

Міністерство освіти і науки України  
Рівненський державний гуманітарний університет  
Інститут мистецтв  
Кафедра театральної режисури

*Олексій Заворотній*

*Творчі та педагогічні  
майстерні митців театру*

*Навчальний посібник*  
для студентів галузі знань 0202 «Мистецтво»  
напрямку підготовки 7.020.201 «Театральне мистецтво»

Рівне  
Видавець Олег Зень  
2010

УДК 7.071.2

ББК 85.33

3–136

Рекомендований Міністерством освіти і науки України для підготовки фахівців напрямку 0202 «Мистецтво» напрямку підготовки 6.020.200 7.020.201 «Театральне мистецтво» № 1.4/18-г-2269 від 31.10.08

**Рецензенти:**

*Стригун Федір Миколайович* – художній керівник Львівського Національного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької, народний артист України, лауреат Національної премії ім. Т. Г. Шевченка, професор, член-кореспондент Академії мистецтв України (м. Львів);

*Литвиненко Таїсія Йосипівна* – народна артистка України, професор, Львівський Національний український драматичний театр ім. М. Заньковецької (м. Львів);

*Павелків Роман Володимирович* – директор інституту психології і педагогіки РДГУ, доктор психологічних наук, професор (м. Рівне);

*Гусакова Ніна Миколаївна* – завідувачка кафедри театральної режисури Київського Національного університету культури і мистецтв, кандидат педагогічних наук, професор (м. Київ).

**Відповідальний за випуск:** *Вербець Владислав Володимирович* – доктор педагогічних наук, професор, декан художньо-педагогічного факультету РДГУ

**Заворотній О.Т.**

3-136 Творчі та педагогічні майстерні митців театру.

Навчальний посібник для студентів галузі знань 0202 «Мистецтво» напрямку підготовки 7.020.201 «Театральне мистецтво». – Рівне: видавець Олег Зень, 2010. – 276 с.

ISBN 978-966-2096-61-3

Пропонований навчальний посібник «Творчі та педагогічні майстерні митців театру» присвячується вивчення творчої діяльності видатних діячів режисерів, які створили свій стиль, своє режисерське бачення навіть свою режисерську школу. Рецензії про деякі їхні вистави допоможуть майбутнім режисерам при їхній роботі над п'єсою та над майбутньою виставою.

УДК 7.071.2

ББК 85.33

ISBN 978-966-2096-61-3

© Заворотній О.Т., 2010.



## **«Любіть театр усім серцем, усім єством!»**

*Лесь Курбас.*

Кожна доба породжує митців, які втілюють у своїй діяльності найістотніші тенденції її духовного розвитку. З їхніх творів народ черпає снагу й сили, особливості, у часи драматичні, у часи виняткової напруги, трагічних прозрінь і пророчих осянь.

Таким був Лесь Курбас, один із чільних діячів відродження української національної культури 20-х – початку 30-х років, режисер і актор, організатор театрів, мислитель, театральний педагог і публіцист, драматург і перекладач, глибоко своєрідний театральний філософ.

Лесь Курбас народився 12 вересня 1887 року, у сім'ї галицьких акторів Ванди й Степана Курбасів (сценічний псевдонім – Яновичі) у с. Старий Скалат на Тернопільщині. Але точну дату й місце народження Курбаса не встановлено. У деяких документах зазначається, що він народився 25 лютого 1887 року в м. Самборі.

Гімназію закінчив у місті Тернополі в 1907 році. Хома Водяний згадує: «З Лесем Курбасом я навчався разом у Тернопільській гімназії з третього по восьмий клас у роках 1900-1906... Я часто бував у нього вдома в селі Старий Скалат на Тернопільщині. ...Особливо полонили мене дві риси характеру Леся: абсолютна відсутність будь-якого користолюбства й відраза до самохвальства.

...Лесь розказував, що його прадід прийшов до Галичини з Литви в 20-х роках XIX століття й був управителем у якогось пана на Бережанщині. Не казав чи був за національністю литвин, але з розповідей виходило, що був він таки українець. Це виходило також із того, що його єдиний син Пилип (дід Леся) учився української теології.

У діда було троє синів. Найстарший – священник у горах...

Наймолодший дідів син Роман (від 1904 року – адвокат у Стрию)... Середульший син – Степан був свого часу відомий актор на прозвище Янович. Це про нього писав у статті «Руський театр» Іван Франко: «Крім Підвисоцького, головною силою українського театру є Янович... Янович – це для української сцени в Галичині дуже корисна сила»...

Лесів батько Степан Янович остаточно покинув театр в 1902 році через тяжку хворобу...

В Яновичів, крім Леся, було троє дітей (двоє померли). До загальної школи Лесь почав ходити тільки із третього класу. У початковій школі й у перших класах гімназії навчався приватно, переїздячи від міста до міста з батьками й театром... Лесь мав свою бібліотеку – повну шафу книжок – і був дуже начитаний. Вуйко Роман давав йому зі своєї бібліотеки перші книжки до читання...

Лесь дуже добре грав на фортепіано... Він не ходив до музичної школи, а навчився цього від матері, від акторів і від дядька Романа...

Курбас не кінчив ніякої драматичної школи. Як же це сталося, що Лесь одразу виступив у театрі як справжній артист, як режисер-новатор? Очевидно, він вивчав драматичне мистецтво самотужки, як самотужки проходив початкову школу, як навчився грати на фортепіано й читати ноти, рисувати карикатури... до того ж, робив це потай від матері й від усіх нас...»<sup>1</sup>.

Вищу освіту здобув у Віденському (1907-1908) та Львівському (1908-1910) університетах.

Формування Леся Курбаса, як режисера нового театру пройшло через акторську майстерність, яку він успадкував від своїх батьків-акторів. Для досягнення мети йому прийшлося подолати чимало перешкод і багато невтомно працювати. Акторську діяльність Курбас розпочав у Відні.

У 1910 році Курбас вступив на українську сцену як керівник драмгуртка студентів Львівського університету. У 1911 році працював у «Гуцульському театрі» Гната Хоткевича, а в грудні того ж року перейшов до театру «Руської бесіди», яким керував Йосип Стадник. Доскональне знання української, російської, німецької, польської мови, обізнаність з англійською, французькою, італійською та норвезькою давали Курбасові можливість читати в оригіналі більшість творів світової літератури, безпосередньо знайомитися з усіма тодішніми художніми напрямками.

У 1914 році почалась перша імперіалістична війна, і театр «Руської бесіди» на якийсь час припинив своє існування. Потім він оселився в рідному Тернополі. 1915 року організував товариство українських акторів під назвою «Тернопільські театральні вечори».

У 1916 році він перейшов працювати до Київського українського

---

<sup>1</sup> Хома Водяний. Спомини про Леся Курбаса. Василько В. С. Лесь Курбас. Спогади сучасників. – К.: Мистецтво, 1969. – С. 51-68.

театру в трупі Садовського, де він зіграв багато ролей. Гурмана в п'єсі Івана Франка «Украдене щастя», Гната в п'єсі «Безталанна» І. Карпенка-Карого, Івана й Сорокатишника в «Суєті» І. Карпенка-Карого, Астрова в п'єсі «Дядя Ваня» А. Чехова, Хлестакова в п'єсі «Ревізор» М. Гоголя, Збігнева в п'єсі «Мазепа» Ю. Словацького та інші. Перехід Леся Курбаса до театру корифеїв був своєчасним. Проте молодий артист мріяв про особистий театр і власну режисуру.

«Леся Курбас був красивий. Особливо гарні були очі, несподівано добрі й променисті під суровими бровами. Обличчя його здавалось знайомим, особливо в профіль – профіль зі старовинної римської монети. Усе було в ньому гарне: голос м'якого тембру, який було добре чути, хоч би як тихо він говорив, невеликі виразні руки, манера відкидати рукою пасмо волосся, що спадало на очі, і така злагожденість усієї фігури, що на ній будь-який одяг виглядав елегантно»<sup>1</sup>.

У Києві довкола Курбаса склався гурток театральної молоді. Разом з учнями драматичної школи ім. М.Лисенка він створює першу українську театральну студію, а далі на її основі він створює Молодий театр.

Із відстані часу, яскраво видно історичне значення недовгої, але плідної діяльності невеликої творчої групи молодотеатрівців для розвитку української театральної культури. Леся Курбас був режисером-реформатором. Він зумів у важкий революційний час вистояти, творити нове, українське й підтримувати та берегти старі, кращі традиції корифеїв, під впливом яких він зростав. Його самобутня творчість, відкриття в царині форми, безумовно, виростили не на порожньому місці. Вони стали творчим досягненням у галузі синтетичного мистецтва таких театральних реформаторів, як Гордон Крег, Макс Рейнгард, велетні українського класичного театру. Кожний митець повинен мати життєве середовище. Тоді він зможе збагачуватися й розвиватися як особистість, мати матеріал для наступного твору.

Молодотеатрівці прагнули догнати постановочну культуру театрів світу, але уникали сліпого наслідування кого б то не було. Ішли своєю дорогою, своїми шляхами. У першому сезоні (1917-1918) Курбас поставив такі п'єси: «Молодість» Гальбе, «Йола» Жулавського, «Етюди» Олеся, у другому сезоні (1918-1919) – «Цар Едіп», «Шевченківська вистава».

Наведемо кілька фрагментів із книги «Леся Курбас. Спогади сучасників» В. С. Василька<sup>2</sup>, у якому він розповідає про початковий період системи, яку Курбас увесь час розвивав і вдосконалював.

---

<sup>1</sup> Ірина Авдієва. Про найкращу людину, яку я знала в юнацькі роки. Василько В.С. Леся Курбас. Спогади сучасників. – К.: Мистецтво, 1969. – С. 143.

<sup>2</sup> Василько В.С. Леся Курбас. Спогади сучасників. – К.: Мистецтво, 1969. – 360 с.

«У травні 1921 року тодішній нарком освіти УРСР Гринько викликав Курбаса до Харкова й запропонував йому на базі свого колективу створити центральний театр. Олександр Степанович, захоплений цією ідеєю, не розв'язавши організаційних та фінансових питань, припиняє діяльність Кийдрамте, і ми переїжджаємо до Харкова.

Приміщення для театру й для колективу не було. Усіх нас помістили в одній великій кімнаті – колишньому ресторані. До того ж сталося прикре розходження між тим, чого від нашого колективу сподівалися керівники Головмистецтва Наркомату освіти, і тим, що задумав Курбас. Від нього зажадали, щоб він поповнив свій колектив ще кількома кваліфікованими акторами та технічними цехами, і створив у столиці республіки зразковий театр, використавши всі кращі постановки Кийдрамте. Проте наш діючий репертуар, у якому були такі шедеври, як «Макбет», «Цар Едіп», «Гайдамаки», «Ревізор», Курбас уважав даниною минулому й показувати його в новому театрі не хотів. Він мріяв про ще ніким не бачений театр-студію з новим, революційним репертуаром, створеним самим колективом театру.

Активно взявшись до студійної, експериментальної праці, Курбас більше ні про що не хотів і думати. Не міг він і назвати час, коли його театр розкриє двері перед глядачем. Дотації колектив не одержував, жодних заробітків не мав, безкоштовні обіди припинились, і актори почали продавати свої речі, шукати заробітку на стороні. Безгрошів'я, голодування, нарешті, хвороби довели до того, що колектив розпався, і в липні 1921 року Олександр Степанович із дружиною та кількома молодими акторами повернувся до Білої Церкви.

У його щоденнику тих часів читаємо: «Харківська спроба працювати в теперішній час бадьорості й сподіванок завалилася. Тепер вертаємося голодними, розбитими на провінцію. Одначе вертаємося на ділі сильнішими, чим були коли-небудь у житті. Відходжу із широкої арени, але не назавжди. Коли не можна колективом, то можна працювати й з учнями, незалежними в існуванні». І трохи пізніше: «...Військо» розפורшилося... Самі найменші не вірять мені, хоч і прикидаються, що вірять... А яка практична мета може бути зв'язана зі мною, коли я поранений і звестись не можу?».

Курбас тяжко переживав харківську поразку. Загострена чутливість до всього, що відбувається довкола, привела його до нової переоцінки цінностей. Твердо переконаний у своїй правоті, у тому, що зараз потрібен новий і змістом, і формою революційний театр, з новим гострополітичним репертуаром. Олександр Степанович прийшов до висновку, що для такого театру потрібний і зовсім новий актор. Вважаючи старше покоління своїх учнів (молодотеатрівців) «зараженим» звичними прийомами життєво-психологічного театру й тому непридатними для дальших творчих пошуків, Курбас вирішив почати все спочатку.

Він набирає недосвідчену молодь і починає її виховувати на нових засадах своєї системи, що на той час уже склалася. Члени нового колективу жили комуною, упроголодь, але вчилися наполегливо й віддано.

Ті, що приходили в студії Курбаса, були здебільшого людьми з незакінченою середньою освітою, селянськими дітьми, які навіть до міста потрапили вперше в житті. Треба було мати гнучкість, винахідливість і талант педагога, щоб виховати з такого контингенту революційне покоління українських акторів.

Характерною рисою педагогічного обдарування Курбаса було те, що він виховував у кожному учневі насамперед людину, пробуджував у ньому інтерес до пізнання світу, сприяв розширенню його кругозору.

Лесь Курбас говорив: «Актор мусить мати свою філософію, своє світовідчування. Без цього неможлива мистецька робота. Світ мусить існувати для митця як одність (єдність. *В. Василько*). Майстер тільки той, хто є такою людиною з певною одністю світогляду й світовідчування, з певною звичкою й здатністю сприймати речі в певній одності. Досягти такої досконалої сконцентрованості певного світогляду, можна тільки переживши, багато пізнавши»<sup>1</sup>.

І Курбас робив усе, щоб його учні були свідомими громадянами, культурними людьми із самостійним ставленням до життя, до мистецтва, виявляли творчу сміливість, ініціативу, винахідливість. Він дуже делікатно відводив учнів од помилок і збочень, ніколи нікого не висміював, не передражнявав, як це часом роблять інші педагоги. Цінував у кожному самобутність і привчав до самостійного мислення, самостійної творчості, тобто пошуків нових форм, нових засобів відтворення дійсності.

На своїх лекціях Курбас часто робив відступи «на злобу дня» – з нагоди якоїсь мистецької події: виставки картин, прем'єри кінофільму, гастролей видатного актора, нової книжки. Радив ознайомитись й потім обов'язково розпитував учнів про їхні враження, а коли треба було – роз'яснював їм позитивні якості або хиби баченого, чи прочитаного.

Курбас заохочував учнів жадібно вивчати життя, брати активну участь у ньому: «Ідучи в театр, людина шукає загострення свого почуття життя. Мистецтво має функцію загострити відчуття світу. Мистецтво міняє настрої людини. Воно виконує соціальну функцію настроювання споживача на певний лад, на той чи інший світогляд у широкому розумінні... Для нас має вартість прикмета мистецтва – переробити світ, а не лише пізнавати його, – тільки таке мистецтво активістичне, діяльне»<sup>2</sup>.

Мистецький твір, учив Олександр Степанович, не пасивна

---

<sup>1</sup> Курбас Л. Записи лекцій по системі. Стенограма.

<sup>2</sup> Курбас Л. Записи лекцій по системі. Стенограма.

механічна копія життя, а творче, художнє відображення його засобами даного мистецтва. І доводив, що кожен, справді, художній твір є мистецьки зроблена річ, утілена в певну форму.

Педагогічними здібностями Курбас переважав усіх наших режисерів. Він виховав ціле покоління видатних українських акторів і режисерів, які стали окрасою наших театрів.

Однією з основних засад системи Курбаса було твердження, що актор митець (суб'єкт) і зроблений ним образ (об'єкт) – це різні речі, що сучасний актор *не ототожнює себе з роллю, об'єктивізує її*. Сценічний твір – образ, створений актором, хоч він і творить його свідомістю, почуттями, нервами, голосом, рухами, темпераментом, – *мусить бути об'єктивізований*. Тобто існувати окремо як зроблений художній твір і не залежати від життєвих настроїв та переживань актора як людини. Курбас пояснював це так: «У противенстві до інших мистецтв, де головне – знайти себе самого, у театральному мистецтві якраз навпаки, праця відворотна – перш за все не бути самим собою, сховати своє внутрішнє й зовнішнє Я за вже готовою, даною нам автором, постаттю». Зроблену, зафіксовану партитуру ролі Курбас називав механізованою фактурою, розуміючи під «фактурою» суму умовних знаків, комбінованих так, щоб викликати в глядачів асоціації певної реальності.

Мистецький твір, створений актором, образ, існує тоді, коли він утілений у чітку, зафіксовану форму. Уміння виявити своїм тілом, жестом, голосом, темпераментом у певній зробленій формі максимум не життєвих (натуралістичних) рефлексів, а глибоко внутрішніх нюансів і прагнень, – це і є об'єктивізація ролі.

Навчання із системи починалося із практичних *завдань на спостережливість, увагу, уяву*. Учень мав виконати завдання або, як ми тоді їх називали, мімодрами на фізичні дії без предмета: пришити гудзика, нарубати дров, випити склянку чаю, запалити примус. На цьому вивчалися здібності актора до спостережень, уміння конкретно, достовірно відтворити життєвий факт.

*Закон фіксації*. І одразу ж режисер ставив перед учнем вимогу *вміти зафіксувати зроблене*.

Як відомо, фіксації легше піддаються фізичні дії, ніж психологічні, тому Олександр Степанович спочатку вимагав навчитися фіксувати зовнішню дію. Коли молодий актор опановував це, Курбас переходив із ним до фіксації внутрішньої дії шляхом знаходження знака, відповідного її суті. Цьому вміню він надавав великого значення, а відсутність його вважав за один із показників відсутності даних для сцени взагалі.

Приймаючи роботу, Олександр Степанович вимагав від учня повторити її кілька разів, і якщо робота не була зафіксована точно то Курбас не приймав її.

Обов'язково провадилося обговорення показаної мімодрами.



Курбас ніколи не висловлювався першим, вимагаючи, щоб учні самі давали оцінки баченому. Таким чином, привчав їх до самостійного розуміння, до конкретного розбору критики й міг легше спостерігати їхнє зростання та виявляти індивідуальні нахили.

Театр має свої закони показу й сприймання сценічного твору. Як один із таких Курбас проголошував *закон виразності*. Щоб тисяча присутніх у театрі могла побачити жест, рух актора, його мімічний вираз, треба навчитися робити їх виразно, тобто більш підкреслено, ніж то буває в житті. Уміти відбирати промовисті, виразні жести й користуватися ними.

Поряд із законом виразності в системі Курбаса стояв *закон ощадливості*. Порада «Мінімум засобів – максимум враження, впливу [на глядачів]» у театральному мистецтві діє беззастережно! Не можна засмічувати роботу зайвими рухами, треба відбирати лише конче необхідне, виразне, забувати про свої власні, індивідуальні рухи.

З техніки опанування рухів, жестів Олександр Степанович і починав навчання актора, бо вважав їх більш доступними для початківців. Для цього в майстернях (студіях) поряд із практикою сцени – так Курбас називав свої лекції із системи. – було запроваджено ще ряд дисциплін, які мали розвинути культуру руху, пластичну виразність тіла. Це акробатика, пластика, ритміка, жонглювання, різні спортивні вправи.

Дальший етап навчання вже включав елемент психотехніки актора. А саме *закон сприймання світу*, якому Курбас надавав вирішального значення. Цей закон, учив Курбас, складається із трьох елементарних процесів: 1) сприйняття – тобто того, що почуто, побачено або відчутно (нюхом, дотиком, смаком); 2) усвідомлення – тобто оцінки, вирішення; 3) реакції дії – учинком чи словом.

Закон сприймання був основоположним. Ставилися завдання (мімодрами) і окремо на усвідомлення. Більшість учнів хибувала па рефлекторність реакцій, пропускаючи в процесі сприйняття найцінніше, а саме – елемент усвідомлення, оцінки, вирішення.

У системі Курбаса були ще й такі закони:

*Закон послідовності діяння*. На сцені актор повинен робити все чітко, послідовно, доступно для сприймання глядача. Геть рефлекторність і хаотичність! Кожний рух на сцені має свій малюнок, свої знаки зупинок: коми, крапки, тире тощо. Як виняток, бувають і раптові реакції, але на сцені вони обов'язково психологічно насичені, свідомо зроблені актором.

*Закон мотивації*. Усе, що робить актор на сцені, має бути доцільним, виправданим логікою поведінки дійової особи, умотивованим не лише психологічно, але й фізіологічно. Жоден рух, жест, учинок актора не повинен бути випадковим, а мати свою причину. Треба навчитися виявляти ці причини. Найважче розкрити рух думки на сцені. Це вершина майстерності психотехніки актора.

*Закон перспективи*. Інакше його можна назвати архітектонікою

сценічного твору – чи то мімодрами, чи монологу, чи навіть цілої ролі. Суть його полягає в умінні розташувати матеріал за законом розвитку почуття, дії, думки, визначити ударні місця ролі або монологу (ікти), свідомо використовувати засоби виразності.

*Закон ритмічності.* Враження від роботи актора може бути сильнішим і слабшим, але обов'язково – безперервним! Це досягається ритмічністю виконання. У ритмі немає пустоти, пауза – теж ритмічна величина. Малюнок ролі повинен мати ритмічну лінію, «переливатися» із виразу у вираз, як процес творчості, а не складатися механічно з набору акторських прийомів. Курбас пропонував навчитися «малювати клаптями», тобто своєрідними мазками, знаходити зміст і мету кожного «клаптя», пов'язувати клапті між собою в ритмічному співвідношенні, підпорядковувати окрему деталь загальному, першорядному.

*Закон контрастів, світлотіні.* Кожне явище, характер, учинок треба показувати в розвиткові, зміні, а це значить – у боротьбі протилежностей. Саме в цій боротьбі протилежностей – контрастів сили й слабкості, тьми й світла, горя й радощів, висоти й глибини – виявляється динамічність дії. Потрібно навчитися компонувати свою роботу за контрастами, за протиставленням.

Розвиваючи далі свою систему гри актора, Курбас твердив, що *для минулої епохи характерним було переживання, а для нашої – конструювання.* Переживання на сцені – це питання індивідуальності актора, більшої чи меншої «зараженості» тим, що він грає. Заперечуючи проти гри «нутром», Олександр Степанович не відкидав значення емоційності взагалі в театральному мистецтві. Проте він вважав, що емоції повинні бути «приборкані», бути лише елементом творчості, її засобом, барвою, а не основою.

Новий актор проводить свою роль за наперед зафіксованими моментами виразу, які замінюють природні емоції. Глядачеві не цікаво, переживає актор, коли грає роль чи ні. Важливо, як він діє та наскільки виразно демонструє створений ним образ. У процесі гри на сцені є лише хвилювання, піднесення від почуття відповідальності. «Не майстер той актор, у якого натура, його нутро, його індивідуальна звичка бере верх над тим образом, який повинен бути на сцені. Уся майстерність якраз у тому, щоб *ідею*, поставлену завданням твору, вивести, виявити в своєму матеріалі до кінця, побороти свій матеріал, підкорити певному завданню, а завдання це: *певна ідея, певний образ*»<sup>1</sup>.

Однією з найцінніших рис системи Курбаса було те, що він із самого початку привчав студійця *самостійно працювати* над етюдом, над роллю. У перші місяці занять, коли той уже вмів бодай трохи володіти

---

<sup>1</sup> Лесь Курбас. Практика сцени. 17 березня 1925 р.

своїми рухами, йому ставили завдання на мімодрами зі словами. Педагог давав чотири-шість слів, зовсім не зв'язаних між собою, і студієць повинен був сам скомпонувати сюжетний етюд, у якому кожне задане слово органічно виникало б із мімічної дії, було ніби кульмінацією того, чи іншого куска етюдю.

Дальшим етапом були вправи на виконання тієї самої мімодрами в різних ритмах. Курбас приділяв велику увагу *відчуттю ритму*. Він учив, що кожне явище може бути сприйняте в різних ритмах, що кожен факт у відношенні до іншого має свій об'єктивний ритм, тобто характерну для даного факту акцентованість. Ритм повинен просякати твір у цілому й кожну його частину як у часі, так і в просторі.

Значно пізніше починалися вправи на *працю з аксесуарами*. Виявилось, що учні не тільки не вміли поводитись з речами, мало їм відомими, – мечем, списом, пенсне, шпагою, а й із більш звичними – віялом, сигарою, серпом. Актор мусив навчитися орудувати аксесуаром так, щоб предмет став засобом виявлення характеру, набрав символічного значення.

Коли студійці досягали певних наслідків у згаданій попередній роботі, Курбас із усією рішучістю ставив перед ними завдання опанувати багатогранну *майстерність слова на сцені*, сценічну мову: «Слово й звук – два надзвичайно важливі моменти у фактурі актора... Культура мови поруч з культурою жести мусить стати в основу нашої роботи».

У ті роки дуже важко було розгорнути навчальну й тренувальну працю по лінії культури української сценічної мови. Насамперед бракувало педагогів. Два відомих знавці українського художнього слова – М. Старицька та Д. Ревуцький були завантажені роботою в школах. Підручників з орфоєпії, дикції майже не існувало. Єдина книга із цієї дисципліни – «Живе слово» Д. Ревуцького, що вийшла в 1920 році, розійшлась, і дістати її було неможливо. Крім того, в українській орфоєпії тоді панувало цілковите безладдя. Те саме й із наголосами. Про логіку мови, словесну дію мало хто чув. Не раз у цих питаннях ми зверталися навіть до Академії наук!

Практичні заняття з культури мови було доручено Л. Гаккебуш та професорові Й. Куніну, який виступив тоді зі своєю системою. І хоч вона не мала серед нас цілковитого визнання, усе ж ми вирішили на практиці випробувати, які будуть творчі наслідки цього експерименту.

Про те, якого великого значення надавав Курбас справі художнього слова в театрі, свідчить той факт, що за його пропозицією на засіданні станції фіксації та систематизації досвіду 22 березня 1925 року було створено комісію з питань мови. До її складу ввійшли В. Чистякова, З. Пігулович, Р. Нещадименко, І. Стешенко та В. Василько (голова). Як консультанта із цих питань запросили представника Академії наук А. Ніковського. Відтоді у своїх постановках Курбас обов'язково розв'язував ту

чи іншу проблему слова на сцені. Пошуки його були надзвичайно сміливі й плодотворні.

У заняттях із системи настав новий етап – праця над монологом. Тут уперше почалась аналітична робота над літературним твором – його змістом, архітектонікою, місцем монологу в цілому творі, стилем автора. Вивчалось, яке відношення має монолог до ідеї п'єси, до наскрізної дії, для чого автор написав його, у чому полягає зміст і внутрішня дія монологу, на які дійові куски ми його поділяємо, як розуміємо, і як тлумачимо.

Основній, організуючій думці (цільовій настанові), яка повинна пронизувати монолог, Курбас надавав великого значення. Учень, розкриваючи зміст, накреслював план монологу, розташування й взаємовідношення його частин, наголошені й ненаголошені куски, наростання й спади, кульмінацію, накреслював виражальні засоби, висоту тону, темп, силу звуку, мелодію (інтонаційну лінію), модуляції, емоційні забарвлення, ритмічний малюнок, пов'язував слово з жестом, рухом, безліч разів випробовував, нарешті, фіксував як певний свій твір.

Особливо стежив Олександр Степанович за органічним *поєднанням слова з рухом*, їхньою взаємодією й взаємодоповненням, бо жест, рух виявляє не слово, а зміст, підтекст, і часом рух людини може мати зміст, протилежний словам.

Прихильник чіткої фіксації малюнка ролі, Курбас не забував про акторське *вміння імпровізувати* на задану тему. Вправи з імпровізації спочатку провадились у вільній діалогічній формі. Іноді дозволялося імпровізувати на нездану тему під музику, але робити все обов'язково логічно, змістовно й у відповідному характері.

Іноді під час репетиції (особливо комедійних вистав) Олександр Степанович несподівано оголошував: «Актор Х. не вийшов на вихід, що ви будете робити? Імпровізуйте в образі, заданому вам автором і режисером». Такі вправи сприяли підвищенню професійної кваліфікації, розвивали вміння пристосовуватись до будь-яких обставин, виправляти несподівані «накладки», а в разі потреби й вставляти текст на злобу дня.

Курбас навчав акторів образно мислити. Він вважав, що той, хто не вміє так мислити, – не актор, не художник взагалі.

Одною з найплідніших новітніх підвалин системи Курбаса був *метод перетворень*. Олександр Степанович казав, що перетворення – не його вигадка, що цей метод образного мислення існував у творчості давнього театру, але із часом, у гонитві за натуралістичним копіюванням життя його було втрачено.

Сучасний режисер революційного театру мислить цілком новими категоріями. Метод перетворень надає дійсності нового вигляду – нового щодо життєвих форм, до яких звик глядач. Лівий театр прекрасно розбирається в реалістичному методі відтворення життя, але не скочується

до побутового театру, до ілюстрації дійсності, до пасивного побутописання. Для його творчості побут є не змістом, а матеріалом, і то лише остільки, оскільки він потрібний для виявлення певної ідеї.

Революційний театр у своїй творчості виходить із сьогоденного світосприймання глядачів. Сучасний глядач не стільки милується побутовими картинками, психологічними переживаннями, скільки тим, що за ними криється. Він дивиться в корінь явища, докопується до суті.

Отже, і митці мусять навчитися бачити за побутовою поверхнею соціальну суть життя!

Олександр Степанович Курбас писав: «Перетворення – це основний стержень лівого театру останніх років. Само по собі воно є формулою для театральних засобів, що розкриває виображувану дійсність у певній її суті (психологічній, соціальній і т. д.). і викликає в глядачів ту кількість асоціативних і психофізичних процесів, які підіймають тонус сприймання і є основою всякого театру. Це надзвичайно гнучкий у своїх можливостях метод, уповні відповідаючий науковому поглядові на Мистецтво, Він ще не укладений у схеми відомих досі театральних термінів, хоч у лівому театрі він широко вживається»<sup>1</sup>.

Метод перетворення тому й зветься перетворенням, що він не наслідує звичних для глядача форм життя, не створює ілюзії дійсності, а так подає подію на сцені, виводить її в такому вигляді, у такій відмінності, у такому перетворенні, яке б викликало найбільшу кількість асоціативних та апперцептивних процесів, і цим активізувало розуміння вистави.

Перетворення – це образне іносказання, часом метафора, перенесення; це образний вияв суті поняття, події засобами театального мистецтва. Переживання перетворюють на дію, поняття – на образ, підсвідоме – на відчутне, видиме.

Курбас казав: «Коли ми беремо якийсь факт із життя й замість того, щоб його подавати натуралістично, *переробляємо* його в певний еквівалент, цілком інший, суто театральний за формою, але той самий по суті, коли ми знаходимо для цього життєвого факту певний символ, – то це і є *перетворення*».

Перетворення є одним із методів посилення внутрішньої динаміки сценічного твору, активним чинником впливу на психіку та емоції. Через асоціацію за схожістю чи за контрастом воно викликає зовсім нові, свіжі процеси в сприйманні глядачів, розбуджує нові думки й переживання, а іноді й сильні реакції. І це не лише формальний метод мистецтва театру, а й особливий спосіб бачення світу. Прикладом такого бачення може бути творчість кінорежисера О.Довженка, який широко вживав цей метод.

---

<sup>1</sup> Лесь Курбас. «Березіль»і питання фактури. ІМФЕ, ф. 42. папка 5. (ІМФЕ – Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського Академії наук УРСР).

Перетворення намагається в звичайному, звичному знайти новий, більш глибокий смисл і цим привернути до нього увагу, або розкрити якусь ідею.

На думку Курбаса, метод перетворень найбільш сучасний, передовий, бо у своїй основі він є не чим іншим, як тою ж великою технікою; це, по суті, формула інженерного порядку <sup>1</sup>.

Справжнє художнє перетворення не може бути надуманим, раціоналістичним, а лише образно-емоційним і органічно виникати з розвитку дії на сцені: зі змісту п'єси, стосунків дійових осіб, характеру й режисерського плану постановки, творчої індивідуальності актора та його майстерності. Воно не повинно виявляти малу правду, побутову дрібницю, психологічний нюанс. Ні, перетворення – це засіб *поглиблення змісту*, засіб насичення ролі чи постановки великою правдою, засіб розкриття ідеї.

У режисурі, у мистецтві актора перетворення – це творчий акцент, а не звичайне перебільшення. Коли режисер, актор бере якийсь дійсний факт, життєве явище або фізичну дію й загострює їх, театральню перебільшує, – це ще не буде перетворенням. Підкреслені на сцені життєві форми – це одне, а сценічні форми для виявлення суті життєвих явищ – зовсім інше.

Кожного разу перетворення має бути творчою знахідкою, відкриттям нової думки в роботі над постановкою чи роллю, а не вигаданою прикрасою твору. Це, однак, не означає, що вся постановка або роль повинна складатися із суцільних перетворень. До засобу перетворень слід вдаватися тоді, коли треба щось узагальнити, підкреслити, наголосити.

Разом з ідеологічною еволюцією Курбаса та його учнів еволюціонував і метод перетворень. Естетичний момент перших спроб скоро поступився місцем психологічному, потім рефлексологічному й, нарешті, соціологічному.

За визначенням Курбаса, перетворення в русі бувають: ілюстративні, ірреальні, психологічні, стилізуючі, ритмізовані, символічні, образні, дійові й образно-дійові. Деякі ілюстративні перетворення вже стали штампами в режисурі: сльози – дощ, думки – хмари, хвилювання – море хвилюється, презирство – свист.

Історія курбасівських перетворень почалася з вірша «І небо невмите» у «Шевченківській виставі» 1919 року. У цьому творі Шевченко говорить про свої переживання на засланні. Поетичним метафорам поета Курбас знайшов чудові театральні відповідники в ілюстративних перетвореннях. Зміст і настрої вірша передавалися суто естетичними

---

<sup>1</sup> Практика сцени, № 3. 5.IV 1925 р., ІМФЕ, ф. 42, папка 20.

засобами. На сцені не було ні моря, ні хмар, ні очерету. Лише п'ять-шість акторів у широких шатах зі звичайного грубого полотна, які до самих п'ят покривали їхні постаті. На головах – перуки «пейзан» із довгим волоссям, колір якого зливався з кольором убрання акторів. Індивідуальні й групові рухи виконавців у сполученні зі словами поета викликали в глядачів потрібні асоціації – то «заспаних хвиль», то вибуху протесту: «чи довго буде ще мені...»

Цей епізод у творчості Курбаса був тим зерном, з якого потім виріс принцип побудови «Десяти слів поета» в його постановці «Гайдамаків».

У виставі «Газ» Кайзера шляхом дуже складної ритмопластичної композиції постатей акторів було створено враження діючої машини. На сцені не було ні маховиків, ні підойм, люди залишалися людьми – робітниками газового заводу, але те, що вони робили, асоціювалося в глядачів із роботою велетенської машини. Це було театральне перетворення, яке не претендувало на копіювання життя, але справляло враження реальності. Це був умовний символ, поданий засобами театру.

Одна з кращих композицій у цьому плані – сцена вибуху газу. Досконало оперуючи великою масою людей, режисер буквально в одну мить (вибух!) створював складну композицію з людських тіл, яка своїм виглядом нагадувала піраміду. Розкидані по всій сцені окремі людські постаті поруч із цією пірамідою справляли величезне враження на глядачів. Так умовними засобами було передано катастрофу на заводі.

Пізніше Олександр Степанович із властивою йому самокритичністю відмовився від таких ірреальних перетворень і вже ніколи не звертався до них у своїй творчості, бо прийшов до висновку, що далі йти в такому напрямку не можна. Він казав, що ця піраміда стала переломним пунктом у його художньому світогляді.

Усе своє життя Курбас шукав нових засобів для відображення на сцені глибокого змісту соціалістичної епохи, але ніколи не був догматиком-консерватором. Зробивши певний експеримент, він детально аналізував його наслідки, і лише тоді вирішував, чи приймати даний засіб на озброєння своїх учнів, чи відкинути геть.

У своїй експериментальній праці він випробував багато різних перетворень, і далеко не всі з них прийняв до вжитку. Він писав: «...Дві третини з них не потрібні для актора. Актор може їх знати, але не потребує вміти. Усю увагу треба звернути на перетворення дійові». І вже в наступній своїй постановці «Джimmі Хігінс» продемонстрував зразки образно-дійових перетворень.

Сам початок вистави був класичним образно-дійовим перетворенням, яке розкривало міжнародну політичну атмосферу напередодні світової війни 1914—1918 рр. Імперіалістичні держави були персоналізовані в акторах, одягнених у фракні та сюртучні трійки й циліндри. Через плече в кожного – стрічка кольору національного прапора

відповідної держави. Сиділи актори на окремих трибунах із щоглами, з'єднаними телеграфним дротом. На сцені було темно. Коли якась «держава» починала говорити, місцевим захованим світлом освітлювалася постать актора, який ніби зігнувся над телеграфним апаратом. Проголошуючи свій текст, скажімо, «Говорить Англія...», актор вистукував по бильцях станка за принципом азбуки Морзе. Освітлювалася постать Німеччини – і глядачі чули: «Тут німецька біржа...». Далі між цими «державами» починалася суперечка за право володіти колоніями.

Потроху в суперечку між Англією й Німеччиною включалися й інші «держави», зчинялася сварка. «Держави» гризлися, мов собаки, цокотіли «телеграфи», гриміло залізо. «Держави» оголошували одна одній війну, співали свої національні гімни.

Ще цікавішим перетворенням був фінал трагедії Шекспіра «Макбет». Настромлену на спис голову забитого Макбета виносив його убивця Макдуф, виголошуючи славу новому королеві Малькольму. Лунали звуки органа, на сцені з'являвся Єпископ (Бучма), який ніс корону. Малькольм ставав перед ним навколішки, і Єпископ коронував нового короля, говорячи: «Нєсть власті, аще не від бога». Малькольм із короною на голові підводився, відходив набік. На нього нападав новий претендент на престол, убивав його мечем, забирав корону, підходив до Єпископа, ставав навколішки, і Єпископ таким же спокійним тоном, коронуючи вбивцю, знову промовляв: «Нєсть власті, аще не від бога». Підводився новий король – з ним те саме проробляв ще один претендент на престол... На цьому вистава кінчалася.

Так постановник шекспірівської п'єси Курбас образно перетворив ідею підступності, честолюбства, боротьби за владу.

Просторові, образні та образно-дійові перетворення витримали іспит у творчій лабораторії, і стали одним із широко вживаних прийомів системи Курбаса.

Дуже цікавила Курбаса проблема сприймання вистави глядачем. Він учив: «Школи, ні на хвилину не забувай, що... поза сприйманням глядачів вистава не існує».

Для Олександра Степановича не існувало поняття глядача взагалі, він підходив до нього диференційовано, тому й запровадив у театрі систематичне вивчення реакції глядачів на вистави, складу аудиторії, мистецьких уподобань окремих класів і соціальних прошарків. Глядачам роздавалися спеціальні анкети, відповіді на питання ретельно аналізувалися. Курбас любив сам сидіти серед глядачів і спостерігати їхню реакцію.

Багато уваги приділяв він питанню навантаження психіки глядачів, характерові впливу на них кожного дійового куска вистави, умінню актора свідомо володіти емоціями й думками аудиторії. Звідси постає питання характеру спілкування актора із глядачами – одне з кардинальних у праці



актора та режисера. Кому і як адресований спектакль? Чи актор впливає на глядачів безпосередньо чи через художній образ? Розв'язуючи це питання, Курбас висунув учення *про театр акцентованого вияву та театр акцентованого впливу*. За його словами, «театр вияву – це МХАТ, театр впливу – це італійська комедія dell'arte».

У театрі акцентованого вияву першорядну роль відіграє закон життєвої правдоподібності. Цей театр цікавиться мотивами, причинами, зв'язком учинків дійових осіб, діалектикою розвитку образу, суперечностями стосунків, найдосконаліше виявляє побутові деталі. Такий метод потребує концентрованої подачі дії, ситуації, характеру, намагається виявляти загальне в одиничному, висуває на перший план драматурга й актора. Глядач у цьому театрі дивиться, спостерігає.

Театр акцентованого вияву дотримується принципу «четвертої стіни», його спектаклі звернені до персонажів, тобто глядачі йдуть не в театр, а, як висловився К.С.Станіславський, у гості до «трьох сестер». Тут усе як у житті: актори й режисери намагаються копіювати дійсність, створити ілюзію її.

Об'єктом свого діяння театр вияву має цілий психічний комплекс глядача, діє через художній образ. Це театр пропаганди.

У театрі акцентованого впливу спектакль звернений до глядачів. В ім'я виявлення великої соціальної чи політичної правди цей театр дозволяє собі відходити від звичних норм життєвої правдоподібності. Як відомо, ще Пушкін ставив під сумнів вирішальну роль правдоподібності. Він писав: «Правдоподібність усе ще вважається головною умовою драматичного мистецтва. А що коли вам доведуть, що і сама суть драматичного мистецтва виключає правдоподібність!»

У театрі впливу вистава побудована одверто на публіку. Його режисери часом виносять дію в зал для глядачів, намагаються залучити глядачів до безпосередньої участі у виставі. Цей театр полубляє публіцистичні прийоми. За об'єкт свого впливу він обирає окремі сторони психіки глядача, вибирає поодинокі засоби впливу на нього. Часто актор «виходить з образу», звертаючись прямо до публіки. Це театр агітації.

У театрі акцентованого впливу ніхто не збирається доводити, що на сцені – копія життя. Навпаки, багатьма прийомами дають знати глядачеві, що він у театрі, що на сцені діють актори – майстри своєї справи, які театральними засобами відтворюють життя. Мізансцени komponуються так, щоб найкраще використати актора в усіх його можливостях.

Для театру впливу характерні жанри агітки, детектива, видовища, бурлеску. На першому місці тут режисер.

Наведу класичний приклад.

Вахтанговська постановка «Принцеси Турандот» – яскравий зразок театру впливу, постановка Станіславського «Гаряче серце» – зразок театру вияву. Обидві вистави поставлені в 20-х роках, обидва вони комедійні, в

обох використано принципи системи Станіславського, і все ж вони різні за своїм спрямуванням: перша спрямована на глядачів, друга – на партнерів.

Як нема в природі чистого театру переживання й чистого театру вдавання, так само нема в чистому вигляді театру вияву й театру впливу. І все ж такий поділ має глибоко принципове значення. Питання полягає в різних методах побудови сценічного твору: що домінує в даній виставі, яка психотехніка переважає в її композиції, які елементи наголошуються в грі актора й насамперед у його спілкуванні з глядачами?

Дальшим етапом розвитку системи Курбаса була проблема *просторового та часового плану* у творчості режисера й актора. В Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук України зберігається рукопис, що має заголовок: «Матеріали до теорії просторової наголошеності й реальності на сцені». Дев'ять сторінок його написані рукою самого Олександра Степановича. Ці невеличкі за обсягом нотатки про задум і будувannya сценічного акту в просторових категоріях фактично містять у собі цілий новий етап дальшого розвитку мистецтва режисера й актора.

Вправи на опанування просторового плану провадились в студії театру. Елементи його вже були в деяких останніх постановках Курбаса.

У березні 1922 року О. С. Курбас заснував у Києві театральну майстерню (студію) «Березіль», яка незабаром розрослася в Мистецьке об'єднання «Березіль» (МОБ). До складу його входило п'ять театральних майстерень, Дві з них – на периферії: у Білій Церкві та Борисполі.

Поруч із майстернями працювало щось із десятків станцій (комісій), які розробляли багато проблем, зв'язаних із мистецтвом нового радянського театру.

На відміну від колишнього Молодого театру, що розглядав свою мистецьку діяльність автономно, саму в собі, Мистецьке об'єднання «Березіль». як проголосував його статут, це – «...громадська організація, просякнута класовою ідеологією пролетаріату, у своїй тактиці координується з комуністичною партією, працює в царині радянського будівництва засобами мистецтва й споріднених із ним ділянок; базуючись у своїй роботі на підвалинах марксизму-ленінізму, бореться за здійснення ідей соціальної революції, зокрема, за комуністичну культуру»<sup>1</sup>.

Курбас розумів, що поки не будуть виховані кадри режисерів, розвиток революційного українського театру відбуватиметься дуже уповільнено, і 4 березня 1923 року він заснував першу на Україні режисерську лабораторію з таким завданням:

а) бути школою нових режисерів для революційних театрів України;

---

<sup>1</sup> Журн. «Червоний шлях», 1927, № 7—8.

б) бути експериментальним центром, у якому майбутні режисери могли б робити свої перші індивідуальні спроби;

в) провадити теоретичні розробки з питань режисури й системи гри акторів, які виникають у практиці радянського театру, заснувати основу науки про театр на принципах марксизму.

До складу першого набору режисерської лабораторії під керівництвом Леся Курбаса ввійшли: С. Бондарчук, В. Василько, П. Долина, В. Затворницький, Г. Ігнатович, Ф. Лопатинський і Й. Шевченко; до складу другого – Я. Бортник, Г. Воловик, І. Крига, П. Кудрицький, З. Пігулович, Б. Тягно, Х. Шмаїн; третього – К. Діхтяренко, Й. Гірняк, В. Онацька, В. Чистякова; четвертого – Б. Балабан, В. Воронов, М. Верхаський, Л. Дубовик, В. Скляренко.

Навчання в режисерській лабораторії з майстерності режисури мало практичний характер і ділилося на такі етапи:

1. Робота режисера над п'єсою – дійовий аналіз, п'єса й життя, наукові дані, твори суміжних мистецтв на цю тему, екскурсії та виношування режисерського задуму.

2. Визначення цільового спрямування постановки. Ідея п'єси та ідея постановки. Тлумачення режисера. Створення задуму.

3. Образне вирішення (образ вистави в цілому, образ кожної дії, епізоду, персонажа).

4. Ритмічне вирішення постановки. Розташування дії в часі.

5. Робота режисера з художником. Принцип оформлення. План постановки. Кількість місць дії. Розташування дії в просторі.

6. Робота режисера з композитором. Роль і місце музики в постановці. Співи, танці, пантоміми в супроводі музики.

7. Просторове вирішення постановки (схема планування).

8. Тональне вирішення. Характер голосоведіння акторів. Шумові ефекти.

9. Режисерський план. Партитура постановки.

10. Підбір виконавців.

11. Праця з акторами. Взаємозбагачення.

12. Масові сцени.

13. Робота з технічними цехами.

14. Композиція постановки в синтезі всіх компонентів.

15. Генеральні репетиції.

16. Перевірка на глядачеві. Врахування реакції глядачів. Хронометраж вистави. Доробки. Остаточна редакція.

Курбас заперечував театр як ілюстрацію драматичної літератури. У своїй практиці він дотримувався того погляду, що театральне мистецтво є самостійним, а не похідним від драматургії.

Виховання режисерів Олександр Степанович починав із вироблення в них «драматичної хватки» – здатності зрозуміти не тільки світогляд

автора, ідею твору, його цілеспрямованість, громадську позицію, але й художню самобутність автора, манеру письма, поезику твору, жанр.

Від майбутніх режисерів Курбас вимагав майстерності аналізу драми не лише в її дійовому аспекті, але й з погляду впливу її на психіку та емоції, можливості організувати через цю виставу розум, почуття й волю глядачів у потрібному напрямку, настроїти їх на потрібний сучасності життєвий тонус.

Усе це треба було робити засобами театру, не змінюючи тексту. Але коли без редагування тексту неможливо досягти бажаного наслідку, режисер має право йти далі. Таке було в практиці Курбаса, коли він працював над постановками «Гайдамаків», «Жовтня», «Джінні Хігінса», «Прологу».

«Зараз (початок 20-х років. – *В. Василько*), коли ми ще не маємо досвідчених талановитих драматургів та високоякісних п'єс, – говорив Курбас, – коли ми не маємо таких акторів-майстрів, які вміли в старі дореволюційні часи на посередньому драматичному матеріалі самі творити цікаві сценічні образи й фактично ставали співавторами таких драматургів, вирішальна роль у творчому процесі театру належить режисерові. Звичайно, політично грамотному, талановитому, досвідченому режисерові.

