї благородної душі. Він із зацікавленням спостерігав за фаховим становленням вихованців не тільки зі свого предмету, – відвідуючи їхні семестрові курсові вистави-іспити, він слідував за формуванням кожної мистецької індивідуальності і тішився з нових здобутків. Обговорюючи згодом їхні виступи, професор наставляв студентів: “Гаряче серце і холодний розум має бути на сцені. Контроль на сцені необхідний абсолютний, повсякденний, повсякчасний” [1, 17], підказував завжди пам’ятати, що “психофізика повинна бути присутня і в рухах, і в міміці, і в тому ж голосі” [1, 21] та формулював першорядну сценічну засаду, як постулат: “треба бути персонажем, а не зображати його” [1, 23].

Педагогічна діяльність народного артиста України, професора Володимира Дмитровича Ігнатенка

Любов Качала – Анна, Володимир Ігнатенко – Микола Задорожний в опері “Украдене щастя” Ю. Мейтуса. Львівський академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької, 2009 р.

на факультеті культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка окреслила подальший високий професійний навчальний рівень підготовки майбутніх молодих спеціалістів з дисципліни постановки голосу (вокал) на обох кафедрах.

За час роботи в ЛНУ професор В. Ігнатенко підготував дипломанта I-го Всеукраїнського конкурсу молодих вокалістів Т. Терен-Юськіва – Максима Вишківарка (тоді – студента 2 курсу кафедри театрознавства та акторської майстерності, 2006 рік, м. Львів); також, вже після закінчення навчання, випускниця класу, магістр Іванна Штурмак (тепер – асистент кафедри музичного мистецтва) стала лауреатом II премії Міжнародного конкурсу “Мистецтво XXI століття” (2014 рік, м. Ворзель).

У лютому 2015 року в залі Львівського національного оперного театру ім. С. Крушельницької відбувся концерт-спогад “Людської пам’яті ріка”,

присвячений 75-річчю народного артиста України, професора Володимира Ігнатенка. У програмі концерту брали участь випускники та вихованці його класу з Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка.

Зворушливим було завершення концерту, коли на екрані демонстрували фрагмент інтерв'ю з професором: він сказав, що сьогодні задоволений виступом своїх студентів, адже "...відчувалося, що вони віддавали частинку свого серця слухачам". Зрештою, не могло бути інакше, – саме так їх вчив професор В. Ігнатенко, і саме Вчитель допоміг їм назавжди запам'ятати високе творче кредо: "Талантом треба ділитися з людьми. Ділитися щиро, віддано, не жаліючи себе..." [1, 7].

Закінчуючи свій спогад про Володимира Ігнатенка, хочу зачитувати ще один його вислів, який надзвичайно виразно характеризує самого Маестро: "Чим геніальніша і видатніша людина, тим вона простіша. Нічого не треба видумувати, щоб зробити собі імідж. Імідж полягає у простоті. А все просте – геніальне" [1, 19].

Пристрасною творчою піднесеністю, досконалим професіоналізмом, масштабним правдивим талантом

і невтомною натхненною працею, а також інтелігентністю і доброзичливістю, шляхетністю і унікальним особистим магнетизмом незабутній Маестро залишив по собі добру пам'ять.

Без сумніву, поетичні рядки Ліни Костенко стосуються і Володимира Дмитровича Ігнатенка, – подвижника українського оперного мистецтва, народного артиста України, професора:

*При майстрах якомсь легше. Вони – як Атланти,
держать небо на плечах. Тому і є висота.*

1. Календар 2011 р. Володимир Ігнатенко. Упоряд. О. Кирик. – Львів, Музично-меморіальний музей С. Крушельницької у Львові, 2011. – 28 с.

2. Логойда М. О. Володимир Ігнатенко: Життєвий та творчий шлях. – Львів, Українські технології, 2003. – 152 ст., іл.