Справжній режисер – майстер своєї справи – завжди не лише організатор, але й інтерпретатор. Режисер інтерпретує не лише життя, а й автора, який є також частиною життя. У разі розходження режисера з автором він має право й повинен п'єсу зредагувати, виправити, довести до потрібного саме сьогодні звучання. У такому випадку допустимі скорочення, перестановки дійових акцентів, перетрактовка характерів і сценічних ситуацій, додатки у вигляді режисерських інтермедій, прологів та епілогів. Режисер, у крайньому разі, може змінити навіть ідею твору, коли вона, на його думку, не відповідає сучасному світогляду чи просто незрозуміла нашому, сьогоднішньому глядачеві.

Ідея п'єси й ідея постановки не одне й те саме. Від того, як режисер буде інтерпретувати п'єсу з акторами, ідея постановки може бути відмінною від ідеї драматурга. Це трапляється не лише з п'єсами класичними, а й із творами сучасних драматургів.

У театрі «Березіль» Курбас здійснив такі постановки: у Києві – «Жовтень» (7.XI.1922 р.), «Рур» (24.XI.1923 р.), «Протигази» (1924 р.), «Газ» (27.IV.1923 р.), «Джінні Хігінс» (20.XI.1923 р.), «Гайдамаки» (відновлено 11.XI.1924 р.), «Макбет» (1.IV.1924 р.). «Напередодні» (20.XII.1925 р.); у Харкові – «Золоте черево» (16.IX.1926 р.), «Пролог» (20.I.1927 р.), «Жовтневий огляд» (11.XI.1927 р.), «Народний Малахій» (31.XI.1928 р.), «Мина Мазайло» (18.IV.1929 р.), «Диктатура» (31.V.1930 р.), «Народження Велетня» (1.X.1931 р.), «Маклена Граса» (24.IX.1933 р.).

Характеризуючи тенденції розвитку театру «Березіль» київського

періоду, Курбас писав: «Потяг до масовості, прагнення до високої культури засобів, матеріалізування емоціональної, психофізичної теми в наочну, конкретну річ, розрив картинної, у собі замкненої пасивності психологічного театру, впровадження замість неї яскравої виразності й театральності. Звідси прагнення розбити раму сценічної коробки й винести створену конкретну річ перед рампою»<sup>1</sup>.

У першій майстерні «Березоля», що складалася виключно з молоді, Курбас провадив свою експериментальну роботу. Хоча майстерня існувала лише півроку, режисер уважав своїм громадським обов'язком узяти активну участь у святкуванні п'ятої річниці Великого Жовтня. 1922 року «Березиль» показав свою першу роботу – композицію «Жовтень». За жанром це була типова агітка часів воєнного комунізму. Новизна постановки полягала в тому, що героєм п'єси був народ, поданий першим планом, як основна сила революції. Народ діяв організовано, свідомо, розумно. Велике місце відводилось музиці, пантомімам, пластичним композиціям. Усі засоби спрямовувались на те, щоб широкий глядач зрозумів виставу. Вона була показана не лише в приміщенні театру, але й на площах Києва. Це принесло студії широку популярність.

У лютому 1923 року Курбас знову виступив зі злободенною композицією «Рур». Цим студія відгукнулася на боротьбу робітників Рурського басейну проти французьких імперіалістів. У цілому спектакль було вирішено реалістично. Найсильніше враження справляла сцена гри капіталіста в карти зі смертю, вона мала глибоко символічне значення.

Захопившись модним на той час напрямком у мистецтві – експресіонізмом, що, як йому здавалось, найточніше відбивав дух післявоєнної епохи, суперечності імперіалізму, жорстокість буржуазної дійсності, Курбас практично втілював це захоплення в постановці «Газу» Кайзера. Зміст п'єси частково порушував питання боротьби робітників проти імперіалістів. «Наступ індустрії, – стверджував автор, – убиває людину, робить її автоматом, додатком до машини».

Для постановки «Газу» – великої експериментальної роботи – був характерним відхід від загальноприйнятих тоді форм театрального мистецтва, відмова від ілюзорності, життєвої правдоподібності. Завіси у виставі не було. На відкритій для глядачів задній кам'яній стіні —напис: «Газ» Кайзера. На задньому плані – індустріальні атрибути: кран, ферми. Підлога сцени поміж цими елементами була «поламана», що давало можливість добре розмістити масовку. Освітлювалася сцена прожекторами. Костюми – стилізовані: капіталісти – у фракних парах, робітники – у спецодезі. Художник вистави – Вадим Меллер, композитор – Анатолій Буцький.

---

<sup>1</sup> Додаток до газети «Вісті». 9 квітня 1925 р.

Дійові особи – не живі люди, а скоріше образи-маски. Деякі персонажі з табору капіталістів вирішені в плані гротеску. Спектакль був створений силами молоді, яку лише рік тому прийняли до студії, і тільки головні ролі виконували актори трохи старшого віку: син мільярдера – Ігнатович, дочка – Чистякова, інженер – Лопатинський, дружина – Титаренко. Особливо закарбувалась в пам'яті виконавиця ролі матері – Нещадименко. У цікавій зовнішній формі, емоційно насичено вона зуміла передати всю глибину материнського почуття, тяжких переживань.

Вистава привертала увагу дуже виразними пластичними композиціями, образними мізансценами. Спектакль став визначною подією в театральному житті України, робив чималі касові збори, але широкому глядачеві все-таки важко було розібратись в його складній образній системі. Цікаво, однак, що Олександр Степанович ще до прем'єри якось заявив, що «Газ» – уже пройдений етап, що це тільки один з «крайніх» експериментів і далі по цій лінії йти не треба.

Тоді ж Курбас сказав, що для його дальшої роботи потрібні кваліфіковані актори, що 4-у майстерню він вирішив набрати переважно зі старших, досвідчених акторів.

У ті часи популярність Курбаса була дуже великою. До нього потягнулося багато майстрів: І. Мар'яненко, А. Бучма, Й. Гірняк, Л. Гаккебуш, О. Сердюк, С. Каргальський, П. Долина, О. Добровольська, Д. Антонович та ін. Те, що ці актори, маючи акторський стаж або закінчивши театральну школу, пішли «в науку» до Курбаса, свідчило, як високо вони оцінювали його талант режисера й керівника театру.

Звичайно, не всі актори встигали йти поруч із Курбасом. Часто не все те, що пропонував режисер, було зрозуміле. Та й не всі здатні були піднятися до його вимог, декому хотілося спочити на досягнутому. І от, щоб виправдати свою неспроможність, вони вигадали легенду, ніби Курбас – режисер-диктатор, який подавляє індивідуальність актора. Цікаво, що такі актори виглядали краще, повноцінно саме в постановках Курбаса. Коли ж вони пішли від цього «диктатора», їхня творчість зблідла, стала невиразною, одноманітною, часом заштампованою.

Кожний з учнів Курбаса може пригадати, скільки праці доклав Олександр Степанович, щоб розвинути, розширити їхній світогляд, психотехніку, знання законів театального мистецтва. Участь у постановках Курбаса була для акторів цілою академією майстерності. І це не перебільшення! Досить згадати хоч би Бучму, який виріс у великого майстра саме під безпосереднім керівництвом Курбаса. Тільки завдяки курбасівській школі талант митця розкрився в усій могутності. Курбас відкрив у ньому те, про що сам Курбас не мріяв. Кому довелося грати з Бучмою в 1920-1921 роках, той пам'ятає, що це був здібний актор, але розхристаний, хаотичний у своїй творчості, стихійний, далекий від тої високої майстерності, якої навчив його Курбас.

Своєрідні драматичні «напівфабрикати» («Жовтень», «Рур») або експерименти на матеріалі експресіоністичної драматургії («Газ») не задовольняли О. Курбаса. Митець жадав повноцінної п'єси, яка б дала йому, революційному режисерові, можливість сказати своє слово на весь голос. А що такої п'єси не було, він сам створив її на матеріалі популярного на той час роману Е. Сінклера «Джиммі Хігінс». У виставі, здійсненій силами 4-ї майстерні, брали участь досвідчені, кваліфіковані актори. Провідні ролі виконували: Джиммі – Бучма та Гірняк, Лізі – Бабіївна, д-р Сервіс – Василько, Мабель Сміт – Нятко, Форстер – Сердюк, Ласі Греніч – Каргальський, Поль – Мар'яненко, Елен – Добровольська, Перкінс – Радчук, Князь – Гуменюк, Сестра милосердя – Мануйлович. Крім того, в «європейсько-американському концерті» грали: король Георг (Англія) – Василько, Вільсон (Америка) – Долина, Німеччина – Мар'яненко, Франція – Гаккебуш, Сербія – Карпенко, Бельгія – Штешенко, Росія – Бондарчук.

Вистава мала величезний успіх у глядачів. Це був у повному розумінні слова революційний, політичний, агітаційний спектакль. Тема його – єдність світового революційного руху, боротьба проти війни, становлення класової свідомості рядового американського робітника.

Працюючи над постановкою «Джиммі Хігінса», Курбас приділяв велику увагу роботі акторів над образами не тільки основних персонажів, а й маси, яка була яскраво індивідуалізована. Вимагав глибокого розкриття характерів дійових осіб, логіки їхньої поведінки, художньої правди, виразної мови, рішуче заперечував псевдо психологічну манеру гри, побутові жанрові барви.

Дуже виразною була сцена мобілізації: у танці, під звуки музики, брязкіт тарілок, тріск барабанів, з патріотичними прапорами входила вербувальна комісія. Голова комісії виголошував демагогічну промову, у якій звучали слова: «Вітчизна в небезпеці», «Платимо гроші», а рефреном впліталось: «Ловись, рибко, велика й мала». Інші члени комісії силоміць хапали людей, і тягнули їх у ряди «добровільно» мобілізованих. За командою «раз, два» люди ставали напівавтоматами. Уривчасті речення в швидкому ритмі, інколи просто оклик, дуже виразні рухи й пози асоціювалися з перестрілкою, створювали враження війни.

Друга дія закінчувалася сценою відплиття пароплава з військами до Європи. На станку праворуч стояли Джиммі й солдати. Розгорнутий кіноекран (у виставу було введено й кінематографічні епізоди) асоціювався з вітрилом. Вигуки, рухи рук і тіл доповнювали ілюзію.

Без декорацій, без натуралістичних костюмів, без світла, яке мало відображати сніг, тільки засобами акторської гри, пластикою, ритмом мови й руху Курбас домогався того, що глядач відчував, що дія відбувається в Архангельську, де стоїть холодна зима, мете хурделиця.

Дуже цікавою творчою знахідкою серед багатьох інших була передача складного душевного стану Джиммі під час катування його в

американській розвідці. Робилося це так: освітлені прожекторами Джіммі та його кати знаходились праворуч на помості. Посеред сцени – група робітників у темряві; глядач їх не бачив, лише чув їхні голоси, що передавали думки й переживання Джіммі. Коли герой втрачав свідомість і катування припинялось, у темряві кран переносив Джіммі вниз, у робітничу масу. Тоді освітлювалась інша частина сцени – Джіммі лежить серед своїх товаришів і марить.

Гурт робітників із великою емоційною силою показував муки Джіммі, страждання їхнього товариша передавалися наче крупним планом. Це створювало уявлення єдності, робітничої згуртованості: замість одного – цілий колектив. І при тому – цілковита відсутність натуралізму. Усе зроблено новими, суто театральними засобами.

Кінчалася п'єса сценою божевілья Джіммі. Чи видасть він жандармам своїх товаришів по боротьбі? Наставала кульмінація катування, і враз усе змовкало. Долинав тільки тихий сміх Джіммі. Жандарми насторожено відступали. А сміх дедалі гучнішав. Ставало ясно: людина втратила розум. Унизу, серед згуртованої маси, чулися голоси робітників:

Джиммі, Джиммі,  
За тебе одного —  
Тепер нас мільйони.

Головну роль талановито виконав Бучма, якому Курбас допоміг знайти й тональний, і пластичний малюнок ролі, створити глибокий художній образ.

Постановка «Джиммі Хігінса» була великою творчою перемогою Курбаса. Добра слава про неї дійшла аж до Москви. Олександр Степанович одержав телеграму від Всеволода Мейерхольда, у якій відомий радянський режисер просив надіслати йому примірник п'єси «Джиммі Хігінс».

Свою експериментаторську роботу Курбас продовжив новою постановкою «Макбета» у 1924 році. Задумом і вирішенням вона не мала нічого спільного з постановкою 1920 року. Курбас хотів побачити, що саме з театральної системи шекспірівського театру, з його психотехніки можна зберегти й використати в сучасному революційному театрі. Складні характери, глибокі пристрасті режисер спробував передати лише засобами акторської майстерності. Щоб випробувати силу впливу актора на аудиторію без допомоги ілюзорних декорацій, історичних костюмів, меблювання, музики, частково було реставровано технологію театру часів



Шекспіра <sup>1</sup>. По суті, актора позбавили звичної для нього навколишньої атмосфери, головними виражальними засобами мали бути внутрішня й зовнішня психотехніка актора та мізансцени. Великі сподівання покладались також на глядачів, на їхню участь у виставі.

Були в цій постановці вдалі режисерські знахідки. Запам'ятався монолог Макбета – мрія про владу, побудований на грі з короною. Хоч це й ілюстративний засіб, використаний він був дуже переконливо. Найвдалішою в спектаклі була дуже динамічна сцена банкету, на якому з'являлася тінь Банко. Рух щитів, перебіжки дійових осіб створювали велике емоційне напруження під час переслідування Макбета тінню Банко.

Усі привиди, що з'являлися перед Макбетом, були «зроблені» рухом на авансцені снопа світла з колосників. Крізь нього глядачі виразно бачили обличчя Макбета.

На жаль, театрознавці часто критикують і першу, і другу постановки «Макбета». А втім, вистава, здійснена 1920 року, була глибоко реалістичною, художньою й заслуговує на високу оцінку як цінний внесок у скарбницю українського мистецтва. Що ж до постановки 1924 року – цей спектакль аскетичний, суворий, сірий і холодний. Успіхом у глядача він не користувався. Навпаки, викликав чимало негативних відгуків, обвинувачень у формалізмі.

Весною 1925 року Курбас виступив із принципово новою настановою щодо дальшої творчої праці. Він говорив приблизно так: «Досі ми працювали на громадських засадах як мистецьке об'єднання. Тепер ми державний театр!»

Ця обставина вносить зміни в наше життя. Ми не догматики. Ми не раз заявляли, що «Березіль» є рух, процес. Форми мистецтва рухомі, як рухомий сам побут, від якого вони відштовхуються. Нова обстановка суспільного життя потребує нових форм театру. Життя вимагає від нас збільшення нашої продукції. За таких умов роль актора й драматурга підноситься, центр уваги переходить на них.

Ми зараз не будемо робити акценту на розробленні формальних завдань. Час режисерських експериментів минає. Єдине, що буде завжди в театрі, – це живий актор, чарівний собою й своєю талановитістю. Коли є Іллінський або Бучма, спектакль виграє дуже й дуже. Коли ж у виставі є лише режисер – це не довговічно. Роль режисера тепер буде більш роботою інженера, ніж винахідника. Він буде користуватися відомими методами в роботі, відомими принципами побудови вистав, удаючись до

---

<sup>1</sup> Місця дії позначалися великими щитами з написами: «Провалля», «Поле», «Зал». Рух щитів підкреслював динаміку сцени появи привида Банко.

винаходу лише в тих випадках, коли це йому буде потрібно. Але це не означає, що ми станемо театром-ілюстрацією драматичного твору й будемо грати по-стародавньому.

Ми переходимо до форми театру акцентованого вияву, до пропагандистського театру, у якому діалектика життя, складні соціальні, психологічні стосунки втілені в повноцінні художні образи й виявляються не через пряме спілкування акторів із глядачами. Майстерність акторів повинна піднятися на ще вищий рівень розвитку».

Початком цього нового етапу в творчості Курбаса стала постановка радянської п'єси «Напередодні революції» Поповського (вбивство великого князя Сергія Олександровича). Режисер підкреслював, що зацікавився цією далеко не досконалою п'єсою лише як темою підготовки до революції 1905 року.

Найбільш цінне в цій роботі Курбаса – надзвичайна майстерність дійового аналізу твору, утілення сухого малохудожнього літературного матеріалу в яскраву сценічну форму. Визначивши тему п'єси як боротьбу із самодержавством, Курбас уважав за необхідне показати на сцені народ і злам у його психіці. Для цього він дописав кілька епізодів – сцену Гапона, сцену царя, який диктує записи в щоденнику, і кульмінаційну сцену розстрілу демонстрації.

Використавши принцип протиставлення епізодів «царських» і «робітничих», Курбас домігся гострого політичного звучання п'єси. Спектакль мав значний успіх.

Улітку 1926 року за рішенням уряду УРСР «Березіль» переводять до столиці України – Харкова. Цим було визнано його провідну роль на театральному фронті України. Директором і художнім керівником театру призначено О. С. Курбаса.

Олександр Степанович запрошує до складу свого театру кваліфікованих акторів неберезільської школи – Н. Ужвій, Д. Мілютенка, А. Хвилю, О. Долініна, Д. Козачковського та інші й, незважаючи на наявність цілої плеяди молодих режисерів своєї школи, – режисера В.Інкіжинова. Усі станції й лабораторії «Березоля» припиняють своє існування. Режисерська лабораторія реорганізується в режисерський штаб.

Курбас задумав почати працю в столиці новою програмною роботою – п'єсою «Золоте черево» («Золотопуз») Кроммелінка, поставити її в плані соціального памфлету. Провідну роль мав виконувати Бучма – лише йому була вона під силу. Але Амвросій Максиміліанович у цей час знімався в кінофільмі «Джیمмі Хіггінс» і не міг повернутися до театру. Спроби Курбаса замінити його молодим талановитим С.Шагайдою бажаних наслідків не дали, незважаючи на великі зусилля режисера й самого актора. Вистава успіху не мала.

Зазнавши поразки з постановкою п'єси Кроммелінка, Курбас береться зробити сценарій на тему революції 1905 року, текст якого

складає разом із Бондарчуком, що мав літературний хист. У майбутній постановці Олександр Степанович хотів не стільки показати історичні події, ситуації, скільки глибоко розкрити процес перелому у свідомості народу, свідомості різних соціальних прошарків суспільства. Фабула, інтрига, зовнішня дія були на другому плані, а на першому – внутрішня дія, психологічний процес, діалектика душі людини й насамперед психологія маси, бо саме народ виступав у виставі як основна діюча сила історії. Така мета поставила перед акторами багато нових психотехнічних завдань: глибоке розкриття соціальних і психологічних мотивацій, створення повноцінного художнього образу яскравого соціального характеру, а не соціальної маски, як це було раніше (особливо в «Золотому череві»).

Назва п'єси – «Пролог». Драматичний матеріал її близький до хроніки. Жанр постановки можна було б визначити як народну трагедію. На сцені майже не було тримірних декорацій та речей, а дуже економні, аскетично скупі елементи місця дії, подані прийомом тіней на сіро-зелених завісах. Отже, сцена була майже порожньою. У розпорядженні режисера – лише актор, жива людина, тому питання «звучання» актора на сцені, його рухів, жестів набувало першорядного значення. Праця Курбаса в цій постановці більше ніж в інших, зводилась до праці з актором.

І треба сказати, що такий план постановки дав блискучі наслідки. Цілий ряд акторів створив незабутні образи, глибоко психологічні, скульптурно виразні. У виставі домінували Бучма й Долінін, які грали провідну роль Каляєва. Але я хочу навести інший приклад перемоги актора – роль Победоносцева у виконанні М. Крушельницького. Усі свої сцени він провадив за письмовим столом. І що ж, це не перешкодило акторові створити надзвичайно яскравий образ політичного мракобіса.

Кульмінацією постановки була сцена розстрілу натовпу, що йшов до царя 9 січня 1905 року. Ця композиція є однією з вершин майстерності Курбаса. Це режисерський шедевр! Під ним підпишеться кожний режисер будь-якого напрямку. Принцип просторового плану вів до монументальності подій на сцені, бо не було побутової жанрової розробки, психологія персонажів була доведена до соціального узагальнення. Спектакль користувався дуже великим успіхом<sup>1</sup>.

У другій половині 20-х років у радянському театрі в Україні відбувався процес своєрідного самовизначення. Театри шукали своїх методів праці з акторами, методів побудови вистав. Коли журнал «Нове мистецтво» запропонував художнім керівникам виступити на його сторінках зі своїми деклараціями, виявилось, що всі вважали себе прихильниками реалізму, але кожний, уточнюючи свій творчий метод,

---

<sup>1</sup> Опис цієї сцени див. у нарисах Д. Власюка, А. Макаренка та Б. Балабана.

уважав за обов'язкове додати до широкого поняття «реалізм» якийсь прикметник. Терміна «соціалістичний реалізм» тоді ще не було.

У поняття «реалізм» Курбас вкладав лише побутово-натуралістичний зміст, а своє мистецьке кредо визначав як експресивний реалізм. У своїх статтях він так розшифровував цей термін: «Метод виявляти за речами, людьми, з'явищами глибоко приховану ту суспільно-класову суть, яку виявляти в певній філософській і чуттєво-емоційній формулі було, є й буде одне з основних завдань кожного митця»<sup>1</sup>.

«Експресивний реалізм – формула, що цього року ще більше здобула собі права на громадянство в роботі «Березоля», опертий не на індивідуальний, а на соціальний досвід, опертий на активне, а не пасивне світосприймання й ставлення до життя... Відмінюючись у гротеск чи в урочисту монументальність – цей принцип залишається і для нашого часу єдиним, що може встояти проти стабілізаторських і реконструктивних тенденцій нашого мистецтва»<sup>2</sup>.

Під впливом життя Курбас не раз міняв свої мистецькі погляди. Почавши із заперечення натуралізму, етнографізму, побутовщини життєво-психологічного театру, він один за одним проходить етапи захоплення символізмом, експресіонізмом, конструктивізмом. Потім різко пориває із цими напрямками й переходить до методу революційного публіцистичного театру («Жовтень», «Рур», «Джیمмі Хіггінс»), а далі йде на зближення з реалізмом у власній неповторній, своєрідній манері.

Багато років Курбас шукав серед українських письменників драматурга, спорідненого з ним мистецькими поглядами. Це йому довго не вдавалось, аж поки, нарешті, Олександр Степанович знайшов собі однодумця й друга в особі Миколи Гуровича Куліша. П'єса цього письменника «Комуна в степах» ішла на сцені «Березоля» в 1925 році. Автор її вражав своїм глибоким знанням людей, яскраво вираженим нахилом до образного мислення, теплим гумором і надзвичайно поетичною мовою. З роками дружба письменника й режисера міцніє. Ставши пізніше головою літературного об'єднання ВАПЛІТЕ, М. Куліш залучає й Курбаса до співробітництва.

Курбас замислив створити на матеріалі п'єси «Диктатура» Микитенка величну театральну фреску на тему «диктатура пролетаріату». Це мало бути щось на зразок драматичної ораторії, глибоко змістовної, політично актуальної. «Ми будемо ставити високо-патетичний агіт, – так визначив Курбас жанр майбутньої постановки. – Ми донесемо до глядачів через таку монументальну форму, як музичне видовище, філософський зміст ідеї диктатури пролетаріату».

---

<sup>1</sup> Журн. «Радянський театр», 1929, № 2-3.

<sup>2</sup> Журн. «Нове мистецтво», 1927, № 18.

В кожній своїй постановці Курбас, крім розв'язання ідейно-політичних завдань, обов'язково ставив перед собою завдання розв'язати ту чи іншу формальну проблему, відповідну суті драматичного твору, в «Диктатурі» зокрема – проблему звучання слова на сцені. Режисер прагнув розширити звичні засоби подачі слова, засоби ритму, інтонування, мелодики мови, сили динамічного напруження, емоційного забарвлення, взаємозв'язку слова й руху (жесту, міміки) тощо, аж до переходу до співу.

У зв'язку з цим не можна обминути ще одну характерну рису обдарованості Курбаса – його виняткову музикальність. Він мислив музичними образами й категоріями, питанню ритму у виставі й у творчості кожного актора надавав великого значення. Своїх учнів вчив користуватися ритмом, як одним із найвпливовіших засобів.

Курбас був музикантом, добре грав на роялі, міг вільно імпровізувати. Були випадки, коли він сам складав музику до вистави, або навіть виступав як диригент оркестру.

Р. М. Глієр, який свого часу написав на замовлення Курбаса більшу частину музичних номерів до «Гайдамаків», видатний композитор із захопленням говорив про музичну обдарованість Олександра Степановича:

– Ми з ним розмовляли однією мовою. Курбас мислив музичними образами, був обізнаний із законами композиції, навіть контрапункту.

В перші роки режисерської діяльності Курбасові доводилось самому ставити танці. Даром хореографа, даром компоновання ритмічних пантомім, пластичних композицій він володів досконало. Скульптурній виразності постаті актора він надавав великого значення, у цьому аспекті багато працював і в пізніші роки висунув теорію просторового плану в творчості режисера.

Досить пригадати такі його композиції, як пантоміма «Поневолення» з «Гайдамаків» чи масові сцени з «Газу». У композиції прологу до «Гайдамаків» теж не сказано жодного слова – це був справжній музично-пластичний твір, глибокозмістовний, глибокоемоційний, своєрідна музична пантоміма, а разом із тим зовсім нова, не бачена ще форма побудови народної сцени в українському театрі. А всі сцени «Десяти слів поета» із тієї ж вистави, скомпоновані за принципом хору зі стародавньої грецької трагедії! Музика в них майже зовсім відсутня, але як музично майстерно були поєднані інтонації та ритми різних голосів, як вони були аранжовані!

Курбас досягав найширшого діапазону звучання хору – від лірики, гумору до високої трагедійності. Рух людини органічно виливався в слово, і, навпаки, слово породжувало рух, який був ніби завершенням певного переживання. І все це органічно, чітко зафіксовано в майже графічному малюнку. Лінії й групи були скульптурно виразними й водночас не

навмисними: група переливалася в групу, статика межувала з динамікою, усе врівноважено й доведено до досконалості. Разом із тим у композиції не було стилізації, милування формою чи пластикою, бо все було насичено глибоким змістом та яскравими емоціями. То було нове слово в українській режисурі.

У своїх режисерських настановах щодо «Диктатури» Микитенка Курбас говорив: «Це буде драматичне видовисько, у якому драматична мова інтонується таким чином, що іноді вона може переходити буквально в музичні інтервали...».

«Диктатура» була сміливою спробою створити складну синтетичну виставу, у якій рівнозначні ролі відігравали й музичні, інтонаційні, і пластично-рухові засоби театру. У цілій композиції вони мали виявити глибокий зміст філософсько-політичного поняття диктатури пролетаріату, високий пафос класової боротьби.

Український театр одвічно тяжів до музично-драматичних форм. І постановка Курбаса під таким кутом зору мала безліч творчих знахідок, підказувала шляхи іншим режисерам в інших постановках.

Проте в цілому експеримент не досяг своєї мети. Вистава не впливала на свідомість та емоції глядачів, не організовувала їх у задуманому режисером напрямку, а, навпаки, часто дратувала своєю невідповідністю до того змісту, який прагнув виявити постановник «Диктатури».

Вистава викликала захоплені оцінки одних і не менш сильне обурення інших. Але, здається, ще Дюма сказав, що коли виставу одні хвалять, а інші лають, значить, у ній є щось, гідне уваги.

Якщо спробувати підійти об'єктивно до оцінки цієї вистави з наших сьогоднішніх позицій розвитку театрального мистецтва, радянської режисури, треба визнати, що не слід було огульно все заперечувати й відкидати. Коли уважно вчитатись й вдуматись в те, що тоді говорилося на різних диспутах та обговореннях, приходиш до висновку, що далеко не всі, хто давав оцінки, розуміли те, що вони критикували.

І все ж, незважаючи на цілий ряд цікавих режисерських рішень, постановка «Диктатури» мала серйозні недоліки. Микитенко тяжів до земних, життєвих характерів, а Курбас задумав піднести їх до філософських узагальнень. Це було штучне сполучення двох протилежних творчих аспектів, що не могло дати хороших наслідків.

Після постановки «Диктатури» Курбас замислив відтворити величний трудовий подвиг харківських пролетарів – побудову Харківського тракторного заводу. Він очолив групу з кількох письменників, залучених до спільної праці над створенням п'єси на цю тему, і часто бував на будівництві. Зустрічався там із робітниками, вивчав людей, виробничі стосунки, а головне – психологію радянського робітника. Актори театру теж відвідували будівництво, іноді брали участь

у самому виробництві, вивчали прообрази майбутніх дійових осіб п'єси. Це був дуже цікавий творчий процес, ніколи не бачений у театральній практиці, новий, хай ще не досконалий, але важливий крок уперед у справі шукання театром виразних засобів для відображення життя.

Восени 1933 року Курбас приступає до роботи – готує до відкриття сезону нову п'єсу Миколи Куліша «Маклена Граса». Ті, хто бачив виставу, захоплено розповідають про цікаве, надзвичайно глибоке опрацювання ролей з акторами, про плідні наслідки цієї роботи й, головне, – про значний поворот у творчості Курбаса. Однак, 5 жовтня 1933 року Курбаса увільнили від обов'язків мистецького керівника театру «Березіль».

Усе своє життя в театрі Олександр Степанович Курбас шукав великих філософських узагальнень, нових засобів. За своєю системою Лесь Курбас виховав для України цілу плеяду першорядних акторів та режисерів, створив нову школу театральної майстерності, яка, за наявності в ній навіть спірних елементів, має багато цінного для дальшого розвитку театру. Він здійснив цілий ряд постановок, і деякі з них стали класичними зразками радянської режисури. Цим Курбас зробив цінний внесок у науку про мистецтво театру, у скарбницю національної культури.

Те, що робив Лесь Курбас у 20-і – 30-і роки в українському театрі, робили свого часу в російському театрі С. Вахтангов, В. Мейєрхольд, у грузинському – К. Марджанішвілі, С. Ахметелі, у німецькому – Е. Піскатор, Б. Брехт. Об'єктивною оцінкою багатогранної діяльності О. С. Курбаса, багатої на помилки, але ще багатшої на творчі досягнення, ми зможемо внести достойний вклад у справу вивчення українського театру»<sup>1</sup>.

«Лесь Курбас ставив із майбутніми акторами саме музичні спектаклі. І це не випадково. Музиці, як органічному елементові театального мистецтва, зокрема, українського, Лесь Степанович надавав дуже великого значення. І в навчанні, і в творчій праці музика завжди супроводила нас – тих, хто вчився в Леся Курбаса й тих, хто з ним працював багато років. Не раз Лесь Степанович, прийшовши на лекцію в студію, сідав одразу за піаніно й починалися години імпровізації під музику, що ми особливо любили»<sup>2</sup>.

Система виховання акторів О. С. Курбаса складається з цілого ряду законів: закон мотивації, закони перспективи, закон сприймання світу, закон фіксації, закон послідовності діяння, закон ритмічності, закон контрастів, світлотіні тощо.

Масштабність і глибина поставлених, і розв'язаних Лесем Курбасом мистецьких, і філософських проблем співмірна як із трагічністю

---

<sup>1</sup> Василько В. С. Лесь Курбас. Спогади сучасників. – К.: Мистецтво, 1969. – С. 11-36.

<sup>2</sup> Так само.

його особистої долі, так і з долею української національної культури в ХХ столітті.

Творчі традиції – це спадок поколінь. І тільки митець, який органічно розвинув здобутки самобутнього театрального напрямку, має право називатися новатором. Таким режисером-реформатором був Лесь Курбас. Збагнути й належно оцінити засади Курбасівських реформ можна, ознайомившись із його методами боротьби проти тих, хто вузько розумів традиції театру корифеїв.

Був час, коли в театрознавців існувала тенденція показувати Леся Курбаса ворогом української класичної сцени. Він і сам давав привід для цього, коли у «Зверненні до громадянства» кинув своїм опонентам: «Невже потрібен тільки тип театру Садовського і Національного?». Але Курбас не виступав руйнівником кращих традицій корифеїв. Навпаки, як митець, він цінував їх. Він завжди пам'ятав про набутки корифеїв і неодноразово наголошував це в пресі, на лекціях для акторів і режисерів, під час диспутів, спрямованих проти рутини й застою в мистецтві.

Молодий театр під орудою Леся Курбаса, оголосив війну рутині, штампам, ідейно-художній безхребетності. І цим у той важкий час Молодий театр здійснив реформаторське завдання й підвів українське театральне мистецтво на рівень світової культури.

Лесь Курбас на ниві української театральної культури переосмислив досвід своїх попередників і сучасників, використав елементи реалістичної акторської школи та поетично-умовної режисури, дав умовно-реалістичний напрямок тодішнього українського театру.

Він виховав численну кількість учнів, які вважали, що він розвивав кращі традиції театру корифеїв, своєю творчістю тяжів до Станіславського, до пошуків Євгена Вахтангова та інших митців того складного періоду. Та разом із тим Лесь Курбас створив свій неповторний театр. Уже перші його постановки «Царя Едіпа» та «Горе брехунів» дали можливість бачити багатогранність його режисерсько-новаторських замислів і широту розмаху.

Без сумніву, що заснування Молодого театру на крутому повороті суспільної історії, без сумніву належить до найважливіших подій тогочасного культурного життя України. Молодотеатрівці внесли хвилю свіжості, відваги, дерзання творців театрального мистецтва. Але, працюючи на ентузіазмі, будучи молодими та творчо недосвідченими театралами, допустились прорахунків, властивих тогочасній творчій інтелігенції України.

Фундатори Молодого театру з початку першого сезону (осінь 1917 року) мали намір створити виставу-огляд про тогочасні події, використавши для втілення форми й засоби народної вертепної драми. Для реалізації цієї ідеї 23 листопада 1917 року в «Робітничій газеті» було оголошено конкурс на написання кращого тексту «Сучасного



українського вертепу» із гумором, сатирою й поезією, де відбилосся б сучасне політичне й культурне життя. Літератори проігнорували запропонований конкурс. Але прагнення щодо створення актуальної вистави – це багатозначний факт.

Світоглядні й естетичні позиції молодотеатрівців формувалися й утверджувалися в боротьбі за нове Мистецтво. Опоненти зустрічали в багнети не тільки кожний виступ Курбаса й молодотеатрівців, як у пресі, так і на різних зборах, диспутах, а й кожну виставу Леся Курбаса. Молоді актори захищалися й мали підтримку від прогресивної громадськості, яка допомагала їм розгорнути творчу діяльність.

Микола Йосипенко свого часу, характеризуючи діяльність театру Леся Курбаса, писав, що Курбас проводив організовану й надихаючу студійну роботу, яка виховала для сучасного українського театру цілу плеяду видатних майстрів. Лесь Курбас запропонував творчу дисципліну, «запальний ентузіазм і віру в нове мистецтво майбутнього». Він знаходив мужність у подоланні труднощів і винахідливість у формуванні вистав. Молодий театр мав магнетичний вплив на працівників сцени, закликаючи їх до подолання віджилих, шкідливих традицій, до творчого пошуку.

Разом із тим Лесь Курбас та український Молодий театр піддавався гострій критиці, де говорилося, що ідейна платформа театру була хибною, його мета й завдання – неясні, художні принципи – не завжди оригінальні. У всьому звинувачували Леся Курбаса, як головного організатора Молодого театру, його керівника та головного ідеолога.

Микола Йосипенко також передвіщав: «...життя й діяльність Молодого театру були приречені на загибель уже з перших днів його існування, оскільки Курбас лише в декламаціях заявляв про те, що прагне відображати явища нового життя, на практиці ж він виявився неспроможним збагнути й відобразити в мистецтві явища нової дійсності». Такі двоякі оцінки творчої діяльності Леся Курбаса й Молодого театру були характерними для пануючого в 50-х роках офіційного стилю мистецтвознавчої науки.

Будуючи репертуар Молодого театру, Курбас задумав провести актора по різних епохах і сценічних стилях. Це необхідно було режисеру, щоб збагатити український театр синтетичною образністю, психологічною свободою.

Натуралізм, пекуче проблемні п'єси В. Винниченка, імпресіоністська «Йола» Є. Журавського, символіка Олександра Олеся, Лесі Українки, експресіоністська поетика Т. Г. Шевченка в «Яні Гусі» та «Гайдамаках» поряд із трагізмом В. Шекспіра та Софокла в «Царі Едіпі», сучасність М. Куліша та Я. Мамонтова були для української сцени відкриттям, освоєння якого виховували актора, людину високої інтелектуальної культури, емоційної рухомості, раціональної точності. Останнє на цьому етапі було особливо важливим і стихійний

темперамент українського актора Курбас підкоряв раціональному контролю. Він намагався пробудити в глядача не просто емоції страждання, але й асоціації інтелектуального плану, які активізують свідомість. Курбас запропонував актору широкий діапазон можливостей – від правдивої інтелігентської натуралістичної драми до стихії лялькового народного театру-вертепу.

Життя акторів Молодого театру не було безхмарним. Були певні акторські претензії, обвинувачення Курбаса. Одна з перших сутичок у нього виникла з Поліною Самійленко, коли проходили проби над «Царем Едіпом». Актриса не захотіла читати текст під метроном, який заважав їй думати, і, зрештою, не виступила в цій ролі. А згодом Поліна Самійленко писала, що Лесь Курбас мріяв створити театр, ворожий застарілим штампам, рутині, натуралізму, «українському хатянству», пристосуванству й найстрашнішому ворогові мистецтва – міщанству. З невеличкого вогника творчості, який лише починав жевріти в молодих, починаючих митців, згодом розгорівся у вогнище Молодого театру.

Лесь Курбас мислив майбутнє життя артистів у мистецтві в невинному навчанні й постійному русі вперед. Він твердив: «Актор повинний бути не тільки талановитий, але й висококультурний». Під впливом Курбаса – ерудованого мистецтвознавця, історика, філософа – і акторам хотілося «проковтнути» усі бібліотеки, музеї, картинні галереї...

У спогадах про Леся Курбаса «Мій вчитель і партнер» Поліна Самійленко писала: «На початку нашої співпраці Курбас був не лише режисером, але й моїм партнером як актор. Я не вміла відокремити Курбаса-актора від Курбаса-режисера, – так усе зливалося в одне в моєму розумінні. Створений ним образ Арно «Йола» був настільки переконливим, заразливим, що я реагувала на нього всім своїм єством, а Лесеві підказування під час створення образу вважала власними думками.

У творчості, шуканнях Курбас був дуже скромний, ніколи не виставлявся. Часто запевняв: «Це я взяв од тебе», забуваючи, що, не давши нічого, не міг би й взяти. Людяний, рідний, близький. Він стільки давав акторові зі скарбниці своїх знань і обдарованості, що його жадання мимоволі ставали й нашими.

Сп'яніла від успіху в «Йолі», я марила зіграти Монну Ванну в п'єсі Метерлінка. Про цю роль я вже говорила Курбасові. І раптом:

– Будемо працювати над «Пущею» Лесі Українки.

Я любила Лесю Українку. Але на читці цієї п'єси кипіла неприязню й до її авторки, і до Курбаса, якого в думках звала егоїстом, що поласився на багатомовну роль скульптора Річарда, пророкувала йому провал у цій «панахиді».

– А ти будеш грати Ріверсову жінку, – лагідно обірвав мої думки Курбас. – І чого ти спалахнула гнівом?

Стримуючи собі, я вдушила:

– Я лише пригадала твої слова: «Ти артистка великого полотна». І, крім того, ти сам учиш: «Раніше ніж проголосити текст, треба подумати, для чого написані ці слова». Я зараз і думаю, для чого ти дав мені цю роль? Може, щоб я не зазналася?

На всі ці дурниці Курбас лагідно відказав:

– Ні, Полю, тому що я тобі вірю. А жінка Ріверса – не тільки «безіменна роль», але й оплот моєї роботи. Читай п'єсу й знайди себе...

Курбас не користувався якимись догмами. Шлях до образу він шукав не тільки в літературному творі, але й у співучасників по роботі, розкривав перед акторами найтонші риси характеру персонажів, усе нові й нові засоби вияву психологічного плану постановника. Його спокійна, зосереджена праця на репетиціях заражала й нас творчим запалом.

Я не грала маленьких ролей, не любила їх, і на відомий вислів «Нема маленьких ролей, а є малі актори» відповідала: «Із нічого й буде нічого». І тільки, граючи роль Ріверсової дружини – цієї «безіменної жінки», я повірила, що насправді немає маленьких ролей, коли є великі режисери, які розбуджують радість пізнання...»<sup>1</sup>

Перед від'їздом до Одеси в червні-липні 1918 року для підготовчої праці та відпочинку Лесь Курбас ознайомив колектив із репертуарним планом та розподілом ролей. Уперше за весь час існування трупи його пропозиція не викликала захоплення. До репертуару входили: «Цар Едіп» Софокла, «У пущі» Лесі Українки, «Горе брехунові» Грільнарйцера, «Дванадцята ніч» і «Ромео й Джульєтта» В. Шекспіра, «Розбійники» Шіллера, «Затоплений дзвін» Гауптмана, «Кендіда» Б. Шоу, «Підпори громадянства» Г. Ібсена, «Шевченківська вистава» та «Різдва́ний вертеп». П'єса «У пущі» Лесі Українки декому здалася несценічною, а «Підпори громадянства» Г. Ібсена, взагалі чужою й нецікавою. Тоді не всі збагнули, що такий багатоплановий репертуар ставав шаблями творчого зростання Курбаса, Петрицького, а з ними й усього колективу в ім'я нового театру.

Між режисером і акторами театру були розбіжності в питанні організаційно-творчому. «Якщо Курбас більше цікавиться студійною роботою, – відзначали молодотеатрівці, – то частина акторів підтримує ідею «репертуарного театру», від студійних експериментів прагне перейти до вистав для широкої аудиторії». Але всі вишукували компроміси, і конфлікти залагоджувалися.

Фінансова скрута примушувала піти на постановку «касових» вистав. Річ у тому, що Лесь Курбас, ставлячи перед собою й колективом мету – створити новий, високомистецький, революційний за змістом та український театр за формою, дбав про виховання всебічно розвинених

---

<sup>1</sup> Поліна Самійленко. Мій вчитель і партнер. Василько В. С. Лесь Курбас. Спогади сучасників. – К.: Мистецтво, 1969. – С. 95-97.

акторів, які б досконало володіли високою технікою та найрізноманітнішими засобами сценічної виразності, були б здатні вільно оперувати всіма театральними жанрами, методами й стилями. Але вважаючи на невисоку професіональну та загальну підготовку акторів, справді, надавав великої ваги студійній роботі.

Міркування Курбаса беззастережно поділяла значна частина засновників Молодого театру. Запалені й натхненні керівником, вони не розглядали творчої роботи, як шлях здобування засобів існування (хоча й це мало неабияке значення), а ладні були заробляти на «хліб насущний» деінде, щоб у театрі до самозабуття вчитися опановувати висоти акторського мистецтва, нарешті, втілити мрію корифеїв і Курбаса – відкрити новий театр, гідний волелюбного українського народу, революційної доби, який рівнявся б із передовими театрами світу.

Було не дивно, що в період буяння розкутого революційного людського духу, розбурханих емоцій, вирування в Києві демонстрацій, дискусій, зіткнень різних ідеологій, думок та поглядів, – що за такої загальної атмосфери й у колективі молодих ентузіастів, невгамовних, жадібних до творчості людей, які самотужки взялися створювати свій, цілком новий за змістом та формою, революційний театр, також починалися гарячі суперечки, був узаконений плюралізм думок.

Софія Мануйлович згадувала, що кожна постановка Леся Курбаса була для неї святом. Вона дивилася його вистави, тішачись гармонією, у яку вилились майстерність драматурга, режисера, акторів і художника.

«Великою насолодою було працювати з Курбасом, як і зустрічатися з ним у товариських бесідах. На кожную пробу чи вправу з мімодрам я йшла з великим піднесенням, бадьоро крокуючи вулицею Володимира, навіть коли над головою розривалися шрапнелі денікінської навали.

Багато ролей довелося зіграти мені за своє сценічне життя. Але був і досі є єдиний образ, що світив мені все життя, як провідна зірка, керував мною, немов рука диригента. Я й досі дякую Олександрові Степановичу, що він, давши мені можливість пережити незабутні хвилини творчого піднесення – взяти долю в «Шевченківській виставі». Її було показано 1919 році в Молодому театрі. У річницю народження великого поета. Ця робота стала для мене ключем до пізнання творчого методу Леся Курбаса й дороговказом у моїй майбутній режисерській праці.

Якось погожого ранку ще ненародженої весни Олександр Степанович, покликавши нас – Риту Нещадименко, Галю Прохоренко, Тосю Дорошенко, Віру Онацьку, Олену Рокитянську, Ганнусю Ігрьць та мене й таємниче, інтригуючи, сказавши:

– Прийдіть завтра до початку проби, на півгодини раніше. А вдома прочитайте вірш Тараса Шевченка «У неділеньку та ранесеньку...»

Кинулися до «Кобзаря». Прочитали. Вірш чудовий...

Було загадкою: чому нас аж семеро викликається?

Та ось зійшлися. Курбас попросив підійти до піаніно. Сідає до інструмента й бере якісь акорди, щось, мабуть, імпровізує, грає чимдалі з більшим піднесенням якусь незнайому річ. Нарешті, рвучко повернувши до нас, питає:

– Що ви відчули, що бачили, поки я грав?

Я не витримую досить довгої мовчанки й тихо промовляю:

– Щось широке, як степ, щось радісне й разом із тим болоче, тяжке...

І отут наче веслування прорвало: усі почали говорити. Олександр Степанович слухав, слухав, усміхнувся, підніс руку, і всі затихли. Усім, крім мене, він сказав підкреслити слова «У неділеньку та ранесенько, ще сонечко не зіходило» і почав, тихесенько акомпануючи, наспівувати їх. Кілька хвилин – і вже всі шестеро під сурдинку, у два голоси мелодекламують. Олександр Степанович звертається про мене:

– А ви говоріть слова вірша на тлі мелодії, відчуваючи ритм.

О, коли б ви бачили очі Леся Курбаса в такі хвилини натхнення! Коли б ви чули його глибокий, чарівний голос!..

І почалося шукання пластичного й звукового вияву... Ця невелика річ потребувала не меншої затрати нервової енергії, ніж п'єса на чотири дії. І текст, і музика вимагали весь час перебувати в дійовому процесі...

Олександр Степанович казав: «Добре, дуже добре, але, знаєте, це не те... Забудьте зроблене, і спробуємо інакше...»<sup>1</sup>

Курбас не перекреслював, не заперечував народних традицій, як дехто насмілювався обвинувачувати його. Він шукав лише новаторських, сучасних засобів утілення цих традицій і в даному разі знайшов їх.

Олександр Сердюк згадував: «О. С. Курбас в історії українського театру – явище, безумовно, велике, і говорити про його творчий шлях – нерівний, часом суперечливий, з великими помилками й такими ж великими досягненнями, – оцінити й теоретично сформулювати його творчий метод може тільки людина, озброєна наукою про мистецтво...»

Можна з певністю сказати, що серед усіх режисерів-новаторів, які почали будувати новий театр, виховувати нові кадри, шукати нову драматургію, найважче було Курбасу, бо творити такий театр можна, лише використавши високі надбання старої театральної культури, маючи кваліфіковані старшого покоління кадри й молодь, яка розуміє режисера з одного натяку.

А Курбас прийшов на цілину, ніким не зорану. До нього прийшла молодь не те, що без театральної, а часто й без загальної освіти, бо відомо, що український театр був позбавлений права навіть на «костюмний європейський репертуар» ...Лише Садовський у своєму театрі намагався

---

<sup>1</sup> С. Мануйлович. У неділеньку та ранесенько... Василько В. С. Лесь Курбас. Спогади сучасників. – К.: Мистецтво, 1969. – С. 99-102.

розширити репертуарні рамки, включав до репертуару класичну й історичну українську, російську, польську, західну п'єсу, «не репертуарну» Лесю Українку, до якої ще й сьогодні не дійшли руки наших академічних, заслужених театрів»<sup>1</sup>.

Дехто із критиків силкується охарактеризувати Курбаса й «Березиль» як ненависників українського класичного театру. Тим часом «Березиль» у деяких принципових питаннях був продовжувачем його кращих традицій.