3. Мистецтво України: Біогр. довід. Упоряд.: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський; За ред. А. В. Кудрицького. – К.: Укр. Енцикл., 1997. – 700 ст.



Перед іспитом. Наталія Юзюк (концертмейстер) та професор Володимир Ігнатенко зі студентами кафедри театрознавства та акторської майстерності. Зліва направо: Оксана Гринько, Станіслав Дудник, Галина Стричак. 2003 р.

Євдокія СТАРОДИНОВА

Університетський День театру-2016

Професійне свято – Міжнародний день театру – на факультеті культури і мистецтв щорічно відзначається у зворушливій атмосфері взаємоповаги, весело, тепло й сердечно. Традиція ця започаткована у 2000 р. Її натхненником і організатором незмінно виступає завідувач кафедри театрознавства та акторської майстерності, професіонал високого класу Богдан Козак.

Підводяться підсумки діяльності кафедри у навчальній, науковій і творчій роботі, відзначаються досягнення викладачів і студентів.

Учасників свята привітав декан факультету культури і мистецтв доц. Роман Олексійович Крохмальний, побажав творчих успіхів і нових звершень. Він також вручив грамоти факультету культури і мистецтв й пам'ятні сувеніри, зокрема книги, видані на кафедрі театрознавства та акторської майстерності, студентам груп КМА-31 і КМА-41 за участь у концертах, присвячених Шевченківським дням в Університеті за популяризацію творчості українських поетів ХХ століття.

У цьому році, незважаючи на дуже напружену атмосферу в країні, кафедра театрознавства та акторської майстерності має вагомі здобутки і в навчанні, і в творчості, і в науці.

Особливо слід відзначити видавничу діяльність кафедри. Вийшли в світ друковані видання, які дуже потрібні й на часі. Зокрема, напередодні свята вийшов Бібліографічний покажчик наукових праць доцента **Майї Гарбузюк**, монографія “Український театр у Львові в період німецької окупації (1941–1944)” доцента **Світлани Максименко**, “Театральна етика” К. Станіславського (переклад українською мовою **Євдокії Стародиної**, методиста деканату) та ін. Літературна редакція названих праць, дизайн та верстка – провідних редакторів театрознавчого журналу “Просценіум” відповідно **Ніни Бічуї** та **Інни Шкльо-**

ди. За активну участь у видавничій діяльності поіменовані працівники були нагороджені пам'ятними сувенірами.

Студентам кафедри театрознавства та акторської майстерності за відмінні успіхи в навчанні, оволодінні акторським мистецтвом, активну науково-пошукову роботу вручені іменні стипендії:

– Стипендію імені доктора Григора Лужницького (засновник – родина Лужницького в США);

Оліщук Ользі, студентці четвертого курсу на пряму підготовки Театральне мистецтво (театрознавство);

Кондратюк Тетяні, студентці третього курсу на пряму підготовки Театральне мистецтво (театрознавство);



Богдан Козак, завідувач кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка та Юрій Хвостенко вручають іменну “Стипендію Юрія Хвостенка та Андрія Сніцарчука, акторів Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької”.



“Театральний капусник” у виконанні студентів-акторів III курсу. Міжнародний день театру, факультет культури і мистецтв, зала ім. А. Кос-Анатольського, 2016 р.



Гугнину Денису, студенту другого курсу напрямку підготовки Театральне мистецтво (театрознавство).

– Стипендію імені заслуженої артистки України Віри Левицької (засновник – Юрій Левицький, США):

Панцерно Олександрі, студентці другого курсу напрямку підготовки Театральне мистецтво (акторське мистецтво),

Кузіній Вікторії, студентці другого курсу напрямку підготовки Театральне мистецтво (акторське мистецтво),

Алейніковій Яні, студентці другого курсу напрямку підготовки Театральне мистецтво (акторське мистецтво).

– Стипендію Юрія Хвостенка та Андрія Сніцарчука, акторів Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької:

Магденко Катерині, студентці третього курсу напрямку підготовки Театральне мистецтво (акторське мистецтво),

Деркачу Олегу, студенту третього курсу напрямку підготовки Театральне мистецтво (акторське мистецтво).