Театр вимагав свого проявлення, своїй формотворчості в новій своїй концепції, не бажаючи себе обмежувати, а відчуті в зв'язку із всесвітніми висотами здобутків і сумнівів.

Молодий театр з'явився для одних – несподівано, для інших – небажано. Авторитетні «верхи» зустріли театр холодно й зневажливо. Але спочатку не ставили перешкод, та, відчувши, мабуть, в особі молодотеатрівців своїх конкурентів стали відноситись ворожо й загострено. Громадськість, як могла, допомагала молодим театрам. Матеріальна допомога надавала можливість відкривати театральні сезони. Відносини з «культурними верхами» і з товаришами по професії, особливо другими, чимраз ставали гірші. Їхня неприязнь була відкритою.

Та театр при безгрошів'ї, дорожнечі, у важкий політичний час, усе ж працював, шукаючи своє обличчя. Молодий театр тому й жив, що був молодий.

Поступово мінялося його обличчя в чергуванні прем'єр, мінявся світогляд, метод, проблеми, внутрішня організація.

Першими в Україні з-посеред акторського зарозумілого й самозакоханого середовища молодотеатрівці заявили, що найгірша перешкода мистецтву в театрі – це, так званий, готовий актор, професіонал, а в більшості, це: рутина, нахабна, зарозуміла, недалеко. Нетворча особа.

Молодий театр давав перевагу акторам, що пройшли через горнило сміливо-творчої роботи, що стояли до абсолютного «я» людськості. Театр Леся Курбаса розумів, що даремно звалювати всю вину на занепад театру, на сучасний репертуар і інтелігентську руку, що душить свободу. Поява нового театру підтвердила за кордоном і в Україні те, що форма життя кінця тисячоліття задушила актора. Верх мав взяти сильніший. А сильнішим, більш розвинутими можливостями показав себе театр Курбаса.

Режисер і його колеги не боялися відкидати від себе талановитих, але так званих «готових» акторів, членами колективу ставали лише ті, хто

---

<sup>1</sup> О. Сердюк. Курбас і традиції театру корифеї. Василько В. С. Лесь Курбас. Спогади сучасників. – К.: Мистецтво, 1969. – С. 78-88.

за душевним складом був молодий і свіжий, готовий прийняти всяку оригінальну ідею. Молодий, але талановитий матеріал, з волею приймати й творити, не зачеплений блисками визнаного, не насичений старими професіональними критеріями – це була найбільш бажана поява в складі Молодого театру. Курбас зі своїм театром пройшов «через терни до зірок». Лише через кілька років плідної роботи театр міг сказати своє відповідальне слово, своє переконання за репертуар та за його виконання. Для цього прийшлося пробиватися через життя, через брак коштів, через гіркі вимоги бідного, сірого українського будня. Театр не задовольняв лише «хлібний» репертуар.

Останній сезон театру був важкий. Театр не дав того, що міг, і того, що хотів. Основним фактором помилок був бурхливий політичний час. Нормально не працював ні один київський театр. Через відсутність коштів Молодий театр не зміг показати свою виставу «Ромео й Джульєтта». Таким чином, на перше місце виходив саме «хлібний» репертуар. Та все ж, вистоявши, театр знову став життєздатним і здоровим організмом, яким був спочатку. Він став театром пошуку.

Старий репертуар було викинуто, а залишилось й появилось лише те, що носило оригінальну режисерську концепцію. Молодий театр виявив себе не як примітив, а одним із найбільш важливих етапів на шляху досягнення сучасної форми, яка надалі стала життєвим завданням Молодого театру.

Постановка Шекспірівських п'єс вимагала відродження жесту й бездоганної сценічної мови. Цим і зайнявся Молодий театр, залучивши до співпраці широке коло відомих молодих поетів. До того ж театру доводилося працювати над іншими завданнями: розв'язання проблем сцени й просценіуму, куліс, обладнання, декорацій у сучасному дусі тощо.

Молодий театр пройшов через велике поле, повне сподівань та можливостей, яке орав уже без компромісів, але з давньою вірою й вірністю лише собі й мистецтву.

Умови окупації Києва білополяками не сприяли творчій роботі Молодого театру. Населення голодувало, і актори почали роз'їжджатися по домівках. Курбас запропонував їм виїхати на периферію й утворити мандрівний театр під назвою «Кийдрамте» (Київський драматичний театр). Наприкінці червня 1920 року він вирушив із Києва до Білої Церкви. Там відбулась його прем'єра п'єси «Макбет».

У театрі «Березіль» Курбас особисто здійснив такі постановки: «Жовтень», «Рур», «Протигази», «Газ», «Джиммі Хігінс», «Гайдамаки», «Макбет», «Напередодні» та інші.

4 березня 1923 року Лесь Курбас заснував першу в Україні режисерську лабораторію. До складу першого набору цієї лабораторії ввійшли: В. Василько, Й. Шевченко, С. Бондарчук, Г. Ігнатюк, В. Затворницький, Ф. Лопатинський і П. Долина.

О. І. Сердюк<sup>1</sup> згадував, що йому багато доводилося бувати разом із Курбасом, і ніколи він не чув від нього чогось зневажливого на адресу корифеїв і класичного репертуару.

«Ще про одну прекрасну традицію, перейняту від корифеїв і утверджену Курбасом, хочеться нагадати. Це культура мови, що є ознакою культури актора, рівнем культури театрального колективу в цілому...

З перших днів існування «Березоля» геніальний Лесь Курбас, поставивши літературність мови як проблему номер один, він нам завжди говорив: «Мова – це форма людської думки, що в арсеналі актора (раніше ніж жест, міміка, рух, мізансцена) мова є одним з основних факторів та елементом майстерності».

Акторську, режисерську й педагогічну діяльність Курбаса я постійно спостерігав, працюючи в керованому ним театрі.

У Молодому театрі актор має своє особисте, поставлене перед власною совістю завдання: виявити, очистивши від усього наносного, усього помилкового, тенденційно-наклепницького, виявити те справжнє зерно, яке в «Березолі» дало добрі паростки й породило дуже багато висококваліфікованих режисерів, акторів, педагогів, художників. Зерно це в наші душі – молодих, чесних, недосвідчених, а часто й неосвічених селянських і робітничих хлопчаків, – заронив-таки Курбас – людина європейськи освічена, з великою мистецькою ерудицією.

І оці неспокойні, жадібні до творчості люди самі, без допомоги меценатів, з ентузіазмом почали створювати свій висококультурний, високохудожній театр навколо Курбаса під девізом «Я вибираю «Березіль»: він ламає все старе, пробива новому місце».

І народився тоді новий театр «Березіль» на чолі з Лесем Курбасом, точніше – МОБ – Мистецьке об'єднання «Березіль». І його вороги зразу ж почали кепкувати, мовляв, словом «МОБ» американці називають набрід, цебто збіговисько найзлиденніших, нікчемних, безрідних людей. Ну, що ж, «набрід», то й «набрід», але не дарма політичне управління 45-ї Волинської Червонопрапорної дивізії відірвало для акторів МОБу з голодної пайки червоноармійців по пляшці молока й по фунту хліба, бо не єдиним хлібом сильний солдат. Недарма молодь (у тому числі і я) стрімголов помчала в МОБ, без зарплати, лише за отією пляшкою молока та фунтом хліба. І ми не помилилися тоді, хоча багато помилялися потім.

Не помилилися тому, що потрапили в колектив, театр, який широко стояв на засідках повної віддачі себе, своїх сил революції, новій, пролетарській державі.

А помилялися багато тому, що мало про цю саму революцію знали,

---

<sup>1</sup> О. Сердюк. Курбас і традиції театру корифеїв. Василько В. С. Лесь Курбас. Спогади сучасників. – К.: Мистецтво, 1969. – С. 78-88.



майже не розуміли її законів, шляхів її розвитку. Ми відразу зайняли свої позиції в галузі ідеології, у галузі надбудови, де все вимагає високої освіти, високої культури, а ми (за невеликим винятком), чесно признатись, їх не мали.

То, що ж являв собою «Березіль», організований Курбасом?

Казан! Вулик! Комбінат! Справді – «Мистецьке об'єднання». Увесь склад цього великого колективу налічував близько 250 осіб.

У колективі було організовано багато станцій, тобто комісій, які займалися тою чи іншою ділянкою ідеологічної або громадської роботи. Станції, які ставили за мету глибоке вивчення того чи іншого питання, засідали, обмірковували, протоколювали. Станцією майстерності актора й режлабом (режисерською лабораторією) керував Курбас.

Курбас, організовуючи «Березіль», створив цілий ряд молодіжних експериментальних студій, так званих майстерень, які мали вирости в повноцінні театри. Курбас мав у своїх майстернях до 200 учнів. Який ще режисер дав українському театрові стільки чудових режисерів і акторів? Ось вам і «диктатор»...

Як Олександр Степанович працював із нами, акторами? Що називається, з повною віддачею. Він намагався вкласти всього себе, усю свою душу в актора, передати йому свій талант, свою ерудицію, культуру. Він стежив за рухом актора в мізансцені, за його жестом у просторі, за його очима, диханням, часто поправляв поворот голови, підняту руку навіть таким досвідченим виконавцям, як Гаккебуш або Мар'яненко. Нам була потрібна саме така режисура, яка, справді, виховувала нас.

Я досі дивуюся тому невичерпному запасові образів, характерів, індивідуальностей, який виявляв Курбас на пробах. І ніяким режисерським «диктаторством» це не було. То був обопільний творчий процес, коли актор і режисер у розробці сцени допомагали один одному творчим горінням, творчими знахідками.

Є такий термін – «акторський принос», коли актор після, так би мовити, офіційної проби або залишається в театрі, і працює «понаднормово» або вдома щось доробляє в ролі, знаходить і другого дня «приносить» режисерові результат своєї творчості. Курбас вимагав саме такої, самостійної роботи. От вам і тиран, що нівечив акторську індивідуальність!

Курбас не уявляв своєї роботи поза зв'язком із громадськими, а особливо творчими організаціями, яких у 20-х роках було так багато. Хоч театр ні до якого угруповання не належав, проте всі березільці дорогу до клубу письменників імені Благитного знали й часто там бували на літературних і театральних диспутах, творчих вечорах. Там було гамірно, пекуче від темпераментів, темно від тютюнового диму, лунко від творчих суперечок. Але це було нормально для молодих у той час письменників і поетів – Бажана, Смолича, Куліша, Микитенка, Яновського та багатьох

інших митців, що відвідували клуб. Люди часто писали про Курбаса, здебільшого не бачивши його постав. Писали або на підставі чуток, розповідей або на підставі його виступів на диспутах, виступів часто невдалих, які рясніли формулюваннями або туманними або занадто гострими, «вистріленими» у полемічному запалі.

Пам'ятаю, на якомусь черговому диспуті в опері він щось, як сам говорив, «ляпнув», а його опоненти роздули цей невдалий вислів. Курбас потім жалівся: «Я побачив, що так виступати не можна, – треба написати, перевірити й просто читати...

...Накреслюючи репертуар і працюючи з нами як режисер, Курбас, по суті, утверджував реалістичну тенденцію в театрі. Попри всі його помилки, перегини, захоплення формою, на які хворів він сам, а надто деякі його учні, які часом від його імені чинили неприпустимі речі, Лесь Курбас зробив для українського театру дуже багато»<sup>1</sup>.

До нашого часу не дано ще об'єктивної оцінки ролі та роботи Молодого театру в розвитку нової української театральної культури й не визначено достойного місця його в системі фактів, що творять історію українського театру.

За весь час існування Молодого театру режисери зробили лише всього п'ятнадцять постановок, але настільки оригінальне явище цей театр на тлі української театральної культури, так різко він свого часу порвав із традиціями, такі сильні поштовхи дав до життя й подальшого розвитку театру в Україні, що вся його робота вимагає спеціальних дослідів і широкої історичної оцінки.

Писали про те, що театр «європеїзував» українську сцену, розширив мистецьку базу, увів у репертуар п'єси, які змальовують життя «вищих верств» суспільства.

З культом етнографії в українському театрі під переможним тиском життя потроху почав рвати ще М. Садовський. Йому допомагала буржуазна інтелігенція. Цю роботу після Садовського, у Києві, продовжували «Національний театр» та Державний театр (пізніше театр імені Шевченка).

Цілком іншими – своєрідними й новими шляхами пішов у своїй роботі Молодий театр. Хоча в репертуарі театру ще були «Чорна пантера», «Молодість», «Гріх» В. Винниченка, проте вже діяв новий акцент роботи Молодого театру.

Головний режисер театру Лесь Курбас тоді писав: «Ми оснували Студію. Признали й рішили, що стиль у формах мистецтва головне... Що чим далі в історії мистецтва, тим він складніший, важчий для розуміння. І тому почали роботу зі старогрецького «Царя Едіпа». Роботу будемо вести

---

<sup>1</sup> О. Сердюк. Курбас і традиції театру корифеї. Василько В. С. Лесь Курбас. Спогади сучасників. – К.: Мистецтво, 1969. – С. 78-88.

головно в студії, де будемо шукати форми, а репертуарний театр має бути полем, де наші досліди знаходитимуть приложення... Починаємо, щоб могли самі учитись»<sup>1</sup>.

В основу своєї роботи в дальшому Молодий театр кладе постулат грамотності – студіювання, досліди, експерименти. Тут початок аналітичного, деструктивного процесу, що на ґрунті українського театру в силу історичних умов зійшов трохи пізніше, аніж в інших театрах.

У Молодому театрі починається праця над жестом, причому спочатку в плані роботи над стилями, – студіюється й усвідомлюється характер, роль і місце жесту стилізованого, вишукуються його джерела й основи («Цар Едіп», «Горе брехунові», «Вертеп»).

Але, шукаючи секретів виразу жесту, елементу доповнюючого або й змінюючого емоцію, Молодий театр сам собою не міг спинитись на жесті стимулізованому, завжди скованому й схематичному: живий і буйний, він не міг залишитися з жестом – мертвою формулою. У силу діалектики речей він прийшов до жесту, виражаючого на підставах певних засобів природи матеріалу. Звичайно, повністю розв'язати це величезне завдання Молодого театру не довелося, але важливо те, що проблему поставлено було яскраво й виразно.

Люди, що вийшли від старого ще коріння, а рости й працювати почали в дні великих соціальних бур, – молодотеатрівці не могли вже лишатися в рамках і межах образотворчого театру. Життя рвало його тісні форми, і наслідком його в театрі позначаються напівсвідомий, але цілком виразний здвиг до театру динамічного.

У Молодому театрі цілком самостійно й інтуїтивно намітилась й інтуїтивно намітилась експресіоністична техніка будови театрального дійства. Лаконічна фраза, коротка сцена, вираз стихійного почуття в формах, що глибоко сприймаються глядачем, – наміченого й показано в «Івані Гусі», «Осені».

Кволий, малограмотний театр початку ХХ століття було засмічено й задушено сильними впливами з літератури й малярства. І тоді в Молодому театрі вперше з'явились розуміння справжньої суті, дійсної природи театру, розуміння театру, як гри, і відповідні в цьому плані постановки – «Горе брехунові», ляльковий «Вертеп»).

Молодий театр дав безліч здорових можливостей, які сьогодні розвивають і використовують театри різних націй, що живуть в Україні.

За короткий час свого існування Молодий театр пройшов увесь шлях шукань, що ними йшли експериментальні театральні формування Росії і Європи в перші двадцять років ХХ століття.

Відрізняється «Березіль» від Молодого театру тим, що мистецьку

---

<sup>1</sup> О. Сердюк. Курбас і традиції театру корифеї. Василько В. С. Лесь Курбас. Спогади сучасників. – К.: Мистецтво, 1969. – С. 78-88.

справу й свою роботу ставив у залежність від економіки й політики, кладучи в основу роботи її громадську доцільність, коли Молодий театр ці питання розглянув автономно, сам у собі.

Березіль – це рух, і якщо перестане ним бути, перестане відповідати своїй назві, перестане існувати. Він – вільна асоціація. Він – процес. До того ж – не лише в театрі, у мистецтві, а й у культурі, у житті. Знаючи, що завтрашній день прекрасний, він упевнений у завтра, бажаючи приблизити чужі емоції й чужу свідомість до свого світосприйняття.

Основу трупі театру «Березіль» склали артисти Молодого театру. «Березіль» не знав, скільки він існуватиме, його цікавило сьогодні для загального завтра. Помилку він не боявся. Він – рух, а рух – принцип всесвіту. У театрі не може бути лише стоячої води. Березіль стояв на шляху проти академізму, проти напівграмотності, проти вузького індивідуалізму, який ховається від життя. «Березіль» боровся за активність, за організованість, за темп, за американізацію, за останнє слово науки, за сучасність.

У планах режисера дістала продовження його ідея театрального оновлення через студійність. Стає зрозумілою максималістська позиція, з якою Курбас відстоював цю ідею, коли одержав пропозицію організувати театр у Харкові на базі Кийдрамте. Це була не примха, а принцип митця: для нового, новаторського, театру йому були потрібні не перші-ліпші, а спеціально підготовлені актори. Слід гадати, що вже тоді він, бодай у загальних рисах, уявляв собі, якими вони мають бути, бо збирався не пристосовувати старий театр до сучасності, а творити його, хоч і на ґрунті традицій, але заново. Та якщо в Харкові йшлося про одну студію, то тепер масштаби Курбасової ініціативи значно збільшилися. «Мені здається, – писав О. Дейч, – Курбасом у ті роки володів не стільки дух реформаторства, як прийнято вважати, скільки дух основоположництва; 20-ті роки були для українського театру багато в чому початком...»<sup>1</sup>

О. Дейч пригадує цікавий епізод вибору назви для майбутнього театру. Курбас, прихильник усіляких театральних ритуалів, символіки, статутних установлень, що були покликані єднати мистецький колектив, надавав серйозного значення його назві. Вона мала визначати напрямок шукань театру, бути індивідуально неповторною. Якось у колі друзів, що зібралися в підвальчику «Кривого Джіммі», він улаштував конкурс-аукціон на найкращу назву театру. Поет П. Тичина запропонував назву «Студія акторів драми», поет М. Семенко – «Новий Логос». Висувалися назви «Рух», «Пробудження», «Провесінь». Зрештою, сам Курбас виголосив давно виношене ним: «Березіль». Не загальноновживане

---

<sup>1</sup> Набринілі болем акорди. З режис. щоденника Курбаса. //Україна. 1986. №3. – С. 15.

«Березень», а більш давнє, а тому й романтичніше – «Березіль». Символ весни, пробудження природи після зимового сну. Утім, є й прозаїчне пояснення назви театру: студію було утворено наприкінці березня.

До назви було підібрано й поетичний девіз. У статті про творчість норвезького поета Бйорнстєрне Б'єрнсона О. Дейч процитував його весняний вірш «Квітень», бо на північних широтах саме на нього припадає початок весни. Лесь Курбас переклав цей вірш із оригіналу, замінивши «квітень» «березнем», «березілем». Весняний вірш норвезького поета Б'єрнсона став кредо березильців.

Я вибираю березіль.  
Він ламає все старе,  
Пробива новому місце.  
Він зчиняє силу шуму,  
Він стремить.  
Я вибираю березіль,  
Тому що він буря,  
Тому що він сміх,  
Тому що в ньому сила,  
Тому що він переворот,  
З якого літо родиться...

У своєму щоденнику режисер звіряє думки, що виникають під час роботи: «Форма – це те нове, організаційне, що внесено в матеріал митцем, у згоді з прикметами матеріалу, з законами творчості й сприймання, для розв'язання стоячих перед митцем організаційних ідеологічних завдань.

Зміст – ті елементи свідомості, які митець організує в себе, далі, через організований матеріал, організує в сприймаючих. Без форми мистецтво – труп; без змісту – воно технічна організація речей».

Чи не вперше в щоденнику з'являються міркування Курбаса про ліве Мистецтво. Він відзначає таку його рису, як свободу від наслідування реального життя й старого мистецтва. Але, зауважує режисер, воно обов'язково зв'язане з науковими й технічними законами (будування нових форм), тобто не є суб'єктивістською примхою митця. Хоча й «іде від творця, а не від сприймаючого»<sup>1</sup>.

Березіль скористався тим, до чого на заключній стадії свого розвитку підійшов Молодий театр і продовжував досягнуте.

Березіль був створений як художнє об'єднання. Тут працювала

---

<sup>1</sup> Бобошко Ю. М. Режисер Лесь Курбас. – К.: Мистецтво, 1987. – С. 71.

акторська школа «Вишкіл». Велика увага приділялась вихованню режисерів. Особливо важливе місце в житті Курбаса займала педагогіка. Видавалася своя газета «Барикади театру».

У 1924 році при Березолі була створена станція фіксації й систематизації досвіду. Необхідність у такій організації була тим, що в Україні тоді не існувало ні стабільної театростатистичної термінології, ні методики виховання акторів і режисерів, ні літератури про театр. Велика увага приділялася образотворчому мистецтву, музиці, поезії.

Кожний спектакль Курбаса був експериментальним, він ставив перед трупою все нові й нові завдання, для їхнього вирішення потрібні були нові засоби, нова акторська техніка й новий запас знань та ідей.

Як би важко не було, Березіль завжди знаходив час для розробки як теорій своєї роботи, так і принципів свого мистецтва. Тому йому характерні й свій метод акторської гри, і акторського й режисерського виховання, і режисерського підходу до постановки, і оригінальне самобуття, і своєрідна теорія, яка логічно випливає з усіх послідуєчих етапів його творчості. Більше того: в області вузької техніки він створює власну термінологію. Березіль не «замикав» своїх досягнень. У Києві, при режисерському штабі він створив клубну станцію й методологічну лабораторію клубної роботи. Сюди збиралися керівники драмгуртків усіх київських робітничих і червоноармійських клубів.

У 31 рік Лесь Курбас одружився на Валентині Чистяковій. У вісімнадцять років колишня московська гімназистка, яка із золотою медаллю закінчила гімназію, а потім разом із батьками переїхала до Києва, стала дружиною Леся, тоді вже визнаного авторитета, який сміливо прокладав нові шляхи в українському театрі...

Доля «однолітки століття» Валентини Миколаївни Чистякової вмістила в себе багато дивних подій, насамперед, знайомство з великим українським режисером Лесем Степановичем Курбасом, п'ятнадцять прожитих разом років, а потім – довгі роки без нього... Курбас був старший Валентини на тринадцять років. Він багато чому навчив свою юну дружину, зробив із неї акторку. До кінця життя Чистякова відмовлялася поділитися своїми спогадами про Курбаса, але незмінно підписувалася: «Чистякова, дружина Курбаса». Хтось дорікав їй за те, що, мовляв, не розділила трагічної долі чоловіка. А чи не важливіше, що, притаманно багатьом, не відреклася? Усупереч слухам, пліткам і доміслам, вона нічим не заплямувала себе.

Відомо, що Валентина Миколаївна не залишила спогадів про свого чоловіка і єдине свідчення, що називається, «із перших вуст» можуть служити листи Чистякової до театрознавця Валерія Гаккебуша. Ось як вона згадує про своє знайомство з Лесем Курбасом: «Ця зустріч вирішила мою долю – і особисту, і творчу. Чи могло бути інакше?

Особистість Олександра Степановича, геніального режисера-

новатора, його освіченість, виняткова працьовитість, дивний талант і в той же час його принциповість, цілеспрямованість, не говорячи вже про його непереможну чарівність, – і не могли не скорити мене, недавно московську гімназистку, яка з дитинства мріяла про життя в мистецтві.

Не знаю, чому і як сталося, що я привернула особливу увагу Олександра Степановича. Один раз мене з ним, видно, із його ініціативи, познайомили. Так, зненацька для мене, що ретельно готується до екзамену з рояля в Київську консерваторію й серйозно захопленої уроками танцю, почався мій київський роман. Удвох із Курбасом ми багато й подовгу гуляли по київських вулицях, прекрасним парком і розмовляли...»<sup>1</sup>

З першого дня знайомства з Курбасом почалися «її університети».

«Із властивою йому делікатністю Олександр Степанович намагався під час наших занять визначити межі моїх знань і, як мені здавалося, украй засмучувався їх обмеженістю. «А я ж закінчила московську гімназію із золотою медаллю», – думала я.

– І як поповнити мені мої знання? – запитала я в Олександра Степановича.

– Читати, – однозначно відповів він і запропонував мені познайомитися з його бібліотекою.

Я була приголомшена! У невеликій, надзвичайно скромній (щоб не сказати – бідній) кімнаті всі стіни до стелі були заставлені стелажми з книгами. Крім того, книги купками лежали на столі, на стільцях, на підвіконнях і навіть на підлозі. Очі розбігалися від яскравих палітурок, від різних форматів, від багатомовних заголовків на книгах.

– Візьміть, прошу, що вам сподобається, – люб'язно запропонував він мені.

Я обережно витягнула книгу в сірій суперобкладинці й розгорнула її. Переді мною замайорили букви на якійсь незнайомій мові.

– Що це? – запитала я.

– Ібсен. В оригіналі. Але в мене є Ібсен у перекладі на російську мову.

Це була перша прочитана мною книга з бібліотеки Олександра Степановича.

Захоплення режисера молодого балериною не було таємницею для акторів «Молодого театру». Вони ревнували Курбаса до Чистякової й навіть із властивої юності максималізмом... хотіла її вбити. Так згадує про цей час актор Василь Василько: «Йшли дні, і ми стали зауважувати, що Лесь Степанович почав спізнаватися на репетиції, чого раніш не траплялося. Що з ним? У чому причина? Незабаром з'ясувалося – Лесь Курбас закохався у Валентину Чистякову. Вона – причина його запізнь! Ми думали так: Валентина приїхала в Київ із батьками. Пройде

---

<sup>1</sup> Хоменко Н. «Сегодня». – К.: 2000.

громадянська війна, родина повернеться в Москву, і Чистякова забере із собою нашого Леся, нашого поводиря, нашу надію, він же закоханий у неї до божевілля»<sup>1</sup>.

Але Курбас не зрадив український театр, а з Валентини Чистякової виховав одну з кращих своїх акторок. Уперше вона вийшла на сцену «Молодого театру» у спектаклі «Цар Едіп» замість акторки, що виїхала і... зомліла від страху – і впала прямо на руки все тому ж Василю Васильку.

Курбас не належав до числа режисерів, що вважають справою честі будь-що-будь зробити дружину прем'єршою. Чистякова багато грала, але не героїнь. Працювала не тільки асистентом режисера, але й співрежисером, але не в спектаклях Курбаса.

А незабаром після «Царя Едіпа» в Андріївській церкві Києва Лесь Курбас і Валентина Чистякова обвінчалися.

Колись у юності Курбас стрілявся через нещасливу любов до дружини свого вчителя Катерини Рубчакової, і кажуть, що в його серці застряла куля, яку він проносив усе життя. Переживши глибоку особисту драму, Курбас, нарешті, знайшов любов.

Четвертим членом родини Курбаса, крім себе, Леся Степановича і його матері Ванди Адольфівни, Чистякова називала знамениту курбасівську бібліотеку.

«Самим веселим і радісним днем звично став день одержання зарплати, – згадувала Валентина Миколаївна. – Олександр Степанович приїжджав із театру додому на візнику, зупинявся біля будинку й починав вивантажувати тільки що куплені нові книги. Ми з Вандою Адольфівною, побачивши Олександра Степановича, вибігали на вулицю допомагати йому вивантажувати й вносити в будинок зв'язані книги.

Сім'я наша... була надзвичайно безтурботна й легковажна в матеріальних питаннях. Крім книг, Олександр Степанович мав ще одну пристрасть: давати гроші в борг – і, звичайно, без віддачі... Зверталися до нього і гіркі п'яниці – на жаль! Такі зустрічалися й тоді, в акторському середовищі (правда, значно рідше, ніж тепер). Олександр Степанович не відмовляв їм. «Він – хвора людина», – звичайно, говорив він і протягав руку допомоги. Сам він любив тільки сухе грузинське вино гарних марок.

Головною статтею витрат у його бюджеті були книги, журнали, газети, альбоми живопису, енциклопедії, словники й т.п. Бібліотека була якби живим членом нашої сім'ї й усе росла й росла.

Під час перебування в Білій Церкві в 1921 році ми з Олександром Степановичем знімали квартиру на одній вулиці, а Ванді Адольфівні – в іншій частині міста. І от один раз, сидючи в неї за чашечкою «кави», ми почули з вуст нашої господарки, що прибігла: «Ограбували! Ограбували!»

– Що трапилося?

---

<sup>1</sup> Хоменко Н. «Сегодня». – К.: 2000.



- Це ви самі винесли всі речі з вашої кімнати?
- Ні!
- Так, виходить, вас ограбували...
- А книги?.. – запитав Олександр Степанович.
- Та вони на місці! Кому вони потрібні?..
- Ну, то, значить, все гаразд, – посміхнувся Олександр Степанович.
- Перестаньте плакати, сідайте з нами пити каву!
- Четвертий член сім'ї знову залишився з нами й утішив нас!»

Валентина Чистякова була щаслива в акторській професії. Багато грала. І саме це рятувало її від божевілья після арешту Курбаса. Її знали й любили. Коли вона йшла по вулицях Харкова, віталися зовсім незнайомі люди. Говорять, що весь Харків вирощував квіти, щоб принести їх їй на спектакль...<sup>1</sup>

Сучасники кажуть, що Валентина Миколаївна дня не могла прожити без розіграшів і містифікацій. Хтось вважав це різновидом акторського тренінгу, хтось думав, що в такий спосіб акторка рятувалася від її популярності, що обтяжувала.

«Ви ж знаєте, – писала вона Гаккебушу, – що я не насмілилася взяти участь у виданні матеріалів про Леся Курбаса, за це Василь Василько дорікав мене дуже «активно», але так і не зміг зрозуміти причину мого категоричного відмовлення. Я пройшла тривалий «хресний шлях» думок про самогубство і, нарешті, переборолала себе... Отож! Моя маска веселості й дотепності коштувала мені дуже дорого, але вона рятувала мене від докучливих друзів!»<sup>2</sup>

Валентина Чистякова була чи не єдиною, хто після посмертної реабілітації Курбаса відмовлявся виступати зі спогадами про нього. От що писав про це в неопублікованому раніше рукописі Роман Черкашин: «Ні, Валентина Чистякова не була в житті героїчною жінкою. Вона не залишила разом із Лесем Курбасом театр, не розділила з ним його трагічну долю. Вона зберегла себе як акторку й одержала без Курбаса почесне звання народної артистки, була нагороджена орденами... Валентина Чистякова була все-таки улюбленцем долі! Тим важче переживала вона життєві удари, які дісталися на її долю й особливо гірку – неминучу втрату молодості, свою самотню старість.

Незважаючи на почесне звання народної артистки двох республік – Української й Узбецької, Чистякова одержувала скромну зарплату, і пенсія їй була призначена убога – 80 карбованців. Знадобилося кілька років наполегливих турбот її самої і її впливових друзів, щоб пенсія була збільшена на... вісім (!) карбованців»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Хоменко Н. «Сегодня». – К.: 2000.

<sup>2</sup> Хоменко Н. «Сегодня». – К.: 2000.

<sup>3</sup> Хоменко Н. «Сегодня». – К.: 2000.

От що писали вже після її смерті Роман Черкашин і Юлія Фоміна: «Старість безжалісно відібрала в блискучої колісь акторки її жіноче зачарування. Колишні численні шанувальники її артистичного таланту навряд чи довідалися б свого давнього сценічного кумира і 80-літній жінці на старезних ногах, що ледь тримали і з чималою працею пересували навіть по рідному будинку старече тіло... Та й самих шанувальників із роками ставало усе менше! Якось непомітно відходили від Чистякової навіть близькі друзі... З будинку, зі своєї невеликий двохкімнатної квартири, занадто скромно обставленої старими меблями, давно уже Валентина Миколаївна нікуди не виходила і майже нікого не приймала в себе. Глибока самотність і занадто скромна повсякденність...»<sup>1</sup>

Улітку 1926 року за рішенням уряду «Березіль» із усією трупою, як кращий український театр переводять із Києва в Харків, у той час – столицю української республіки. Директором і художнім керівником театру призначено О. С. Курбаса.

Ні вони самі, ні хто-небудь інший на землі не знав тоді про трагічну долю режисера і його улюбленої акторки, а їхнє сімейне життя складалося на заздрість багатьом...

Березіль заснував перший в Україні театральний музей. Ця громадська організація відповідно лягла в основу художньої програми Березоля. Театр, як і всяке інше мистецтво, в епоху, коли новий клас породжує новий устрій і диктує світу новий порядок, не повинен забувати про свою виховну роль. Таку систему формує Березіль.

В українському театрі існувало поняття «Система Курбаса». Не все, звичайно, у спадку Курбаса є досконалим і годиться для майбутнього, але найзначнішим досягненням для театральної теорії й практики був курбасівський метод образних перетворень від простого до складного.

Велику роль у Курбаса грає атмосфера середовища, тут і точність фабрично-заводських партитур у виставі «Газ», і сонна розмитість провінційного міста у виставі «Народний Малахій», М. Куліша, і урбаністика, і пейзажне наповнення сцени. У виставах Курбаса відчувається не лише сьогоднішній день, але й день майбутній. Можливо найвідповідальніше було те, що Курбас будував театр через «пам'ять» і наше завтра максимально відкрите найбільш цікавим естетикам.

Головною міркою всього тут була Людина і її постійний пошук вищої правди та духовності. У режисурі Курбаса є багато спільного з пошуками Станіславського, Мейерхольда, Вахтангова, Таїрова, Рейнгарта, Крега та інших. З іменем Леся Курбаса пов'язано багато імен, несхожих між собою, але цінність Курбасової практики полягає саме в «розвідці боєм» передбаченні, загадуваннях, якщо навіть це були помилки й проби, які потім лягли в основу режисерського театру ХХ століття. Усе життя

---

<sup>1</sup> Хоменко Н. «Сегодня». – К.: 2000.

Лесь Курбас жив і працював, ідучи до світла, знаючи, що править ним жага життя на висоті.

Олександр Степанович був великий, вроджений талант. На кожному кроці в побуті й на сцені в нього виявлялися інтелігентність, спокій і врівноваженість. Люди поважали Курбаса й прислухалися до його порад.

У нього була чудова риса: уміння добре поводитись в колективі й жити з усіма в дружбі.

«Любов до рідного театру, піклування про художній рівень вистав, пошана до авторського тексту, боротьба зі штампами й неприродністю гри, застосування новітніх сценічних засобів – такі характерні ознаки згаданих постановок режисера Олександра Степановича Курбаса»<sup>1</sup>.

Внесок Леся Курбаса в культуру українського народу надзвичайно великий. Спадщина великого митця, його творча робота дорогі українському театрові. Він мав величезний художній талант, майстерність режисера й педагога, натхненну творчість, щире служіння своєму народові. Олександр Степанович Курбас був виразно самобутньою індивідуальністю. Він уважав, що жоден, навіть геніальний художник не спроможний вичерпно сказати у своїх творах про все життя, що виконати це завдання може тільки велика армія митців нашої країни; що кожний щирий художник має право на своє місце у творчій армії, право на вияв свого індивідуального нахилу й обдарованості, і чим більше різноманітних і своєрідних митців самовіддано працюватиме на користь своєму народові, тим більше збагачуватимуться й мистецтво, і культура, і естетичні смаки народу, тим повніше буде відображено багатогранне життя.

Творча спадщина Курбаса – не для музейного вивчення та споглядання. Вона зв'язана з життям і розвитком нашого театрального сьогодні.

Внесок Леся Курбаса в розвиток українського театру воістину безцінний. Лесь Курбас здійснив постановки, які стали класичними зразками української режисури радянського періоду.

Курбас увесь час експериментував, шукав нових шляхів у мистецтві режисури та майстерності актора. Поставивши перед своїми акторами й режисерами нові для українського театру вимоги, Курбас оголосив бій примітивній, безпредметній грі «нутром» або, точніше, виявленню власних рефлексій на задану в зв'язку з п'єсою тему.

Лесь Курбас був індивідуальністю. Він утвердив високий рівень мистецтва в українському театрі.

Основною метою його життя було створити в Україні театр

---

<sup>1</sup> Ганна Юрчикова. Лесь Курбас на сцені Галичини. Василюк В. С. Лесь Курбас. Спогади сучасників. – К.: Мистецтво, 1969. – С. 69-63.

європейського рівня. Не другорядного-третьосортного, а такий, де краща драматургія була б щонайкраще поставлена й зіграна. Театральні студії художнього об'єднання «Березіль» готували акторів, режисерів, сценографів. До речі, більшість зірок, які згодом стали славою українського театру всіх наступних десятиліть, були учнями Курбаса або учнями його учнів. Лесь Курбас був флагманом мистецтва, поки раптом (буквально в кілька днів) не став персоною «нон грата». Восени 1933-го його змусили відмовитися від «Березоля» (і він це зробив! Зробив, щоб його дітище вижило), 5 жовтня 1933 року його звільнили від обов'язків мистецького керівника театру «Березіль» «як формаліста-звідника, буржуазного націоналіста, шкідника, який начебто потай проводив підривну діяльність і антирадянську пропаганду»<sup>1</sup>.

Літом 1934 року на запрошення С. Міхоелса Лесь Курбас почав працювати в Державному єврейському театрі «Госет» (Москва) над постановою п'єси В. Шекспіра «Король Лір». У січні 1934-го Лесь Степанович був арештований і відправлений на Соловки, а в 1937-м – «В ознаменування 20-річчя Великої Жовтневої соціалістичної революції» – розстріляний разом із Миколою Кулішем і багатьма іншими діячами української культури. Так урочисто, майже пишномовно звучало це моторошне формулювання «святкового» наказу!

Фальшиве свідчення про смерть Леся Курбаса, датоване 15 жовтня 1942 роком із діагнозом «крововилив у мозок», зберігається нині в Театральному музеї України.

Чистякова знала, що його смерть не мала ніякого відношення до інсульту, але не дожила до того часу, коли була встановлена точна дата смерті й місце розстрілу. Великий український режисер Лесь Курбас загинув під час масових розстрілів, присвячених... 20-річчю Жовтневої революції. Це відбулося в урочищі Сандормох, на шістнадцятому кілометрі траси Медвежьегорськ-Повінець. Його катом став капітан НКВД Матвеев, з особистого пістолета, що розстріляв за кілька днів пострілом у потилицю 1111 чоловік. Після чого написав доповідну записку начальству, скаржачись, що утомився й болить рука. Матвеев за заслуги перед Родиною був премійований коштовним подарунком і путівкою в санаторій...

Курбас залишався міфом і після смерті. Колись у всіх документах фігурував рік 1942-й і фальшивий діагноз: «крововилив у мозок». Але під час Другої світової в зайнятому німцями Львові, в одній із газет з'явилася замітка: «Такого-то числа в Театрі опери й балету починає роботу... Лесь Курбас, якому удалося чудом вирватися з радянських концтаборів на Соловках». Так, Курбаса поплутали з його учнем Йосипом Гірняком. Але не це важливо. Важливо, що люди вірили й чекали свого театрального

---

<sup>1</sup> Хоменко Н. «Сегодня». – К.: 2000.

лицаря. Народ наш так улаштований, що завжди вірить у «чудесне рятуння» безневинно убитих...

Олександр Степанович Курбас був не лише талановитим постановником вистав, режисером-філософом, але й педагогом. Він створив школу театральної майстерності, яка відіграла дуже велику роль у дальшому розвитку театру. Виховав величезну плеяду першорядних режисерів і акторів: І. Мар'яненко, А. Бучма, М. Крушельницький, Р. Нецадименко, В. Василько, М. Верхацький, Г. Ігнатович, Б. Тягно, В. Складенко, Л. Болобан, Я. Бортник, Л. Гаккебуш, В. Чистякова, С. Федорцева, О. Сердюк, Д. Антонович, та багато інших, які ввійшли в історію українського театру. Це була справжня мистецька школа.

Творча спадщина Леся Курбаса повертається до нас. З'явилась значна частина спогадів і статей, які належать колишнім молодотеатрівцям і березільцям, учням і соратникам реформатора національного театру. Ґрунтовні розвідки, присвячені його творчості, випустили М. Верхацький, В. Василько, Х. Водяний, О. Комишин, Ю. Бобшко, Н. Корнієнко, Н. Кузякіна, Р. Скалій та інші. Видавництво «Дніпро» 1988 року випустило однотомник мистецької спадщини Курбаса, у якому вміщено режисерські щоденники й філософсько-театрознавча естетика, цикли лекцій із режисури та практики, сцени й маніфести, виступи в періодиці 20-х років, стенограми бесід та інтерв'ю, переклади й драматичні твори. Це означає, нарешті, практичне відновлення основоположних підвалин будівництва української національної культури.

«Так що ж, нам залишається тільки чекати другого прищестя українського театру з європейським обличчям? А може, настав час виходити йому назустріч?»<sup>1</sup> запитує Наталія Хоменко. Багато хто з театральних діячів погоджуються з нею, але чомусь не поспішають театральні митці виходити на широку ниву мистецтва й роздмухувати український театральний вогонь у барвисте багаття сучасної культури...

---

<sup>1</sup> Хоменко Н. «Сегодня». – К.: 2000.



## **Епічний театр Бертольда Брехта**

Бертольд Брехт (1898 – 1956) – відомий німецький письменник, драматург і режисер, був активним антифашистом. Його твори за своїм змістом глибоко філософські. Одне з найбільш значних і яскравих явищ німецької літератури та театру ХХ століття – творчість Бертольда Брехта. Це визначається не тільки різною універсальністю його дарування (він був драматургом, поетом, прозаїком, теоретиком мистецтва й публіцистом, а також режисером і художнім керівником театрального колективу), але й винятковою оригінальністю його творчих ідей, неповторною своєрідністю художньої манери, широтою й сміливістю новаторських устремлінь. Внесок Брехта в естетичну думку епохи величезний і за своїм значенням виходить далеко за межі німецької літератури й німецького сценічного мистецтва. Бертольд Брехт користувався високим визнанням не тільки в соціалістичному таборі, але поширював могутній вплив на художній розвиток у всьому світі, що завоював славу й популярність на всіх п'ятьох континентах.

## **Життєвий та творчий шлях Бертольда Брехта**

Бертольд Брехт народився 10 лютого 1898 року в Аугсбурзі в родині фабриканта. Закінчивши тут гімназію, він вступив у 1917 році в Мюнхенський університет, де вивчав медицину й природничі науки. Незабаром був мобілізований в армію й направлений санітаром у військовий госпіталь. Ще в роки першої світової війни Брехт перейнявся відразою й ненавистю до імперіалістичної воячини й до соціального

ладу, заснованого на експлуатації, насильстві й неправді. Це й визначило його суспільну позицію в період революційного підйому в Німеччині. У листопаді 1918 року його обрали членом Аугсбурзької Ради робітничих і солдатських депутатів, у 1919-1920 роках співпрацював у газеті «Фольксвілле», органі незалежної соціал-демократичної партії, у 1923 році під час гітлерівського путчу в Мюнхені його ім'я фашисти занесли в «чорний список» осіб, які підлягають знищенню. Політичний світогляд Брехта був ще в ті роки досить невизначеним, ще не сформувався, але, у всякому разі, він був пройнятий духом революційного протесту проти несправедливого експлуаторського суспільства.

Брехт почав свій творчий шлях у роки, коли в німецькій літературі й театрі пануючим напрямком був експресіонізм. Навіть письменників старшого покоління, які прийшли в літературу ще наприкінці XIX століття, Г. Манна й Е. Мюзам, С. Цвейга не миная вплив експресіонізму. Про ровесників Брехта, письменників, чії імена почали з'являтися в пресі лише незадовго до Першої світової війни, не доводиться й говорити: це літературне покоління було експресіоністським. У цьому сенсі ідейно-естетичний вигляд Брехта з перших же кроків його творчої діяльності був особливим і винятковим, що різко виділяло його на тлі німецької літератури кінця 10-х – початку 20-х років.

Літературне покликання пробудилося в Брехта дуже рано. Ще будучи гімназистом, починаючи з 1914 року, його вірші, оповідання, есе, театральні рецензії стали регулярно з'являтися в місцевій пресі. Надалі всепоглинаючий інтерес до сценічного мистецтва спрямував творчість Брехта, головним чином, на шляху драматичних досліджень. З'являються його п'єси – «Вaal» (1918), «Барабаний бій у ночі» (1919), «У джунглях міст» (1921). До цього часу відноситься знайомство, яке перейшло пізніше в довголітню дружбу й творче співробітництво, з Ліоном Фейхтвангером, який відразу оцінив винятковий і своєрідний талант Брехта й активно сприяв молодому драматургові на початку його театральної діяльності. Незабаром у Мюнхені, Лейпцизі, Берліні відбулися прем'єри перших п'єс Брехта. «Респектабельна» буржуазна публіка розпізнала в драматургу ворога, спектаклі нерідко супроводжувалися гучними скандалами й обструкціями, під час яких як головні полемічні аргументи застосовувалися тухлі яйця й котячі концерти. Але ці обструкції були зворотним боком успіху. Ім'я Брехта стає широко відомим у літературних і театральних колах. У 1922 році письменника визнали гідним найпочеснішої літературної премії в Німеччині – премії імені Клейста.

У 1924 році Брехт переселився з Мюнхена в Берлін. Тут він зблизився з письменниками Альфредом Деблінном, Арнольдом Бронненом, Фрідріхом Вольфом, з режисером Ервіном Піскатором, актором і співаком Ернстом Бушем, композиторами Гансом Ейслером і Паулем Хіндемитом, художником Джоном Хартфілдом, театральним

критиком Гербертом Іерінгом та іншими. Революційні, новаторські шукання Брехта знаходили підтримку в середовищі близьких йому за духом діячів мистецтва, і це сприяло його подальшому творчому розвитку. Приблизно в цей час складається у своїх основних обрисах брехтівська теорія «епічного театру». Серед п'єс, які створив письменник наприкінці 20-х – початку 30-х років, найбільший успіх мала «Тригрошова опера», поставлена в берлінському театрі на Шіффбауердамм у 1928 році. Цей успіх поширився далеко за межами Німеччини й поклав початок світової популярності Брехта.

Після приходу Гітлера до влади Брехт залишив Німеччину й п'ятнадцять років провів у еміграції. Спочатку він недовго жив у Швейцарії, потім облаштувався в Данії, де написав п'єси «Страх і вбогість у Третій імперії» (1933-1938), «Матінка Кураж і її діти» (1939), «Життя Галілея» (1938-1939), «Добра людина із Сичуані» (1938-1940) та ін. Вторгнення німецько-фашистських військ у Данію змусило Брехта переїхати в Швецію, а потім у Фінляндію, але й тут він не міг себе почувати в безпеці.

Рятуючись від переслідувань, Брехт переїхав у США. Тут він провів шість років, добуваючи засіб для існування кіносценаріями для Голлівуда. У ці роки ним були створені п'єси «Сни Симони Машар» (1941-1943 – у співавторстві з Фейхтвангером), «Швейк у Другій світовій війні» (1941-1944), «Кавказьке крейдове коло» (1944-1945) і ін.

В еміграції – це був час його високої творчої зрілості, коли він створив свої кращі твори, – Брехт незмінно займав непримиренну антифашистську позицію, викриваючи кривавий терор гітлерівців, їхню соціальну демагогію та військові приготування й, нарешті, розв'язану ними розбійницьку війну. У ньому звикли бачити свого небезпечного ворога не тільки німецькі фашисти, але й реакціонери всіх країн. Їхня ненависть до письменника особливо зросла в післявоєнні роки, коли він мужньо підняв голос проти підступу паліїв «холодної війни». У 1947 році Брехт був звинувачений у «антиамериканській діяльності» і викликаний на допит перед Комісією Конгресу у Вашингтоні. Залишивши США, він після нетривалого перебування в Швейцарії повернувся на батьківщину й оселився в демократичному Берліні.

Прийшов час жнив. Протягом п'ятнадцяти років, проведених на чужині, Брехтові лише рідко й випадково представлялася можливість сценічного утілення своїх п'єс. Тому перша турбота письменника після повернення на батьківщину була – удихнути у свої п'єси сценічне життя. У цей час він організує театр «Берлінський ансамбль», у спектаклях якого здійснює свої роками накопичені творчі ідеї, експериментує, прокладає нові шляхи. Гастролі «Берлінського ансамблю» у Західній Німеччині, Австрії, Польщі, Франції, Англії, Радянському Союзу, Чехословаччині, Італії затвердили славу «театру Брехта» в усьому світі й сприяли



широкому поширенню брехтівської драматургії, що в післявоєнні роки підкорила підмостки десятки країн.

З моменту зародження міжнародного руху прихильників миру Брехт був його активним учасником. Він був обраний у Всесвітню Раду Миру.

Бертольд Брехт помер у Берліні 14 серпня 1956 року. Смерть наздогнала його в розпал роботи над підготовкою прем'єри п'єси «Життя Галілея». Брехт залишив безліч нездійснених планів, ряд фрагментів і незавершених рукописів.

## **Німецький театр двадцятих років XX століття**

У перші роки після війни й революції театр у Німеччині переживав великий підйом. У той період у Німеччині було більше ніж будь-коли, великих артистів, і чимало режисерів, які люто суперничали один з одним.

Тоді театр мав у своєму розпорядженні можливість ставити майже всі п'єси світової драматургії всіляких епох, від «Едіпа» до «Справа є справа» і від «Крейдового кола» до «Фрекен Юлії». Усі ці п'єси насправді ставилися. Проте технічна оснащеність театру й можливості драматургії були настільки обмежені, що не дозволяли відобразити на сцені, у всякому разі, широко, найбільші явища сучасності: бурхливий розвиток гігантської індустрії, класові битви, війну, світову торгівлю, боротьбу з хворобами й так далі.

Зрозуміло, театр показував і біржу, і окопи, і лікарні, але – усе це було лише ефектним тлом для якої-небудь сентиментальної історії з ілюстрованого журналу, яка могла відбутися в будь-який інший час, хоча у великі епохи театру вона, напевно, була б визнана не вартою побачити світло рампи. Створити театр, здатний відображати найбільші події сучасності, удалося далеко не відразу й не без праці. Насамперед з'ясувалося, що театр по своїй технічній оснащеності залишився на тому ж рівні, якого він досяг приблизно до 1830 року. Він не був навіть електрифікований. Піскатор – безсумнівно один із найвидатніших діячів театру всіх часів – за якісь кілька років увів цілий ряд корінних нововведень. Він установив у театрі екран. Декорація ожила й стала елементом дії. З'явилася можливість відтворювати на заднику різні документи, статистичні дані й синхронні події. Приміром, коли на сцені розпалюється битва біржовиків через албанську нафту, на заднику виднілися військові судна, що йдуть у море, щоб змусити нафтові промисли припинити роботу. Це був колосальний прогрес.

Іншим нововведенням було створення рухливої сцени. Тепер можна було надавати руху широким смугам сценічної площадки. У такий спосіб був поставлений «Бравий солдат Швейк» і показаний його знаменитий похід у Будейовиці.

При постановці п'єси «Берлінський купець» сцена мала піднімальну площадку, що дозволило поміщати окремі ділянки сцени на різних рівнях.

Нові засоби дали можливість органічно включити в спектакль елементи музики й графіки, які до цієї пори залишалися недоступними для театру.

Найбільші композитори стали писати музику для театру, а великий графік Георг Гросс створив чудові твори мистецтва, що проектувалися потім на екран.

Декорації до п'єс і постановок Брехта були створені в основному Каспаром Неєром.

Не менші зміни перенесла й драматургія. Була вироблена нова техніка побудови п'єс. Їх почали писати невеликі колективи людей різних спеціальностей, у тому числі історики й соціологи. До п'єс такої неаристотелівської драматургії належить «Що той солдат, що цей», «Круглоголові й гостроголові» і ряд інших. Одночасно почалося навчання цілого покоління молодих артистів новому, епічному стилеві гри.

Мімічними прийомами театр багато в чому зобов'язаний німому кіно. Деякі елементи міміки й жести знову ввійшли в арсенал театрального мистецтва.

Чаплін, що почав свою кар'єру клоуном, був вільний від вантажу театральних традицій, і він по-новому зобразив людину і її поведінку.

Такий розвиток театру й драматургії, а також застосування деяких складних технічних прийомів привело до більш простого зображення великих процесів. Звичайно, і в століття науки театр повинний повідати про навколишній світ так, щоб глядач міг у всьому розібратися. Коли Брехт нагромадив достатній досвід, йому вдалося мінімальними засобами передати деякі значні й складні процеси сучасності.

Користуючись скупими образотворчими засобами, він зумів поставити «Матір» – цю біографію, нерозривно сплетену з історією. У цей же час відомі результати дала й ціла серія експериментів.

Протягом ряду років Брехт разом із невеликою групою помічників, уже поза театром, намагався створити новий вид театральної вистави, що могло б вплинути на духовне формування самих учасників. У своїй роботі Брехт удався до допомоги різних сценічних засобів, і мав справу з різними шарами суспільства. Мова йде про театральні вистави, які влаштовувалися скоріше для учасників, ніж для глядачів. Це було мистецтво насамперед для його «виробників» і вже потім для «споживача». Наприклад, Брехт написав кілька повчальних п'єс для шкіл і крихітну оперу «Той, хто каже «так», що змогли поставити школярі. Опера «Баденська повчальна п'єса», поставлена в 1930 році, була написана для чоловічого й жіночого хору, але в ній передбачені також кінокадри та клоунада. Ще одним, дванадцятим, експериментом з'явилася п'єса «Захід». В її постановці взяли участь кілька великих артистів, а

об'єднаний хор берлінських робітників нараховував майже чотириста чоловік.

## **Початок «епічного театру» Бертольда Брехта**

У середині 20-х років у творчому розвитку Брехта настає перелом. Він знаменується двома взаємно зв'язаними процесами – у сфері політичного світогляду письменника й в області його естетичних принципів.

У 1926 році письменник виступає зі статтями, у яких уже сформульовані деякі основи теорії «епічного театру». У квітні 1926 року Брехт в останній (сьомий!) раз переробляє свою комедію «Що той солдат, що цей», і в кінці року відбулася її прем'єра. Цю комедію Брехт згодом завжди вважав своїм першим твором, що відповідає вимогам «епічного театру».

Теорія «епічного театру» формувалася одночасно з активним прилученням Брехта до практики класової боротьби пролетаріату. Якщо марксистська свідомість, до якої Брехт прийшов саме в цей час, ставила перед ним як перед художником нові суспільні задачі, то теорія «епічного театру» була для нього ключем до рішення цих завдань, засобом реалізації тих вимог до мистецтва, які Брехт почав до нього пред'являти.

Формування первісних загальних положень теорії «епічного театру» відносилось до періоду тимчасової стабілізації капіталізму. У ці роки німецький буржуазний театр став вогнищем декадентства й вихолощеного естетства. Сценою заволоділи ревію, ходульна пишність і розгнзудана сексуальність, які були розраховані на смаки багатой публіки, а експресіонізм, остаточно вичерпавши свій первісний революційний порив, виродився в безглузде формалістичне штукарство. Тому, почавши з руйнування ідеологічних основ декадентського театру, Брехт прийшов до заперечення і його корінних естетичних принципів. Він чітко усвідомив, що ненависний для нього ідейний зміст цього театру не можна розглядати ізольовано від його форм, що він знаходить своє органічне вираження саме в даній драматичній техніці, режисерських прийомах, манері акторської гри, художньому оформленні й що зробити театр трибуною передових, ідей можна, лише піддавши переглядові всю наявну систему сценічних засобів.

Основний недолік сучасного буржуазного театру Брехт бачить у тому, що по своєму класовому призначенню цей театр покликаний впливати на працюючого глядача наркотичними, заколисливими діями, уселяти йому настрій фаталістичної покірності й пасивності, відволікати його від боротьби й переносити його у світ мрії й обману, даючи йому тим ілюзорну компенсацію за безправ'я та всі приниження, які він терпить у реальному житті. Цей театр-дурман повинен бути, на думку Брехта,

замінений театром, який має протилежні завдання – виховувати в глядачеві класову свідомість, навчити розуміти й аналізувати складні явища життя, політично активізувати й направити його соціальну поведінку по правильному шляху, тобто викликати в нього прагнення до прогресивної зміни життя, вселити йому впевненість у необхідності перебудови суспільства, перевиховання людини на засадах розуму й справедливості.

Брехт розрізняє два види театру: драматичний (або «Аристотелівський») і епічний. Драматичний прагне скорити емоції глядача, щоб той випробував катарсис через страх і жаль, щоб він усією своєю істотою віддався тому, що відбувається на сцені, співпереживав, хвилювався, утративши відчуття різниці між театральною дією й справжнім життям, і почував би себе не глядачем спектаклю, а особою, втягнуеною в дійсні події. Епічний же театр, навпаки, повинний апелювати до розуму й учити, повинний, розповідаючи глядачеві про певні життєві ситуації й проблеми, дотримуватися при цьому умови, при яких той зберігав би контроль над своїми почуттями й у всеозброєнні ясної свідомості й критичної думки, не піддаючись ілюзіям сценічної дії, думав, визначав би свою принципову позицію й приймав рішення.

Термін «епічний театр» здавався багатьом внутрішньо суперечливим, бо, відповідно до Аристотеля, було прийнято вважати, що епічна й драматична форма в корені відмінні одна від одної. Розходження бачили аж ніяк не в тім, що одна з форм звернена до живих глядачів, а інша користується посередництвом книги; такі епічні твори, як поеми Гомера або пісні середньовічних співаків, були одночасно й театральним видовищем, а драми на зразок «Фауста» Гете, чи «Манфреда» Байрона, як відомо, найбільше діючі саме як книги для читання. Розходження між драматичною й епічною формою вже з часів Аристотеля бачили в розходженні структури, у розходженні побудови, закономірності якого вивчаються у двох різних сферах естетики. Побудова ця залежала від різних способів, якими твір подавався публіці: в одному випадку, за допомогою сцени, в іншому – за допомогою книги. У XIX столітті в буржуазному романі розвилася чимало драматичних елементів. Наприклад, сконцентрованість сюжету, а також взаємозалежність окремих частин. Драматичний почин характеризувався відомою пристрасністю викладу, різким акцентуванням зіткнення протилежних сил. Епічний автор Деблін дав чудове визначення епосу, сказавши, що, на відміну від драматичного твору, твір епічний можна, умовно кажучи, розрізати на шматки, причому кожний шматок збереже свою життєздатність.

Тут не місце вдаватися в міркування про те, у силу яких саме причин протиріччя між епічним і драматичним, котрі здавалися нездоланими, утратили свою безумовність. Досить указати на те, що вже завдяки технічним досягненням виявилася можливим увести в драматичну

виставу оповідальні елементи. Використання екрана, механізмів і кіно вдосконалило оснащення сцени. І все це відбулося в історичну епоху, коли найважливіші події в людському суспільстві вже не можна було відтворити з тією простотою, як це робилося колись, в епоху, коли люди матеріалізували рушійні сили або підкоряли дійових осіб силам невидимим, метафізичним.

Для того щоб події громадського життя стали зрозумілі, необхідно було широко показати глядачеві суспільне середовище у всій його значущості. В епічному театрі суспільне середовище повинне було виступити як самостійний елемент.

Сцена стала оповідати. Тепер уже оповідач не зникав зі зникненням четвертої стіни. Тло тепер теж приймало активну участь у подіях, які представляються глядачам, кличучи за допомогою титрів до аналогічних подій, спростовуючи або підтверджуючи висловлення дійових осіб документами, які демонструвалися на екрані; підкріплюючи не точними міркуваннями конкретними, почуттєво відчутними цифрами; підсилюючи пластично виразні, але незначні події висловами й фактами. Актори теж перевтілювалися не цілком – вони зберігали відому дистанцію між собою й зображуваним персонажем, більш того, викликали в глядачі критичне відношення до персонажів.

Відтепер глядачеві вже не можна за допомогою простого вживання в широсердечний світ дійових осіб віддаватися своїм емоційним переживанням без усякої критики (і, виходить, без усяких практичних результатів). Усі теми й події спектаклю піддаються відчуженню. Такому відчуженню, яке необхідне, щоб зрозуміти їх.

«Повсякденне» отримало елементи, які кидаються в очі. І тільки так могли стати очевидні закони, причини, наслідки. Учинки людей потрібно було показати такими, але в той же час треба було показати, що вони можуть бути й зовсім іншими.

То були великі зміни.

Споглядаючи переживання героя, глядач драматичного театру каже: «Так, це я теж уже переживав. І я такий. Це природно. Так буде завжди. Горе цієї людини потрясає мене, тому що в неї немає виходу. Це велике мистецтво: тут усе те, що саме собою розуміється. Я плачу разом із тими, хто плаче, я сміюся разом із тими, хто сміється».

Глядач епічного театру каже: «Цього я б не подумав. Так робити не можна. Це найвищою мірою дивно, майже неправдоподібно. Цьому треба покласти кінець. Горе цієї людини потрясає мене, тому що в неї усе-таки є вихід. Це велике мистецтво: тут немає нічого такого, що саме собою розуміється. Я глузую з тих, хто плаче, я плачу над тими, хто сміється».

Щоб наочно виявити розходження між драматичним і епічним театром, Брехт намітив два ряди ознак. Ось деякі із запропонованих ним порівнянь:

## Таблиця

Драматичний театр	Епічний театр
являє собою дію	являє собою розповідь
утягує глядача в дію	ставить глядача в положення спостерігача
зношує активність глядача	стимулює активність глядача
будить у глядача емоції	змушує глядача приймати рішення
переносить глядача в іншу обстановку	показує глядачеві іншу обстановку
ставить глядача в центр подій і заставляє його співпереживати	протиставляє глядача подіям і змушує його вивчати
збуджує в глядача інтерес до розв'язки	збуджує в глядача інтерес до ходу дії
звертається до почуття глядача	звертається до розуму глядача

Ці положення теорії «епічного театру» у деяких відносинах спірні. Насамперед можливо таке заперечення: театр, який присипляє розум і волю глядача, тобто театр, проти якого Брехт виступав, свідомо виходячи зі своїх суспільних переконань, – це декадентський театр 20-х років, фашистський театр 30-х років... Але, протиставляючи свій «епічний» театр «драматичному», «Аристотелівському» чи не приходив Брехт до узагальнень, які були б далі від мети? Чи не давав він тим привід дорікати собі в необґрунтовано скептичному відношенні до значної частини класичної драматичної спадщини й сценічних традицій минулого?

Зокрема, теорія Брехта в ряді пунктів розходиться із системою Станіславського, і насамперед із принципом «магічного якби». Але в цьому немає, зрозуміло, ніякого криміналу. Теоретичні ідеї цих двох великих художників не потрібно абсолютизувати й у цьому значенні протиставляти один одному, думати, що вони один одного виключають. Правда, Брехт був винуватий у деяких полемічних перебільшеннях, він був, наприклад, часом схильний відмовляти «драматичному» театрові в здатності інтелектуального впливу, але теорія його, проте, була досить плідна як для його власної творчості, так і для німецького театру в цілому.

Згадаємо, що теорія «епічного театру» народжувалася в 20-і роки, коли войовничий ірраціоналізм став знаменням часу. Характеризуючи духовну атмосферу цих років, Стефан Цвейг писав у своїх спогадах: «Золотий час переживав тоді все екстравагантне, не контрольоване розумом: теософія, окультизм, спиритизм, сомнамбулізм, антропософія, хіромантия, графологія, учення про йоґів і містицизм...» Цей каламутний потік антираціоналістичного мракобісся знайшов свій подальший розвиток у фашизмі в 30-і роки, тобто в роки, коли теорія і художній метод Брехта досягли своєї повної зрілості. При цьому обстановка антифашистської боротьби, безсумнівно, впливала на його естетику.

Розпаленню темних інстинктів і сліпих почуттів, пишномовним, і брехливим фразам, ставці на безмозкий темперамент й істеричну емоційність, епілептичним, біснуватим мовам Гітлера – усьому цьому арсеналові фашистських засобів впливу на маси Брехт протиставляв як наймогутнішу антифашистську зброю – розум, спокійну, безстрашну й нещадну критичну думку. Створити між глядачем і сценою дистанцію, необхідну для того, щоб глядач міг ніби «із боку» спостерігати й робити висновки, – така задача, що, відповідно до теорії «епічного театру», повинні спільно вирішувати драматург, режисер і актор. Для останнього ця вимога носить особливо обов'язковий характер. Тому актор повинний показувати певний людський характер у певних обставинах, а не просто бути ним. Він повинний у якісь моменти свого перебування на сцені стояти поруч із образом, який він створює, тобто бути не тільки його втілювачем, але і його суддею. «Не бажаючи приводити публіку в стан трансу, – каже Брехт, – актор і сам не повинний знаходитися в трансі». Це ніяк не виходить, що актор на сцені повинний бути холодним, байдужим коментатором психології й поведінки персонажа, який він виконує. «Зрозуміло, – каже Брехт, – на сцені реалістичного театру повинні виступати живі, повнокровні люди з усіма їхніми протиріччями, пристрастями, безпосередніми проявами й діями. Сцена – це не гербарій і не зоологічний музей з опудалами». Але Брехт заперечує проти такого «відчування», при якому актор сприймає свого персонажа «настільки правильним і не здатним бути іншим, що глядачеві залишається лише прийняти його таким, який він є: усе зрозуміти – значить усе пробачити». Інакше кажучи, Брехт виступає за актора-громадянина, людину передового світогляду, яка свій світогляд і, продиктоване нею відношення до персонажа, виражає через виконання ролі й передає глядачеві.

Брехт розробив спеціальну теорію «епічного театру». Для того щоб більш ясно уявити суть запропонованого Брехтом нового підходу до трактування драматичних творів, кілька слів скажемо про те, чому свій театр він назвав «епічним». Епопеєю називають великі літературні твори, які оповідають про значні історичні події. При цьому відзначається, що особистість самого автора-оповідача формально усувається. У своєму театрі Брехт акцентує увагу на значних історичних подіях. Що стосується «усуєності» автора, то цю обставину Брехт у ряді випадків ігнорує. Для нього принципового значення набуває саме «авторський час».

Свою позицію в драматургії Брехт називав соціально-критичною. Його відношення до Аристотелівської традиції характеризувалося прагненням зберегти все цінне й корисне для нового театру, не перекреслювати традиції, не зневажати ними, а розширювати й доповнювати раніше використовувані засоби заради рішення проблем сучасності. Грунтуючись на аналізі ряду робіт, можна запропонувати наступну порівняльну таблицю.

## Таблиця

### «Аристотелівська» драма

1. Одна зав'язка, кульмінація й розв'язка.
2. Єдність драматичної дії.
3. Сцена втілює подію.
4. Завершена дія.
5. На сцені події минулого.
6. Певна хронологічна впорядкованість.

### Епічна драма Б. Брехта

1. Кілька кульмінацій і розв'язок.
2. Час драматичної дії й авторський час.
3. На сцені розповідь про події.
4. Відкритий фінал.
5. На сцені тимчасова транспектива.
6. Вільне оперування пластами часу.

## Час як фактор, який визначає відмінності «Аристотелівської» драми від епічної

Брехт стверджував, що в традиційному театрі життя видиме, але неясне. У своєму театрі він використовує додаткові можливості сценічного часу: у нього з'являється авторський час, за допомогою якого автором дається оцінка подій. Брехт зміщає дію з одного тимчасового пласту в інший. В Аристотеля були свої глибокі підстави для утвердження відповідних театральних принципів. У театрі здійснюється синтез правди й вигадки. Аристотелю важливо було, щоб глядач вірив тому, що відбувається на сцені. Якраз для цього підбиралися відповідні сюжети з минулого, з міфів; артисти виступали в ролі героїв, які були відомими для глядача. Сме тому в драмі розкриваються події минулого. Аристотель писав: «...у можливість того, що не трапилося, ми ще не віримо, але що трапилося, то, мабуть, можливо, тому що воно не трапилося б, якби було неможливим». І далі він відзначав: «...трагедія найкраще тому, що в ній є все те ж, що в епопеї... ..цілі наслідування вона досягає при найменшому обсязі, а (усе) зосереджене буває приємніше, ніж розтягнуте на довгий час: що, якби хто-небудь переклав «Едіпа» Софокла в епос величиною з «Іліаду»?»<sup>1</sup>

З таблиці видно, що в «Аристотелівській» драмі відношення вчасно більше обережне, регламентоване, нерішуче. Тому, природно, постає питання про те чи не випробувували самі автори, творці давньогрецьких трагедій, потреби вийти за рамки існуючих традицій? У цьому плані винятковий інтерес представляє трагедія Софокла «Цар Едіп». У своїй

---

<sup>1</sup> Аристотель. Поэтика. Соч. в 4-х томах. Т. 4. М., 1978. Боэций. «Утешение Философией» и другие трактаты. М., 1990.



творчості й світогляді Софокл прагнув до синтезу старих традицій і новаторства. З одного боку, він прославляв міць вільної людини, з іншого – застерігав проти порушення «божих законів». Софокл мислив можливим впливати одночасно й релігійним, і цивільним нормам життя. По п'єсі «Цар Едіп» є велика кількість аналітичних досліджень. Для нас важливо підкреслити таку обставину: хоча формально, зовні в ній дотримуються всі норми й вимоги, пропоновані грецькою трагедією, але, власне кажучи, автор знайшов засоби, за допомогою яких, він робить інверсію часу, відносно вільно оперує тимчасовими шарами; «маніпуляції» часом здійснюються не шляхом використання безпосередніх сценічних дій, а в результаті звертання до оповідань свідків, показаннями тих людей, які були причетні до подій, що мали місце в житті Едіпа в дитячому віці й про які він сам, природно, нічого не знав.

Життя Едіпа вже з раннього віку насичене неймовірними подіями. Почалося все з того, що оракул пророчив його батькові Лаю, що коли Едіп виросте, він уб'є свого батька й одружиться на своїй матері. Лай наказав старому слугі проколоти п'яти дитині й залишити дитину в дикому місці. Але старий пожалів хлопчика й віддав його корінфському пастухові. Пастух відвіз дитину до царя Корінфа Полібу. Поліб не мав своїх дітей, і він із радістю всиновив Едіпа. Едіпа любили як рідного сина, а він довго не знав, що Поліб у дійсності не є йому батьком. Але поступово до Едіпа доносяться слухи про ті події, які відбулися з ним у його ранньому дитинстві.

Трагедія в часовому плані побудована, таким чином, що в першій же дії, ми бачимо зрілого Едіпа, царя Фів, чоловіка своєї матері, убивці свого батька, про що він не знає. У наступних діях п'єси розкриваються таємниці життя Едіпа.

Важливо відзначити, що таємниця Едіпа включає кілька рівнів. Вийшло так, що Едіп спочатку довідався тільки одну частину таємниці, а інша – залишилася від нього схованою, і він зробив ряд учинків, виходячи зі знання тільки одного рівня обставин. Схематично ситуацію можна представити в такий спосіб. Перший рівень обставин – батьком Едіпа був цар Лай, матір'ю – Йокаста; другий рівень обставин – оракул пророчив, що Едіп уб'є свого батька й жениться на своїй матері. Спочатку Едіп довідався тільки другу частину таємниці, а саме те, що він по пророкуванню оракула повинен убити свого батька й женитися на своїй матері. Він любить своїх батьків, не хоче робити предвіщених оракулом дій. Адже в цей період свого життя Едіп не знає ще першої частини своєї таємниці, не знає про те, що батьки, у яких він живе – не рідні. Після того, коли Едіп їх залишає, він довго скитається. У період своїх скитань він зустрічає групу людей й у бійці випадково вбиває старого (як виявилось, це й був його рідний батько). Едіп приходять у Фіви, жениться на Йокасте, не знаючи, що це його мати. Від цього шлюбу народжуються

діти, і він усе ще не знає першої частини своєї тасмниці. Але народ у Фівах живе погано, лютують хвороби й убогість. Багато людей причину цього бачать у тому, що занепад має місце в силу тієї обставини, що Едіп, їхній новий правитель – нечесна людина, яка вчинила злодіяння. Коли тасмниці життя Едіпа розкривається повністю, він осліплює себе, а його мати-дружина кінчає життя самогубством.

Важливо підкреслити, що в цій трагедії драматург сміливо оперує пластами часу, глядач перекидається із сьогодення в минуле завдяки оповіданням очевидців. Трагедія «Цар Едіп» випадає із серії інших давньогрецьких трагедій, вона стоїть осторонь від них, її структура та побудова не типові.

Серед причин, що обумовили своєрідність трагедії, доцільно виділити особливу функцію категорії часу, і при цьому, між категорією часу й інформацією існує тісний зв'язок. Мова йде про сюжетний час. Відомо, що якщо людина пережила якісь події й хоче, щоб знання про них стали надбанням іншої людини, то в неї існує єдиний засіб – використати оповідання або сюжетний час.

Проте може скластися зовсім особлива ситуація. Якщо в звичайній ситуації подію переживає якась певна людина й розповідає про неї тому, хто цю подію не пережив, то в дитячому віці все міняється місцями. Що би не трапилося з дитиною, вона не в змозі розповісти про це, а може лише пізніше сприйняти інформацію від іншої особи, що була очевидцем подій, що відбулися з нею. Якщо ж у дитячі роки не відбувається яких-небудь істотних подій, які б мали надалі серйозні наслідки, то на цю обставину може й не бути звернена увага.

У цьому випадку доля Едіпа – це особлива доля. Те, що відбулося з ним у ранньому дитинстві й що було приховано від нього, спричинило подальші події, що мають істотне значення для нього, та для громадян того царства, яким він керував. Едіп непохитно, мужньо бореться за своє достоїнство, за своє громадянське обличчя. Він не хоче робити дій, передвщених оракулом, і йде від своїх батьків, але він не знає, що ріс у прийомних батьків. Боги посилають йому зустріч із його справжнім батьком, якого він убиває. Проблема примирення божественного й громадянського – це основна соціальна проблема трагедії.

Брехт теоретично обґрунтовує й вводить у свою творчу практику як принципово обов'язковий момент, так званий «ефект відчуження». Він розглядає його як основний спосіб створення дистанції між глядачем і сценою, створення передбаченою теорією «епічного театру» атмосфери відносно публіки до сценічної дії. Власне кажучи, «ефект відчуження» – це певна форма відтворення зображуваних явищ, що полегшує їхній всебічний огляд і оцінку. Глядач узнає предмет зображення, але в той же час сприймає його образ як щось незвичайне, «відчужене». За допомогою «ефекту відчуження» драматург, режисер, актор показують ті або інші

життєві явища й людські типи не в їхньому звичайному вигляді, а з якогонебудь несподіваного й нового боку, що змушує глядача по-новому подивитися на, здавалося б, старі й уже відомі речі, активніше ними зацікавитися й глибше їх зрозуміти. «Зміст цієї техніки «ефекту відчуження», – пояснює Брехт, – полягає в тому, щоб вселити глядачеві аналітичну, критичну позицію стосовно зображуваних подій».

«Ефекти відчуження», до яких звертається Брехт, різноманітні. Він вводить, наприклад, у свої п'єси хори й сольні пісні, так звані «зонги». Ці пісні не завжди виконуються ніби «по ходу дії», не завжди є природними ланками того, що відбувається на сцені. Навпаки, вони часто підкреслено випадають із дії, переривають її, виконані на авансцені й звернені безпосередньо в залу для глядачів. «Зонги», з одного боку, покликані руйнувати гіпнотичний вплив театру, не допускати виникнення сценічних ілюзій і, з іншого боку, вони коментують події на сцені, оцінюють їх, сприяють виробленню критичних суджень публіки.

Уся постановочна техніка в театрі Брехта буває «ефектами відчуження». Перебудови на сцені часто робляться при піднятій завісі; оформлення умовне; декорації відтворюють різкими штрихами найбільш характерні ознаки місця й часу, не даючи точного зображення подробиць обстановки; застосовуються маски; дія іноді супроводжується написами, проєкціями на завісу або задник і передають у гранично загостреній афористичній або парадоксальній формі соціальну суть певної проблеми; вводяться особливі персонажі, які не беруть участі в дії, але коментують те, що відбувається на сцені.

Брехт не розглядав «ефект відчуження» як рису, властиву винятково його творчому методу. Навпаки, він виходив із того, що цей прийом взагалі властивий природі будь-якого мистецтва, оскільки він не є самою дійсністю, а лише її зображенням, яке, як би воно не було близько до життя, усе-таки не може бути тотожне йому й, отже, укладає в собі ту, чи іншу міру умовності, тобто віддаленості, «відчуженості» від предмета зображення.

«Античний і середньовічний театр, – указує Брехт, – відчужував персонажів за допомогою людських і тваринних масок, азійський театр, і донині використовує музичні й пантомімічні ефекти відчуження».

Брехт – супротивник «дійсності» у відтворенні життя (стосовно до театрального мистецтва – супротивник сценічної ілюзії) і прихильник «відчуження», тому що ці два принципи впливають, на його думку, на глядача, розташовують його до пасивно бездумної позиції в одному випадку й активно критичної – в іншому. Брехт вважає, що зображення світу таким, як підказує інерція й звичка, у його, так би мовити, «природному» вигляді, що розуміється, вселяє глядачеві думку про його непорушність: і тут він, зрозуміло, такий самий, яким ми його бачимо повсякденно. І яким же, власне, йому ще бути? Навпаки, явище, побачене

в новому, несподіваному аспекті, уже не представляється природним і обов'язковим. Виникає критичне відношення до нього, зв'язане з думкою про активний вплив на нього, його зміні й поліпшенню.

Щоб уникнути безглузких тлумачень, з якими іноді доводиться зіштовхуватися, варто рішуче підкреслити, що Брехт, будучи непримиренним супротивником сомнамбулізму на сцені, гри «нутром», штучно напружених проявів акторського темпераменту, що межують з істерією, тобто будучи художником думки й додаючи виняткового значення раціоналістичному початкові у творчому процесі, завжди, однак, відкидав схематичне, резонерське, байдуже Мистецтво. Він могутній поет сцени й, звертаючись до розуму глядача, одночасно шукає й знаходить відлуння в його почуттях.

Враження, вироблене п'єсами й постановками Брехта, можна визначити як «інтелектуальну схвильованість», тобто такий стан людської душі, при якому гостра й напружена робота думки збуджує ніби по індукції не менш сильну емоційну реакцію.

## **Чи є епічний театр «Школою моральності»?**

Відповідно до Шіллера, театр повинний бути школою моральності. У часи Шіллера публіка не заперечувала проти моральної проповіді. Лише пізніше Фрідріх Ніцше напав на Шіллера, назвавши його зекінгенським сурмачем моральності. Займатися мораллю здавалося для Ніцше сумовитою справою. Шіллер же бачив тут щось таке, що приносить задоволення. Він не знав нічого більш захоплюючого й приємного, ніж проповідь ідеалів. Буржуазія в той час займалася тим, що створювала ідеї для нації. Улаштовувати своє житло, хвалити власний капелюх, платити по рахунках – це, справді, заняття не дуже вже й веселе, і саме так Фрідріх Ніцше через століття дивився на речі. Цьому Фрідріхові було не до душі розмовляти про моралі, а тому й не до душі йому був той, перший Фрідріх.

Проти епічного театру багато хто заперечував, мовляв, він занадто моральний. Однак, театр прагнув не стільки проповідувати моральність, скільки вивчати її. Правда, спочатку вивчалось, а потім і неминучий підсумок: мораль усієї історії. Брехт, зрозуміло, не міг стверджувати, що займався вивченням тільки із чистого бажання заглибитися в науку, без іншого, більш відчутного приводу, і що результати вивчення його зовсім приголомшили.

Безсумнівно, у навколишньому світі були деякі болісні невідповідності, важко терпимі обставини, і до того ж такі обставини, які важко було переносити не тільки з понять моральності. Голод, холод і гноблення важко переносити не тільки з моральних розумінь. Та й ціль його досліджень полягає не в тім, щоб збудити моральні міркування з

приводу відомих соціальних обставин (хоча такі міркування збудити неважко, щоправда, не у всіх слухачів – рідко, наприклад, виникають подібні міркування в тих слухачів, що покористуються з існуючих обставин!); ціль досліджень полягала в тім, щоб знайти засоби усунення названих важко терпимих соціальних обставин. Брехт вів мову не в ім'я моральності, але в ім'я страждаючих. Це, безумовно, зовсім різні речі, тому що нерідко, маючи на увазі страждаючих, філософи вимовляють моральні проповіді про те, що страждаючі повинні примиритися зі своїм положенням. Такі моралісти вважають, що люди існують для моральності, а не моральність для людей.

Так чи інакше, зі сказаного можна зробити висновок, у якому ступені й у якому сенсі епічний театр є школою моральності.

### **Чи всюди можна створити епічний театр?**

У стилістичному відношенні епічний театр не виявляє собою чогонебудь особливо нового. Характерне для нього підкреслення моменту акторської гри й те, що він є театром представлення, ріднить його з найдавнішим азійським театром. Тенденції до повчання були властиві середньовічним містеріям, так само як класичному іспанському театру й театру езуїтів.

Театральні форми відповідали визначеним тенденціям минулих епох і пішли в минуле разом із цими епохами. Сучасний епічний театр теж зв'язаний із конкретними тенденціями. Його не можна створювати всюди.

Більшість великих націй не схильні вирішувати свої проблеми на підмостках. Умови для виникнення епічного театру існували лише в далеко не у всіх місцях і досить недовго. У Берліні фашизм рішуче зупинив розвиток такого театру.

Крім визначеного технічного рівня, епічний театр вимагає наявності могутнього руху в царині громадського життя, ціль якого – збудити зацікавленість у вільному обговоренні життєвих питань, для того щоб надалі ці питання дозволити руху, який може захистити цю зацікавленість проти всіх ворожих тенденцій.

Епічний театр повинний перебороти ті грандіозні перешкоди в сфері політики, філософії, науки, мистецтва, що стоять на шляху всіх живих сил.

### **Про використання музики в епічному театрі**

В епічному театрі музика застосовувалася при постановці п'єс: «Барабаний бій уночі», «Життя асоціального Ваала», «Життя Едуарда II Англійського», «Розквіт і падіння міста Махагони», «Тригрошова опера», «Мати», «Круглоголові й гостроголові».

У перших п'єсах музика використовувалася в її найпопулярніших формах. Це були пісні або марші, причому ці музичні номери майже завжди мотивувалися натуралістично. Введення музики в драму зробило переворот у традиційних формах. Драма стала менш великоваговою, як би більш елегантною, театральні вистави наблизилися до естрадних видовищ. Музика похитнула в драмі підвалини, з одного боку, імпресіонізму з його вузькістю, сірістю й монотонністю, з іншого боку – експресіонізму з його маніакальною однобічністю вже тим, що внесла розмаїтість. У той же час завдяки музиці відродилося те, що давно вже здавалося похованим, а саме «поетичний» театр. Музику до цих перших постановок Брехт писав сам. П'ять років потому для другої постановки комедії «Що той солдат, що цей» у Берлінському Державному театрі драми її написав уже Курт Вейль. Тоді-то музика до п'єси й стала твором мистецтва (самостійною цінністю). У цій комедії є елементи клоунади, і Вейль вмонтував туди серенаду, яка виконувалася під час демонстрації діапозитивів Каспара Неєра, а також військовий марш і пісню, куплети якої виконувалися тоді, коли змінювалися декорації при відкритій завісі. А тим часом стала складатися теорія роз'єднання елементів драми.

Найбільшою удачею епічного театру була постановка у 1928 році «Тригрошової опери». У ній вперше музика використовувалася повновому. Найяскравіше нововведення полягало в тім, що музичні номери чітко виділялися з усієї дії. Це підкреслювалося навіть зовні – невеликий оркестр знаходився в усіх на очах, прямо на сцені. Під час виконання зонгів мінялося освітлення – світло падало на оркестр, а на задник проектувалися назви окремих номерів, наприклад, «Пісня про марність людських зусиль» або «Пісенька, за допомогою якої Поллі дає зрозуміти батькам, що вона дійсно вийшла заміж за бандита Макхита», – і актори виходили для виконання музичного номера на авансцену. Там були дуети, тріо, сольні номери й фінальні хори. Ті музичні номери, що по своєму ладу нагадували баладу, по змісту були філолофсько-моралізаторськими. У п'єсі показувалося близьке споріднення духовного світу поважних буржуа та бандитів із великої дороги. Показувалося, у тому числі й засобами музики, що ці бандити розділяють відчуття, емоції й заботони середнього буржуа й театрального глядача. Наприклад, потрібно було довести, що приємно живеться лише тому, хто багатий, якщо навіть йому й доводиться відмовитися від «вищих» принципів. В одному з любовних дуєтів мовилося, що ні зовнішні обставини, ні соціальне походження, ні майнове положення не повинні б впливати на вибір чоловіка! В одному із тріо виражався жаль за приводу того, що ненадійність життєвих обставин на нашій планеті зважає людині уступити своїй природній схильності до добра й чесного життя.

Найніжніша й задушевна любовна пісня п'єси описувала сталість і непорушність серцевих уз сутенера і його наречених. Закохані замилювано

оспівували своє затишне гніздечко – публічний будинок. Таким чином, музика, саме завдяки тому, що вокала лише до почуттів слухачів і не гидувала жодним зі звичайних збудливих наркотиків, сприяла викриттю буржуазної моралі. Вона відіграла роль донощиці, підбурювачки й плетухи, що риеється в чужій брудній білизні. Ці зонги набули великої популярності, деякі запозичені з них рядки фігурували в передових статтях і язиках. Їх розучували під акомпанемент фортепіано або із пластинок, – словом, так, як, звичайно, заучують арії з оперет.

## **Зонги й хори в епічному театрі Брехта**

Зонг такого роду виник, коли Брехт запропонував Вейлю написати нову музику до кількох зонгів для музичного фестивалю 1927 року в Баден-Бадені, де повинні були виконуватися одноактні опери. Вейль до тих пір писав досить складні, головним чином, психологізовані речі, і, погодившись покласти на музику більш-менш банальні тексти зонгів, він мужньо порвав із забобонами, яких дотримувалася більшість серйозних композиторів. Використання сучасної музики в зонгах принесло безсумнівний успіх. У чому ж полягала принципова новизна цієї музики, якщо відволіктися від незвичайного її використання?

У центрі уваги епічного театру знаходяться взаємини людей, що мають суспільно-історичне значення (типовість). Він висуває на передній план сцени, у яких взаємовідносини людей показані так, що стають очевидні соціальні закони, які керують ними. При цьому знаходив практичні визначення відповідних процесів, тобто такі, користуючись якими можна активно впливати на ці процеси.

Отже, цілі епічного театру суцього практичні. Він показує змінюваність людських взаємин, залежність людини від визначених політичних і економічних умов, і в той же час його здатність до зміни їх. Наприклад: сцена, у якій один наймає трьох для якоїсь незаконної операції («Що той солдат, що цей»), в епічному театрі повинна пролунати так, щоб взаємини цих чотирьох можна було б уявити собі й інакше, тобто або уявити собі такі політичні й економічні умови, при яких ці люди заговорили б інакше або таке відношення цих людей до даних умов, що також змусило б їх казати інакше. Коротше кажучи, глядачеві надається можливість оцінити людські взаємини із суспільного поля зору, і сцена набуває соціально-історичного сенсу. Отже, глядач, повинний змогти порівнювати між собою різні норми людської поведінки. З погляду естетики це значить, що особливе значення набуває суспільний зміст дій акторів. Актори повинні навчитися доносити до глядача соціальний підтекст сценічної дії. (Само собою зрозуміло, що мова йде про сценічний малюнок ролі, що має соціальну значимість, а не просто про акторську техніку). Принцип індивідуальної виразності акторської гри ніби

заміняється принципом суспільної виразності. Це рівнозначно сьогоденню, переворотові в драматургії. Мистецтво драми й у час Брехта все ще додержувалося рецептів Аристотеля й прагнуло до так званого катарсису (духовного очищення глядача). У драматургії Аристотеля розвиток дії ставить героя в такі положення, у яких оголюються таємні глибини його душі. Усі зображувані на сцені події переслідують ту саму мету: увертнути героя в конфлікт із самим собою. У бурлескних виставах на Бродвеї, де публіка, волаючи своє «Take it off», змушує дівчат, поступово оголюючи, виставляти своє тіло напоказ. Індивідуум, що оголює таємні глибини своєї душі, видається, звичайно, за «людину взагалі». Мов, кожний (у тому числі й глядач) теж неминуче підкорився б тискові зображених на сцені обставин, так що практично при постановці «Едіпа» зал глядачів нібито виявляється повнісіньким маленькими Едіпами, а при постановці «Імператора Джонса» – імператорами Джонсами. Аристотелівська драматургія не стала б зображуваним на сцені подіям надавати узагальнюючого значення невідворотної долі, а людину представляти безпомічною, – незважаючи на красу й значущість слів і вчинків, – іграшкою в її руках, навпаки, вона придивилася б ближче до цієї «долі» і викрила б її як справу рук людських.

Усі ці міркування могли б здатися вихідними за рамки аналізу кількох маленьких зонгів, якби ці зонги не були (правда, ще дуже маленькими) паростками нового сучасного театру або не характеризували б ролі музики в цьому театрі. Суспільну значимість музики цих зонгів навряд чи вдасться окреслити інакше, як шляхом з'ясування суспільної значимості всіх нововведень. Практично суспільно значима музика – це така музика, яка дає можливість акторові виявити основний суспільний підтекст усієї сукупності сценічних дій. Так звана «дешева» музика – особливо на естраді й в опереті – уже досить давно придбала риси суспільної значимості. «Серйозна» музика, навпаки, усе ще чіпляється за ліризм і дотримується індивідуалістичного самовираження особистості.

До п'єси «Круглоголові й гостроголові» Ейслер написав музику у формі зонгів. І цю музику можна назвати філософською. Вона рішення музичних проблем зв'язує з ясним і чітким підкресленням політичного й філософського змісту віршів.

Зі сказаного, імовірно, ясно, наскільки важкі задачі, що ставить перед музикою епічний театр. Створення музики, яка доступна для розуміння й запам'ятовується, залежить не тільки від доброї волі, але в першу чергу від уміння й знань, а знання можна придбати тільки при постійному спілкуванні з народними масами й іншими колегами за професією, але не в кабінетній самоті.

Характерною рисою драматургії Брехта є наявність до неї хорів, «зонгів», ритмізованих монологів. Вище вже вказувалося, що вони відносяться до «ефектів відчуження» і покликані не допускати виникнення



ілюзій і уселяти глядачеві незалежно критичну позицію стосовно того, що відбувається на сцені. Але вони мають й інше призначення: «зонги» і хори проливають додаткове світло на те, що відбувається, розкривають зміст дії більше ніж він міг би бути розкритий через пряму мову персонажів.

У п'єсі «Виключення й правило» зображена наступна ситуація. До берега підходять купець і носій, що несе його речі. Купець, зацікавлений у негайному подальшому просуванні: досягши мети своєї подорожі, він укладе вигідну угоду, а для цього він повинний випередити конкурентів, наступних за ним по п'ятах. Але на ріці – розлив, і переправа вкрай небезпечна. Купець, не вагаючись, готовий приступити до переправи, але носій, який не вміє плавати, просить відстрочки. Купець починає з мирних домовленостей (пізніше він застосує погрози й насильство), волаючи до почуття честі й обов'язку, дорікаючи носія в низькій корисливості й егоїзмі, у тім, що той байдужий до шляхетної цивілізаторської місії, зв'язаної з їхньою подорожжю.

У чому ж справжня (не перекручена пишномовними, брехливими тирадами купця) соціальна суть сформованої ситуації? Чи може вона до кінця бути розкрита за допомогою природного діалогу купця й носія? Зрозуміло, що ні. Купець не скаже правду тому, що він зацікавлений, щоб її сховати й, навпаки, запаморочити носія обманом, уселити йому неправильне уявлення про мотиви своєї поведінки й про причини, що викликають необхідність настільки поспішної й ризикованої переправи. Носій також не скаже правди насамперед тому, що він її не знає: він забита, темна людина. З іншого боку, якби він навіть і знав правду, було б зовсім неправдоподібно, щоб він, покірний слуга, зацікавлений у своєму злиденному заробітку й цілком залежний від купця, висловив би правду в обличчя своєму роботодавцеві. Коротше кажучи, розкрити зміст виниклого конфлікту через діалог означало б грубо, і явно погіршити проти логіки характерів і обставин.

Але те, чого не можна сказати, те можна проспівати, тому що те, що неможливо в реальному плані, можливо в умовному. Вимоги природності й правдоподібності, пропоновані до діалогу, який протікає в реальній обстановці, не можуть бути пред'явлені до настільки очевидно умовного способу висловлень персонажа, як «зонг». І от носій від звичайної прозаїчної мови переходить до віршів, що він співає.

Гострота думки й відповідна їй лаконічна виразність «зонга» говорять самі за себе. Але головне його значення в тім, що він розв'язує, здавалося б, нерозв'язну задачу. Доповнюючи діалог коментарем, що в романі міг би виходити й від автора й від кожного з героїв, тобто вводячи прийом, почерпнутий з арсеналу не драми, а епосу, Брехт тим самим знаходить художньо цілком переконливі можливості для того, щоб викрити в очах читача й глядача піднесену неправду купця й розкрити щирий соціальний зміст конфлікту, непримиренну ворожість класових

інтересів визискувача й експлуатованого.

Отже, хори та «зонги» поглиблюють і проясняють зміст, що відбувається на більш високому рівні узагальнення, ніж той, який у кожному окремому випадку був би досяжний за допомогою звичайного діалогу, що відповідає даним характеристам у даних обставинах. На цій загальній основі розвивається нескінченне різноманіття конкретних форм хорів, «зонгів», ритмізованих монологів, тобто «перемикачів» драми в епічний план і способів їх «пересадження» у художню тканину «епічної» драми.

## **Епічна функція «оповідача» у театрі Брехта**

Система «перемикачів» – дуже важливий образотворчий засіб «епічної» драми. Ще далі по шляху створення сценічної розповіді, є перенесення в драму методів оповідальних жанрів, Брехт іде, уводячи у свої п'єси спеціальний образ «оповідача» або «співача».

У зародковій формі ця тенденція з'являється в п'єсах кінця 20-х – початку 30-х років XIX століття, у яких іноді дійові особи, перериваючи діалог, зверталися до публіки з короткою інформацією, розповідали їй про себе, про інших персонажів і про фактичні обставини, знання яких було необхідною передумовою розуміння всього наступної дії. Брехт такий прийом застосовував, наприклад, у п'єсах «Виключення і правило» і «Мати». Тут оповідач ще не виділений у самостійну фігуру. Але, залишаючись персонажем драми, учасником сценічної дії, купець Карл Лангман або Пелагея Уласова виконують «по сумісництву» епічну функцію оповідача.

У п'єсі «Захід» Брехт іде далі. Правда, і тут немає особливих фігур «оповідачів», і тут ті ж самі виконавці виступають у ролях, і дійових осіб, і оповідачів, по черзі, переходячи з одного образу в інший, але вже змінилося співвідношення цих двох функцій – драматичної й епічної: те, що було «сумісництвом», стало «основною службою», а «основна служба» перетворилася в «сумісництво». Наскрізну лінію п'єси утворить розповідь чотирьох агітаторів, причому вони час від часу переривають свою розповідь репліками, як то: «ми повторимо цю розмову», або «ми відтворимо, як це було», або «ми покажемо, що відбулося», і слідом за цими репліками продовжують розповідь уже в особах, тобто перетворюються в персонажів і грають сцени. Таким чином, сценічний діалог і дія тут служать лише ілюстрацією до розповіді, драматичний елемент підлеглий епічному.

Продовжуючи все далі вдосконалювати форму «епічної» драми, Брехт вводить потім і спеціальну фігуру оповідача, і в одній зі своїх останніх п'єс – «Кавказьке крейдяне коло» – досягає органічного синтезу епічних і драматичних елементів.