– Стипендію Богдана Козака, народного артиста України, лавреата Національної премії України імені Тараса Шевченка, академіка НАМ України

Грицюку Богдану, студенту четвертого курсу напрямку підготовки Театральне мистецтво (акторське мистецтво).

На завершення урочистостей майбутні актори, студенти першого, другого та двох третіх курсів, продемонстрували свій професійний талент, підготували капусники, зіграли в комедійному плані сценки зі студентського життя, прочитали шаржі й епіграми на окремих викладачів, студентів.

Денис КІНДРАТ

Презентація монографії “Український театр у Львові в період німецької окупації (1941–1944)”

16 лютого 2016 року у Львові, в книгарні “Книжковий дворик”, відбулася презентація монографії “Український театр у Львові в період німецької окупації (1941–1944)” (Львів, 2015. – 328 с. + ілюст.), автором якої є театрознавець, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, тележурналіст Світлана Максименко.

Модерувала презентацією заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, режисер та художній керівник “Театру у кошику” Ірина Волицька. У своєму ґрунтовному виступі-аналізі вона, зокрема, зазначила: вихід у світ цієї книги став, без перебільшення, подією не лише для істориків театру Львова, а й України. Адже у названій монографії вперше в українському театрознавстві: оприлюднено масив документів з багатьох архівних джерел України та Польщі (окупований німецькими фашистами Львів належав до Генерального Губернаторства); на матеріалах львівської преси 1941–1944 рр. реконструйовано щоденний репертуар “Українського театру міста Львова” (саме такою була перша історична назва колективу) – Львівського оперного театру (ЛОТ) 1941–1944 рр. С. Максименко подає рецензії, свідчення очевидців, акторів театру з України, США, Канади (які змушені були емігрувати за океан після завершення Другої Світової війни); оприлюднює матеріали кримінальних справ українських акторів ЛОТу з архівів УСБУ; розглядає діяльність цього унікального (єдиний найбільший професіональний драматичний театр у окупованій німцями Європі) українського колективу в суспільно-політичному, культурологічному, ідеологічному контекстах.

У переповненій залі книгарні “Книжковий дворик”, зокрема, були присутні: художній керівник Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької Федір Стригун та театрознавець, завідувач літературною частиною цього ж театру Мирослава Оверчук; Михайло Хвойницький – генеральний директор Львівського телебачення; Богдан Козак – народний артист України, завідувач кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Франка, студенти та викла-

дачі цього ВИШу та ін. У своїй виступах згадані вище митці сцени наголосили на важливості наукового видання, в якому досліджено і викладено багато архівного та фактологічного матеріалу, що досі був недоступний.

Авторка у фіналі вечора зазначила, що працювала над цією книгою 15 років, назвала тих, без кого це видання не побачило б світу, зокрема, Ростислава Пилипчака (1936–2014), академіка Академії мистецтв України, заслуженого діяча мистецтв України, який був науковим редактором видання та керівником дисертаційної роботи авторки.

“Український театр у Львові в період німецької окупації (1941–1944)” є неоціненним джерелом для вивчення саме цього непростого періоду у культурі та театральному житті України та Львова. Присутні щиро привітали Світлану Максименко за вагому наукову працю й побажали подальших успіхів у нових театрознавчих пошуках!



Ірина Волицька та автор монографії Світлана Максименко під час презентації. Львів, книгарня “Книжковий дворик”, 16 лютого 2016 р. Світлина Інни Шкльоди.