## Традиційні сюжети й образи в драматургії Брехта

Драматургія Брехта має характерну особливість, що прихильні критики, звичайно, обходять збентеженим мовчанням, не знаходячи, мабуть, для неї слів схвалення й бажаючи в той же час уникнути слів осуду. Особливість ця полягає в тому, що Брехт часто звертається у своїх п'єсах до сюжетів і образів, уже до нього введених у літературу іншими письменниками, сміло вступає в «співавторство» із Шекспіром і Шіллером, Геєм і Клабундом, Горьким і Гашеком та іншими. Ця особливість драматургії Брехта не раз приводила до різних необґрунтованих докорів на його адресу аж до обвинувачень у плагиаті. А тим часом, історія світової літератури містить чимало фактів, що говорять «на користь Брехта». Шекспір, Корнель, Расін, Мольєр і т.д. могли б виступити свідками в захист Брехта або сісти з ним разом на лаву підсудних.

Повернення Брехта до традиційних сюжетів і образів викликалося різними причинами й може бути зрозуміле й пояснене з різних точок зору.

Перші стимули в цьому відношенні були для Брехта укладені в його театральню-постановочній практиці. Його режисерське трактування тієї або іншої п'єси часом відходило дуже далеко від авторської концепції й перетворювалося у творчу переробку: далеко простягнена рука режисера ставала вже рукою не інтерпретатора, а драматурга. Брехт, наприклад, сам указує, що його «Едуард II» (написаний у співробітництві з Ліоном Фейхтвангером) виник у зв'язку з режисерською роботою над трагедією Марло в Мюнхенському театрі в 1924 році.

Пізніше, починаючи з другої половини 20-х років, коли в Брехта вже склалася в основних рисах його теорія «епічного театру», він усе частіше розробляє у своїх п'єсах сюжети з відомих творів письменників минулого, зв'язуючи цю рису творчості з деякими принциповими положеннями своєї теорії. Зв'язок такий дійсно існує. Нагадаємо, що, відповідно до концепції Брехта, «епічний» театр (на відміну від «драматичного») повинний збуджувати в глядачів інтерес до ходу дії, а не до розв'язки. Тому знання глядачем фабули й розв'язки наперед повинно звільнити його від афектів і занепокоєння про долю героя, і дозволити йому, так сказати, «у тверезому розумі й твердій пам'яті» спостерігати за ходом дії, критично зважуючи й оцінюючи поведінку персонажів.

Оскільки глядач уже знає, «чим усе це скінчиться», він не буде випробувати того нетерплячого хвилювання, що часом під час спектаклю застеляє завісою його погляд і розум.

Звертання Брехта до сюжетів і образів своїх попередників ніколи не приводить його до повторення або наслідування. Він або вводить у рамки традиційного сюжету зовсім іншу систему мотивувань, що рішуче змінює

ідейний зміст усього твору або проробляє корінну перебудову сюжету, підсилюючи або, заново вводячи одні фабульні моменти й послабляючи або зовсім виключає інші. Саме використання таких сюжетів має в Брехта двояке значення: їхнє прийняття є в той же час і їхнє заперечення. Він їх використовує для того, щоб відповідно до своєї теорії створити в глядачів бажаний умонастрій, і разом із тим, відтворюючи ці сюжети, він і сам (разом із глядачем) займає стосовно них критичну позицію, вступає з ними в полеміку. Таке критичне відтворення сюжетів і образів таїть у собі вже з самого початку визначену пародійну тенденцію. І дійсно пародійний елемент займає у творчості Брехта помітне місце.

Пародія в Брехта – це форма соціальної сатири, і об'єкт її, власне кажучи, є не література, а буржуазне суспільство, на розкриття пороків якого спрямована – крізь призму твору, з якого робиться пародія сюжету, образу – критична думка автора, читача й глядача, яких веде автор. Таким образом, брехтівська пародія – це не «літературне передражнювання». Пародія в Брехта виходить далеко за межі чисто літературних суперечок і зіткнень різних художніх смаків, і манер, і ціль її зовсім не в осміянні тих чи інших творів письменників-класиків.

Брехт так часто звертається до полемічного запозичення сюжетів і, йдучи ще далі, до пародії, тому що тут він знайшов дохідливу й широкодоступну форму для пробудження свідомості мас, їхньої освіти й виховання. Змушуючи глядача за допомогою пародії критично переглядати звичні, ще в школі ним заучені уявлення, Брехт «транзитом через літературу» веде його до критичної ревізії основ буржуазної моралі й ідеології.

Розглянуті вище новаторські особливості творчості Брехта тісно пов'язані зі своєрідністю його художнього методу.

У Брехта є стаття під знаменною назвою «Широта й різноманіття реалістичної манери письма». У цій статті Брехт рішуче протестує проти звуження поняття реалізму, проти обмеження його навкруги якихось обов'язкових формальних вимог, проти ототожнення його винятково лише з манерою письма одного або групи подібних між собою письменників. «Реалізм, – пише Брехт, – припускає широту, а не вузькість. Сама дійсність широка, різноманітна, суперечлива... Правда може бути багатьма способами прихована й багатьма способами висловлена. Ми визначаємо нашу естетику так само, як і нашу етику, потребами боротьби».

Брехт показує виняткову розмаїтість таких анітрошки не схожих один на одного письменників-реалістів, як Діккенс, Гриммельсгаузен, Толстой, Вольтер, Бальзак, Гашек, і відстоює право реалістів на фантастику, умовність, на створення образів і ситуацій, неймовірних із погляду повсякденної побутової правдоподібності, як це було, наприклад, у Сервантеса або Свіфта. Важливо лише, щоб дійсність була правильно

спостережена, зрозуміла й правдиво відображена. А форми відображення можуть бути різними, і ні одній із них, якою б гарною вона сама по собі не була, не повинні надаватися монополні права.

Ці думки далі розширені й поглиблені Брехтом у статті «Народність і реалізм». «Ми встановимо, – пише він, – що, так звана сенсуалістська манера письма (при якій усе можна обнюхувати, вкушати й сприймати дотиком), не може бути беззастережно ототожнена з реалістичною манерою письма. Навпаки, ми переконаємося, що є сенсуалістськи написані твори...». І далі, поглиблюючи й конкретизуючи цю думку, Брехт продовжує: «На театрі дійсність може бути зображена в справжній і у фантастичній формі, актори можуть виступати без (або майже без) гриму й триматися «цілком природно», і все це може бути суцільною брехнею, і вони можуть виступати в масках самої гротескної властивості й при цьому виражати правду».

Широко використовуючи у своїй творчості філософську фантастику й умовність, Брехт часто підкреслював, які переваги він бачить у цих формах мистецтва: вони допомагають читачеві й глядачеві у виробленні узагальнюючих суджень і висновків.

Серед усіх філософських і художніх традицій минулого, які в себе всмоктує, і по-своєму переробляє кожен письменник, Брехтові як у його художній практиці, так і естетичних поглядах найближчі традиції освіти, традиції Вольтера, Свіфта, Лессінга й Гете.

Це насамперед позначається в переважній ролі раціонального початку в його творчості. Подібно Вольтеру, у його філософських повістях, або Свіфту в його «Подорожах Гуллівера» і «Казці про бочку», Брехт у своїх п'єсах колись насамперед виступає пропагандистом певних філософських і соціально-політичних ідей, і цим ідеям він підкоряє вибір сюжетів і образів – часто умовно побудованого сюжету, фантастичних образів. Подібно деяким реалістам віку розуму, він у ряді випадків, щоб надати більший простір узагальнюючим умовидам глядача, відволікається від зображення конкретних побутових деталей, абстрагується від локальних історичних прикмет місця й часу, і з погляду етнографічної, географічної, історичної зображує древню Грузію або Китай майже настільки ж умовно, як Вольтер «болгарську» армію у своєму «Кандіді», або країни, через які проїжджають герої «Царівни Вавілонської».

Тяжіння до філософської фантастики також ріднить Брехта з просвітителями. Подібно Свіфту, Вольтеру, Монтеск'є, почасти Лессінгу, Брехт часто переносить дію своїх творів в екзотичну обстановку, в Індію, Китай, Монголію, Древній Рим, середньовічну Грузію, Японію, у золотоносний Клондайк тощо. У цій екзотичній обстановці філософська ідея п'єси, звільнена від оковів знайомого й звичного побуту, легше

досягає загальної значимості. Екзотично костюмовані сюжети легше входять у форму параболи, одного з улюблених жанрів Брехта, як відомо, не далекого й просвітителям XVIII століття.

Теоретичні положення Брехта, його концепція «епічного» театру своїм корінням також іде в естетику освіти. Так, наприклад, Брехт називає свій «епічний театр» театром «епохи науки», і вже в цьому визначенні почувается просвітительський підхід. Критика, якій Брехт піддає безконтрольні, стихійні «відчування» актора в образ, гру «нутром», прямо перегукується думками з «Парадоксом про актора» Дідро.

Особливо часто відправні пункти для своїх теоретичних побудов Брехт знаходив у «Гамбурзькій драматургії» Лессінга й в естетичних роботах Гете й Шіллера. Тут порівняльний аналіз може привести до воістину разючих відкриттів.

У своїх положеннях про розходження епічних і драматичних основ Брехт де в чому виходить з «Гамбурзької драматургії», зі статті Гете «Про епічну й драматичну поезію» і його листів до Шіллера в 1797 році.

Про можливості застосування й про значення хору в сучасній драмі винятково важливі, що не залишилися без впливу на Брехта думки Шіллера в статті «Про застосування хору в трагедії». Гете й Шіллер у своєму листуванні обмінювалися думками про те, якими способами могло б бути пом'якшено вплив драми, що афектує, і яким чином вона могла б стати для глядача предметом більш спокійного, критичного спостереження. Можна назвати ще ряд напрямків, якими йшли у своїх шуканнях поети XVIII століття та Брехт. Останній і сам посилався на німецьку освіту й веймарський класицизм як на джерело деяких своїх теоретичних ідей.

Звичайно, розходження епохи світоглядів вело до того, що, беручи деякі естетичні положення просвітителів, Брехт застосовував їх у зовсім інших цілях, зовсім інакше перетворював їх у художню практику, з подібних посилок робив інші висновки. Зрозуміло, не слід ототожнювати Брехта з просвітителями XVIII століття. Однак у творчості Брехта зв'язок з їх філософськими й художніми традиціями відчувається досить чітко. Цією умовною позначкою й визначається в значній мірі оригінальність цього чудового письменника й режисера театру.

П'єси Брехта йшли в багатьох містах Німеччини, а одна з них – «Тригрошова опера» – була поставлена у всіх великих містах світу. Цитати з «Тригрошової опери» служили заголовками для політичних передовиць, були використані знаменитими адвокатами в їхніх промовах на суді. Деякі п'єси були заборонені поліцією, а одна одержала вищу для драматургії премію – премію Клейста, сама теорія епічного театру обговорювалася на університетських семінарах тощо. Виконувалися ці п'єси як самодіяльними робочими гуртками, так і найбільшими професійними акторами. Існував також спеціальний театр на

Шіффбаурдаммі, де грали такі артисти, як Олена Вайгель, Неєр, Лорре та інші, які й виробили основні принципи. До цього треба додати два театри Ервіна Піскатора, які також внесли свою лепту в розробку окремих принципів.

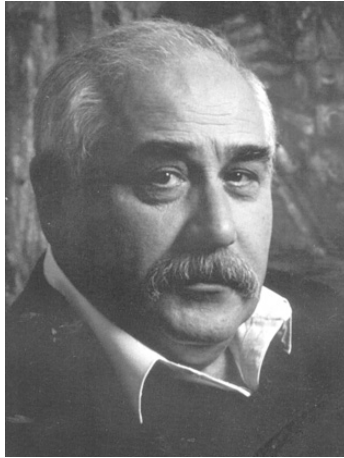
Епічний театр не відмітає емоції, а досліджує їх, і не обмежується їх «створенням». У роз'єднанні розуму й почуття винуватий театр золотої середини, який практично зовсім відмітає розум. Його поборники при найменшій спробі привнести в практику театру елементи розуму піднімають лемент, начебто епічний театр збирається викоринити почуття.

Ті, хто нападає на ідеї Брехта аж ніяк не тому, що вони старі, а в них самих є ідеї новіші. Найчастіше такі висловлення належать людям, які ратують за старі ідеї й зацікавлені в тому, щоб і чужі ідеї теж були не новіші. У дійсності поборники епічного театру постійно прагнуть підтвердити деякі зі своїх принципів прикладами з історії театру й роблять усе, щоб зняти наліт мнимої новизни, який дозволив би обвинуватити їх у наслідуванні моді. Принцип епічного театру має мало спільного з естетикою німецьких філософів першої половини XIX сторіччя.

Прагнення створити «епічний» театр, поставило Брехта перед винятково складним завданням: озброїти драматургію більш різноманітними образотворчими засобами епічних, оповідальних жанрів. Він завжди з великим інтересом відносився до шукань у ланці епічності драми, і деякі досвіди його попередників залишилися не без впливу на нього. Але усе-таки він перший практично створив у своїй творчості струнку новаторську систему образотворчих засобів, що збагачують драму можливостями оповідальних жанрів. У зв'язку з цим польський літературознавець Анджей Вирт каже про «стереометричну структуру» п'єс Брехта, щодо двох звичайних, так сказати, «планіметричних» вимірам драми, діалогові й дії, додав третій вимір, епічне. Інакше кажучи, його п'єси являють собою сценічну розповідь, сценічне оповідання.

І. Фрадкін був правий, коли у відомій статті «Бертольд Брехт – художник думки», яка, по суті, поклала початок систематичному вивченню Брехта в нашій країні, писав, що, виступаючи проти театру, що присипляє розум і волю глядача, тобто, власне кажучи, проти сучасного декадентського театру, він прибігає до узагальнень, що б'ють далі мети. Або, ще точніше, – що б'ють і по тих, хто, справді, заслуговував обвинувачення в навмисному притупленні здатності глядачів до критичного сприйняття дійсності, і по тих, хто таких обвинувачень зовсім не заслуговував.

Неповторна творча своєрідність Брехта серед різноманіття форм і художніх манер у мистецтві театру підняла його на новий етап розвитку світового театру.



## Сучасний театр Федора Стригуна <sup>1</sup>

Після відходу Анатолія Кравчука з посади, заньківчани прожили деякий час без головного режисера. Чи був це важкий період для театру? Безумовно, так. Але, мабуть, він був потрібний для того, щоб остаточно визріла думка, що художнього керівника треба шукати серед заньківчан. Вибір випав на Федора Стригуна, справжнього заньківчанина, який приїхав у театр імені Марії Заньковецької молодим актором у 1965 році, маючи вже певний досвід роботи в Запорізькому музично-драматичному театрі. Федір Стригун очолив театр у 1987 році, а через два роки А. Драк писав: «Два роки тому художнє керівництво театру після кількох років режисерської «чехарди» і мистецького безладдя очолив Федір Стригун, провідний актор театру. Це був водночас і режисерський дебют Стригуна. За два роки він здійснив кілька постановок, які, власне, і визначили репертуарну політику, естетичну платформу колективу. Щодо репертуару (завідувачка літературної частини Мирослава Оверчук) театр, позбувшись жорстокої адміністративної опіки, узяв курс на високу літературу, на класику, національну й світову. Щодо естетичного оновлення, чітко виявлене прагнення художнього керівника відродити національне обличчя театру на шляхах вироблення яскраво виражених національних і водночас сучасних театральних форм» <sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Галина Канарська. Заньківчанам 90 років. Науково-виробниче підприємство Світ. – Львів. 2007. – 200 с.

<sup>2</sup> Аркадій Драк. Заньківчани знову в Києві. //Український театр. №5, 1989. – С. 16.



Але повернемося до 1965 року, коли молоде акторське подружжя Таїсія Литвиненко й Федір Стригун приїхали до Львова, щоб назавжди поєднати своє творче життя з Львівським театром імені Марії Заньковецької. Про цей театр їм багато розповідали колишні заньківчани, які залишились жити в Запоріжжі. Львів вразив своєю архітектурою, а театр, у якому тоді працювали уславлені фундатори театру імені Марії Заньковецької Борис Романицький, Василь Яременко, Варвара Любарт, чудові актори Надія Доценко, Володимир Данченко, Віра Полінська та багато інших, зустрів молодих акторів дуже щиро. Федір Стригун був приречений стати героєм. Уже з перших вистав, у яких зіграв Федір Стригун, було зрозуміло, що в театр прийшов актор, якому суджено стати одним із найцікавіших драматичних акторів України. Серед його перших ролей: Офіцер у виставі «Зупиніться!» Івана Рачади у постановці Сергія Сміяна, Василь у виставі «Циганка Аза» Михайла Старицького у постановці С. Сміяна, Улдис у виставі «Вій, вітерець!» Яна Райніса у постановці Віктора Івченка, Грицько у виставі «Для домашнього вогнища» у постановці Анатолія Ротенштейна, Уріель у виставі «Уріель Акоста» Костянтина Гуцкова у постановці Олексія Ріпка... Уже в 1965 році Федір Стригун стає улюбленцем театральної публіки і на десятиліття героєм заньківчанської сцени. Йому судилася яскрава акторська доля й образи, створені актором, увійшли в золоту скарбницю історії українського театру. Михайло – «Михайло Єрмаков» Г. Мдівані, Шалай – «Шторм» В. Біль-Білоцерковського, Мирон Кагарлик – «Сині роси» М. Зарудного, Золенберг – «Коли мертві оживають» І. Рачади, Бондаренко – «На Івана Купала» М. Стельмаха, Славко – «Мої друзі» О. Корнійчука, Музикант – «Маклена Граса» М. Куліша, Іван – «Суєта» І. Карпенка-Карого, Гриць – «Кум королю» М. Стельмаха, Едгар – «Король Лір» В. Шекспіра, Бронко – «Сестри Річинські», Б. Антківа, І. Вільде, Гайдамака, Ярема, Гонта – «Гайдамаки» Т. Шевченка, Орест – «Блакитна троянда» Лесі Українки, Степан – «Маруся Богуславка» М. Старицького, Богун – «Вірність» М. Зарудного, Ліхтаренко – «Хазяїн» І. Карпенка-Карого, Дон Жуан – «Камінний господар» Лесі Українки, Іван – «Горлиця» О. Коломійця, Гумба – «Хворий №199» Ж. Арутюняна, Злодій – «Мое слово» за В. Стефаніком, Олексій – «В степах України» О. Корнійчука, Садовський – «Марія Заньковецька» І. Рябокляча, Гаврюша – «Гаряче серце» О. Островського, Дорогунцов – «Людина зі сторони» І. Дворецького, Чорний – «Голубі олені» О. Коломійця, Маршал «Біла хвороба» К. Чапека, Річард – «Річард III» В. Шекспіра, Моцарт – «Моцарт і Сальєрі» О. Пушкіна, Задорожний – «Таке довге, довге літо» М. Зарудного, Сагайда – «Прапорносці» О. Гончара, Давиде – «Піднята цілина» М. Шолохова, Михайло «Украдене щастя» І. Франка, Розтоскуев – «Тил» М. Зарудного, Антонов – «Замшевий піджак» М. Стратієва, Хелмер, Крөгстад – «Нора» Г. Ібсена, Директор – «Мої Надії» М. Шатрова, Ведерников «Роки блукань» О. Ар-

бузова, Богдан – «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука, Тарас «Правда» О. Корнійчука, Олексій «Під золотим орлом» Я. Галана, Святослав – «Сон князя Святослава» І. Франка, Павло – «Обочина» М. Зарудного, Іван – «Житейське море» І. Карпенка-Карого, Отелло – «Отелло» В. Шекспіра, Данило – «Данило Галицький» В. Босовича, Довбуш – «Олекса Довбуш» В. Босовича, Петро – «Незручна людина» А. Верблюжка, Доменіко – «Філумено Мартурано» Е. де Філіппо, Бережний – «Регіон» М. Зарудного, Паратов – «Безприданниця» О. Островського, Оргон – «Тартюф» Мольєра, Іван – Безталанна» І. Карпенка-Карого, Богдан «Маруся Чурай» Л. Костенко, Козак – Невмирака – Вертеп «Ой радуся, земле...», Малахій – «Народний Малахій» М. Куліша, Полуботок – «Павло Полуботок» К. Буревія, Виборний – «Наталка Полтавка» І. Котляревського, Іван Мазепа – «Мотря», «Не вбивай», «Батурин» Б. Лепкий, Привид – «Гамлет» В. Шекспіра, Пузир – «Хазяїн» І. Карпенка-Карого, Барон – «Шаріка» Я. Барнича, Професор, Андрей – «Андрей» В. Герасимчука, Богдан – «Се ля ві» Н. Ковалик, Зенон – «У.Б.Н». Г. Тельнюк, Фернандо – «Неаполь – місто попелюшок» Н. Ковальчук, Цар Микола – Державна зрада» Р. Лапіки, Андронаті – «У неділю рано зілля копала» Ольги Кобилянської, Ілля – «Візит літньої дами» Ф. Дюррематта – ось неповний перелік ролей, зіграних Федором Стригуном на заньківчанській сцені. Кожна з цих ролей, зіграна актором з неповторними барвами й у манері, яка притаманна лише йому. Можна стверджувати, що Стригун став утіленням романтизму на заньківчанській сцені. Його герої, навіть із негативними рисами, несли в собі ледь помітний відгомін романтизму. Уже на початку акторської творчості, як стверджує кандидат мистецтвознавства Валентина Заболотна: «У Стригуні вражала могутність темпераменту, романтична осяйність, природність сильних відкритих почуттів, міцна, але пластична статура й чоловіча краса українського козацького типу, широкий діапазон, насиченість і кантіленність оксамитового голосу, виразність рідного природного слова й легкий серпанок гумору на характері вияву внутрішнього ества. Таким чином, український театр одержав ідеального актора високого традиційного гатунку, уособлення класичного українського типу, добре обтесаного культурою й фаховими навичками, наповненого знаннями й любов'ю – до світу, до батьків, до смачних «мантуликів», до рідної землі, до її людей, до її жартів і пісень, її минулого й майбутнього, яке очікувалося світлим і справедливим, до театру...»<sup>1</sup>.

Федору Стригуну вдавалося знайти зерно кожної своєї ролі, розкрити образ у всій його багатогранності й завжди втілювати ідеї того чи іншого режисера. Мабуть, спрага до режисування виникла в

---

<sup>1</sup> В. Заболотна. Реінкарнація. Народні артисти України Федір Стригун і Таїсія Литвиненко. 2004. – Львів. – С. 3.

Стригуна ще на початку його праці в театрі імені Марії Заньковецької, де йому дуже подобалося бути асистентом режисера. Зокрема, дуже часто від виступав асистентом у виставах Олексія Ріпка. Саме цей режисер перший зумів розкрити багатогранність таланту Федора Стригуна. Варто згадати хоча б виставу «Хазяїн» І. Карпенка-Карого в постановці Олексія Ріпка, у якій Федір Стригун виконував роль Ліхтаренка, як писав доктор мистецтвознавства Валерій Гайдабура: «У Ліхтаренка-Стригуна, «найближчого до хазяїна лица», – зовнішність романтичного героя: ставний, сильний, мужньо красивий. При цьому бурхлива енергія, крицева воля, наступальність. Проте романтика Ліхтаренка-Стригуна – у душі часу, авантюрна: «Всюди здере і всіх спокусить». Порфирій Ліхтаренко – поет і філософ беззаконня. Він не ходитиме в засмальцьованому халаті чи старому кожусі, як Пузир. Одягнений, мов фат на побаченні, Порфирій-Стригун – живе втілення енергії й світовідчуття нового покоління хижаків, яке нетерпляче й владно забезпечує собі місце в мафіозній системі експлуатації. Актор дає зрозуміти, що час, обставини безжально деморалізували неабияку особистість. Але вистава позбавляє Ліхтаренка права на трагічне усвідомлення цього. «Герой» безгеройного часу монолітний у своєму злочинному пориві. Порфирій-Стригун викладає свою філософію з переможним пафосом покидька: «Колись, кажуть, були відважні люди на війні – бились, рухались: тепер немає таких страхів, і вся відвага людська йде на те, де б більше зідрати!..»<sup>1</sup>.

Саме з Олексієм Ріпко створив Федір Стригун образ Івана Барильченка, який робив заньківчанську «Суету» неосяжно величною у своєму глибинному осягненні суті людського буття. Як писав Валерій Гайдабура: «Вистава рельєфно висвітлює вічну проблему батьків і дітей, говорить про відповідальність молоді перед вибором, професії, життєвого шляху, про святий обов'язок батьків морально підтримувати дітей, бути для них авторитетом у житті. Побудований на моральних учинках спектакль не впадає в гріх голого моралізаторства. Урок народжується не докучливо, з яскравої ігрової лірико-комедійної стихії, і знову першокласний ансамбль, у якому немає «прохідних» ролей. Але смисл вистави, стрижень її ідей окреслюється залежно від масштабу філософської й соціальної думки, яку несе виконавець ролі Івана Барильченка Федір Стригун. Тема народження художника, пробудження у вчорашнього плебея високої моральної й громадянської самосвідомості звучить зі сповідальною пристрасною, притаманною творчій індивідуальності актора. Народне середовище віддає Івана світу мистецтва як своє найкраще, духовно досконале творіння. І він, прощаючись із людьми, сповнений чуйності й вдячності... Образи Порфирія Ліхтаренка

---

<sup>1</sup> Валерій Гайдабура. Синій птах Івана Барильченка. //Український театр. №1, 1983. – С. 14.

та Івана Барильченка, створені одним актором, раптом яскраво зіткнулися смислово, вичерпно виявивши свої контрастні заряди»<sup>1</sup>. Через п'ятнадцять років уже з іншим режисером, Аллою Бабенко, Федір Стригун прийде до «Житейського моря» Івана Карпенка-Карого. Він гратиме Івана Барильченка з якимсь вражаюче особистісним щемом, наче, говорячи про самого себе, бо актора Федора Стригуна єднає з Іваном Барильченком безмежна любов до театру, за яку кожен із них (і Федір Стригун, і Іван Барильченко!) платить безмежною ціною. Знову повернемося до Валерія Гайдабури, якому вдалося найточніше проаналізувати цю роботу Федора Стригуна, у своїй уже згадуваній статті він писав: «Ф. Стригун у цій ролі грає трагедію цільної й талановитої особистості, яка платить за свою любов до театру непомірно дорогою ціною. Це трагедія без крові й смерті, пом'якшена гумором, іронією Івана. Завдяки душевним стражданням людини вистава дає можливість зрозуміти час. Трагедію лихоліття... У Федора Стригуна «моностиль» «Суєти» змінюється в «Житейському морі» на поліфонію барв, настроїв, ритмів. Це, мабуть, найяскравіша його роль із таким активним елементом характерності. Граючи актора, він прекрасно демонструє власний артистизм, який тут звучить як внутрішня рухливість, зіткнення контрастних душевних станів, своєрідна вібрація почуттів... Федору Стригуну в цій виставі під силу найважче творче завдання – зіграти талант Івана... Іван – Стригун – заложник у мистецтві від свого середовища, що послало його сюди. Певно, ніхто з його сільських родичів, друзів не знає, який важкий хрест він несе, яка гігантська праця душі, нервів прихована за блискучою оболонкою театрального життя. Ці муки на хресті покликання жорстокі, але й солодкі попри все, талановито передає виконавець. В емоціях Івана – Стригуна – передчуття не тільки особистої розплати за суєтність, компроміси, зраду Марусі, але й розплати історичної за все це несправедливе, брехливе життя, яке, мов поїзд без машиніста, мчить до загибелі... У фіналі вистава оголює свою концепцію з публіцистичним натиском, характерним для «Суєти». Режисер ніби впускає в дію бадьоре повітря цієї п'єси. Ф. Стригун, пригадавши силу духу молодого Івана в тій виставі, нагороджує свого змученого героя хвилиною прозріння істини. Сльози сорому течуть по його обличчю. Уперше залишаючи театральне «задзеркалля», він іде до рампи й звертає до глядача своє освідчення в любові до театру, яке ми пам'ятаємо з «Суєти»: «Сцена ж – мій кумир, театр – священний храм для мене!.. Служить широким ідеалам любо!.. Це як дотик Антея до Землі. У привнесенні цього монологу в «Житейське море», мабуть, найяскравіше виявився соціальний слух творців вистави (співрежисером А. Бабенко виступив Ф. Стригун). Тут відгук чеховських думок, таких характерних

---

<sup>1</sup> Валерій Гайдабура. Синій птах Івана Барильченка. //Український театр. №1, 1983. – С. 14.

для шукань початку віку: «Прийде час, усі дізнаються, навіщо все це, для чого ці страждання, ніяких не буде таємниць, а поки що треба жити... треба працювати, тільки працювати!» Коли Стригун очима страдницькими і просвітленими дивиться в зал, здається, що саме тут, у новому часі, він бачить синього птаха свого акторського і людського щастя. Актор переконали глядачів у невичерпності душевних і фізичних сил Івана, його віри в соціальне оновлення життя, у світлий день театру»<sup>1</sup>. Ця віра характерна не лише герою Федора Стригуна, але і йому самому. З цією вірою й любов'ю він творить на заньківчанській сцені вже понад 40 років. Кожний глядач має свою улюблену роль у виконанні Федора Стригуна. Для когось це Орест з «Блакитної троянди» Лесі Українки чи Річард з «Річарда III» Вільяма Шекспіра, для когось – Дон Жуан з «Камінного господаря» Лесі Українки чи Бронко Завадка з «Сестер Річинських» Ірини Вільде, Павло Полуботок з «Павла Полуботка» Костя Буревія чи Іван Мазепа з театральної трилогії «Мотря», «Не вбивай», «Батурин» Б. Антківа за Богданом Лепким... Кожна роль має свого вдячного глядача. Окрему сторінку в його творчості займає Тарас Шевченко. За Світлою Веселкою: «Шевченкіана Федора Стригуна – від первородства дитячих вражень і до сучасного духовного, громадського філософського осмислення творчості Кобзаря. Він прийшов у мистецтво тими шляхами, «де ходили гайдамаки зі святими ножами». Гайдамацький ліс його дитинства, де хлопчачі шукали вихід на Умань, не відгомонів у його душі. І хоч багато дубів відтято до пнів, але коріння сягає недоторканного. «Шевченко мій сучасник. Я живу поряд із ним, живу його думками, сповідаю його віру. Це мій спосіб мислення. Моя земля». – таке кредо народного артиста України, лауреата Національної премії України ім. Тараса Шевченка Федора Стригуна»<sup>2</sup>. Видається, що відданість творчості Тараса Шевченка стає домінуючою творчості Федора Стригуна, який у 1987 році, очоливши театр імені Марії Заньковецької, назавжди залишився вірним патріотичним ідеям і, незважаючи на зміну влад, завжди залишався вірним сином українського народу. Але повернемося до 1987 року, коли Федір Стригун, після років безладдя, очолив театр імені Марії Заньковецької. Він був у zenіті акторської слави, звалюючи на свої плечі всі тягарі керівництва театром чи усвідомлював усю складність проблем, які доведеться вирішувати? Оглядаючись на пройдений театром, під керівництвом Федора Стригуна, час, видається, що так. Першою ластівкою стала вистава «Безталанна» Івана Карпенка-Карого. Про цю виставу – театрознавець Світлана Максименко писала: «...Безталанна» для мене

---

<sup>1</sup> Валерій Гайдабура. Синій птах Івана Барильченка. //Український театр. №1, 1983. – С. 16-17.

<sup>2</sup> Світлана Веселка. Шевченко у творчості Федора Стригуна. //Театральна бесіда. №1, 2003. – С. 23.

залишається найкращою спільною роботою Ф. Стригуна та художника М. Кипріяна. Пластична формула вистави – спіраль дороги – постає універсальною формулою розгортання життя – з мальвами на узбіччі та прірвою чи глухим кутом на зльоті... режисер точно відчув музичний образ вистави... Народні пісні, що звучать у виставі, відтворюють той безмежний степовий простір, у якому живуть герої драматурга, котрий формує їхні душі, визначає буття. Дивовижно точно й наповнено існує й у виставі н. а. України І. Бернацький і – Гнат. З ролі матері Гната для актриси н. а. України Т. Литвиненко почався цілий етап несподіваних ексцентричних ролей. Перша з них – матір у «Безталанній» – сягає трагічних висот. На мою думку, до кращих прочитань ролі Варки також належить робота з. а. України Л. Нікончук...»<sup>1</sup> Хотілося б згадати заслужену артистку України Любов Боровську, яка виконувала у цій виставі роль Софії. Це одна з не багатьох ролей акторки в українській класичній драматургії, бо ми звикли до її ролей у світовій класиці. Її Софія – сонячний промінь, якому несила боротись з усіма життєвими бурями, її чистота й віра вражає, її світло випромінюється, незважаючи на буревії долі. Властиво, Федір Стригун уже в першій своїй виставі зробив акцент на яскраві акторські особистості. В його особі актори отримали режисера – однодумця адже Стригун, як ніхто інший, розуміє, як важливо для актора мати змогу реалізувати своє творче обдарування, як важливо найточніше розкрити той чи інший образ. З перших кроків на посаді художнього керівника театру Федір Стригун зосередив свою увагу на творчості Тараса Шевченка. «В сім'ї вольній, новій», «Привітай же мене, моя Україно!» – дві композиції за творами Тараса Шевченка, здійснені Федором Стригуном стали передвісником четвертої – інтерпретації «Гайдамаків» на заньківчанській сцені. Стригун, як завжди, з пієтетом віднісся до Шевченкового слова, зумів захопити ним усіх заньківчан і створити виставу, в якій слово поета звучало як «Біблія». Це була, справді, сучасна інтерпретація, в якій унікально зберігалася кожна поетова інтонація. Аркадій Драк писав про виставу «Гайдамаки»: «Узявши за основу інсценізацію Леся Курбаса, Ф. Стригун створив виставу високого патріотичного звучання й емоційного напруження. Як по-сучасному звучить слово Тараса – тут не тільки гнівний заклик до боротьби з гнобителями (що було визначальним у перших революційних постановках Шевченкової поеми), але й заклик до єднання народів. Мотив патріотизму набуває трагічного забарвлення, перехреснюючись із мотивами безтямної жорстокості, приреченості екстремізму й утвердження людського начала. Широка, різнобарвна амплітуда ідей! Для художнього, суто театрального втілення цих ідей постановки (режисер Ф. Стригун, художник М. Кипріян, музичне оформлення В. Льорчака) обрали широчезну амплітуду

---

<sup>1</sup> Максименко С. Фестивальні спогади та мрії. /Просвіта. №3, 1996.

виражальних засобів. Здається, вони керувались правилом: усі засоби годяться для досягнення мети. Але мета досягається тоді, коли форма наповнюється ширістю акторських почуттів. Не штучним емоціональним напруженням, не декламацією, не фольклорною орнаментациєю й ефектним зовнішнім прийомом, а живою людською природою. Такими є ліричні епізоди Яреми й Оксани (І. Сторожук і Л. Зелізна), сцена бенкету в Умані, загибелі синів Гонти. Є спалахи широкого, наповненого життєвими імпульсами, акторського прозріння в Б. Міруса (Залізник), Ф. Стригуна (Гонта). Зворушлива музично – пантомімічна сцена з дочкою Лейби. Точно вирішена сцена екзекуції конфедератів у корчмі – в ритмі й у пластиці мазурки.

Ф. Стригун виявив інтерес до постановки масовок. У наш час це – рідкісне явище. Він вправно будує пластику масовок, сполучаючи певну міру умовності (у сценах, коли діють «Думи Поета» і сам Поет) і жанрової барвистості (гайдамацька стихія)<sup>1</sup>. А далі була – «Маруся Чурай», у якій Стригун і театр виступили як творці оригінальної постановки. Той же ж Драк писав про заньківчанську виставу «Маруся Чурай»: «Уже перша дія, вирішена як свого роду ораторія – фронтальна мізансцена, амфітеатром розташовані всі персонажі – дає заявку на форму літературного театру. Величезний лик спасителя в терновому вінку, обпалені церковні корогви, що нагадують бойові штандарти, гілка терну, що перетинає простір – усе це утворює атмосферу соборного дійства (художник – М. Кипріян). Це враження підсилює застигла постать Марусі Чурай підсудної, яка всю дію стоїть на авансцені спиною до залу. Іде суд над Чурайвною – убивцею свого коханого Гриця Бобренка. Суд – двобій, болісне шукання істини. На сцені, наче вихоплені зі старшинських покоїв, парсуни. Колоритні постаті – мешканці Полтави, чоловіки й жінки, поважні отці міста й простолюдини. Костюми М. Кипріяна пишні, барвисті – розкішне українське бароко. Вони нагадають нам про те, про що нечасто згадувалося в радянській історіографії: за часів Хмельниччини й раніше народ утворився оригінальний, ні на що не схожий стиль матеріальної культури, який зумовив національну своєрідність України. На костюмах хочеться зупинитись докладніше, бо в них, на мій погляд, утілилося естетичне кредо театру на сучасному етапі. Театральні строї далекі від побутовизму. Вони відверто святкові – ні соціальних, ні побутових, ані психологічних характеристик у них ми не знайдемо. Будучи історично достеменними в силуеті, крої, вони водночас театральньо-умовні: відкриті насичені кольори, чиста фактура, вони нагадують стилізовані умовні костюми східного театру... Друга дія дає нам інший жанрово – стилістичний поворот. Відкривається сценографічний образ дороги – уго-

---

<sup>1</sup> Аркадій Драк. Заньківчани знову в Києві. //Український театр. №5, 1989. – С. 16.

ру й вдалечинь. Терниста доля поетеси – дорога на ешафот, до висот духовності, дорога в небуття. Змінюється ритм, пластика мізансцен, зникає ораториальність, урочистість, вистава стає схожою на поетичну феєрію... У цілому «Маруся Чурай» – перша спроба пошуку сучасної національної форми. Спроба показова як вияв часу»<sup>1</sup>. Ця спроба надзвичайно вдала для Стригуна як режисера, бо його режисерська думка сягнула рівня літературної першооснови, сягнула висоти поезії Ліни Костенко. У цій виставі дуже яскраво проявилася громадянська позиція Федора Стригуна, справжнього патріота України. Усі його подальші режисерські роботи будуть, перш за все, означені його принциповою громадянською позицією. Згадаймо хоча б «Народного Малахія» Миколи Куліша, виставу суперечливу в своїй естетиці, але надзвичайно щирі в питаннях саме ідентифікації й любові до рідної землі. Федір Стригун не лише поставив цю виставу, але й зіграв роль Малахія, бо для нього було важливим утілити основні думки автора через своє акторське єство.

Як писала кандидат мистецтвознавства Валентина Заболотна: «А «Народного Малахія» Стригун ставив і грав явно про себе – про чистого серцем романтика, який щиро й наївно вірить у світ, майбутнє, абсолютну справедливість і вселенську любов. І розбиваються ці мрії об реальність життя старого радянського тоталітаризму і юної української демократії дилетантів. А він усе вірить»<sup>2</sup>. А далі був «Павло Полуботок» Костя Буревія. Про цю виставу, один із найвизначніших українських театрознавців Валеріан Ревуцький писав: «...у часах усе ще існуючого занепаду національної гідності та самопошани театр ім. М. Заньковецької дав у цій виставі зразок принципової людини, гідної своїх переконань, що зумів кинути в обличчя імперського автократа (байдуже монархіста чи більшовика) свою докору й свою зневагу до його діянь. Театр ім. М. Заньковецької показав ряд представників холопства, людей ментальності, меншовартості перед окупантом, що за «шмат ковбаси» чи за збереження ним привілеїв готові піти й далі гнути спину у віковичному рабстві зі встановленою жорстокою диктатурою. Театр ім. М. Заньковецької концентрує всю увагу на образі Полуботка, переданим Федором Стригуном із величезною душевною глибиною...»<sup>3</sup> У цей період свого керівництва театром Федір Стригун активно поєднує свою режисерську діяльність з акторством. І це поєднання було дуже логічним, бо, по-перше, хто краще за нього самого міг втілити його думки, по-друге, Федір

---

<sup>1</sup> Аркадій Драк. Заньківчани знову в Києві. //Український театр. №5, 1989. – С. 17-18.

<sup>2</sup> В. Заболотна. Реінкарнація. Народні артисти України Федір Стригун і Таїсія Литвиненко. 2004. – Львів. – С. 5.

<sup>3</sup> Валеріан Ревуцький. Кілька слів про вистави Львівського театру ім. М. Заньковецької. /Новий шлях. 1992. – Львів.



Стригун у цей час був у розквіті свого акторського обдарування, і було б дуже прикро, якби цей талант був відданий повністю на плаху режисури.

Патріотизм Стригуна, переданий йому з материнським молоком на генному рівні, розцвів у його монументальних виставах, таких як «Мотря», «Не вбивай», «Батурин» за трилогією Богдана Лепкого. Це був початок 90-х років ХХ століття, Україна лише проголосила свою незалежність, і взяти до постановки твори українського письменника, якого десятиліттями таврували тавром «буржуазного націоналіста», треба було мати неабияку сміливість. Немає впевненості, щоб на таку сміливість був здатний галичанин, мабуть, таки треба було бути східняком, який би з відкритістю серця міг говорити про любов до отчого краю, і вперше вивести образ Мазепи як, справді, національного героя, з рисами живої людини, якій понад усе боліла доля його народу і який, як ніхто інший, умів любити. Саме таким був Іван Мазепа у виконанні Федора Стригуна. Час художнього керівництва театром збігся з часом викладання на акторському відділенні у Львівській державній консерваторії імені Миколи Лисенка, а потім на факультеті культури та мистецтв у Львівському Національному університеті імені Івана Франка. Тоді на початку 90-х років ХХ століття Стригун усю свою енергію ділив між театром і своїми вихованцями, які в майбутньому мали стати окрасою заньківчанської сцени. Для них він поставив виставу, про яку лише могла мріяти творча молодь. Це – «Ромео і Джульєтта» Вільяма Шекспіра. Як писала Валентина Заболотна: «Стригун після роботи над творами І. Котляревського, І. Карпенка-Карого, М. Куліша, К. Буревія, Б. Лепкого звернувся до однієї з найскладніших п'єс світової драматургії. Найскладніших – бо тут молодим виконавцям, як правило, бракує досвіду, а досвідченим – молодості. У заньківчан молодість акторів теж поки що превалює над майстерністю, але театральна юнь на вірному шляху: Надія Шепетюк (Джульєтта) вельми переконлива в основних драматичних моментах, що досить таки непросто, зважаючи на відмінність у виявах почуттів між шекспірівським і нашим часом, а Назарові Стригуну (Ромео) все ж вдається виявити гострий характер у своєму ліричному герої. Нервовим інтелектуальним стрижнем вистави є Меркуціо в блискучому виконанні Вадима Сікорського. Ось де молодість та досвід злились у феєрверк карколомної пластики, виразного слова, суто театральної образності. Ще один важливий доробок вистави: надзвичайної ваги набирає для театру ім. М. Заньковецької сам факт серйозності в праці початківців – студентів із відомими майстрами. Тим більше, що постановник Ф. Стригун запропонував усім чимало несподіваних рішень та нестандартних поворотів думки»<sup>1</sup>. Ця вистава давала надію на

---

<sup>1</sup> Валентина Заболотна. І знову «Ромео та Джульєтта». /Вісті з України, №29, 15-21 липня 1993.

народження в театрі імені Марії Заньковецької акторської династії Стригунів. Юний Назар Стригун зацікавив глядача й своїм романтичним Ромео, який, поза весь романтизм, ніс у собі іронічно – гротесковий образ, який у майбутньому характеризує всі наступні роботи юного актора, зокрема, в «Маклені Грасі» Миколи Куліша, у ролі Гамлета в «Гамлеті» Вільяма Шекспіра, у ролі Гриця «У неділю рано зілля копала» Ольги Кобилянської... На жаль, Назар Стригун вибрав інший життєвий шлях, але, можливо, ще колись він повернеться до лицедійства. Федір Стригун, режисер високої громадянської позиції, звертався до постановки світової класики, мабуть, перш за все, з думками про своїх учнів, юних заньківчан, яким судилося творити майбутнє театру. І вибір його був виправданий: і Надія Шепетюк, і Альбіна Сотникова (також виконавиця ролі Джульєтти) стали окрасою заньківчанської сцени, і в їхньому доробку багато цікавих робіт. Заньківчанський Гамлет був надзвичайно сучасною людиною. «Пошук істини, бажання справедливості, розчарування в дружбі та любові, пам'ять про вбитого батька, прагнення помститися за нього – ось мотиви, якими живе й діє Гамлет молодого Стригуна. Його реакція на зло, підлість, зраду, можливо, далекі від найправильніших (вісім трупів лишаються на сцені після його «реакцій»), але вони зрозумілі мені. Гадаю, зрозумілі вони й багатьом юнакам, що сиділи в залі на прем'єрі вистави, бо сприймали вони вчинки розлютованого Гамлета з непідробним співчуттям. Бійтеся реакції молоді на беззаконня й нерозумні дії – немовби попереджає спектакль заньківчан сучасних наших правителів...»<sup>1</sup> – такі рядки з'явилися у пресі після заньківчанської прем'єри. Ця вистава стала єдністю поколінь, бо на сцені зійшлися актори різних поколінь: Олександр Гай, ушавлений заньківчанський Гамлет, не промовив на сцені ні слова, але тяглість поколінь проростала крізь це промовисте мовчання.

Федір Стригун завжди сягав у своїй творчості глибин істини, тому абсолютно логічним є його прихід до образу Ісуса Христа. Вистава «Ісус, Син Бога Живого» за п'єсою Василя Босовича займає в репертуарі театру імені Марії Заньковецької особливе місце. Як писала кандидат мистецтвознавства Ольга Красильникова: «Менталітет української нації формувався на засадах християнської релігії, отже, тема прижиттєвого шляху й страждань Бога-Сина такою ж мірою національна, як і життєпис провідних політичних діячів України, сплюндрована історична пам'ять про діяння яких співмірна із Христовою Голгофою... Це один аспект Теми, втілюваний виставою. Другий: у наш час знецінення духовних орієнтирів суспільства, коли на «головні ролі» все частіше (і нахабніше) пропонують себе люди вигоди, театр вважав своїм святом обов'язком утвердити непересічну вартість людей ідеї: ким, як не інтелігентно – мандрівним Учителем і Філософом – був Ісус Христос?

---

<sup>1</sup> Єршомін Г. І знову – «Гамлет». /Армія України. 6 лютого 1997.

Утвердити перевагу духовного над прагматичним: «Спочатку було Слово... І Слово було Бог» (зауважимо – не капітал) – отже. Слово, ідея лежала в основі Першодіяння, Першотворення. І, нарешті, останній аспект Теми, «прочитаний» нами в рецензованій виставі: щойно відроджена, щойно здобута державність допоки ще ідея, яку на історичну реалію можуть перетворити лише ті, хто має духову «громадянську» стійкість апостолів...»<sup>1</sup> Ольга Красильникова у своїй монографії «Історія українського театру ХХ сторіччя» про цю виставу писала: «Обстоюючи свою роль у сценічному мистецтві країни першої половини 1990-х років як театру теми (не постановницької інноваційності), потрібної суспільству, «заньківчани» напередодні 2000-ліття Різдва Христового запропонували глядачам виставу за п'єсою В. Босовича «Ісус, син Бога живого», створену за текстами Євангелій, – п'єсу, яка, у свою чергу, продовжувала кращі традиції матеріального жанру національної драматургії, насамперед творчості Г. Лужницького. Ця вистава відіграла помітну роль в утвердженні (у повній відповідності з біблійними заповідями) моральних пріоритетів самою своєю концепцією – над завданням<sup>2</sup>.

Федір Стригун повернув на заньківчанську сцену галицьку оперету. Розуміючи, що глядач спраглий за розважальним жанром, він не пішов легким шляхом, не взяв до постановки відомий твір, а повернув в український культурний контекст забуте ім'я Ярослава Барнича. Повернення із забуття імені Ярослава Барнича майже зійшлося зі 100-річчям від дня його народження. Його ім'я ніколи не згадувалося ні в одній енциклопедії чи якійсь іншій довідковій літературі радянських часів, а Барнич був унікальною особою в історії української культури: композитор, диригент, педагог, невтомний громадський діяч, січовий стрілець. Саме він створив Стрілецький театр, писав стрілецькі пісні, працював у театрі «Руська бесіда» (Львів, 1917-1923), у театрах Ужгорода (1923-1926), Станіслава (тепер – Івано-Франківська) – 1929-1941 рр., а з 1941 по 1944 рік працює диригентом Львівської опери. Далі йому судилося доля емігранта, та навіть у далеких світах він ніколи не забував про Україну. То ж 1995 рік і – Федір Стригун вирішує поставити оперету Ярослава Барнича «Шаріка». Як писала Оксана Паламарчук: «Шаріка» відкриття потрібне: самого твору – оперети з її традиційними законами, звернення до цього жанру саме заньківчан і автора – композитора Ярослава Барнича»<sup>3</sup>. Видається, що, крім цих трьох відкриттів, для львівського глядача було ще відкриття

---

<sup>1</sup> Красильникова О. Вино християнства. /Культура і життя. №27, 12 липня, 1995.

<sup>2</sup> Красильникова О. Історія українського театру ХХ сторіччя. /Либідь. – К.: 1999, – С. 185.

<sup>3</sup> Оксана Паламарчук. Нова барва в театрі. //Український театр. №4, К.: 1996, – С. 14.

четверте: відкриття історії свого народу, відкриття січових стрільців, про яких на той час глядач знав дуже мало або взагалі нічого не знав. В основу сюжету оперети було покладено реальний факт перебування легіону Українських Січових Стрільців на Закарпатті. Як із часом виявилось, вона захопила різні вікові категорії глядача, від юні до літніх людей, які ще пам'ятали цю сторінку нашої історії. Приємно було усвідомлювати, що є українська оперета, яка, за висловом Антона Рудницького, «наближена до віденського типу». І заньківчани були надзвичайно органічні в цій оперетковій стихії. Вони зачаровували глядачів своїм умінням захоплено віддаватись грі в стихії музики. А далі була «Гуцулка Ксеня» цього ж автора, яка не поступилася «Шаріці» у своєму успіху, і також, по сьогоднішній день, залишається в заньківчанському репертуарі.

Федір Стригун, як і ніхто інший, розумів потребу в сучасній драматургії в репертуарі театру. Він ішов на співпрацю з невідомими драматургами, розуміючи, що у своїх виставах йому доведеться долати недосконалість вибраної драматургії. Так розпочалась його співпраця з львівською письменницею Надією Ковалик, яка, на початку своєї творчості, у зовсім юному віці вражала витонченою новелістикою. Федір Стригун на кону театру імені Марії Заньковецької поставив три п'єси Надії Ковалик: «Се ля ві», «Тріумфальна жінка», «Неаполь – місто попелюшок». Усі ці вистави користуються незмінним успіхом у глядача. Феномен цього успіху варто шукати в словах Валентини Заболотної, яка, здається, знайшла «формулу успіху» всіх постановок режисера: «Стригун – режисер виявився майстром психологічного парадоксу, що виростає з абсолютної логічності характерів, подій і ситуацій п'єси. Він уважно вдивлявся в драматичний матеріал своїм свіжим пильним оком, звертав увагу на подробиці обставин, мотиви вчинків, свідомо «забуваючи» про славних попередників і власні роботи в хрестоматійних п'єсах. Він ставив собі наївні, але ключові питання типу – а він їй що? А вона йому що? – і тоді знайомі тексти розкривали свої несподівані підтексти, диктували своєрідні стилі, ставали сучасними, гостро проблемними»<sup>1</sup>. Можливо, феномен його успіху ще полягає в гострому відчутті часу й феноменальній громадянській позиції. Стригун бере до постановки твори, які викликають у сучасників наклепи й обурення, а через деякий час виявляється, що вони були насправді пророчими! Так склалося з «У.Б.Н». Галини Тельнюк, екзистенційною розмовою про... патріотизм, реалії цієї вистави ще досі доганяють нас у повсякденному українському житті. Чи пригадаймо одну з останніх постановок Федора Стригуна «Сава Чалий» Івана Карпенка-Карого, яка повернулася в репертуар театру через 35 років. Стригун до чому боляче переплітає історичні реалії з кадрами недавніх подій

---

<sup>1</sup> В. Заболотна. Реінкарнація. Народні артисти України Федір Стригун і Таїсія Литвиненко. 2004. – Львів. – С. 4-5.

помаранчевого здвигу, що навіть, якщо ти намагаєшся відсторонитися від дійсності, то Стригунівська совість дожене тебе відкритістю почуттів. Як писала в «Театральній бесіді» Богдана Присяжна: «Устами Гната Голого й драматург, і режисер звертається до тих,» що за панські ласощі й принади зраджують, ворогують проти братів своїх далеко гірше й більше ніж сам ворог... сподіваючись, що відлуння цієї вистави дійде аж до Верховної Ради»<sup>1</sup>. Стригун завжди говорить про вічні людські цінності, які б драматургії він не торкався. Так, його звернення до п'єси німецького драматурга Фрідріха Дюрренматта «Візит літньої пані» – це ще одна спроба поговорити про цінності людського буття. В інтерпретації Федора Стригуна трагікомедія Дюрренматта набуває сучасного звучання. У рецензії Анастасії Канарської на цю виставу знаходимо такі рядки: «У цій виставі немає головних, ні другорядних героїв, усі люди, які втягнені в круговерть цієї немилосердно жорсткої історії, є головною дієвою особою вистави, бо через призму їхнього сприйняття рушиться світ, і відбувається вбивство. Лише двоє юних щасливих накручуватимуть на велосипеді свої кола щастя, які вестимуть... до такої замкненої безвиході, бо 45 років тому так безтурботно й щасливо сміялись інші двоє, які тепер стоять напроти один одного, на межі, за якою приречено чекає смерть. Стригун «одягає» свою виставу в ніжні шати музики (композитор – Іван Небесний), художниця Людмила Боярська перенасичує сценографію безконечною кількістю деталей, світловим обрамленням, яскравістю одягу, наче намагається дисонувати дійсність із внутрішньою вбогістю кожного, хто висловлює свої сентенції в суєті, і ховає своє справжнє ество перед нестерпним і невгамовним бажанням матеріального благополуччя.

...І тоді вбивство стає осанною. Немає критеріїв моральних, немає мук душевних, є вічна влада грошей. Коло навколо приреченого зменшується, стає схожим на потворну квітку, породжену нашим часом, де людина перестає бути людиною. Що чекає тих двох, що мчаться такі щасливі на своєму велосипеді? Вони не зі світу Дюрренматта, вони зі світу Стригуна, який, як режисер розумний, залишає нам надію, хоча б на один подих. Та все-таки й від Дюрренматта, і від Стригуна для кожного з нас – справжня пересторога, щоб не озвіріти, щоб не забути й, зрештою, за Симоненком, щоб знати, що «ти на світі людина»<sup>2</sup>.

Та вже ж найтрепетніше Стригун торкається сокровених джерел свого народу, тому з'являються в репертуарі театру такі вистави, як «Державна зрада» Рея Лапіки, «Оргія» Лесі Українки чи «Андрей» Валерія Герасимчука... Кожна з цих вистав – своєрідна сповідь. Як писав Аркадій

---

<sup>1</sup> Богдана Присяжна. Гля або деякі міркування над «Савою Чалим». //Театральна бесіда. №2, – Львів. 2006, – С. 35.

<sup>2</sup> Анастасія Канарська. Ти ж на світі людина. //Театральна бесіда, №2, – Львів. 2006, – С. 29-30.

Драк: «Театр Стригуна – це театр, орієнтований на глядача. Колись Микола Садовський (до речі, кумир Ф. Стригуна) проголосив: «Мій театр – демократичний». Стригун уловлює настрої глядачів, жадібний потяг людей до національної історії, фольклору, до національної спадщини. І він відгукується на ці запити. Тому його театр орієнтований (і небезуспішно) на касу. Ставлюся до цього факту зі знаком плюс. Але така орієнтація виправдана, коли в основі мистецтва лежить високий професіоналізм, культура, бездоганний смак. А по цій лінії немає меж удосконаленню»<sup>1</sup>.

Уже двадцять років Федір Стригун – художній керівник театру імені Марії Заньковецької й ні на мить не зрадив своїм творчим принципам. Маючи свою тему в мистецтві, він завжди сприяв і сприяє реалізації творчих ідей режисерів, які працюють із ним пліч-о-пліч. Дехто з них своїм творчим обличчям завдячує саме заньківчанському колективу. Мова йде про Вадима Сікорського, який прийшов у театр імені Марії Заньковецької юним студійцем. Його однокурсниками були Леся Бонковська, Ярослав Мука, Степан Глова – тепер також заньківчани. З ним навчалися, і ще деякий час грали на заньківчанській сцені Тетяна Каспрук і Володимир Кучинський, творча доля яких тепер пов'язана з Львівським театром імені Леся Курбаса, ще студійкою дебютувала на заньківчанській сцені Марія Войцехівська, а вся її творчість пов'язана з Першим українським театром для дітей та юнацтва. У Вадима Сікорського гарно складалася акторська доля, але мрія про режисуру примусила покинути рідний театр і вирушити на навчання в Київський інститут театрального мистецтва та кінематографа імені Івана Карпенка-Карого на курс народного артиста України Сергія Данченка. У цьому було щось символічне, що Сікорський попав на курс Данченка, а, можливо, він саме мріяв потрапити на навчання до славетного заньківчанина.

## **У заньківчан «Гнатова мати Гнатика кохала»<sup>2</sup>**

У театральній пресі останнього часу резонно прозвучали тривожні питання щодо української класики. Чому вона зникає зі сцени й на афішах залишаються лише кілька однотипних назв? Чому не передаються «з рук у руки» секрети акторської майстерності корифеїв української сцени? Адже мистецтво створення характеру, якого класика вимагає від акторів, зараз, можна сказати, у сумному становищі.

Про це я теж думав, але, так би мовити, від протилежного, радіючи

---

<sup>1</sup> Аркадій Драк. Заньківчани знову в Києві. //Український театр. №5, – К.: 1989. – С. 19.

<sup>2</sup> Гайдабура Валерій. Театральні автографи часу. – К.: Факт, 2007. – С. 118-121.

яскравому успіху вистави заньківчан «Безталанна» І. Карпенка-Карого в постановці головного режисера народного артиста УРСР Ф. Стригуна.

Ось уже сто років український театр грає цю п'єсу. Написана для акторів унікального таланту й перетворена ними на сценічний шедевр, вона протягом свого вікового життя часто ставала поживою для театрального ремесла. Драма життя перетворювалась на банальну схему, характери втрачали мистецьку свіжість, примітивізувались, а «з рук у руки» актори передавали... штампи.

Для Ф. Стригуна головним стає своєрідна реставрація традицій театру корифеїв, метод аналітичної роботи з акторами, пробудження в кожному з них самотнього художника.

При цьому виставі не бракує й формотворчої поетичності, без якої сьогодні не може вестися мова про режисерську професію.

Сценографія «Безталанної» відповідає сьогоднішньому театральному духу. Художник М. Кипріян заповнює «кубатуру» сцени дерев'яними містками, які плавно, мов дорога, прямують нагору, а то розбігаються в різні боки або знову десь перетинаються, у результаті, сягаючи вищої точки сценічної конструкції. Тут певне символічне місце вистави – знак духовної висоти, людського щастя. Сюди знизу дотягує своє стебло фантастично висока мальва з вогняно-червоними квітами. Але біля цього місця – небезпечний обрив: зробив непевний крок – і нема твого щастя, радості, висоти... Сценографія в режисурі Ф. Стригуна – знак узагальнення. До нього він іде обережно, не збираючись висотувати із засобу більше можливого.

Те саме з музикою. Вистава ніби викупана в джерельних мелодіях українських народних пісень про любов, її радощі й прикрасі (музичне оформлення В. Льорчака, хормейстер Л. Рега). І хоч пісенний образ удаю підкреслює баладно-фольклорний стиль дії з його гострою емоціональністю й ходом до трагедії, він не привертає більше уваги, ніж це потрібно для вистави.

Секрет відродження «Безталанної» у заньківчан убачаємо в тому, що режисер створив талановитий акторський ансамбль, і через кожен атом його сценічного життя, дослідив напрочуд сучасну проблему. Вона про моральність людини, яка найчастіше випробовується в любові й родинному житті.

Актори В. Глухий у ролі Івана, Л. Боровська – Софія, І. Бернацький – Гнат, Л. Никончук – Варка створюють неповторний світ образів вистави, і про кожного можна було б написати схвальні слова.

Проте зупинюсь на головній і принциповій акторській удачі, яка дає виставі глибинний художній вимір. Вважаю подією в нашому сьогоднішньому театральному житті виконання ролі Ганни Таїсією Литвиненко. Усе в цій роботі неочікуване й радісно нове.

Ганна – Т. Литвиненко, моложава й миловидна, створена актрисою

ніби під знаком іншої героїні І. Карпенка-Карого – лірико-трагедійної, стражденної Харитини з «Наймички».

Природний ліризм, жіночність актриси народжують неповторний варіант сценічної натури Ганни. Можливо, він і міг би бути в чомусь суперечливим, якби створювався уможлядно виконавицею не такого снайперського таланту перевтілення й вражаючої художньої характерності, як Таїсія Литвиненко.

Харитина й Ганна... Чи не парадоксальне таке зіставлення? І чомусь схожі біографії, схожі долі. Тільки Ганна, не загинувши фізично, заплатила за життя дорогою ціною. Приниження й бажання вистояти, перемоги морально спотворили її.

Ганна-Литвиненко не командирша, не фельдфебель у спідниці. Порівняно з тими огрядними актрисами в чоботях, з великими руками, складеними хрест-навхрест на могутніх грудях, ця – дрібнота, таких на селі звуть зінським щеням. Не розлягається лунка її голос вулицями, коли вона лається з сусідками, бо природа створила його мелодійним і тендітним.

Стає вона в цей час смішною й жалюгідною, мов комаха, що вдає із себе орла, і змахами своїх крилець залякує світ широкий. Крізь своєрідну поезію провокації й сварки, до якої схильна Ганна, у ті хвилини в ній ще відчутніша її самотність і безпорадність.

Ганна-Литвиненко лише з сином щира, з іншими грає, мов вправна лицедійка. Натура артистична, вона стихійно концертує в житті, у якому бракує щирості й милосердя. Її лицедійство – своєрідний панцир від того життя.

Перед старим Іваном вона з'являється, удавано згорбившись, несучи в руках усе, що може свідчити про її працелюбність, – сито, горщик, товчач... І вкотре звучить сакраментальна фраза: «Тут ніхто даром хліб не їсть!» І вже більш тихо – сичання: «Псяюга!» І кулачком б'є об кулачок – з безсилою і смішною люттяю...

Комічне й драматичне Т. Литвиненко поєднує з чаплінською віртуозністю, вільно сягаючи вершин трагіфарсу.

Переливи характеру Ганни-Литвиненко дарують нам найширшу гаму барв. Серед них джерельно чисто й щемливо живе ліричний струмінь почувань жінки – у любові до сина, яка підносить її над грішним життям.

Сцени Ганни-Литвиненко з Гнатом-Бернацьким – сценічні дуети вищої художньої проби. Чуйна натура актора всім еством відгукується на живу, імпровізаційно легку й витончену гру партнерки.

Для цієї матері син і сьгодні – маля. З роками вона не змінила «асортимент» ласк, ніжностей. Допоможе вмитися дитиночці, поплескається з нею у водичці, витре хлопчикові личко, присяде з ним на ослінчик, покладе його голову собі на коліна й, граючи, жартуючи, перевірить чи на місці но-си-чок, ро-ти-чок, оче-нят-ка, вуш-ка...



Гнат-Бернацький звично й охоче йде назустріч цим святим пестошам матері. Він ними вихований, сформований. Його емоціональна збудливість, нестабільність реакцій – материнські гени. А його драма з Софією й Варкою – це вже друге коло сімейного нещастя. Першим, безсумнівно, колись пройшла мати.

У грі Т. Литвиненко своєрідно уточнюється причина ненависті, що виникла в Ганни до Софії. Це не стільки ревності до сина, скільки помста за нього, коли прийшло розуміння, що Софія неспроможна втримати Гната, не може дати йому щастя. Софію вбиває об'єднаний егоїзм Гната і його матері, їхня схожа нетерпимість серця й норову.

...Біля тіла мертвої Софії горілиць лежатиме Гнат і теж буде схожий на померлого. Усвідомлення вини застигне на блідому обличчі Ганни-Литвиненко. Режисер не хоче позбавляти цих людей бодай секунди прозріння й морального воскресіння.

Минуле й сьогоднішнє споріднюються на сцені одвічною гуманістичною філософією: совістю жива людина. Вистава про батьків і дітей, це «нероздліме й одвічне коло».

Розуміння класики режисером і акторами визначилося висотою їхнього власного гуманістичного мислення, віри в людину.

Перша вистава Федора Стригуна як головного режисера несе риси, притаманні його акторській вдачі – теплі токи серця, сповідальну щирість. «Безталанна» доводить, що режисер володіє, мабуть, найдорогоціннішим у цій професії – талантом психолога й педагога, сучасним художнім мисленням, яке враховує непересічні традиції часів минулих.

## Прощання з романтикою? <sup>1</sup>

Знайомий театрознавець, дізнавшись, що я маю писати про виставу заньківчан «Народний Малахій» у постановці Ф. Стригуна, мимохідь порадив: «Тільки не захвалюйте. Його акторське ім'я під пером деяких критиків стало схожим на рахат-лукум. А тепер ще й режисурою можна підсолодити...»

І от я шукав можливість бодай почати розповідь про виставу зі слів «не подобається». Знайшов. Не подобається... програмка до «Народного Малахія»: дійові особи – ліворуч, виконавці – праворуч, та й годі.

Чи культурні заньківчани не надали значення тому, що вони на українській сцені вперше народжували виставу після 60-річного арешту п'єси Миколи Куліша? Чи вони вважають, що всі глядачі знають про факт убивства за цей твір і геніального автора, і геніального режисера Леся

---

<sup>1</sup> Гаїдабура Валерій. Театральні автографи часу. – К.: Факт, 2007. – С. 133-139.

Курбаса, рівних яким ще не було на українській землі? Хіба про повернення п'єси з небуття не варто, як про щастя, говорити, писати, кричати?

Десятиріччями вичавлювалась з наших театрів здатність звертатися до глядачів перед виставою друкованим словом, убивалась можливість дружнього, сердечного з ними «листування», яке, на відміну від вистави, зберігається на віки. Боронь боже, не написати б чого зайвого! У Головліті був якийсь суворий настановний «пункт» щодо цього...

Та глибоко переконаний, що причиною такої провінційно-недбалої репрезентації роботи заньківчан могло бути все що завгодно, тільки не перестраховка. Надто вже гостра, пекучо-сповідальна сама вистава.

Вона анічогісінько не лишає за дужками. У ній відвертість і недвозначність нотаріального акту про розподіл майна й водночас клеботіння могутніх театральних стихій – Сміху й Плачу.

Здається, я вже вихваляю виставу. А як же з мудрим застереженням колеги? Варто, мабуть, виголосити, хоч побіжно, власне ставлення до творчості Ф. Стригуна. Нарізно щось хвалити чи ляяти – хіба врешті в цьому сенс? Такі речі надто суб'єктивні. Побачивши актора, наприклад, у виставі «Незручна людина» В. Верблужка, не полюбиш його, не запам'ятаєш. Важливо відчувати сумарний знак якості митця, вартість напрацьованого ним за довгі роки. З огляду на це, вважаю, якщо на сьогоднішній день існує якась умовна «перша трійка» в українському акторстві, то до неї входить Федір Стригун. Питання не узагальнене, не досліджене на дискусійному чи монографічному рівні, як і більшість проблем в історії українського театру. Воно ніби плаває в повітрі. Тобто плавають, як неприкаяні душі, у космосі нашої дилетантськи розпорошеної уваги стригунівські Уріель Акоста й Улдис, Дон Жуан і Річард III, Богдан Хмельницький і Отелло, Данило Галицький та Гонта, Іван Барильченко й Микола Садовський, Доменіко Соріані та Павло Полуботок... А з ними ще безліч стригунівських театральних душ...

Жадібна працелюбність актора-романтика вражає. Його дар праці, театральньо-гетьманський авторитет, безсумнівно, споріднений із мистецькою планетою, яку ніколи не поглине історія, – Миколою Садовським. Дар не тільки лицедійства, але й творчо-світоглядних, національно-патріотичних принципів. Саме вони, на мій погляд, привели Ф. Стригуна до режисури, примусили взяти відповідальність за долю колективу заньківчан.

У «Безталанній», зробивши ставку на акторський ансамбль, відкинувши «святі штampi», постановник (нагадаємо – за фахом «не режисер») без видимих зусиль виграв змагання з «розгубленою самодіяльністю професіоналів».

Проте на сьогоднішній день щодо режисерських робіт не можна вдатися до беззастережного плюсування. Рахат-лукум тут не приготуєш...

Цільною уявляється спрямованість уваги на національний репертуар. Естетичні ж результати бувають різними. «Гайдамаки» видалися вторинними за театральним мисленням, до того ж «заспіваними» й «затанцьованими»... Композиційно важкуватою сприймається «Маруся Чурай». Проте постановка має серйозну заявку на оригінальне режисерське бачення сценічного світу, сучасну музичну драматургію, неповторне психологічне й пластичне «оживлення» поетичного тексту. Варта уваги тут і екстатична емоціональна напруга виконавського життя, добута з чистих джерел акторської душі – давня й девальвована театральними посередностями ознака національного стилю гри.

До душевної правди, такої близької Стригунові-акторові, він привчає своїх колег, котрі довірилися йому як режисерові. У такому режимі творить образ Марусі Чурай Д. Зелізна. Віртуозом дійового слова-думки виявляє себе І. Бернацький у виставах-композиціях, присвячених творчості Т. Шевченка.

Як можна охарактеризувати театр, що будує Ф. Стригун? Можливо, старим, на сьогодні дискредитованим визначенням – музично-драматичний? Тут же він оновлений культурою мислення художника Мирона Кипріяна, мистецьким смаком виконавців і пошуками сьогоднішнього естетичного зору самого режисера. Виведення думки з будь-якого дипломатичного сховища, надання їй наступального характеру, найбільш виразного прицілу в сьогоднішній – риси театру Ф. Стригуна.

Заньківчани вірять у можливість бути Україні суверенною не на словах. У це ж вірять і глядачі цього театру. Така тверда позиція для декого є дискомфортною. Надто розмежовані зараз погляди. Поняття плюралізму дедалі більш схоже на дуелянтську позицію тих, хто мислить по-різному. Тому останні вистави заньківчан, у тому числі й «Народний Малахій», не всім до серця. Дехто вважає їх підігруванням «нездоровим» настроєм «західного» регіону.

То що ж за вистава «Народний Малахій» у заньківчан? «Рухівська»? «Оунівська»? «Західної» чи «Східної» України? Жахливо нетактовні питання насамперед відносно страдницького імені драматурга М. Куліша, бо одночасно ніби щодо його п'єси ставиться оте наше соцреалістичне-політичне: «На угоду кому?»..

Можливо, кращий, найчесніший український твір для сцени ХХ століття «Народний Малахій» тому й був криваво викреслений із мистецького процесу тоталітарною владою, бо взяв під сумнів поступальність накресленого соціального шляху, на якому можуть гинути люди, розумність того, що робиться «заради вищої мети». Як і М. Булгаков чи А. Платонов, М. Куліш зосередив увагу на «позакласовій солідарності злих», про яку він переконливо говорить вустами Малахія Стаканчика, українського потомка прекрасно божевільного Дон-Кіхота.

Без сумніву, твір-притча М. Куліша має всі ознаки класики. І

найперша з них – співзвучність новим і новим часам. Виставу Леся Курбаса забарвлювали тони НЕПу. То була вистава трагічного передчуття й передбачення (нова історія пройшла ще невеликий шлях, але дала на це підстави). Постановка заньківчан всотала гримаси всієї радянської доби й зазвучала, як об'єктивно зафіксована трагедія історичного досвіду.

У виставі на рівних правах співіснують, зливаючись у художнє ціле, відверта публіцистика й художній код, мистецтво ілюзій і традиції площадного театру, стихія народного гумору, блазневої сатири й пронизлива лірика, психологічні переживання й романтичний серпанок. Здається, в атаку пущені всі види театрального озброєння...

Художник М. Кипріян, не рахуючись із поступовістю дії, одразу творить приголомшливу метафору вселенської катастрофи. Осквернені національні прапори (так, жовто-блакитного кольору). Ганчірками, безсилимими примарами існують вони в сценічному просторі. Щось сомнамбулічне, ірреальне є в тому, що люди не помічають жебрацької пошматованості свого одягу. Це вже ніби особлива порода істот, для якої зубожіння, вигляд старців норма. Оформлення М. Кипріяна не втрачає своєї збудливої привабливості, художньої дієвості до кінця вистави, нагадуючи той образ нескінченної зливи, що формує й рухає фантазмагорію оповіді Маркеса в романі «Сто років самотності».

У гострому трагікомічному ключі відважно починає дію К. Хом'як (Тарасівна), накреслюючи подальший стиль вистави. Перші акорди вдало підтримують Л. Осіринська (Віра), Т. Павелко (Надія), О. Чорній (Любов), Ю. Брилинський (Кум) та виконавці ролей сусідок (Л. Фоменко, З. Коноваленко, О. Прийма) і хористів (Б. Мартинюк, Я. Мука, Т. Жирко).

Складне плетиво внутрішнього стану, майстринею якого є Т. Литвиненко, висуває постать зіграної нею Агапії на авансценний план дії. Живу конкретність характеру актриса поєднала з образним узагальненням: не знайде шлях до Єрусалима людина рабської покірності й байдужості до житейського лиха.

Герої заньківчанського «Малахія» існують у жорстокому світі суцільної мілітаризації. Військова форма не тільки на комендантах, але й на санітарах у божевільні, на відвідувачах кубла мадам Аполінарії. Ця форма – вицвіла, брудна та пошматована – також несе відбиток катастрофи: вікового неправого буття, внутрішнього розладу й убогства, нікчемності й кримінальної вседозволеності. Через гротескове сценічне життя, ритмізовано-узагальнену пластику акторів Р. Мервінського, С. Глови, Р. Баріяка, О. Гарди, Т. Стефанчука, І. Гаврила, М. Рудка, І. Сторожука, М. Фіци, Є. Федорченка, М. Максименка, Р. Біля, режисер реалізує формулу, визначену М. Зоценком: «Пики криві – як наслідок потворної соціальної дійсності».

У цього гурту моральних мутантів є свій корифей, заспівувач, деміург – Санітар-Бернацький. Гостра каліграфічна гра актора концентрує до

паморочливого символу ницість, сластолюбство, підступність, тваринне існування поза будь-якими законами.

Образ мілітаризованої безликоності суспільства та блуду як засобу його існування – морального й фізичного – поєднує всі сцени ходіння по муках Малахія. Художніми фресками стають у цьому ряді сценічні постаті солодкогосолої вербувальниці живого товару Аполінарії (Г. Шайда), божевільного, що марить про «статеву залозу» (І. Шумейко), загнаної поза волею до борделю Олі (Л. Никончук)... Вершинно оформлюється кулішівська образна тріада «казарма-божевілля-будинок розпусти» у шоківій сцені згвалтування Олі Санітаром, якому «акомпанує» бруталне гуртове (чи «в колективі», як усе, що діється з нами) рукоблудство «санітарів» у військовому дранті. Щоб висловитися сповна, виставі знадобилася лексика ледь не порнотеатру...

Родинне міщанське середовище Малахія з культом тихої радості й релігійної віхи у виставі Леся Курбаса сатирично висміювалося. У заньківчан воно сприймається хоч і смішно патріархальною, але все ж духовно гармонійною аурую, яка має захистити людину від хаосу й сваволі.

«Киньте ваш Дніпрельстан! Тут ось, чуєте, кричать – ізнасіловані двох старух, о, гегемони! Не поможе». – закликав Малахій робітників заводу в постановці «Березоля». А у відповідь від гегемонів чув: «Поможе!»

Ця колізія була нав'язана драматургу і аж ніяк не прикрасила третій варіант його п'єси. Вистава 1990 року вибудовує цю картину, коректуючи її з огляду на реальні історичні результати, що склалися на 1990 рік. У Федора Стригуна – актора й режисера – це чи не найважча сцена. Ніякого заводу, ніяких робітників – це беззастережно знято, як пляму, з обличчя класичної п'єси. А сентенції Малахія зібрано воедино, і з них створено палкий і довгий монолог. Стригун виголошує його прямо до глядачів (улюблений ним романтичний прийом у багатьох виставах). Проте зовні ніби щира патетика Малахія-Стригуна націлена тут на підрив її романтичного смислу. «Слова, слова, слова...», – сумнівався Гамлет у суті сказаного. А ми, люди найбільш говіркої доби, дивлячись на сцену, вслухаючись у скоромовку блаженної людини, подумки порівнюємо її з численними мітингами сьогодення, які, на жаль, не перетворюються на хліб чи взірцеву людську мораль...

Мабуть, саме в цьому місці остаточно формується думка, що з кулішівського арсеналу барв вистава найменше йде шляхом філософського аналізу, натомість щедро звернена до політичних мотивацій і алюзій.

Спектакль я бачив улітку під час гастролей Львівського театру в Тернополі. Малахія грав Стригун. Прошу пробачення в інших виконавців – П. Бенюка, І. Гаврила, Я. Юхницького. Певно, герой кожного з них неповторний. Ділюся враженням від присутності у виставі Ф. Стригуна.

Це створює чи не найголовніший ефект у сучасному прочитанні твору. Якщо комедійний талант М. Крушельницького в ролі Малахія давав можливість Курбасу здійснити задум «іронічної трагедії», то участь Стригуна повернула дію в жанрове русло, визначене самим Миколою Кулішем як «трагедійне». Ф. Стригун – актор романтичної вдачі перш за все змінює типологію героя: це не «мала людина», не Акакій Акакійович, а натура міцних духовних ідеалів, могутніх громадських пристрастей. Вони довго були приспані, а, стихійно вирвавшись назовні, зіткнувшись із реаліями життя, самі стають неабияким лихом...

Якось Стригун розповідав, що після закінчення школи в рідному селі на Уманщині певний час поштарював – на велосипеді розвозив листи, газети. Цей факт пригадався, як тільки на сцену вибіг босоніж збуджений, радісний Малахій-Стригун у поношеному синьому галіфе та білій подертій сорочці навипуск... М. Куліш мудро визначив «спеціалізацію» героя – поштар, себто, оповісник, інформатор. Громадська людина... У Стригуна це зерно образу, першопричина потреби Стаканчика в людях. Можливість були щасливим, несучи щастя іншим. Лейтмотив майже всіх «радянських» героїв, яких безліч зіграв актор за своє творче життя. Більше того, alter ego самого актора. Звичайно, ті п'єси були написані вже після загибелі М. Куліша, тому й герої актора в них були вже свідками торжества «зрілого соціалізму» і, борючись з «окремими недоліками» життя, мріяли в монологах про «голубу даль» комунізму.

І всім їм була властива жертвність. У «Повісті полум'яних літ» великого майстра й заложника героїко-романтичного стилю Олександра Довженка поранений на війні Іван Орлюк у маренні розмовляє з «представниками дружніх країн усього світу»:

– Мені боляче!

– А ми за те любимо вас. Ми любимо вас за жертви. Ми захоплені вашим героїзмом. У нас кожна дитина захоплена...

Малахієві теж боляче, ой, як боляче, особливо, коли він тримає на руках мертву дочку Любуню, зняту з петлі в борделі. Та не може він віддатися горю, дмухає в дудку, називаючи її сурмою золотою. І говорить він про себе: «Я – всесвітній пастух. Пасу череди мої. Пасу, пасу та й заграю...»

Ф. Стригун проживає останній епізод насичено й багатозначно. Грає власне прощання з «романтизмом»... На початку батько ніби не відчуває на руках своєї мертвої дитини, він відчайдушно, мов у останньому заклик до людей, дмухає в дудку. Його гіпертрофована енергія поступово слабшає й уривається, коли починає звучати мелодія молитви. Згадка про іншу істину, яку він зрадив. Підходить Агапія з палаючою свічкою... А далі мовчазний роздум Малахія-Стригуна, осягнення жадливої жертви, погляд, занурений у глибини зали для глядачів. Це секунди розуміння безумства світу, власного безумства в ньо-

му, повернення до нормальної свідомості й обрання... небуття. Кремезний, сивий, апостолоподібний, він ішов від нас у глибинь сценічного простору, де в білій імлі зникав... «Зацикленість» на ідеї ставала виною, присудом, кончиною героя... Та в спину йому, набираючи звучності, починала бриніти мелодія: «Чом, чом, земле моя, так люба ти мені?».. Шемлива, небесно чиста, де біль омиває надія, де знову й знову – як завжди в романтиків – промовляє Душа...

Знаю дві вистави, які сьогодні несуть очищення – молитовний «Гев'є-Тевель» у франківців і, мов крик болю, – «Народний Малахій» у заньківчан.

**Гайдабура Валерій Михайлович,**  
*доктор мистецтвознавства.*

## **Федір Стригун: «Галичина: зрада чи добрі маневри?»<sup>1</sup>**

Так, у нас в Україні багато сперечаються, щось доказуючи: прем'єр із Президентом, Голова Верховної Ради з прем'єром і Президентом, опозиція – з ними всіма... Йде звичайний діалог, і я вважаю, що цей діалог і відбувається для того, щоб виявити позитиви і негативи, які існують в суспільстві, і тому, коли я отримав запрошення на зустріч Віктора Януковича з інтелігенцією, у мене навіть і думки не виникло, що я можу не прийти. Скажу вам чому. Я є державна людина й працюю в державному колективі, і знаю один закон: не держава в театрі, а театр у державі. А прем'єр-міністр – це є прем'єр-міністр, і не важливо чи він є від регіонів чи від комуністів чи від «Народного руху»...

Особисто нас, «заньківчан», хвилює дуже наболіле питання: йде реконструкція театру і його ремонт. Із цим ми пробиваємося стільки років у різні інстанції, бо хочемо, щоб нам допомогли. Ну, коли випаде ще така нагода поговорити з прем'єр-міністром?! То чого ж нею не скористатися? Та, на жаль, не відбулася серйозна розмова, бо на неї в прем'єр-міністра вже не лишилося часу. Щиро кажучи, я розраховував, що розмова піде інакше, але в тому, як вона проходила, усі його помічники, речники, вони мали підготувати зустріч краще. Виходить прем'єр, усі встали, – ми люди інтелігентні. Він сів, ми сіли. І якби Янукович сказав: «Я не знаю предмета досконало, але є міністр культури... Юрій Петрович, сядьте коло мене і послухаємо, які є проблеми, побажання, претензії. Висловив це мені, я буду це слухати й брати до уваги». Отакий перебіг подій був би для мене цікавий.

Янукович – чоловік, зайнятий виробництвом, державним господар-

---

<sup>1</sup> Ірина Єгорова. Федір Стригун: «Галичина: зрада чи добрі маневри?» /День. 9 лютого 2007.

ством, а сиділи перед ним професори, академіки, народні артисти, – сивочолі люди. Усі прийшли. Бо в кожного було наболіле. Там були видавці, були письменники, які теж мали що сказати. І той же Микола Петренко, і той же Різник, і Безніско... А сказати ж не дали... Однак, і при тому я не бачив, щоб наш губернатор Олійник падав на коліна, він вів себе достойно. Горинь вів себе достойно. Дуже гарно виступив наш мер Садовий, наголосив на болісних точках. Він сказав, що Львів валиться, що потрібна зараз увага держави до цього міста, якщо хочемо його зберегти. Ми самі – проблеми не подужаємо. І повинен уряд це усвідомити, який той уряд не є... Встала Марія Кіх, яку я дуже шаную, і просить прем'єра, щоб їхня академія стала національною. Ну що тут поганого? Багато чого хотілося б сказати, і в претензії, і, може, критикували б цей уряд, і самого Януковича. На попередній зустрічі ми такі речі казали йому...

А кричати: Львів тріумфально зустрічав Януковича й заливав йому всі дірки, вибачте, це можуть зараз казати лише ідіоти. Завтра приїде до нас Президент, якого ми дуже любимо й шануємо, ми теж дуже гарно приймемо. Післязавтра приїде ще якась державна людина, і якщо попросить зустрічі з інтелігенцією, то ми прийдемо, бо в неї будуть якісь побажання, і ми їх вислухаємо. Це – держава, якщо це держава (а не «сбор блатних и шайка нищих»), і в державі державні люди повинні вести себе по-державному. А сказати черговий раз гостре слівце – я теж умію це, та ще як умію! І міг би тим сказати, та не для цього я прийшов на зустріч...

Треба віддати належне – до нас у театр пізніше завітали віце-прем'єр-міністр Рибак, прийшов міністр культури, обійшли приміщення. Директор показав, що зроблено, що ні, а потрібно ще технічну документацію готувати. Нам пообіцяли, що завітають ще раз такою ж командою до театру...

Та не лише стан нашого приміщення мене турбував. Я, як голова Спілки театральних діячів, прийшов на цю зустріч з інтелігенцією ще й тому, що мене цікавило (і до цього часу цікавить, незалежно від того, хто прем'єр), коли ж піднімуть зарплати акторам в обласних театрах? Ми – Національний колектив, я дякую уряду, президентам, за указ про надання нам статусу Національного, за те, що нам ідуть доплати, і це дає можливість працювати на високому професійному рівні, так що, маю надію, нам вдається відповідати запитам глядача. Я говорив на зустрічі про підняття зарплат у таких театрах, як Луцький, Ужгородський, Івано-Франківський, Мукачівський театр. Бо в Рівному та Тернополі вже академічні театри й там голови обласних держадміністрацій підвищили зарплати з місцевих бюджетів, і люди там уже поза межею голодування, поза межею бідності. Бо коли народний артист одержує зарплату в 550 гривень, а є актори, які одержують 350 гривень, 400, то як вони можуть працювати? Не так давно всі директори театрів кинулися робити театри академічними. Але, на жаль, з'явився якийсь «кручкотворець», інакше не скажеш, який



сказав, що навіть академічний немає права на підвищення зарплати. І закрили цю тему. Отже, щоб розставити всі крапки над і, не моє переконання, не треба нам ніяких «академічних», і не треба, щоб голови адміністрації загалом «пробивали» це звання, а видати потрібно таке розпорядження Кабміну, щоб кожна область на сесії обласної ради чи рішенням адміністрації визначилася, і мала право додавати акторам до того принизливого мінімуму дотацію. Бо інакше ці театри розпадутся, і кожен голова обласної адміністрації, і мер міста розуміє це, і не хоче залишитися без театру. Причому, говорив я не лише про західний регіон, а й про Полтавський театр, Сумський, Луганський, Чернігівський...

Друге питання. Ось усі говорять захід-схід, схід-захід, я вважаю, що це дуриця, так і сказав. Я, наприклад, східняк, працюю 42 роки в Галичині, я вже галичанин, і на це не нарікаю. Мої друзі – Міша Голубович працює в Луганську, Бравун – у Донецьку. Я можу назвати десятки своїх однокурсників, які працюють по всій Україні, але біда-бідність на всіх одна. А щоб не було при цьому ще й оцього розподілу, треба влаштувати гастролі, які сьогодні організувати важко, бо дорогою є дорога й проживання. Але не може (в одній державі живемо!), наприклад, такий театр, як Луганський, не приїхати на гастролі в Івано-Франківськ. А Івано-Франківський – не поїхати в Луганськ. Сумський театр мав би поїхати, приміром, у Луцьк, а Луцький – у Суми, і так далі. Це потрібно організувати, бо нічого так людей не зближує, як мистецтво й безпосереднє спілкування. Оце все, що я сказав, і подав Януковичу листа, у якому описав усі театральні проблеми й зробив деякі пропозиції.

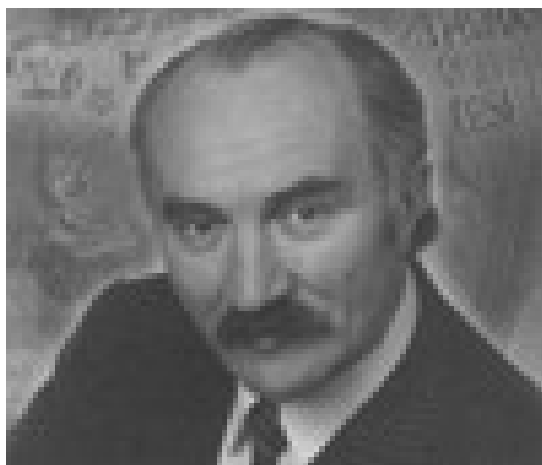
А коли я подивився п'ятий канал, «5 копійок», де зібралися львів'яни, колишні львів'яни, які переїхали зараз до Києва й стали такими «великими революціонерами», і почали розповідати, як львівська інтелігенція себе спалювала, «залізуючи всі дюри Януковичу»! До речі, за людьми, що прийшли в студію 5-го каналу, нічого не стоїть, вони ні за що не відповідають, при тому є недоторканні, бо захищені недоторканністю як депутати Верховної Ради, хоча там були й колишні депутати... Признаюся, мені боляче стало і гірко за 5-ий канал і за всіх, що там на тій передачі виступили, покинувши Львів і львів'ян. Вони зараз починають говорити: п'ємонт знищений, п'ємонт такий нищий! Та ви ще прийдіть сюди та повчіться, як себе поводити культурно в тому чи іншому випадку. Хіба гарно, коли Президент приїхав в Донецьк, а люди вийшли з плакатами: «Геть!». Кого? Президента, якого вибрав народ?! Це ж паскудство. Що, революційна ситуація якась є? Ні – будемо державу, проблемно будемо, складно, з труднощами, але будувати треба.

Вони що, хотіли, щоб я встав і сказав: пане Янукович, чого ви приїхали, ми вас не слухаємо, ми вас... Що ми вас? За мною стоїть 500 чоловік колективу, вони мають залишатися без зарплати? Щоб як у Тарасюка, коли міністерство закордонних справ залишилося без зарплати? Наведіть

порядок там, нагорі, а тоді до нас майте претензії. Люди ж обрали цього прем'єра, Президент подав його? – подав. Затвердили? – затвердили. Він може не подобатись мені 10 разів, але він є державною людиною. Я в театрі теж не кожному подобаюсь, але мене слухаються, бо я керую творчою частиною театру. Я розумію, що професійні політики й революціонери можуть собі дозволити багато чого (причому, не завжди гарного), бо вони живуть із партійних фондів. Ми живемо ж зі своєї праці, і держава ще нас датує.

Не можу не сказати ще одного: так, ми брали активну участь у помаранчевій революції, і тут, і в Києві на Майдані, і ми залишаємось такими, якими ми були. До речі, ми помаранчеву революцію робили, коли ще в 99-му поставили «УБН», і всі ці речі говорили вголос, відкрито – і в Києві на гастролях, і тут у Львові. Тоді ці політики «сердились» на нас і казали: куди ви лізете? І таке було. Я ж пам'ятаю цю ситуацію, я можу зараз витягти 280 рецензій, де вони, ці ж хлопці, які зараз дуже розумні, говорили все навпаки.

Якщо ми беремо вже приклад з Європи, то там, хто б не керував, а табель про ранги існує, – бо обраний народом. А не влаштовують нас ці державні люди, то на наступний раз будемо ліпше думати й мудріше вибирати. А якщо припре вже так до горла, то хай не думають, що не вийдемо, як минулий раз. Вийдемо, як не на площу Незалежності або сюди, біля Оперного театру. Люди вийдуть і скажуть – відверто й правду. Але коли є якісь справи, і не мітинг зібралися проводити, то треба справи робити, панове, а не заробляти дешевий авторитет.



## **Творча діяльність Володимира Савченка**

Педагог. Митець. Режисер. Літератор. Заслужений артист України. Член Національної спілки театральних діячів України. Член Національної Спілки журналістів України. І все це уособлює одна людина – Володимир Захарович Савченко.

Народився він 9 липня 1938 року в селі Ястребенька (нині Яструбенька) Брусилівського району на Житомирщині.

Закінчив Харківський державний університет, у тамтешньому текстильному технікумі викладав українську мову та літературу. Як творча, неспокоїна натура, В. З. Савченко потім ще п'ять років здобував освіту й знання на режисерському факультеті Київського інституту театального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого.

Тривалий час В. З. Савченко працював головним режисером Івано-Франківського обласного музично-драматичного театру ім. Івана Франка, Кіровоградського обласного музично-драматичного театру ім. М.Кропивницького.

За цей період здійснив близько ста постановок і концертних програм, декілька разів здобував звання лауреата й дипломанта всесоюзних та республіканських театральних фестивалів.

Високу оцінку театральної критики й широке визнання глядачів здобули вистави, які поставив Володимир Захарович, працюючи в Житомирському обласному музично-драматичному театру ім. Івана Кочерги.

З 1991 року В. З. Савченко – головний режисер новоствореного Житомирського обласного державного телебачення. Тут знову повною мірою проявилися творча думка та майстерність митця. Як автор відеофільмів, Володимир Захарович неодноразово здобував звання

лауреата Всеукраїнського фестивалю телерадіопрограм «Калинові острови». У 1999 році за створення високохудожніх вистав «Гетьман Дорошенко» за п'єсою Л. Старицької-Черняхівської та «Данило Галицький» за мотивами Галицько-Волинських літописів удостоєний звання лауреата Всеукраїнської премії імені І. Огієнка.

Понад тридцять років В. З. Савченко член Спілки театральних діячів України. Член Національної Спілки журналістів України.

Має власні п'єси, прозові та поетичні твори.

## Відлуння <sup>1</sup>

Коли їду в село, я до батька заходжу і діда,  
Крізь колючі кущі, де барвінком кругом заросло,  
Від тієї війни вже давно не лишилося й сліду –  
Та рубати боюсь я колюче ожини зело.

Бо воно проросло із грудей мого батька і діда...  
Я рубати боюсь, бо то їхня, напевне, душа  
Застелила мені килимок для святого обіду,  
Щоб нас трьох не почула лихая личина чужа.

Розкажіть мені, тату, розкажіть мені, мамо,  
Я вас дуже прошу: як на грішному світі прожить.  
Я все те збережу і з роками так само  
Я сином розкажу, як на грішному світі прожить.

І озвались батьки.

Голос матері: «Не зламавши стеблину,  
Не убивши пташину,  
Слід на світі Господньому жить»,  
Голос батька: «Величати людину,  
Шанувати родину,  
Своїм чесним ім'ям дорожить».

І затихло все знов...  
Тільки падають дикі десь груші,  
І по небу кудись реактивні летять літаки.  
Прощавайте, батьки, я до часу лишити вас мушу.  
Треба далі іти у цей світ, неповторний такий.

---

<sup>1</sup> В. З. Савченко. На розп'ятті віків. Поеми. 2002 р. – Житомир.

Я виходжу на шлях крізь відчинені навстіж ворота.  
Тут спочили навек чотирнадцять моїх поколінь...  
Треба далі йти... Нас чекає найтяжча робота –  
Передати синам таїну материнських молінь.

Розкажіть мені, тату, розкажіть мені, мамо,  
Я вас дуже прошу: як на грішному світі прожить.  
Я все те збережу і з роками так само  
Я синам розкажу, як на грішному світі прожить.

І я знову почув голоси батьків.  
Вони звучали вже над світом.

Голос матері: «Не зламавши стеблину,  
Не убивши пташину,  
Слід на світі Господньому жить»,  
Голос батька: «Величати людину,  
Шанувати родину,  
Своїм чесним ім'ям дорожить».

До поетичної збірки «На розп'ятті віків» увійшло три поеми: «Брати, або Віщі сни», «Зигзиця» і «Шлях». В їхню основу покладено дійсні факти, і долі героїв – не видумані. Більшість імен збережено, додаткову інформацію про них читач знайде в кінці збірки. Отже, кожна поема за жанром – поетичний есей.

У поемі «Брати, або Віщі сни» відтворено події повоєнних років. Наскрізним стержнем оповіді є драматична доля мого старшого брата Анатолія.

По закінченні Київського індустріального технікуму його, як молодого спеціаліста з налагодження верстатів, було направлено на Андрушівський цукровий завод, що на Житомирщині

Влітку 1949 року Анатолій приїхав у рідне село Ястребенку Брусилівського району в свою першу відпустку.