Тетяна ГУБРІЙ, Дарина ГОРДІЄНКО, Уляна ПОЦІЛУЙКО, Ольга СМУЛЬСЬКА

ВРОЦЛАВСЬКІ НОТАТКИ ЛЬВІВСЬКИХ СТУДЕНТІВ

До кожного щастя приходять по-різному. Наприклад, нашій групі театрознавців (другокурсників: Дарині Гордієнко, Тетяні Губрій, Уляні Поцілуйко та Ользі Смутьській і четвертокурсників: Андрія Матюнки, Вікторії Солов'юк, Ірини Ліпської та Ольги Андросюк) воно прилетіло, наче з неба, у вигляді листа. Це було запрошення на стажування львівських студентів у Вроцлавському університеті від 1 до 9 листопада 2015 р. Тільки добру звістку в конверті нам передав не посильний голуб, як зазвичай буває у казках, а наш науковий керівник Світлана Михайлівна Максименко, котра і супроводжувала нас протягом усієї поїздки. Ми з колегами надзвичайно зраділи з цієї новини, оскільки ніхто з нашої групи КМТ-21 раніше до того не бував за кордоном. І раптом – така можливість. Та ще й одразу – у одному з найкрасивіших міст Польщі – Вроцлаві, місті сотні мостів... Словом, радості не було меж!

Другого листопада 2015 року о шостій годині ранку пригадую, коли Світлана Михайлівна розбудила нас в автобусі словами: “Дівчата, вже Вроцлав!”.



Львів'яни біля студентського гуртожитку “Кредка”.
Вроцлав (Польща). Листопад, 2015 р.

Коли світало, ми вже були в “Кредці”, нашому новому домі. І хоч залишалося ще декілька годин для сну, емоції просто не давали всидіти на місці, не те, що заснути. В Університеті, нас дуже тепло прийняли, подарували сумки і футболки з емблемами навчального закладу та ще й стипендію дали. На радощах ми вибігли з бухгалтерії і – потрапили на експрес-екскурсію до актовій зали Вроцлавського університету.

Пам'ятаю свої відчуття в цей момент: наче зупинився час... А там він дійсно зупинився: розкішна барокова архітектура XVII ст., масштабна, граціозна кожна скульптура – це окремий світ, і ти придумуєш для всього якесь ім'я та життєву історію. У свою екскурсію ми включили й підйом на оглядовий майданчик головного корпусу. Краєвид, який відкрився, заворожував! З одного боку – сучасне місто: скляне, блискуче, люди поспішають, автомобілі долають відстані... А з іншого – в сонячному промінні по-осінньому дрімать старенькі різнокольорові будиночки, а з'єднує їх річка Одра: спокійна, тиха, хоч за словами тутешніх мешканців, іноді вередлива, невгамовний (весною особливо): розливається містом. Ми ще декілька годин блукали Вроцлавом, намагались відчутти його атмосферу, дух, і лише надовечір добрались до своєї “Кредки”.

Третього листопада, сповнені натхнення та ентузіазму, ми вирушили до Інституту польської філології на лекцію Пйотра Рудзького: “Мова сучасного театру”. В часі лекції нам показали виставу Тадеуша Кантора “Мертвий клас”. У виставі персонажі існують у двох вимірах, що виявляється у різниці темпоритмів: головний персонаж – у сповільненому, а другорядні – у пришвидшеному. Людей у виставі раз по раз замінювали ляльки, що асоціювалося з “маленькими гвинтиками”, створеними для того, щоб утримати великий механізм. Це і багато інших деталей, вражень та думок ми змогли обговорити разом з нашими новими знайомими – викладачами та студентами Вроцлавського університету.

Вечір виявився не менш вдалим. У Польському театрі ми переглянули виставу “Дзяди. Частина 3” за А. Міцкевичем відомого польського режисера Міхала Задари. Нас попередили, що вистава триватиме п'ять годин... Але вже після її закінчення ми одностайно підтвердили: вистава варта свого часу!