Однієї серпневої днини біля наших воріт спинились баскі виїзні коні. З воза, майже на ходу, зістрибнули троє незнайомців у цивільному й стрімко ввійшли в наш двір. Мати, як стояла з решетом у руці над клумачком збіжжя, – так і застигла, її серце відчуло: в нашу сім'ю ввірвалось велике горе.

Брата було заарештовано. Він відбував весь термін покарання в Печорських таборах на Крайній Півночі. Лише в 1956 році, під час хрущовської відлиги, Анатолія було реабілітовано.

У рік арешту брата я був ще школярем-п'ятикласником, а зустрілися ми з Анатолієм, знову ж таки в рідному селі, аж через сім років. У той час я вже закінчив перший курс Харківського державного університету.

В молодості мені не вдавалось в повній мірі осмислити трагічної долі української інтелігенції, яку нищив сталінський тоталітарний режим у передвоєнні й повоєнні роки.

Не знаю, як мене прийняли до вузу, адже в моїй особовій справі значилось: «Брата репресовано». Мабуть, тому, думав я, переді мною не зачинили двері до вищої школи, що я, згідно з патріотичними переконаннями, ще в тринадцятирічному віці (передчасно) подав заяву до комсомолу й мене, як виняток, прийняли до Ленінської спілки молоді.

В тому, що ми з братом стояли на протилежних ідейних платформах – не було нічого дивного. Адже в роки Громадянської війни єдинокровні родичі опинялися з різних сторін барикад. Брат ішов на брата, а син – на батька.

Колись мені один службовець шепнув у відділі кадрів: «Такі, як ти – «їм» дуже потрібні. У «них» є підстава в будь-який час тебе смикнути за мотузку. Ти для «них» – Ванька-встанька».

Ці болючі слова гіркої правди я ношу в серці все життя, їх інколи доводилось співставляти зі своїми діями в найкритичніші години. Адже були періоди в житті, коли я мусив іти на компроміси, аби мати улюблену роботу – театр, забезпечити житлом молоду сім'ю, дати освіту синам.

Сподіваюсь, що сини й внуки відчують, що їхній батько й дідусь жив не манкуртом, не зрікся материнської мови й усе життя сумлінно працював на царині відродження духовності України.

Провідними мотивами поеми «Зигзиця» є доля ліричного героя в постшістдесяті роки. В тоталітарній державі, а на Україні насамперед, на початку 70-х років минулого століття було посилено ідеологічний тиск на творчу інтелігенцію, особливо на тих її представників, які сповідували ідеї Незалежності України, розвитку її мови й культури.

Цей прес залишив слід на долях багатьох не лише професійних літераторів і митців, а й студентів мистецьких вузів, зокрема, Київського інституту театального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого, в якому в ті роки навчався автор цієї збірки.

Поема «Шлях» – це поетична версія про визначні події в древньому Здвижені і його навколишніх поселеннях. За твердженням деяких істориків і краєзнавців, місто Здвижень у XII-XVI століттях було вицент зруйноване завойовниками. Натомість виросло містечко Брусилів. Нині – райцентр на Житомирщині. Стоїть воно на старому шляху зі Львова й Володимир-Волинського до Києва.

Колесо історії упродовж століть не раз котилося по цих землях, залишаючи по собі кров та горе. Через міст колись повноводної річки

Здвиж везли Теробовлянського князя Василька, якого позбавили зору киявські брати.

Крізь ліси й болота з наших країв добивалися до фастівського полковника Палія народні месники, везучи за собою на поселення в буферній зоні між Південним Бугом та Дніпром свої родини.

У Брусиліві перебував під час поїздок по Волині Тарас Шевченко. Славним історичним постатям – князю Васильку, Семену Палію й Тарасу Шевченку присвячено поему «Шлях».

Завершити передмову хочу словами з поеми «Зигзиця»:

Не спиться і нині. Дванадцята ніч.  
З динаміка гімн «Ще не вмерла » звучить.  
В гравюру Шевченкову втупились очі...  
Слова Кобзареві спливають пророчі:  
Чому нас так мало історія вчить?

Ця збірка – про болючі уроки історії України, про складну долю власної родини. В ній віддзеркалюється доля покоління дітей, які вийшли після війни з бліндажів, сіли за шкільні парти, а згодом пішли у вузи й профтехучилища, на заводи й фабрики, на шахти й у Збройні Сили, ставши опорою Держави.

Дякую, шановний читачу, за те, що ти взяв цю книгу до рук і наперед тричі завдячую за намір прочитати її <sup>1</sup>.

\* \* \*

...Якщо оглянути далекі роки початку творчої діяльності в Житомирському облмуздрамтеатрі, то мимоволі напрашується висновок: постановки музичної комедії «Жених утік» Г. Гагієва, драма «Доля розвідника» В.Шевченка, комедія на сучасну тему «Товариші по службі» Е. Брагинського й Е. Рязанова, а згодом сценічне втілення складної драматургії Б.Васильєва «А зорі тут тихі» та гостросюжетної драми Г. Бокарева «Сталевари» – це досить-таки успішний старт у професійному театрі. Лише «самогубець» одважиться залишити театр, своїх довірливих і щирих у ставленні акторів, які, здавалося, ніколи не зрадили б мистецтву, якби в кожній спільній постановці відчували, що режисер ґрунтовно підготовлений, осмислено буде виставу, дбаючи про її жанрову цільність і сценічну довершеність.

Як свідчить газета «Радянська Житомирщина», в той рік мені було довірено від імені театру звернутися до глядачів з «відкритим листом». Це, власне, був авторський прийом: лист до глядачів <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> В. З. Савченко. На розп'ятті віків. Поеми. 2002 р. – Житомир.

## Хто поряд з тобою? <sup>2</sup>

За свідченням преси комедія «Товариші по службі» Є. Рязанова і Є. Брагинського вважається найпопулярнішою серед творів цього жанру, що побачили світло рампи в нинішньому році. З цим погоджуються й багато житомирян, які вже мали нагоду подивитися виставу обласного музично-драматичного театру, поставлену режисером В. Савченком.

Дія п'єси відбувається в одній зі статистичних установ.

– Ми проводимо на службі значну частину свого життя, – говорить директор цієї установи Калугіна. Через це й режисер, і виконавці ролей намагаються відповісти на запитання: хто поряд із нами? Які люди нас оточують?

Людмила Петрівна Калугіна і є головним персонажем п'єси. Вона незаміжня, хоч уже й немолода. Трохи відлюдкувата. Співробітники тишком-нишком прозивають Калугіну «похнюпою». Лише згодом їм удасться побачити, яка це життєрадісна, палка в коханні (хай і запізнілому) жінка.

На противагу Калугиній її заступник Самохвалов – вродливий, модно зодягнутий, з вишуканими манерами чоловік. У нього акуратно причесаний чуб і такі само причесані думки. Одне із завдань вистави – зірвати з нього маску добропорядності, зовнішньої чемності, розкрити бридку логіку кар'єриста: життя – то гра в шахи, де з пішака можна перетворитися у велику фігуру.

Анатолій Новосельцев – звичайнісінький працівник установи, скромний; сором'язливий, нерішучий. За сімнадцять літ бездоганної служби він так і не піднявся на жоден щабель службової драбини. Але за скромністю неважко розгледіти, що це здібна, принципова людина.

Ольга Рижова за вдачею оптимістка, але вона переобтяжена сімейними клопотами. До речі, Самохвалов, Новосельцев та Рижова колись разом навчалися в інституті. У Самохвалова з Рижовою свого часу навіть був роман. Тож із появою Самохвалова в установі в Ольги з новою силою пробудилися почуття, які дуже часто заводять її в трагікомічні ситуації.

Є в п'єсі ще два персонажі. Вірочка – вродлива, але дещо обмежена дівчина з міщанськими поглядами. І Шуручка – молода працівниця, що займає другорядну посаду, але вважає себе чи не найважливішою, бо вона – член місцевкому.

---

<sup>1</sup> Володимир Савченко. Театр у моєму і твоєму житті. Радянська Житомирщина. №4. 6 січня 1973 р. – Житомир.

<sup>2</sup> Василь Фольварочний. Хто поряд з тобою? /Радянська Житомирщина. 13 грудня 1971 року. – Житомир.



Ось і весь драматургічний «штат», який режисерові треба було заповнити живими людьми – акторами, щоб потім втілити авторські задуми в сценічний твір. Темпераментна, експресивна, винахідлива в комедійних ролях заслужена артистка республіки Марія Мар'яновська. Такою її знають глядачі. А в образі Калугіної актриса відкрилася дещо в новій якості. Персонаж, створений Мар'яновською – це своєрідне поєднання наївності й ліризму з упертістю й непохитністю.

Спершу бачимо появу на сцені підкреслено офіційної, навіть дещо черстої особи. Рухи її сковані, хода важка. І враз у глибині її очей спалахують ледь уловимі іскрини, які настожують. Однак Мар'яновська в Калугіній не квапиться розкриватися. Заінтригувавши, вона до розгадки приводить поступово.

Вечірка в Самохвалова. Калугіна зі звичайної службової обстановки потрапляє в зовсім іншу, дещо сімейно-інтимну. Це чужий для неї світ, тут вона розгублюється. На обличчі неприступність, офіційність. Але задушевні вірші Фета, романс, виконаний під акомпанемент гітари, – і з Калугіної на якусь мить спадає маска, а натомість лице осяває усмішка, добра, з лукавинкою. Героїня злякалася власного спалаху почуттів, хоче вернутися під маску (бо під нею затишніше, спокійніше), але вороття нема. І вже перед глядачем зовсім інша людина. Ця удача – наслідки акторського пошуку. І, з певністю скажемо, пошуку плідного, такого, що дав можливість глядачеві зазирнути в таїну внутрішнього переродження людини.

А за внутрішнім, звичайно ж, наступає зовнішнє перетворення Калугіної. На ній – уже зовсім інша зачіска, одяг підібраний зі смаком. Навіть хода змінилася. З'явилось в ній щось м'яке, граційне. І слово «похнюпа» аж ніяк не підходить до цієї симпатичної жінки.

Образ Новосельцева створив артист О. Шаварський. Авторами він задуманий як такий собі невдаха, що вічно потерпає од принижень. Так його й трактують у багатьох театрах, та у виконанні О. Шаварського – це працівник із почуттям власної гідності. Навіть непристосованість Новосельцева до життя Шаварський трактує по-своєму. Його Новосельцев усвідомлює власну ваду й ставиться до неї з неприхованою іронією.

Вдалися Рижова артистці Н. Холод і Самохвалов – Ф. Чернюку. Цікава Шура у виконанні В. Нечипорук. Остання зуміла підібрати такий «ключик», яким відкрила душу своєї героїні. А в душі тій виявилася порожнеча й глухість. Артистка без шаржу, без натяжок показує, як деякі люди на кшталт «громадської діячки» Шури під егідою доброчинства грубо лізуть у чужі справи, у незрозумілі їм інтимні стосунки. А от артистка Г. Скринник, яка грала Вірочку, пішла іншим шляхом. Вона надміру силкувалася бути смішною й, як кажуть, переграла.

Загалом вистава вдалася. Глядачі, залишаючи зал, ще довго перебувають у полоні роздумів: а який же я в колективі? Хто окруж мене?

Твір закликає до створення в колективі ділової атмосфери, до чуйності в стосунках між товаришами по роботі.

**Василь Фольварочний.**

*Завідуючий літературною частиною  
Житомирського облмуздрамтеатру.*

## **Торжествує молодість<sup>1</sup>**

В основі сюжету – життя двох сусідніх родин: пташниці Залі й дояра Хамата. Дочка Зеті, Фарі, й син Хамата, Ацамаз, щиро кохають одне одного. Проте Залі погоджується віддати доньку лише за вченого жениха з міста. Тільки завдяки хитромудрому втручанням молодшої дочки Залі, Коко, все стає на свої місця. Не тільки молоді, а й удова Залі та Хамат поєднують свої долі.

Постановник В. Савченко з перших картин настроює глядача на сприйняття вистави як комедії-фарсу, веселої, легкої, дотепної, пройнятої пісню, типцем жартом. У цій же тональності витримане й декоративне оформлення, зроблене заслуженим діячем мистецтв УРСР І. Шевченком.

Режисер чимало зробив для подолання певної ілюстративності й схематичності п'єси в окресленні образів та ситуацій. Він добрав виразні деталі для поглиблення змісту твору. Звичайний гімнастичний круг символізує у виставі сонце, яке золотим німбом єднає закоханих. У руках негативних героїв цей же круг стає ознакою пастки, заготованої на недосвідчену наречену. Таку ж символічну роль відіграють подушки, які ми бачимо в руках дійових осіб за різних обставин.

У кульмінації вистави, коли перед глядачем у всій своїй непринадній наготі постають Бодалаг і Хабуча, звичні побутові речі злітають догори й падають на їхні голови. Це символічна картина протесту проти пристосовництва мінчан чи не найганебнішого пережитку минулого в нашому житті.

---

<sup>1</sup> Василь Фольварочний. Торжествує молодість. /Радянська Житомирщина. 17 грудня 1971 р. м Житомир. Рецензія В. Фольварочного на музичну комедію осетинських авторів Г. Гагієва і Х. Плієва «Жених утік» (переклад Бориса Тена та Ігоря Рибчинського). Ця рецензія засвідчує про те, що на початку сімдесятих років минулого століття Житомирський обласний театр мав достойний потенціал творчого складу, спроможного втілити як українську музичну комедію, так і зарубіжну оперету. Музкомедія «Жених утік» саме і побудована за зразком класичної оперети. Увертюра, розгорнуті вокальні партії головних героїв, дивертисменти, комічні дуети і терцети – звучали досить пристойно.

У змалюванні характерів, у мізансценуванні постановите вміло використовує засіб гіперболізації. Дія вистави розвивається динамічно, в яскравих комедійних ситуаціях. Персонажі чітко окреслені.

Заслужена артистка УРСР М. Мар'яновська створила образ дуже активної за характером пташниці Залі. Любляча, турботлива мати, Залі щиро бажає добра своїм донькам, але в силу хибних уявлень про їхнє сімейне щастя сама ж стає йому на заваді. В цій ролі артистка демонструє багату мистецьку палітру – від вибухів гніву до материнської ніжності.

Дояр Хамат у виконанні В. Рябовола стриманий, флегматичний, добродушний. Але коли в Хаматі розбухують вогонь самолюбства, він не поступається в запальності своїй сусідці Залі. Соковитий образ осетинського джигіта – безумовний творчий успіх актора.

Чи не найбільшу реакцію залу викликає дует заслужених артистів УРСР К. Коваленко й В. Нестеренка в ролях Хабучі та шахраюватого її сина Бодалага, нареченого в літах. Хабуча-Коваленко самовикриває себе й мовою, і жестами, на кожному кроці, демонструючи замасковану фальш, огидне ество пихатої міщанки. Бодсілаг-Нестеренко постає перед глядачем як жертва своєї матері. Свою духовну вбогість маскує, видаючи себе за вченого. Але справжню суть цього сорокарічного пройдисвіта одразу розпізнає юна Коко. Й у цьому, мабуть, найбільший комізм образу.

Роль Коко, по суті, рухає дію. Артистки Ж. Кострова, яка виконує цю роль, уособлює молоду силу, що сміливо розвінчує пережитки минулого. Коли Фарі та Ацамаз намірилися було втекти, Коко з викликом заявляє: «Чи вам не соромно втікати від труднощів? На зборах ви ж хоробрі: «Ми збудуємо нове суспільство! Ми будемо боротися з пережитками!» Коко має право так казати: вона не базикає, а ділом доводить, на що здатна. Це завдяки її кмітливості щасливо поєднуються долі героїв п'єси.

Фарі, старша, дочка Залі, – скромна, стримана в почуттях дівчина, нерішуча в борні за своє щастя. Такою й відтворює її артистка Н. Кривень, яка, до речі, має чудовий голос.

Наречений Фарі, Ацама, що його грає артист А. Медведєв, – вродливий, працьовитий юнак, якому, однак, не вистачає рішучості.

У комедії звучить вирок не лише пережиткам міщанства, а й осуд нерішучості молодих. Через поступливість ацамазів іноді й перемагають бодалаги. Симпатії глядача – на стороні Коко й Локо (артист О. Гуляєв), які органічно доповнюють одне одного.

Музична комедія «Наречений утік» стверджує права молодості, таврує пристосовництво, іржу пережитків минулого. Промовистий щодо цього фінал, у якому представник загсу Анді (його роль добре виконує артист Л. Мальчук) із задоволенням реєструє народження нової сім'ї.

**Василь Фольварочний.**

## Бійці невидимого фронту <sup>1</sup>

Обласний комітет комсомолу проводить огляд творчої театральної молоді. Актори, режисери, музиканти, художники – більше сорока молодих – здібних представників колективу Житомирського облмуздрамтеатру беруть у ньому участь.

До славного п'ятдесятилітнього ювілею із дня утворення Союзу Радянських Соціалістичних Республік митці Житомирського обласного музично-драматичного театру здійснили постановку героїчної драми Валентина Шевченка «Доля розвідника». Про бійців невидимого фронту написано чимало. Чимало й створено, кінострічок, а отже, у режисера Володимира Савченка була складність у тому, щоб дати свою інтерпретацію твору, не збитися на пригоди.

Прем'єра вистави перетворилася на справжнє свято. І не тільки тому, що виставу із захопленням дивилися гості театру, – відомі радянські розвідники, які одногослоно заявили, що постановнику вдалося передати достовірність атмосфери, у якій точився двобій світоглядів, руйнівних, жорстоких – фашизму й життєствердних, гуманних – комуністичних. Святом стала вистава, передусім тому, що режисеру Володимиру Савченку вдалося віднайти оригінальне її вирішення. Звичайно, заслуга тут і молодого художника, дебютанта в професійному театрі, випускника Київського державного художнього інституту Анатолія Луценка.

Робота розвідника – це гра з вогнем, ходіння по вибухівці, маневрування між пороховими бочками. Тому-то режисер проводить дії на великих капсулах, які в будь-яку мить можуть вибухнути. На капсулі естрадна сцена в казино, на капсулі кабінет гестапівця Ерлінгера.

Над капсулами нависають величезні кількаметрові гільзи, вони як ліхтарі, які також; підсилюють напругу атмосфери.

Капсули, гільзи чи не єдині лаконічні елементи оформлення сцени протягом усієї вистави, але вони – не мертва оздоба, а елементи метафоричного трактування подій. У потрібні моменти для підсилення динамізму, гостроти дійства гільзи ліхтарі загоряються, висвічуючи то гестапівців, то наших розвідників, створюючи враження, що все тут відбувається на вістрі лева. В момент, коли дія переноситься з тилу ворога в серце нашої Батьківщини Москву, гільзи, що прямовисна стрімилі над головами розвідників і гестапівців, створюють півкільце жерл гармат, символізуючи міць нашої оборони, надійність захисту.

У фіналі вистави гільзи накривають гестапівців, даючи зрозуміти, що фашизм не зник остаточно, що він лише знайшов прикриття, а загроза

---

<sup>1</sup> Василь Фольварочний. Бійці невидимого фронту. /Комсомольська зірка. 23 квітня 1971 р. – Житомир.

його існує, а значить існує потреба в підвищенні пильності радянських людей.

Лаконічно не лише доповнює, а й логічно підсумовує окремі епізоди, сцени музично-шумове оформлення вистави, вдало скомпоноване Володимиром Водяновим.

Художник по світлу Г. Трахтенберг завдяки оригінальності оформлення побудував цікаву світлову партитуру вистави.

Таке вирішення спектаклю дає можливим приглушити описовість окремих характерів, позбутися марнослів'я, детективної метушні, надати кожному навіть епізодичному образів великої значимості, а отже, створюється враження нерозривного динамічного цільного ансамблю протягом ходу всієї вистави.

Постановник не пішов річищем плину інтриги між радянським розвідником Сергієм і гестапівцем Ерлінгером. Він передусім акцентує увагу на контрастності світоглядів носія зла людиноненависника Ерлінгера й добротворця гуманіста Сергія, безвільність, розпач Трепке й непохитність комуніста-чекіста Андрія. Нищість запроданця Степанчука й мужність, стійкість Ібрагіма. А звідси над усім домінує гімн патріотизму, самовідданості радянських народів-братів і смертний вирок людиноненависництва, насильству фашистів.

Патетика, піднесеність вистави не створює враження плакатності, а навпаки внутрішньої переконливості. Це досягається й завдяки правильній тонації трактування образів акторами.

Упевнений у тому, що за ним правда, а значить і перемога, не знижуючи па можливу смерть, постає Сергій у талановитому виконанні Петра Кукуюка. Стримано, спокійно, без дешевизни, декларацій і зайвої екзальтації проводить актор свою роль, а тому у фіналі, коли монолог його звучить, здавалося б, надто патетично, все ж віриш йому, бо він переконав нас своєю попередньою поведінкою, що його життя – у самовідданому служінні Вітчизні, у боротьбі з ворогом.

Творчим успіхом спектаклю є образ чекіста Андрія, створений артистом Григорієм Артеменком. З жіночих образів найбільш запам'ятовуються ролі, зіграні заслуженими артистками республіки Антоніною Паламарчук (підпільниця Ніна), Марією Мар'яновською (Луїза-Берта Гендріх).

Образ хитрого, підступного й жорстокого начальника гестапо оберштурмбанфюрера Ерлінгера грав актор Василь Яременко. Високомірність і лицемірство, суворість, зневажливість до всіх і вся, навіть однодумців-гестапівців ось що характеризує цього фашистського виплодка в трактуванні Яременка. Безперечно, цей образ можна записати до активу актора.

Добре зарекомендував себе й молодий актор Федір Кириченко. У його виконанні офіціант ресторану Ібрагім Алімбаєков пластичний, темпераментний, експресивний, вольовий і непохитний.

Весь свій хист вкладають у відтворення образів Трепке й Лорца артисти Фенікс Чернюк і Василь Вітер, розкриваючи духовний крах, приреченість фашизму, підносячись до значних узагальнень...

**Василь Фольварочний.**

## **А зорі ці – незгасні!**<sup>1</sup>

Затамувавши подих, наповнений до краю глядацький зал у ці хвилини, здавалося, перетворився на одну живу істоту, велетенське серце якої, ледве витримувало напруження: зі сцени його обпікав жорстокий біль.

– Поклав адже я вас усіх п'ятьох поклав, а за що? Поки війна, зрозуміло. А потім, чи зрозуміють люди потім, коли мир буде, чому вам помирати доводилося? Чому я фриців цих далі не пустив, чому таке рішення прийняв?

Так переживав на сцені після бою старшина Васков, звертаючись до тяжко пораненої Рити Осяніної. І відчувалося, як враз із її відповіддю – «Обов'язково зрозуміють, тому що Батьківщину захищаємо!», – серця глядачів стрепенулися і забилися частіше.

Було це в нашому музично-драматичному театрі у переддень Міжнародного жіночого свята 8 Березня, коли вперше йшла нова вистава «А зорі тут тихі...»

За основу спектаклю наші митці взяли інсценізацію однойменної повісті молодого письменника Б. Васильєва. Не вперше вдаючись до теми Великої Вітчизняної війни й героїчної участі в ній радянських жінок, творчий колектив одержав можливість на цьому драматургічному матеріалі по-новому вирішити цю тему, зробити своєрідний мистецький подарунок до жіночого свята. І хоч вистава має скромну назву «сценічна повість на дві частини», сприймається вона як справжній реквієм невмирущому подвигу патріоток – жінок у солдатських шинелях.

Війна й жінка – це два завжди строго протилежні, взаємовиключні за своєю суттю поняття: війна призначена знищувати життя, а жінка – творити життя.

Спектакль нагадує нам, що війна це горе, страждання, втрати, а й мудро й пристрасно, всіма сучасними засобами сценічної виразності вчить: війна – це також подолання горя, це стійкість і мужність, це –

---

<sup>1</sup> А. Долгополов. А зорі ці – незгасні! /Радянська Житомирщина. 8 березня 1972 р. – Житомир.

заради торжества життя на землі прийнятий смертний бій, – такий спектакль зворушує своєю джерельною правдивістю й чистотою, своєю безпосередністю й щирістю.

Їх п'ятеро дівчат, бійців із загону старшини Васкова, кожна зі своєю особистою долею. життєвим досвідом, світосприйманням. Артистки, що грають їх, не надають своїм героїням рис виняткових осіб, які не мають людських слабостей.

Ось Рита Осяніна. Артистка Н. Холод малює її дорослішою від інших, зовнішньо суворою: єдина з усіх п'яťох вона встигла в передвоєнні роки вийти заміж, стати матір'ю, а в перші дні війни залишилась вдовою. Тепер, доручивши маленького сина своїй матері, Рита заступила на фронті свого загиблого чоловіка. Артистка Ж. Кострова – виконавиця ролі Жені Комилькової, – малює свою героїню норовистою, здатною водночас на кокетство й жіночу зухвалість, але самовідданою й безстрашною в бою. Вона теж має особистий рахунок до фашистів за розстріляних ними рідних. Або Соня Гурвич у виконанні артистки О. Войтенко – закохана в поезію та мистецтво, замріяна й тиха, засмучена тим, що батьки її залишилися десь в окупованому ворогом Мінську. А якою доброзичливою, міцною й надійною, мов сама матінка-природа, зображує Лізу Бричко артистка Н. Нечипорук! У артистки Н. Смирнової її Галя Четвертак безпосередня, по-дитячому ще наївна й недосвідчена, весь час вигадує матір – «медичного працівника», хоч сама найда, з дитячого будинку.

Такі напрочуд різні, людяні, але пройняті єдиним почуттям патріотичного обов'язку переслідують вони на чолі зі своїм командиром – старшиною Восковим німецьких диверсантів. Хоч сили нерівні, проте дівчата відважно вступають у бій і воюють: і хитрістю, і заповзятливістю, і мужністю найвищої проби.

Старшина Васков у майстерному виконанні артиста Г. Артеменка це чи не найбільша акторська вдача спектаклю. Скупими, але виразними рисами створює він образ справжнього героя Великої Вітчизняної війни. Бойовий досвід, природна кмітливність у поєднанні з мужністю й стійкістю, тонко акцентовані Г. Артеменком, підносять його старшину Васкова до справжньої богатирської постаті. Актор реально показує, як у полум'ї бою виразніше проступають у командира, який досі здавався його підлеглим суворим і черствим, мов «пеньок замшілий», глибока чуйність, людська сердечність, великий душевний такт. Це особливо яскраво й переконливо відтворено в сцені, коли старшина Васков пояснює Жені Комильковій єдино правильний зміст її ставлення до вбитого нею першого ворожого солдата. «Не люди, навіть не звірі вони – фашисти, бо переступили закон людський».

Сили в бою нерівні, і одна за одною гинуть усі п'ятеро дівчат. П'ять передсмертних криків, що немов лещатами стискають серце, і після

кожного з них як останній спалах життя – коротенький спогад умираючої про її колишнє мирне життя. Це сценічне рішення, як і багато інших, – дуже вдалі режисерські знахідки постановника спектаклю В. Савченка.

Щоб краще донести задум вистави, режисер і весь постановочний колектив: художник – володар фарб і кольорів – Ю. Муллер, майстер світла й тіней Г. Трахтенберг, чародії звуків та рухів В. Водянов і А. Перегуда використовують усю різноманітність сценічної палітри; ведучі та актори в своїх ліричних відступах глибше доносять авторський текст. Ряди берізок, синя даль лісу й золотавий схід сонця передають чарівність природи, пісні про Карелію, про часточки серця, залишеного в тому краю, незабутня «Катюша» і безсмертні акорди Чайковського хвилюють і заповнюють душу: кінопроекти відтворюють портрети героїнь. Та найголовніше – у виставу вкладено полум'я сердець усіх виконавців, їхнє творіння є по суті молодіжним спектаклем.

Незвичайно вирішена фінальна сцена вистави. Васков, поранений, майже беззбройний, один настигає фашистів, захоплює їх у полон і жене доти, поки не стрічає своїх. «Що, взяли? Взяли, так? П'ять дівчат, п'ять дівчаток було всього, всього п'ятеро! А не пройшли ви, нікуди не пройшли і сконаєте тут, всі сконаєте!» шалено і люто кидає він в обличчя переможеним ворогам. Сцена напрочуд емоціональна. В ній апофеоз спектаклю.

Присвячений темі минулої війни, він є наскрізь сучасним. Його ідейну близькість до наших днів удаю підкреслюють пролог і епілог, у яких наші сучасники – юнак і дівчина (ведучі В. Горшковський і Г. Скринник), вражені побаченням у карельських лісах, звертаються до своїх ровесників: «Тут, виявляється, теж: воювали... Воювали, коли нас з тобою ще не було на світі...»

Можливо, мистецтвознавці своїм професійним зором побачать у виставі більше недозрілостей, ніж глядачі. Все це, безперечно, буде допрацьоване, відшліфоване. І віриться, що вистава, на якій відчуваєш себе більше співучасником подій, аніж глядачем, коли так і хочеш вийти на сцену й зайняти там свій бойовий рубіж, назавжди залишиться в репертуарі театру.

В той вечір першими дивилися прем'єру студенти й викладачі Житомирського сільськогосподарського інституту. Багато разів зал, доведений майстерною грою акторів до найвищої емоційної напруги, вибухав вдячними оплесками. Коли спектакль закінчився, ми виходили з залу разом з молоддю – притихлою, зосередженою, замріяною. Так буває завжди, коли прилучаєшся до життєстверджуючого джерела справжнього мистецтва, до світла й краси незгасних зір подвигу в ім'я Батьківщини.

**А. Долгополов.**



## П'єса Г. Бокарева «Сталевари» на сцені Житомирського обласного театру<sup>1</sup>

«Сталевари»... Ця назва задалегідь з'явилася на театральних афішах. І, може, прочитавши її, дехто подумав: «А чи варто йти до театру дивитись, як плавлять сталь?». Відразу хочеться спростувати це хибне припущення. П'єса молодого драматурга Г. Бокарева присвячена насамперед серйозним випробуванням людських душ, у ній ідеться про зросле душевне багатство, високий внутрішній світ нашого сучасника – будівника нового світу...

Згадується останній незавершений роман О. Фадєєва «Чорна металургія», роман, як характеризував його автор, «про велику переплавку, переробку, перевиховання самої людини». Сьогодні для радянських митців особливо важливе намагання розкрити органічне злиття практичності, діловитості з високими моральними якостями радянської людини, показати відповідальність суспільства за людину й одночасно – всю міру відповідальності людини перед суспільством. П'єса «Сталевари» якраз і знаходиться на цій магістральній лінії розвитку нашої літератури. Вона полемічна загострена проти численних буржуазних теорій «серозії робітничого класу в епоху науково-технічної революції», втрати ним провідної ролі в суспільстві. Як підкреслювалося на XXIV з'їзді КПРС, ці хибні теорії не мають нічого спільного з дійсністю. Робітничий клас був і залишається провідною силою радянського суспільства. Інша справа, який він тепер, робітник, що його хвилює. Ось про це й розповідається в п'єсі «Сталевари». «Коли ти біля печі хазяїном стоїш, тоді всі плавки – по першому класу, справжнім сталеваром стає той, хто людина хороша».

Постановка «Сталеварів», безперечно, стане значною подією в культурному житті нашого міста та області, вона свідчить про творчу зрілість акторського колективу на чолі з постановником спектаклю режисером В. Савченком.

Після закінчення інституту Лагутін прийшов у доменний цех і став підручним сталевара, а згодом і сталеваром. Це людина кришталісної чесності, громадянської активності, непримиренності до будь-яких проявів байдужості й халтури. Саме він проголошує тост за вогонь, «бо немає без нього ні сталі хорошої, ні людини».

І ось між Лагутіним і бригадою виникає конфлікт, який не може не зачепити усіх. Це конфлікт однодумців, для яких дорога загальна справа, але вони по-різному розуміють суспільний обов'язок. Так стикаються

---

<sup>1</sup> Я. Ривкіс. «Сталевари». П'єса Г. Бокарева па сцені Житомирського обласного театру. Радянська Житомирщина. №4. 6 січня 1973 р. – Житомир.

характери, які рухають дію в п'єсі. Зовні може здатися, що конфлікт суто виробничий: працювати на формальні показники чи варити високоякісну сталь? Насправді ж він переростає у важливу етичну проблему часу про необхідність єдності ідеалу й діла, якому ти служиш, непримиренності до байдужості, бридкої «філософії» «моя хата скраю»...

Лагутін у виконанні артиста Г. Артеменка – характер складний, зітканий із протиріч. Лагутін – Г.Артеменко в звичайному житті іноді здається просто несимпатичним. Важко вибачити йому черствість, сухість до своєї колишньої дружини. Не розуміє він її справжнього кохання, ні суті її «роману» з Хромовим. Нетактовно іноді він поводить себе й із товаришами, якийсь він «неконтактний», безжалісний до себе й до інших. Разом із тим артист Г. Артеменко побачив в образі Лагутіна привабливі риси нашого сучасника: закоханість у свою справу, непримиренність до тих, хто хоче «перетворити державу в соцзабез», красу душі цієї людини, якій не так просто жити по максимуму вимогливості до себе й до інших. Своєю одержимістю він допомагає багатьом вийти на справжній шлях у житті. Це стосується, насамперед, Хромова, якого грає заслужений артист УРСР П. Кукуюк. «Ми люди маленькі», «Моя хата скраю» улюблені вирази П. Хромова.

Зустріч із Лагутіним допомагає П. Хромову перейти від «нейтралітету» до розуміння робітничої честі й господарської зацікавленості в усьому. П. Кукуюк переконливо показує цю еволюцію Хромова. Гра актора, його щедра мистецька палітра запалює глядача. Це, безперечно, творча удача. Але образ Лагутіна примушує замислитись над важливою проблемою. Чи можливо добиватись високих цілей антигуманними засобами? Справа не в тому, як, скажімо, бореться Лагутін із пияцтвом (він зносить бульдозером пивний ларьок), – головне в ставленні героя до людей, яких він за сліпим принципом часто не бачить. Тут на нього чигає небезпека. «І сам не помітиш, як із того, хто за віру на кострище йде, станеш тим, хто в це кострище дрова підкладає», – каже Лагутіну начальник зміни Варламов. Вимогливість повинна сполучатись з гуманізмом, душевною щедрістю. Свою правду Лагутін може вибороти тільки з колективом, а не всупереч йому.

Так з'являється в п'єсі й у виставі справжній герой – колектив. Саме на цьому акцентує увагу режисер В. Савченко. Не якась абстрактна, позбавлена індивідуальностей, постає перед глядачем бригада сталеварів. Це колектив різних характерів із високими інтелектуальними запитамі. В їхніх розмовах і роздуми над «Фаустом» Гете, і посилення на Шекспіра. Як каже один із робітників: «У ХХ віці мозолями вихвалитися соромно». Саме цей колектив, у якому гармонійно єднається покоління «батьків» і «дітей», виявився багатшим і щедрішим за Лагутіна.

У спектаклі беруть участь актори різних поколінь. Заслужують на увагу роботи досвідчених акторів. Точно малює образ робітника Феді

актор В. Рябовол, тепло грає Варламова артист В. Яременко. Запам'ятовуються в епізодах заслужений артист УРСР В. Нестаренко (Вова Нікотін), артист А. Біляк (Сундуков), артистка В. Нечипорук (Клава) та інші. Особливо хочеться відзначити актора Л. Мельничука. Образ літнього сталевара Сартакова грає він напрочуд природно, все достовірне в цьому образі від його зовнішнього малюнка до розкриття душевної драми старого сталевара. Особливо запам'ятовується й хвилює сцена прощання Сартакова з доменним цехом. За останні роки це найбільш значна творча робота досвідченого актора. Серед образів жінок хочеться виділити Зою Самохіну у виконанні артистки О. Войтенко.

Є, звичайно, і претензії до режисера. Більше треба працювати з молодими акторами, які щойно ввійшли до колективу. Поки що гра актрис Г. Лисенко (Люба), Т. Левицької (Таня) не перекоує. Треба ще працювати й над масовими сценами, уникати поверховості й «оперетковості» у змалюванні епізодичних образів.

Відомо, що «Сталевари» – це перша п'єса молодого драматурга. Вона має ряд недоліків, є в ній схематичні образи, не завжди вистачає художньої вмотивованості вчинкам героїв. Є на нашу думку, й небажані ідейні акценти. Так, наприклад, керівництво цеху в п'єсі здрібнене. Майстер цеху (до речі, дивно одягнений) нічого не вирішує. В його вустах репліка «треба готуватися до аспірантури» звучить комедійно. Ніби в аспірантуру йдуть найменш здібні представники робітничого класу! Артистові В. Коту разом із режисером треба зробити все можливе, щоб образ цей не випадав з акторського ансамблю. Здається нам, що образ демагога Вагіна (артист Ф. Чернюк) – більше давнина старим традиціям і літературним штампам. Акторові слід шукати якихось нових рис для відтворення цього образу.

Треба подумати й над тим, як посилити ритм вистави. Вона надто затягнута в часі, драматичні й напружені події іноді надто повільно проходять перед глядачем. Художникові В. Назарову варто й далі працювати над декораціями. Надто вже багато виробничих «деталей» на сцені, які не «стріляють». Водночас кімнати, де живуть робітники, могли б бути більш затишними, яскравіше свідчити про те, що в них живуть люди з високими душевними запитами.

Колективу театру є над чим працювати. Робота над виставою, як відомо, не закінчується прем'єрою. Але й те, що вже сьогодні показав театр, хвилює. Спектакль виховує активне ставлення до життя, будить почуття відповідальності за все, що відбувається в нашому соціалістичному суспільстві.

**Я. Ривкіс,**  
*професор Житомирського педагогічного  
інституту імені Івана Франка.*

## Оплески і квіти артистам <sup>1</sup>

«Прем'єри сезону». Так називається Республіканський фестиваль театральних колективів УРСР. Його проводить Міністерство УРСР та президія правління Українського театального товариства. Мета фестивалю – пропаганда досягнень нашого театального мистецтва.

Право виступу на столичній сцені та по телебаченню виборюють найсильніші колективи республіки. Серед них Івано-Франківський обласний музично-драматичний театр ім. Івана Франка, який звітував учора перед киянами прем'єрою вистави Лариси Хоролець «Мені тридцять».

– Ми раді, що нам випала честь виступати перед киянами в річницю возз'єднання західних земель України в єдиній (радянській) сім'ї, а також у рік сорокаріччя театру, – говорить головний режисер, заслужений артист УРСР В. Савченко. Сценічну повість «Мені тридцять» ми обрали не випадково.

Пристрасна закоханість у сьогоднішня, вміння точно намалювати психологічні образи, підняти важливі проблеми сучасності привертають усе більше уваги до творчості Лариси Хоролець. Кілька слів про неї саму. Випускниця акторського відділення Київського інституту театального мистецтва ім. Карпенка-Карого, лауреат Республіканської комсомольської премії ім. Миколи Островського, вона багато й плідна працює як драматург. Має дві п'єси: «Сирени» та «На вулиці Електричній», які з успіхом ідуть на сценах театрів України, а також Чехословаччини.

Сьогоднішня її п'єса третя, як і дві попередні, вона присвячена сучасності. З її змістом я ознайомився рік тому на нараді молодих драматургів і головних режисерів, що проходила в Києві. Тоді ж захопився образом головної героїні Юлії. Пристрасна поборниця справедливості, жінка високих моральних якостей, вона бере на себе сміливість створити здоровий мікроклімат у лабораторії науково-дослідного інституту. Така громадянська спрямованість твору повністю співпадає з ідейно-творчою позицією колективу нашого театру».

«Коли кілька років тому Міністерство культури УРСР запропонувало систему творчих доручень як форму співдружності театрів і драматургів, не кожен із керівників колективів одразу відгукнувся. Мабуть, зважаючи на це, репертуарно-редакційна колегія й провела на початку цього сезону зустріч молодих драматургів із режисерами, на якій останні могли ознайомитися з доробком молоді, висловити свої пропозиції. Саме так у репертуарних планах Івано-Франківського театру

---

<sup>1</sup> Н. Розанова. Оплески і квіти артистам. /Вечірній Київ. Четвер, 15 березня 1979 р. – Київ.

з'явилась назва «Мені тридцять» Л. Хоролець, Чернігівського – «Ніна Сагайдак» В.Бойка, Вінницького – «Вікентій Прерозумний» Я. Стельмаха...»

Переступаючи через абзаци, в котрих авторка огляду аналізує творчі пошуки режисерів Анатолія Грінченка (м. Житомир), Костянтина Пивоварова (м. Вінниця), знаходимо рядки, які стосуються нашої роботи. А.Спиридонова аналізує проблему поетичного в театрі, вірніше співвідношення поетичного й побутового.

«У виставі В. Савченка «Мені тридцять» персонажі живуть наче за побутовою логікою. Але є дещо й непідвладне їй, продиктоване прагненням постановника розвинути фабулу, надати їй поетичного змісту. Це особливо відчувається у другій дії, в якій на листи Юлії з'їжджаються до неї мі, хто «назавжди ввійшов у душу». Драматург кожного з них наділяє своєрідними рисами характеру, на які актор при бажанні може «натиснути», притягти увагу глядачів до себе. Але В. Савченко застерігає від жирних мазків, від усього, здатного заглушити головну тему людської доброти, чуйності, вміння «почути» серце того, хто поруч.

Зміст спектаклю можна висловити коротко: «про людей хороших». І розкривається він через взаємодію характерів. Ще раз підтверджується думка: якщо є взаємодія, то не треба вкладати у вуста персонажів голосні декларації ідея сприймається й так.

Щодо образу вистави, то режисер (він же й художник) апелює не стільки до фантазії глядача, скільки до його асоціативного мислення: На невеличкому сценічному майданчику відтворено й атрибути вулиці, й інтер'єр квартири. А за всім цим – ритм і подих міста. Настрій створюється гамою барв світлих і радісних, грою світла (до речі, на це мені хочеться звернути особливу увагу, бо дана лапка в діяльності багатьох обласних театрів – найслабша; із задоволенням називаю прізвище художника по світлу Б. Налисника)»...

**Н. Розанова.**

## **Актор – співавтор драматурга <sup>1</sup>**

Видатний режисер Ю. Завадський вважав: «При роботі над спектаклем необхідне поєднання (безумовно, не лише арифметичне) багатьох спостережень. Часом виникає необхідність «доброби» характерів, «доброби» драматургії – навіть найдобротнішої. «Доброби», підказані колективним досвідом і уявленням трупи, що втілює п'єсу».

Усе краще в спектаклі івано-франківців «Мені тридцять» за п'єсою Лариси Хоролець зумовлене значною мірою саме втіленням цього

---

<sup>1</sup> Н. Розанова. Актор – співавтор драматурга. /Вечірній Київ. Четвер, 15 березня 1979 р. – Київ.

колективного досвіду. Я вже говорила, розглядаючи твори молодих драматургів, їхнє режисерське інтерпретування, про те, що автор цієї п'єси виявила спостережливість у змалюванні героїв. Та не меншу спостережливість виявили й виконавці ролей, привнісши на сцену прикмети життя, правду людських характерів.

Здавалося б на лезі ножа ходить Ю. Суржа. Роль Климовича соковита і легко може наштовхнути актора на те, щоб, кажучи словами Станіславського, «натискувати ще сильніше!». Та ні, він чутливий до органічної сценічної правди, що є ознакою справжньої майстерності. Митець виправдовує кожну ситуацію, кожен момент перебування на підмостках. Ми розуміємо, що не випадково його герой – людина, за плечима якої війна, роки життя, так потягнувся до Юлії. Багато що зближує їх: чесність, правдивість, світлий погляд на оточуючих. Климович-Суржа завойовує міцні симпатії залу відкритістю добру.

Наталія Михайлівна Ужвій, присутня на виставі івано-франківців, добре сказала на адресу Ю. Суржи: «Життя людини на сцені – трагічне воно чи радісне – завжди знаходить відгук. Почуття завжди вічні. Вони народжуються тоді, коли актор створює, характер, як у даному разі. У нас же нерідко грають лише персонаж». Слушне зауваження.

І такий же органічний на сцені представник молодшого покоління – С. Романюк (Петро). Він теж стояв перед небезпекою, мав можливість «натиснути». Духовним здоров'ям віє від Харитини Гнатівни у виконанні К. Сидорчук... Знайшов можливість на не дуже широкому драматичному матеріалі створити своєрідний характер М. Гурін. Його Іванов із породи тих диваків, які прикрашають життя...

Юлія і її науковий керівник Андрій Карпович, на жаль, у п'єсі лише запрограмовані. Чимало доклали зусиль актори Л. Курманова й ветеран сцени В. Смоляк у створенні образів. Курманова-Юлія підкреслює в своїй героїні почуття людської гідності. Перед нами натура лірична, не галаслива...

Опір драматичного матеріалу в першій дії настільки високий, що його не вдалося здолати навіть досвідченому майстрові сцени Н. Смоляку... Зате виконавець узяв своє «останніх сценах: майже, не маючи тексту, зумів із блиском обіграти гумористичну ситуацію, в якій опинився його герой».

Без сумніву театральна критика кваліфікованих рецензентів є доброю школою не лише молоді, а й досвідченим митцям. Мабуть, тому А. Спиридонова посилається на вислови видатних діячів театру, аби заручитися їхньою «підтримкою» у висловленні своїх порад творцям вистави. Ну ось. Хто одважиться заперечити заключному акордові театрознавця:

«Станіславський порівнював створення ролі з визріванням насіння: щоб перетворитися на квітку, воно проходить певні стадії розвитку. У нас

же часом актор одразу прагне до квітки, тим самим порушуючи природу творчості».

І знову повернімося до «Вечірнього Києва». Для всіх нас, творців і учасників прем'єри «Мені тридцять» на сцені столичного театру ім. Лесі Українки приємно згадати майже через тридцять років ту незабутню атмосферу, яка панувала в залі:

«Спектакль закінчено. По бурхливим оплескам, квітам, що їх дарували глядачі, можна сміливо сказати: вистава сподобалась. Значить жити їй і радувати глядачів новими зустрічами».

**Н. Розанова.**

## **Древо жизни <sup>1</sup>**

Творческая биография старейшего на Украине Кировоградского музыкально-драматического театра имени М. Кропивницкого, выступившего с творческим отчетом в Москве, началась в 1882 году. Сто лет назад был показан спектакль первой профессиональной украинской труппы во главе с М. Кропивницким, в которую входили выдающиеся актеры И. Карпенко-Карый, П. Саксаганский, М. Садовский, М. Заньковецкая.

Из своего большого и разнообразного нынешнего репертуара гости предложили москвичам два спектакля: украинскую классику – М. Старицкого «Талан» и пьесу современного украинского поэта И. Драча – «Поэма об учителе».

Надо сказать, что отношение коллектива к классическому наследию очень бережное и серьезное. Пьеса «Талан» посвящена Марии Заньковецкой. Воссоздать на сцене образы людей, стоявших у истоков украинской театральной культуры, задача очень почетная и весьма заманчивая, но трудно осуществимая. К чести режиссера В. Савченко, он не пошел по пути иллюстративного изображения корифеев украинского театра, его заинтересовал поиск настоящим художником истины в искусстве, определение природы таланта, выявление его связи с жизнью.

Перед зрителями раскрываются будни провинциального театра конца XIX века. Художника Я. Нирод нашел довольно точный внешний облик спектакля. На сцене выстроена деревянная коробка театра, которая за счет подвижных порталов трансформируется то в комнату актрисы Лучицкой, то в уголок усадьбы помещика Квитки, наконец, в ту сценическую площадку, на которого творят актеры антрепризы Котенка.

Оскорбленная пошлостью театрального окружения, вынужденная в расцвете своего дарования уйти со сцены, актриса Лучицкая решила

---

<sup>1</sup> М. Рогожин. Древо жизни. /Советская культура. № 77. 24 сентября 1982 г. – Москва.

связать свою судьбу с любящим ее помещиком Квиткой. Однако, счастье оказалось призрачным, ибо истинный талант – так утверждает драматург – не может ограничиться лишенным творчества существованием. Важнейшим в спектакле становится монолог Лучицкой о долге актера перед своим народом и искусством, о художнике, вся жизнь которого посвящена творчеству. Лучицкая подтверждает это своим уходом из дома Квитки. В. Дронова убедительно, с большой силой раскрывает внутренний мир героини, ее драматизм. При всей женской незащищенности, мягкости и лиричности своей героини В. Дронова четко выводит на первый план гражданскую, социально значимую тему образа. В лучших эпизодах спектакля режиссер находит такие творческие решения, которые помогают актрисе создать трогательный и в то же время мужественный характер.