У прозовому вступі Поет розповідає про страждання Польщі під владою царської Росії, де на той

час імператором був Олександр І, і про безжальні переслідування польської молоді в 1823 році. Дія відбувається у Вільненській тюрмі, у ніч перед Різдвом, де ув'язнено польських патріотів. В одній камері в'язень пише на стіні: "Густав помер 1823 року 1 листопада", і ще один напис: "Тут народився Конрад 1823 року 1 листопада". Не зазнавши щастя на землі, душа Густава звільняється від земного кохання і йде назустріч відчайдушному служінню Батьківщині...

Високий рівень акторської майстерності підкрив нашу увагу, адже не надто часто трапляється можливість побачити на сцені таку численну труп з яскравими особистостями. Сценографія, що постійно змінювалася, інтригувала своєю багатоплановістю і асоціаціями. Надзвичайно цікаво було спостерігати за всім дійством.

Екватором нашої тижневої поїздки став четвер, п'яте листопада. І коли емоції трішки стихли, а перші враження вже не так "били ключем", організатори програми підготували для нас спокійніший, але не менш насичений день, що розпочався із приємної зустрічі на камерній сцені з завідувачем літературної частини Польського Театру – П. Рудзьким. Він поділився з нами деякими секретами свого "храму мистецтва" і подарував підшивку відомого польського часопису "Театральний нотатник" кафедри Львівського університету.

Згодом ми вирушили на філологічний факультет, де проводив семінарське заняття про музику у театрі та музикальність театру викладач Рафал Аугустин. Лекція відбувалася польською, проте незнання мови нам не завадило, оскільки головні тези виникали на моніторі, записувались на дошці.

А далі на нас вже чекала Малгожата Ружевич, усміхнена щира пані з пишним волоссям, немов у доброї феї. Вона запропонувала нам екскурсію Вроцлавом і показала визначні пам'ятки архітектури міста: костели та діючу синагогу. Ми мали змогу дізнатися про сакральну культуру Польщі, зробити багато фото напам'ять, щоб потім показати цю красу вдома.

У Центрі сучасного мистецтва нас вразила унікальна виставка модерних технологій – і змусила подивитися на буденні речі по-іншому. Але день на цьому не закінчився. Нас очікував ще один сюрприз... Вроцлав – місто, де культура відіграє особливу роль: тут діють опера, оперета, філармонія і численні театри. Тут також колись працював зі своїм експериментальним театром "Лабораторія" Єжи Гротовський, куди ми і вирушили, щоб переглянути відеозапис вистави Леха Раджака, реалізованої в театрі Хелени Моджеєвської. Стільки вражень та нових відчуттів ми не мали давно... І це лише один день з нашої тижневої мандрівки!



Зустріч з Богуславом Літвінцем у кав'ярні "Каламбур".
Вроцлав (Польща). Листопад, 2015 р.

Шостого листопада погода була трішки похмурою, але це ніяк не впливало на наш настрій, ми навіть жартували, що Вроцлав вже сумує, передчуваючи наш від'їзд. Поспішали на лекцію про кіно і театр, яка відбувалася на філологічному факультеті. Проводив її пан Тобіаш Папучис. Найбільше запам'яталася з цієї лекції розповідь про монтаж кіно. Мабуть, тому, що цього ми не вивчаємо у нас на курсі.

Після обідньої перерви ми прийшли у Центр імени Єжи Гротовського, де нас зустрів знову пан Тобіаш, але вже не як викладач, а як друг. У затишному залі, з кавою, печивом та яблуками. Всівшись у затишному залі, ми переглядали відеозапис вистави Єжи Гротовського "Акрополіс". Особливо захопила пластика виконавців, їхня взаємодія, відчуття одне одного, ритм вистави, незвичні мізансцени, зовсім непередбачуване режисерське вирішення. Тепер ми ще більше зацікавилися творчістю Гротовського. Ця вистава була тугим енергетичним згустком, який не залишає тебе поза своїми межами.

Попрощавшись з паном Тобіашем Папучисом, ми прогулялись містом, випили вже улюблену каву з автомату на філологічному факультеті, і разом рушили трамваєм до Вроцлавської філармонії (Narodowe Forum Muzyki), приміщення якої в експлуатації лише два місяці. Велетенське, незвичне, сучасне, наполовину зі скла, воно вразило кількістю світла: у фойє, на балконах, навіть номери рядів у партері світилися! Концерт був присвячений 150 – річчю від дня народження композитора Юліуша Сібеліуса.

У такій атмосфері свята гармонії якось автоматично налаштовуєшся на прекрасне, і коли зазвучав



Вроцлавська філармонія
(Narodowe Forum Muzyki).
Світлина Дарини Гордієнко.

оркестр, тому наче потрапили в інший вимір. Звучала скрипка, – і я наче була на небі; коли віолончель, то здавалося, наче гуляла ранковим лісом; коли саксофон – тоді вже вечірнім містом; а коли все разом – я просто “полетіла” у космос. Ще довго звучала музика, і навіть коли я засинала, то ще чула голос віолончелі.

Ранок сьомого листопада розпочався дуже вдало, адже на сьогодні був запланований похід у кіно. Дивились фільм Є. Скольмовського “11хвилин”, назва якого ніяк не стосувалася тривалості. Цей фільм Польща обрала кандидатом на премію “Оскар” у номінації “Найкращий фільм іноземною мовою”. “11 хвилин” – універсальна стрічка, що показує хаос і порожнечу сучасного світу. 11 хвилин з життя різних людей, представлених в паралельних сюжетах. Режисера не цікавлять персонажі як особистості – швидше як типи. Ми здогадуємося про їхні професії, а більшого й не потрібно. Не потрібно знати мотивації їхніх учинків: ми застаємо їх з незнайомця і самі не готові до зустрічі з ними. У фіналі історії героїв переплітаються завдяки події, яка вплинула на долю кожного з них.

А ранок усе ще триває. Краса Вроцлавських вулиць вабить – робимо фото на згадку. Місто неможливо описати словами. Ми хотіли побачити кожен куточок, місточок та будівлю, здавалося, що все тут додає тобі життєвої енергії та творчого натхнення. У Вроцлаві гідами для нас були й маленькі гноми-“краснолюдики”. Нам відразу вдалося налаштуватися на атмосферу казковості. Часом губились: чи розглядати прегарні кам’яниці та споруди, що оточують Старий Ринок, чи видивлятися у пошуках ще одного гнома, який ховається за ліхтарем або біля сходів кав’ярні...

Вечір виявився не менш цікавим. Дивилися виставу “Містерія-буфф” режисера Леха Рачака (з майстерні “Світ – місце правди” від інституту Гротовського). Це одна із тих вистав, яка проходить на одному диханні, яка залишає після себе багато вражень і після якої із уст звучить: “Це все???” Мені було замало...

На початку вистави на сцену вийшов персонаж, який звертався до глядачів із вступним словом, коротко розповідаючи про події, які відбуватимуться на сцені. Ефект “четвертої стіни” відсутній. У виставі йшлося про зустріч людей зі смертю, все діялося в комічній, ігровій стихії. Декорацій майже не було, але вони і не були потрібні. Вистачало енергії самих акторів. Здавалося, що під час вистави відбувся взаємообмін позитивною енергією між актором та глядачем.

Надзвичайно нас зачарував і острів Тумський з історичними костельними будівлями, які оглядалися з широко відкритими очима. Усі екскурсії входили в програму нашої навчальної практики, досить цікаві та різноманітні. Ми ж були слухняними стажерами і не пропускали жодної лекції, семінару чи зустрічі. Також радо користувалися новими знайомствами, щоб в процесі бесід “підтягнути” свою не надто досконалу, польську вимову. А тим часом мандрівка добігла кінця. З нами квитки та валізи, повні вражень, позитивних емоцій, приємних зустрічей, цікавих знайомств та натхнення. І все ж, ми сподіваємось ще повернутись до цього цікавого, привітного та загадкового міста. Крапки в останньому реченні ставити не будемо...

Вроцлав-Львів.