Добротой и сердечностью отмечен в спектакле образ няни Лучицкой, Палажки, в исполнении А. Любенко; четкостью сценического рисунка, определенностью характера, в котором соединяются искреннее чувство к Лучицкой и барская самовлюбленность, – образ помещика Квитки у А. Литвиненко.

Второй спектакль Кировоградского театра был посвящен жизни и деятельности педагога В. А. Сухомлинского, который работал в Павлышанской школе Кировоградской области.

Режиссер В. Савченко решил спектакль как гимн советскому учителю, душа и разум которого целиком обращены к детям. О. Натяжной стремится к простоте и естественности в подаче этого крупного характера. Одержимый идеей создания человека нового социалистического общества, Сухомлинский Натяжного в каждом, на первый взгляд, малозначительном происшествии, ищет нравственную основу поведения людей.

Интересны в спектакле те сцены, где этот характер раскрывается в действии, а также и те, где передан процесс размышлений педагога. Мы слышим его суждения по поводу трудового воспитания школьников, с первого класса не только способных оценить богатства народа, но и включиться в его создание, например, выращивать хлеб.

В финале умирающему в больнице учителю приносят каравай хлеба, выпеченный руками учеников, – сцена звучит торжественно и пронзительно.

Если говорить об этой работе театра в целом, то, прежде всего, нужно поддержать коллектив в его обращении к такой важной теме.

Кировоградский театр познакомил москвичей с двумя своими спектаклями, в которых обаятельно раскрылись присущие украинскому театральному искусству хорошая вокальная и музыкальная культура, танцевальность, эмоциональная открытость.

**М. Рогожин.**



## Учитель, перед именем твоим... <sup>1</sup>

Нынешней осенью по решению ЮНЕСКО все прогрессивное человечество отмечает 100-летие украинского профессионального театра, основанного М. Л. Кропивницким. На Кировоградщине проходит фестиваль театров, носящих имена корифеев украинской сцены. Этой знаменательной дате посвятил свой творческий отчет в Москве, проходивший в преддверии 60-летия образования СССР, Кировоградский областной украинский музыкально-драматический театр имени М. Кропивницкого.

Кировоградский театр с Украины, который впервые выступил в Москве на сцене филиала Малого театра СССР с творческим отчетом, обозначен как музыкально-драматический. Я бы добавила к этому определению еще одно, по-моему, точно выражающее творческую сущность коллектива: поэтический. Ибо два спектакля, показанные в эти дни москвичам, красноречиво свидетельствуют об интересных поисках именно в этом направлении – театр стремится приобщить зрителей к поэтическому слову, к литературным первоисточникам.

Прежде всего, это касается спектакля, премьеру которого первыми увидели москвичи. Это «Поэма об Учителе», принадлежащая перу известного украинского поэта, лауреата Государственной премии УССР имени Т. Г. Шевченко И. Драча.

Надо сказать, что поэтическая драматургия современных авторов с большим трудом, к сожалению, находит себе путь на сцену. Это, очевидно, объясняется сложностью этого вида драматической литературы – необычностью образного строя поэтической драмы, непривычностью звучания, стихотворной речи со сцены.

И очень отраднo, что кировоградцы не убоились этих трудностей и выбрали для постановки одну из сложных драматических поэм Ивана Драча, воскрешающую перед зрителем пламенный образ выдающегося советского педагога, земляка кировоградцев Василия Александровича Сухомлинского.

Глядя на сцену, мы словно перелистали страницы его жизни, в которую вместились так много, где главенствовало одно-единственное желание: воспитать в детях, которым суждено жить в будущем, прекрасные душевные качества – честность, любовь к Родине. Постановщик спектакля, главный режиссер театра Владимир Савченко, выбрал из поэмы наиболее яркие, значительные эпизоды, и его спектакль прозвучал как страстный публицистический рассказ о человеческой

---

<sup>1</sup> Валентин Жегис. Учитель, перед именем твоим... /Советская культура. № 77. 24 сентября 1982 г. – Москва.

личности, всей своей жизнью, утверждающей коммунистические идеалы. Слово «Учитель» поэт недаром обозначил с заглавной буквы: это не только конкретный человек, но обобщенный образ, символизирующий лучшие черты современного героя. И, исполняя заглавную роль, О.Натяжной удачно показывает нам это совмещение реальных человеческих качеств и героического начала.

...Вот Учитель выступает в ГДР перед немецкими педагогами со страстной обличительной речью против фашизма, с которым он, участник Великой Отечественной войны, столкнулся лично: в гестапо подвергали пыткам его жену, замучили маленького сына. Навсегда запомнил и возненавидел он имя фашистского палача Франца Функе. А сегодня среди присутствующих в зале немецких учителей он встретил его сына-педагога из Потсдама Вальтера Функе. Они подружились, вместе отравились на родину Учителя на Кировоградщину. Поэт и вслед за ним театр подчеркивают, что все зависит от того, какими будут люди на земле, чтобы не повторился мрак фашизма. Функе многое понял и почувствовал, и артист А. Литвиненко очень сдержанно и убедительно передает внутреннее состояние своего персонажа, его восхищение Учителем.

И когда в финале на просцениуме мы видим сидящих за школьной партией вихрастого мальчика и девочку с белым бантом – современных школьников, мы воспринимаем этот сценический образ как символ вечного обновления поколений, и каждый из присутствующих в зале ощущает как бы личную ответственность за то, какими они вырастут.

Действие другого спектакля кировоградцев «Талан» («Судьба») по пьесе классика украинской литературы М. Старицкого переносит нас в совсем иную эпоху, иную среду – в провинциальный театр конца прошлого столетия. Но что-то роднит эти два таких непохожих один на другой спектакля. А именно – центральные образы этих пьес с их одержимостью, преданностью своей профессии. В центре драмы «Талан» – судьба актрисы, в образе которой драматург воплотил многие черты замечательной украинской артистки Марии Константиновны Заньковецкой. Но, рассказывая о жизни актеров прошлого столетия, автор, а вслед за ним и театр (и этот спектакль ставил В. Савченко), стремится подчеркнуть важную роль театрального искусства в жизни общества. Героиня пьесы Мария Лучицкая (ее роль с большим трепетом исполняет заслуженная артистка УССР В. Дронова), чья жизнь сложилась очень не просто: ей все время приходится делать выбор между личной жизнью и сценой, говорит: «В скорлупе семейной жизни мы служим только своим детям, а творческим своим трудом мы должны служить людям, целиком отдавать себя народу, обществу».

В мировой драматургии эта пьеса М. Старицкого занимает особое место.

Хотелось бы отметить, что музыка, танцы, народные колядки стали как бы полноправными участниками «Талана» и очень органично вплелись в ткань спектакля. Здесь звучат музыка из произведений М. Кропивницкого, украинские народные мелодии, что еще более подчеркивает национальный колорит спектакля.

Много музыки и в «Поэме об Учителе» (композитор Богдан Янивский). Но особенно уместно было в этом спектакле звучание голосов юных исполнителей, участников хора учеников – воспитанников драматической и хоровой студии Кировоградского дворца пионеров. Ведь именно для них жил и работал Учитель. И его труды, как и труд М. Заньковецкой, не пропали даром. Именно эту идею и проводит театр.

**Валентин Жегис.**

## **До 100-річчя театру корифеїв. Кропивничани в Москві<sup>1</sup>**

«Ми – кропивничани!» – назвав свою святкову програму Кіровоградський обласний український музично-драматичний театр імені М. Кропивницького, гастролі якого відбулися у вересні в Москві, у приміщенні філіалу Малого театру.

Театр завітав до столиці вперше, творчий звіт колективу, присвячений 100-річчю українського театру корифеїв, котре відзначається зараз у всьому світі згідно з рішенням ЮНЕСКО, зобов'язував до високої вимогливості й відповідальності. До того ж приїзд збігся зі святкуванням 60-річчя утворення СРСР, коли гостями Москви було багато театрів різних національних республік, і на тлі тих численних гастролей нелегко було дати щось своє, неповторне, що могло б повною мірою показати сучасне обличчя кіровоградського колективу.

Для показу в столиці кропивничани вибрали зі свого репертуару два твори: драму одного з фундаторів українського театру Михайла Старицького «Талап» і «Думу про Вчителя» лауреата Державної премії УРСР імені Т. Г. Шевченка Івана Драча, який активно в останні роки захопився драматургією. Обидві п'єси поставив головний режисер театру заслужений артист УРСР Володимир Савченко, а оформив талановитий художник Я. Нірод.

Твори написані в різні часи, різними авторами. Але є в них те, що їх об'єднує. В центрі кожної п'єси стоїть індивідуальність, митець, шукач нового, котрий віддає себе всього служінню людям, мистецтву, майбутньому. У першому випадку це актриса Марія Лучицька, прообразом якої була славетна Марія Заньковецька (її автор присвятив

---

<sup>1</sup> Оксана Танюк. До 100-річчю театру корифеїв. Кропивничани в Москві. /Культура і життя. 6 жовтня. 1982 р. – Москва.

п'єсу); у другому – видатний педагог Василь Олександрович Сухомлинський.

Знаменно, що «Талан» уперше було показано трупю Садовського в Москві майже дев'яносто років тому в бенефісі М. Заньковецької. Потім п'єса надовго зникла з репертуару. Нове її народження на кіровоградській сцені – ще одна ланка, котра поєднує день учорашній і день нинішній.

У «Талані» ми поринаємо в атмосферу провінційного театру кінця XIX століття й потрапляємо за його лаштунки. Художник Я. Нірод буде на сучасній сцені макет старого театру й удало використовує цю споруду в різних ракурсах, уточнюючи місце дії лаконічними деталями й фрагментарним ублаженням інтер'єру. Життя героїні показано на тлі сцен із вистав, де Лучицька грає або колись грала. Ці сцени режисер стилізує під старовинну виставу: тут чимало дивертисменту, музики, танків (відзначимо, до речі, високу музичну культуру театру, особливо – хори). Кіровоградці не соромляться етнографії, розуміючи, що вона є вираженням народної душі, характеру. З великою внутрішньою вірою провела роль Лучицької заслужена артистка УРСР В. Дронова. Високу виконавську культуру продемонстрували народна артистка УРСР Л. Тимош у ролі матері Квітки та заслужена артистка УРСР А. Любенко в ролі Палажки. Правдиві характери створили заслужений артист УРСР І. Кравцов, артисти М. Стріха, Б. Ткаченко, В. Зіноватний, А. Косяченко.

Йдучи за прикладом Харківського театру імені Тараса Шевченка, де Лучицьку свого часу грала прекрасна актриса Валентина Чистякова, кропивничани відмовились від сентиментального фіналу з покайням Квітки та його матері. Поряд із Лучицькою на кіровоградській сцені постійно присутні зіграні колись нею персонажі. Цей лейтмотив знаходить своє завершення у фіналі: актриса вмирає, та залишаються створені нею сценічні образи. Залишається мистецтво, якщо митець справою свого життя зробив служіння народові.

Мистецтву присвячено й другу виставу. Але тепер уже йдеться про мистецтво педагогіки, про талант виховання людини майбутнього. Артист О.Натяжний не просто грає образ Василя Сухомлинського, а створює ще й узагальнений образ Учителя. В публіцистичній п'єсі І. Драча, написаній у формі диспуту між прихильниками педагогіки Сухомлинського та її антагоністами, мало ролей у прямому розумінні слова. Це вирвані з життя експресивні епізоди, де акторам треба в короткий проміжок часу створити характери, які б запам'ятались глядачам, врізались в їхню свідомість. Тому актори подеколи вдаються до методу шаржу й політичного плаката. Так, одним-двома штрихами наманювала Є. Кобилянська скою Вчительку – людину лиху, недалеку й примітивну. Є у виставі й психологічно об'ємні акторські роботи. Такий пастух Іван Савчук із його шанобливим монологом про хліб (народний артист УРСР Г. Семенов) – в епізоді «Хліб та стаття Мещерського». Сповнена драматизму сцена «Зустріч із Бляхою-

Мухомою», один із найбільш удадо виписаних І. Драчем епізодів. Підсилена грою О.Даценка, вона надає виставі психологічної достовірності.

Крім дорослих, у спектаклі присутні діти – вихованці драматичної та хорової студії Кіровоградського будинку піонерів. Вони співають, осмислено декламують складні поезії І. Драча, надаючи постановці не лише щирості й дзвінкості звучання, а й особливої гостроти. Художник теж подивився на те, що діється в п'єсі, очима дітей. На сцені – величезне древо життя, древо пізнання, намальоване дитячою рукою й розцяцьковане деталями пейзажу, хатками, квітами й соняшниками.

Вистава запрошує до творчого сприйняття життя, до виховання добротою та вимогливістю, вчить дивитись на світ щедро й поетично. Певною мірою це спектакль не тільки про наших сьгоднішніх дітей та їхніх вихователів, а й про наш завтрашній день. Театр торує дорогу з минулого в завтра, і дві вистави кіровоградського театру, показані в Москві, – яскраве цьому підтвердження.

Кропивничани сподобались вимогливим глядачам столиці. На відкритті гастролей від імені московської театральної громадськості їх вітали народні артисти СРСР Е. Бистрицька та В. Хохлаков. А в один із вечорів на виставу завітав Іван Семенович Козловський. Він тепло поздоровив земляків із великим святом, побажав їм дальших успіхів, виконав із кропивничанами кілька українських пісень.

Приїзд кіровоградських митців сцени до Москви став справжнім святом українського театру, заснованого колись Марком Кропивницьким; Кіровоградці з честю носять сьгодні його ім'я.

**Оксана Танюк.**

## Слід на землі<sup>1</sup>

Гарячою точкою в спектаклі за п'єсою О. Перекаліна є залізнична станція поблизу сибірського селища. Але конфлікт, що розгорівся там, має не локальний характер. Навпаки: драматург говорить про те, з чим ми сьгодні можемо зустрітись не лише в сфері транспортній, а й у промисловій, торговельній, освітній... Професія учасників дійства фактор другорядний. Головне – в тих соціальних ролях, які виконує кожен із них. Події, що різко оголюють суть конфлікту, розгортаються вельми стрімко й інтригуюче для глядача. Ведеться слідство в справі Олексія Зацепіна, який став причиною того, що графік руху поїздів зірвано на три години. Сам Зацепін визнає себе в усьому винним, от тільки вперто нагадує, що в диспетчерську він увірвався після п'ятики, в якій брала участь уся бригада.

---

<sup>1</sup> В. Панченко. Слід на землі. /Кіровоградська правда, 11 квітня 1985 р. – Кіровоград.

Поки що ясно тільки те, що Зацепін лукавить. Схоже, справа значно складніша й серйозніша. Подальший хід сюжету розкриває передісторію вчинку нашого героя. Ось тут і постає в усій гостроті зіткнення секретаря партійної організації Олексія Зацепіна з групою залізничників – адміністраторів, об'єднаних егоїстичними інтересами. Зацепін на станції – людина новоприбула. Його, недавно ще першокласного машиніста, привело в селище певною мірою й давнє почуття до Василини (цю роль виразно веде заслужена артистка УРСР В. Дронова, хоч їй, між; іншим, не до кінця вдається приховати риси витонченої міської інтелігентки, що шкодить цілності образу Василини). Любовна лінія в спектаклі покликана передусім урізноманітнити й наснажити новими емоціями напружений «діловий» сюжет. У драматургічному відношенні вона розроблена автором, загалом, мляво.

Та й не сердечні пристрасті героїв викликають цього разу найбільший інтерес. Зацепін, прибувши на станцію, незабаром віч-на-віч стикається з явищем, що його соціологи називають «груповим егоїзмом». З ним пов'язане побутування тієї негативної тенденції, яка в реальному житті завдає чималої шкоди як економіці, так і моральному станові ряду трудових колективів. Перед нами – «тріо» керівників різного рангу, які дбають не про справу, не про державні інтереси, а, озброївшись демагогією, взаємною підтримкою й елементарною підлістю, влаштовують собі й своїм родинам розкішне життя. Тут свої норми взаємин, які відчутно розходяться із суспільною мораллю. Кожен із трьох «опонентів» Зацепіна – по-своєму цікавий тип.

Метель у виконанні заслуженого артиста УРСР В. Зіноватного – людина владна, з диктаторськими замашками. Такий не зупиниться ні перед чим. Тож, наштовхнувшись на опір Зацепіна, діє навально. В хід ідуть наклеп, шантаж; погрози... А почалося все з того, що Олексій Зацепін не може терпіти безгосподарності. Він не змовчує, коли бачить перед собою сваволю Метеля, який, з вигодою для себе, відправляє групи залізничників для «халтурного» будівництва в селі. Те, що осінні дощі розмивають залізничний насип, Метеля зовсім не обходить. Не своє ж...

У тому й корінь проблеми: «метелі» різної масті начисто виключають державне, загальнонародне зі сфери власних уболівань, опіки, турбот. Тим паче, що руку підтримки їм охоче подають такі, як начальник дистанції дороги Лебедев (арт. Б. Березовський). Майстер роз'їзду Метель через те й нахабніє, що відчуває власну безкарність. А що сам Лебедев? Він теж не проти погріти руки на нечистих справах. Що хочу те й роблю, сам пан, сам хазяїн. Це переконавання живе в крові Лебедева. І принцип «ти – мені, я тобі» теж постійно береться ним на озброєння. Такі ні в що святе не вірять, високі ж слова в їхніх устах демагогія. Цинізм думок, дворушництво в поведінці, холод у душі...

Цікаво, що в повну залежність від волі Лебедева потрапив секретар парткому Трофимов (арт. В. Ліщименко). Йому небагато залишилось до пенсії, хочеться допрацювати спокійно, а путівку в санаторій допоможе дістати, звичайно, Лебедев. Взамін же Лебедев прозоро натякне: когось талі (з числа невгодних, певно ж!) треба виключити з партії...

Олексій Зацепін кидає виклик безгосподарності, «груповому егоїзму». Однодумці секретаря парторганізації перебувають мовби «за кадром», але їхня незрима присутність досить виразна. Це добре видно й зі слів самого Зацепіна про те, що за чотири місяці йому вдалося повернути на свій бік півсела: і з хитань учорашнього моряка, «капітана» Бориса Саніна (засл. арт. УРСР А. Косяченко), душа якого все більше проймається симпатією до Зацепіна; і І репліки одного з персонажів у фіналі спектаклю, що виключити з партії свого секретаря робітники-залізничники відмовилися. Хоч як того не прагли Метель і Лебедев.

Сила Зацепіна – це, передусім, сила колективу, партійної організації, свідомої свого місця й ролі. Режисеру, засл. арт. УРСР В. Савченку, й акторам удалося донести цю думку до глядацької свідомості. А от який смисл того вчинку героя, з якого починається дія? Не так уже й легко здогадатися, що, влаштуовуючи зупинку руху на залізниці, Олексій Зацепін хотів одного: створити скандальну ситуацію й привернути загальну увагу й увагу, як ми кажемо, компетентних організацій до безпорядків на залізниці й до людей, які є справжніми винуватцями їх. Цей момент дуже важливий у сюжеті «Гарячої точки», і на сцені він мав би бути «проявлений» чіткіше.

Роль Зацепіна виконує засл. арт. УРСР В. Савченко. Малюнок його гри стриманий, розрахований більше на внутрішнє відчуття якостей героя глядачем, ніж на безпосереднє їхнє сприйняття. Зацепін у В. Савченка – людина затамованих пристрастей, які зовні майже не проступають, за винятком хіба що сцени його розмови з Віктором (арт. А. Сиротенко). Довгий час Зацепін – як його грає актор – мовби несе в собі якусь таємницю, нелегко вгадуваний клубок складних почуттів, посиленіх непростими взаєминами з Василюю. Елегійно-зажурений у розмовах зі своєю давньою любов'ю, він рішучий і принциповий тоді, коли треба постояти за справу й принципи.

Зацепін помирає: не витримує його серце. Але боротьба не була даремною. У п'єсі й спектаклі немає прямого «покарання винних». Проте сила активного протистояння «лебедевим» і «метелям», наступальна сила, представлена Зацепіним і тими, в кому він знаходить опору, не обіцяє легкого життя прихильникам «групового егоїзму». Більше того: торжество принципів, що їх утверджує комуніст Зацепін, неминуче. Але для цього потрібна громадянська пристрасть, непримиренність у ставленні до негативних явищ.

Залишається сказати, що інтонаційної різноманітності спектаклю «Гаряча точка» додають мізансцени, в яких з'являється така колоритна постать, як дід Макар. З тонким відчуттям образу цю роль виконує засл. арт. УРСР І. Терентьєв.

**В. Панченко, член Спілки письменників СРСР.**

## **До істини через плаху?..<sup>1</sup>**

Вибір роману Чингіза Айтматова «Плаха» для створення сценічного твору вимагав від театральної трупи, а перш за все від режисера-постановника, неабиякої громадянської мужності, професійної впевненості. Адже ще дуже рано втішатися надією, що театр сьогодні вже сповна може скористатись благородним демократичним принципом: дозволяється все, що не заборонено, тобто брати до постановки твори, не оглядаючись на критерії оцінок їх в офіційних органах і відомствах.

Зради справедливості зазначу: щодо прийняття до постановки «Плахи» ні в кого заперечень не було. А чи випадковість те, що й на відкритті нового театрального сезону, який почався «Плахою», і на інших її прем'єрах, які, до речі, були аншлаговими, представників цих керівних установ майже не було? Хіба це не своєрідна позиція в ставленні до театру як джерела духовності взагалі, і до його пошуків, невдач і проблем, зокрема? Тим більше, що сьогодні театр, як ніколи раніше, потребує й принципової оцінки, і всілякої підтримки.

Спектакль «Плаха» до певної міри знімає з театру заслужені й незаслужені ярлики вмираючого мистецтва, бо й роман, і вистава є набатом, який гряде плаху всьому сущому на землі, якщо сьогоднішніх зашкарублених і нашвидкуруч стилізованих під гласність і демократію лицедіїв-демагогів не позбавити права жонглювати на власний розсуд істиною, правдою, справедливістю, якщо кожна людина не перейметься відповідальністю за недопущення ерозії своєї душі й екологічної катастрофи.

Напевне не просто було режисеру заслуженому артисту УРСР Володимирі Савченку відтворити на сцені, до того ж мистецьки виважено й правдиво ті думки, образи й події, що лягли в основу інсценізації, знайти ту міру співвідношень алегоричного, архаїчного й архісучасного, яка надала цільності композиційній структурі вистави, реалістичності перебігу часу й подій, злободенності проблемам. Вплив на глядача простежувався вже відразу після відкриття завіси, в пролозі, коли виходом на сцену учасники дійства в загальних рисах розкривають зміст вистави.

---

<sup>1</sup> Ф. Дерев'яно. До істини через плаху?.. /Радянська Житомирщина. № 223. 19 листопада. 1988р. – Житомир.



Привертають увагу й слова від автора, які з відповідними інтонаціями, тональностями читає народна артистка УРСР Антоніна Паламарчук, і якими засвідчується, що боротьба за істину триває вже не одне тисячоліття, але й сьогодні вона є не менш потрібною.

Безперечно ж, глядач прислухається до цих роздумів, починає шукати відповіді, і тут йому на поміч являється картина бесіди Ісуса Назарянина з Понтієм Пілатом. Щоправда, більше вона зацікавлює появою незвичного для сцени персонажу, ніж самим змістом розмови. Артист М. Шекера в ролі Ісуса не постає носієм набожності, пророчої мудрості. Можливо, за режисерськими задумами, Ісус має сприйматися не більше як реальна особа, проповідник гуманістичної моралі, і все ж тут йому належить бути імпульсивнішим, інтелектуально, емоційно, естетично виразнішим.

У цьому епізоді з точки зору мистецтва гри явна перевага на боці заслуженого артиста УРСР Ф. Чернюка. Його Понтій Пілат сприймається довершеним в усвідомленні власного можновладдя й цинізму, в можливості бодай заради примхи щось змінити в стані речей, у часі й просторі або занепасти життя морально чистої, душевно щедрої людини. Напевне, саме ця його перемога в двобойі добра й зла значно ускладнила режисерське й акторські завдання в сценах, де відбуваються зіткнення носіїв істини з предтечами апокаліпсису на яскравому соціальному фоні сучасності, зіткнення, в яких позитивні герої прагнуть осягнути себе й своє місце в світі, не протиставляючись природі, а розуміти, що без неї життя людське взагалі неможливе.

Найбільш художньо драматизм боротьби, в якій найглибше виражена авторська позиція, авторська думка на проблеми, простежується в розкритті психології Бостона (засл. арт. УРСР В. Макаренко) – глибокомудрого й працелюбного вівчаря, в образі якого уособлена не трагедія особистості, а та загальнолюдська моральна норма та природна доброта, яких цілком позбавлений чабан Базарбай (арт. С. Яблонський), значною мірою парторг (арт. М. Баклан), а в певних ситуаціях не вистачає їх і директору радгоспу (арт. М. Сливка). Природну людяність свого героя В. Макаренко доводить підкресленістю благодійництва та войовничої несхитності, природністю самопожертви, що стала кінцем його світу – світу, який уже не існуватиме ні для нього, ні для сина, ні для Базарбая, ні для вовчиці Акбари, яких він убив трьома своїми пострілами.

Роль Бостона у виставі не багатослівна, в кожній сцені чи картині він промовляє лише кілька фраз. Як на перший погляд, обмежена вона й присутністю героя в дійствах, що передують трагедії. Проте акторові вдається переконати глядача, що концепція Бостона – домінуюча в сценічному творі. Бо його небагатослівність обрамлена прозорістю мудрих думок, наділена глибокою психологічною тональністю та емоційністю. Різними виражальними засобами актору вдається передавати

душевний стан героя, його ставлення до подій навколишніх, готовність узяти на себе не тільки гнів парторга, для якого, окрім вказівок зверху, – все інше – крамола, а ще й відповідальність за вчинки свого морального антипода – Базарбая та інших духовно нищих персонажів. Макаренків Бостон набуває ваги головного героя завдяки глибокому режисерському прочитанню цієї ролі та виражено психологічній грі актора.

Багатоплановість літературної основи спектаклю давала змогу представити в сценічному ряду й досить ефектні для зовнішнього сприйняття епізоди та картини буденного адміністративного головоутиятства, духовного збидлення запопадливих гвинтиків, акцій усіляких ділків заради наживи й самозгубного кайфування. Зауважимо, що режисер використовує ці можливості не для спрощеного показу головної ідеї твору, а щоб сягнути її глибин, оголити реальні джерела цих явищ, і спробувати бодай зупинити повинь моральної деградації людей різних поколінь, девальвації, що набула епідемічних розмірів у так звані застійні роки в нашому суспільстві.

Своєрідною зв'язуючою ланкою в ланцюгу подій, що ілюструють наявність екологічної й моральної кризи, став образ Авдія. У виставі артист В. Помінчук інтерпретує свого героя як звичайну людину з усіма притаманними їй доброякостями, дивацтвами й примхами. Актор без особливого драматизму виводить його з-під впливу церковнослужителя-догматика й майже непомітно торує йому шлях у компанію «гінців», які таємно їдуть у саванну для збирання анаші та «пластилінчику» – наркотичних речовин із диких конопель. Авдій приєднується до цієї групи заради єдиної мети – спробувати розбудити в занапащених наркоманією юнаків здоровий глузд, повернути їх на шлях чесного життя. Його не зупиняють ні погрози, ні фізичні тортури, до яких вдаються спантелечені любителі кайфу. В. Помінчуку непохитністю віри свого героя в ідею людинолюбства, неминучість торжества добра вдається чітко розмежувати істину й затуманену дурманом лжу. Звичайно, певна заслуга в цьому належить заслуженому артисту УРСР А. Медведєву, що майстерно представляє на сцені ватажка шукачів наркотиків – Гришана.

Режисер знаходить досить сценічних барв і прийомів, щоб гротескова передати сцену бузувірського знищення сайгаків. Учасники цієї банди – не типізовані персонажі, а соціально травмовані люди, що об'єдналися в якусь безлику масу й чинять зло, не сумніваючись у благородстві своїх дій. На справедливе закликання Авдія: «Зупиніться! Ви звірі, а не люди!» керівник звіровбивців Обер-Кандалов (арт. В. Рябовол) майже патетично проголошує: «Ми тут, можна сказати, завдання державне виконуємо, а ти проти плану?.. Значить, ти наволоч, ворог народу й держави».

Художньої образності й виразності надають спектаклю й інші компоненти сценічного втілення. Справжню поезику творять на кону

учасники пантоміми артисти балету, зокрема Т. Макаренко, що виконує роль вовчиці Акбари, та О. Любринець (вовк Ташчайнар). Вистава гарно музично оформлена. Кожна нота, кожна мелодія гармонує з настроями героїв, надає природного забарвлення подіям. Зорова ефектність і естетично-емоційне сприйняття забезпечується майстерною сценографією.

Одне слово, спектакль «Плаха» житомирським митцям удався. Він став для них явищем, яке дає підстави на реальне подолання нових рубежів у сценічному мистецтві. Сприйняв його й масовий глядач. Шлях до істини прокладено нелегкою творчою працею всієї трупи. Напевне, це сприятиме й тому, що й екологічна та духовна криза діставатиме розв'язку не через катастрофу...

**Ф. Дерев'яно.**

### **Нев'януча чарівність надії<sup>1</sup>**

«Надія вмирає останньою?» Та ні. Ця крилата фраза лише звучить красиво. Надія ж бо невмируща. Без неї не було б поступу вперед, а може, й життя взагалі. Людство виплекало безліч різновидів надій: віру в Бога, рай небесний, загробне життя, комуністичну ідею, віру в чудеса. Подумалося про все це після того, як подивився прем'єру вистави «У неділю рано зілля копала» за мотивами однойменної повісті Ольги Кобилянської в Житомирському облмуздрамтеатрі імені Івана Кочерги.

Здалося зовсім не випадковим, що цей твір з'явився в театрі саме тепер, у пору духовної недуги суспільства, в якого вже й певної назви нема. Легенда про чарівливість кохання стала актуальною не завдяки показу її в жанрі музичної драми, хоча й це не що інше, як джерело духовного зцілення. Вона найпотрібніша сьогодні утвердженням загальнолюдських понять честі, вірності, дружби й любові, прекрасних і чистих людських почуттів, підтримкою надії па щастя, навіть коли для цього довелося б скористатися зіллям, яке чаклуни-добродії використовують для творення добра.

Коротко кажучи, твір «У неділю рано зілля копала» для нового театрального спектаклю прийшовся до пори. Глибока драматургія людських доль у багатьох духовних вимірах співзвучна стану нашого сучасника. Тим часом цей твір вимагає справжнього таланту від творців театральної вистави, щоб вона сприяла духовному очищенню глядача, яке переживають на сцені герої дійства.

Заслужений артист України, режисер вистави В. З. Савченко не прагне до проєкціювання сюжету безпосередньо на теперішню дійсність.

---

<sup>1</sup> Ф. Дерев'яно. Нев'януча чарівність надії. /Радянська Житомирщина. 27 листопада 1991 р. – Житомир.

Цей зв'язок угадується більше в інтуїтивних людських почуваннях, аніж зримих мізансценах чи дійствах. Як і письменницю та автора інсценівки В. Василька, режисера цікавлять не конкретно історичні та соціальні обставини чи етнографічне тло життя героїв, а їхній внутрішній світ, почуття та переживання. А те, що драма розвивається на фоні привабливих купальських ігор, надає, лише романтизму характерам цих героїв. Вирішення проблеми людської гідності та пристрасного кохання в трагічному плані, бо ж основні герої гинуть, не полишає глядача в п'їтьмі безвиході, а запалює в душі вогник надії, яка може здійснитися за умови, коли людина не зраджуватиме власним чистим і гордим почуттям, керуватиметься навіть у поривах пристрастей загальнолюдськими моральними принципами. В інтерпретації режисера й саме зло не сприймається як неминуче, а тим більше одвічне. Воно лише наслідок душевної доброти (Гриць) і душевної слабості (Тетяна).

Найколоритнішим за сценічною виражальністю й психологічною глибиною є, безумовно, образ Маври, який творить на кону заслужена артистка України Любов Литовка, її гра бездоганно правдива, коли вона виступає в ролі коханки молодого гарного барина, якого й справді кохає щиро й безоглядно. Ніжність погляду й ласка рук, покірливість і гострота розуму, горіння в танці й біль образи за підлу зраду та цькування як покидьки-покритки, небажання повірити в утрату ще навіть не розквітлих надій на, здавалося б, невідворотне щастя, – який би стан душі чи поруху думки не належало відстоювати артистці, вона робить це природно, багатобарвно, майстерно використовуючи весь арсенал засобів, які тільки можливі в тїй, чи іншїй мізансцені.

Л. Литовка – Мавра психологічно точно долає бар'єр несумісності між зневірою в доброту людську й жагою бути не гірш як рідною матір'ю Тетяни – дочки багатой вдови Іванихи-Дубихи, зігрітой щедрим на добро рідним материнським серцем. Артистка впевнено почувається й у колибі лісової самітницї, куди її героїня поселилася, аби щасна доля інших людей не ятрила душі на схилі віку. Любов Литовка в образі Маври зуміла найбільш повно реалізувати свій талант драматичної актриси.

Добре враження справляє постать Гриця у виконанні артиста Миколи Шекери. Складність творення цього образу полягає в роздвоєності характеру самого Гриця. З одного боку, в ньому живе дух гордості, вдатності та гідності, мандрівника й безмежної волі дій. Артисту, хоч і нелегко, але все ж таки вдається проявити цю, так би мовити, інстинктивну рису вдачі свого героя, не потрапляючи в протиріччя з цілком протилежною рисою характеру – тужливістю, відсутністю волі, співчутливістю, що набута завдяки тому середовищу, в якому ріс і виховувався хлопець.

Роздвоєність героя вимагає від артиста однієї й тієї ж митї жити мовби в різних вимірах моральності й духовності, в яких, однак, спільне

коріння – спроба реалізувати себе на ґрунті доброти. Шекера чітко окреслює в образі найсутніше: Гриць – не гультіпака й розпусник, він любить двох дівчат однаково щиро, віддано. І кожна з них, і сам він були б неодмінно щасливими, якби Тетяна й Настка не стрілися в його юнацькій долі зі своїми протилежними характерами, що імпонували двоїстості його натури, та безмежно довірливими серцями, відданими йому лише за надію одержати навзаєм серце Гриця.

Артист, можливо, в єдиному непослідовний у змалюванні подвійної вдачі образу, саме тоді. коли відвертість Гриця під час зустрічі з Тетяною та Дубихою перед одруженням із Насткою гірко присмачує неприродною зухвалістю й зневажанням. Навряд чи виправдано було робити наголос на тому, що нібито не сам факт його одруження з Насткою, а грубість поведінки під час повідомлення про це стала початком трагічної розв'язки головного сюжету вистави.

Звичайно, прикро, що невдовзі перед прем'єрою довелося вводити в гру нових артистів на ролі Тетяни й Настки – Лілію Берелет та Ілону Кравець. Не їхня вина, що попередниці обійшлися з колективом і глядачами щонайменше не толерантно, полишивши театр. Але мистецтву організаційні безладдя ні до чого. І на довершеності й прем'єри вистави «У неділю рано зілля копала» це, на жаль, позначилося не на краще. Щоправда, артистці Лілії Берелет у наступних виставах удалося додати образу Тетяни тієї чарівності, яким він бачиться самій письменниці. А чарує ця постать передусім багатством свого внутрішнього світу. Власне, вона собі обирає Гриця, а не навпаки, що хлопцеві особливо припало до серця. Однак, артистка не досить переконлива в передачі морально-психологічного стану своєї героїні в моменти несподіваних ситуацій звістки Андронаті про зраду Гриця, підтвердження цієї звістки самим коханим.

Не завжди стає мистецького відчуття в грі артистки Ілони Кравець у ролі Настки. Замість творити самобутній образ звичайної селянської дівчини, без високих поривань, але з практичним розумом і твердими поглядами на життя, здатністю любити милого лагідною, спокійною любов'ю, вона не додає героїні багатьох позитивних рис, натомість дає підстави підозрювати Настку майже в нещирості. Такою видається сцена її зустрічі з Грицем, яка закінчується не сльозами радості, а невдалою імітацією радості й ніжності. Не пропускаються через стривожену душу слова монологу Настки «Господи, чи звінчаємося...»

Заслугове на добре слово виконання ролей Андронаті (заслужений артист України Василь Яременко), Михайла Дончука (артист Василь Рябовол), цигана – товариша Андронаті (артист Леонід Харшан), в окремих сценах добре грали й інші артисти. Глибоке, смислове навантаження, високий естетичний і емоційний заряд прем'єри «У неділю рано зілля копала» додають інші компоненти сценічного твору: художнє,

вокально-хореографічне та музичне оформлення спектаклю. Художник із Прикарпаття Микола Динько створив яскраву панораму Карпатських гір, на тлі якої відбуваються події. Заслужений артист України Рафаїл Малиновський надав прем'єрі мистецької самобутності постановило циганських та гуцульських вокально-хореографічних картин. Природно вписується в загальну канву сценічного твору музичний супровід (диригент оркестру Віктор Сова).

Спектакль «У неділю рано зілля копала» – приємна візитка репертуару нового театрального сезону. Він гідно оцінений увагою й радістю глядачів. Не дуже часто в останні роки трапляється колективу театру переживати таку радість творчих удач.

**Ф. Дерев'яно.**

### **Знайти легендарну красу...<sup>1</sup>**

*Нотатки з прем'єри вистави «Марко в пеклі» обласного музично-драматичного театру імені І.Кочерги*

Самому авторові цієї напрочуд легендарної феєрії не судилося зустрітися з її прем'єрою на житомирській сцені. Театр Житомира 20-х років не мав виразного обличчя за браком акторських сил. Драматургія ж Кочерги («Алмазне жорно», «Марко в пеклі», а невдовзі «Свіччине весілля», «Годинникар і курка») потребувала передусім сильної режисерської руки. Тим часом сам Іван Антонович болісно думав (і писав про це в листах до столичних колег), що тільки в творчому контакті з режисером вигранюється досконалий драматичний твір.

І хоч Іван Кочерга, заклопотаний своїми службовими справами, майже не мав змоги навідуватися до постановників у Харків чи Київ, йому, однак, пощастило листовно спілкуватися з провідними режисерами, насамперед із художнім керівником Червонозаводського театру в Харкові В. Васильком. Заглибившись у їхнє листування, бачиш, як ретельно шліфувався «Марко в пеклі», відчуваєш, що зустрілися два одержимі майстри й один із них, постановник, не відступив перед масштабністю, а відтак і труднощами в процесі сценічного втілення п'єси-феєрії. Працював наполегливо, з великою симпатією та любов'ю до автора...

Саме цією любов'ю позначена й прем'єра Житомирського музично-драматичного театру. Режисер-постановник «Марка в пеклі» заслужений артист УРСР Володимир Савченко врахував творчий досвід своїх колег-

---

<sup>1</sup> А. Журавський. Знайти легендарну красу... /Радянська Житомирщина. 27 березня 1983 р. – Житомир.

попередників, насамперед В. Василька, водночас шукаючи вирішення спектаклю в своєму ключі.

Акторам, зайнятим у виставі, було приємно творити, жити повсякчасним пошуком, щодня відчуваючи свіжу думку режисера, його підготовленість до репетиції Творці житомирського «Марка», як і свого часу сам драматург, вдячні і покійному В. Василькові за цікаві знахідки – його пропозицію ввести в дію образ безпритульного хлопчика Хламушки, за вступний акорд (жанрова сцена з мішечниками), оптимістичний фінал, інтермедії на актуальні, понині не застарілі теми (саркастичний осуд хабарників, демагогів, прогульників тощо).

Жанр феєрії, не так уже часто вживаний у драматургії, не вельми легкий і для сценічного втілення, тим більше, коли йдеться про феєрію сучасну й режисерові належить переплести фантастику з реальними подіями. Свого часу зразком сценічної феєрії був «Вій» Остапа Вишні в театрі імені І. Франка, який надихнув Кочергу звернутися до цього жанру (це стверджує сам драматург). Скористатися прийомом «пекла» йому допомогла, до речі, однойменна щотижнева сатирична сторінка газети «Волинський пролетарий». Отже, засвоївши набуте в цій царині, Кочерга з Васильком піднялися в ті роки на якісно новий щабель. Нині ж, після кількох десятків літ мовчанки, голос безкомпромісного червоноармійця Марка залунав із нашої сцени. Режисурі вдалося щасливо вмотивувати перехід від реалістичного – і навпаки, домогтися, справді, яскравої театральності в річищі кращих зразків ревію, нині призабутих, але потрібних у репертуарі.

В листі до Василька Кочерга писав: «Насамперед, де спроба знайти легендарну красу в сучасній темі, подати стару легенду про «Марка в пеклі» в сучасному аспекті Якщо тяжіння до такого осучаснення легенди було й раніше («Вій»), то я, як Ви бачите, не задовольнився механічним «приспосованням» – ось як примусити легендарного Марка натрапляти в пеклі на сучасні постаті або мішати старий пафос з сучасними натяками, – ні, я поспробував знайти гострі зіставлення і гротеск в органічній сучасній темі...»

Ось цей пошук увінчався успіхом і на нашій сцені, чому значною мірою сприяє задумане в гофманівському ключі художнє оформлення (заслужений діяч мистецтв УРСР І. Шевченко, В. Мороз). Тут відчувається обопільна згода між режисурою й сценографами. Щоправда, про окремі костюми можна посперечатися, загалом же в більшості з них бачимо чимало дотепних знахідок і вигадок, творчої фантазії.

Немала заслуга акторського колективу й у тому, що вистава має виразний соціальний зміст і сучасні акценти. Доводилося працювати довго й наполегливо, прислухатися до порад автора в його записках, засвоювати театральну практику минулих років...

«Зворушливою третьою постаттю» (за словами В. Василька) став безпритульний Хмалушка у виконанні заслуженої артистки УРСР Л. Литовки. Цей образ значною мірою допомагає зв'язати окремі сцени дійства, особливо коли реальне переходить к феєрично-фантастичне, і навпаки. В новому амплу актриса засвідчила ще ширший діапазон свого хисту, домоглася завидного перевтілення. Завдяки цьому персонажеві п'єса й вистава помітно виграють, особливо у фіналі.

Вдячний, майстерно виписаний драматургом образ випало створити заслуженому артистові УРСР В. Нестеренкові. Комізм його фельдшера Спринцовки органічно закладений у самій п'єсі, тож акторові не доводиться вдаватися до розрахованих на невибагливого глядача трюків.

Постановник удаю згуртував акторські ансамблі в головних місцях дійства – на станціях «Плутанина», «Чортів тупик», у «Пеклі», дотепною вийшла «сцена на сцені» в інтермедії «Любов перекладна». І хоч названі сцени певною мірою громіздкі в самій п'єсі, однак, постановникові пощастило об'єднати їх єдиним темпоритмічним стрижнем, уникнути «повітряних ям» протягом усіх п'ятьох актів. Динамічне розгортання сюжету – одне з достоїнств спектаклю.

Без перебільшення можна назвати В. Савченка повноправним актором вистави, адже його рука відчувається в кожній мізансцені, а вміль організації сценічного простору. Та ж органічність, якою живуть виконавці ролей, свідчить далеко не про нав'язану волю постановника, а, навпаки, цілковите взаєморозуміння між ними.

Актори відчули смак епізодичної ролі (В. Рябовол, А. Біляк, В. Гулак, С. Бондар, В. Макаренко, М. Шекера, А. Медведєв, Г. Артеменко та інші). Несподіваний, але досить колоритний, з елементами гротеску «дуєт» склався в заслужених артистів УРСР Ф. Чернюка та В. Яременка (начальник станції й агент по перевезенню вантажу). Як завжди, в будь-якій ролі, захоплює талант заслуженої артистки УРСР А. Паламарчук (пекельна цариця Ліліт).

Колись Остап Вишня, даючи високу оцінку творчості Івана Кочерги, зауважував, що драматургія цього майстра чекає свого режисера. Він неодмінно прийде, як не сьогодні, то завтра – творчо вимогливий, чутливий до кращого доробку Кочерги. З часом цього драматурга розумітимуть усе більше. Сказане Остапом Вишнею, спадає на думку в зв'язку з творчою сміливістю, з якою Володимир Савченко взявся за сценічне втілення «Марка в пеклі».

Прем'єра стала ще однією свіжою гілкою у вінок шани видатному драматургові, ім'я якого носить театр.

**А. Журавський.**



## Берегти честь театру. «Марко в пеклі»<sup>1</sup>

«Що ставити? Де взяти п'єсу?» – часто можна почути від режисерів, директорів театрів. А пошук п'єси інколи не потребує особливих зусиль: варто, приміром, розгорнути три томики творів Івана Кочерги, і перед вами постане світ гострих драматичних конфліктів, подій, образів.

Саме так зробили митці Житомирського українського музично-драматичного театру. І ось недавно на їхній сцені з'явилася прем'єра – «Марко в пеклі» – п'ята вистава за п'єсами видатного земляка, чие ім'я носить колектив. Тут ішли широковідомі твори І. Кочерги «Ярослав Мудрий», «Алмазне жорно» і менш відомі – «Ім'я», «Нічна тривога». Тепер до них приєднався «Марко в пеклі», що репрезентує розвідку в жанрі комедії в соціалістичному реалізмі, започаткованій Володимиром Маяковським.

Спостерігаєш за сценічними подіями, кумедними перетвореннями персонажів і не перестаєш дивуватися, що так довго п'єси не торкалася фантазія режисерів, художників, акторів, адже десятиліття пролягли між її першою постановкою в Харкові й нинішньою.

Звичайно, колективу довелося вирішувати нелегке завдання. Адже в п'єсі понад сімдесят дійових осіб (зараз же мода на мінімальну їхню кількість), її жанр – «феєрична комедія» – ставить свої вимоги (у сучасному театрі панує комедія, хай навіть сатирична, реалістичного плану). Умовна, гротескова форма. І, по суті, ніяких аналогів щодо сценічного втілення. Тож віддамо належне житомирцям, які не злякалися труднощів і повернули п'єсу театральному мистецтву.

Метафоричне оформлення (І. Шевченко, В. Мороз) відразу вводить нас в атмосферу тридцятих років. Великий плакат посередині сцени – червоноармієць і напис «Добий ворога без пощади!» – нагадує, що війна з ворогами Радянської влади триває. Тепер це хапуги, спекулянти, міщани. Залізнична колія, що в'ється вгору, уособлює шлях уперед. І хоч тут ще зустрічаються станції, а то й тупики, де чиняться перешкоди, все ж головний герой (він ніби зійшов із плаката – бойовий, рішучий, одержимий високою ідеєю) Марко, уповноважений Особливого відділу армії, досягає мети.

Оптимістичним звучанням спектакль значною мірою зобов'язаний саме втіленню цього образу актором С. Яблонським. Виконавець акцентує в герої риси, близькі сучасникам, підкреслює непримиренність до тих, хто заважає будувати нове життя, відступає від норм соціалістичної моралі. Характер виявляється в психологічній, трохи гіперболізованій манері. Коли Марко на сцені, виконавці інших ролей – заслужені артисти УРСР

---

<sup>1</sup> А. Спиридонова. Берегти честь театру. «Марко в пеклі» Культура і життя. 20 березня 1985 р.

Ф. Чернюк (начальник станції), В. Яременко (Панаженко), Л. Литовка (Хламушка) – вірять у правду обставин, а це обов'язкова умова справжнього мистецтва, навіть якщо грається комедія.

Заслужений артист УРСР В. Савченко – режисер вистави – виділив сатиричну й героїчну лінії феєрії, але знайшов для них єдиний ритм.

Чимало рифів мали обійти режисер і актори у вирішенні умовно-фантастичної лінії п'єси, сцен марення героя, який уві сні потрапляє в пекло, зустрічається з його «мешканцями» Засобами буфонати, циркової ексцентрики викриваються носії різних пороків: у пеклі відбуваються покарання розтратник, хабарник, прогульник, п'яниця тощо. Сатирична домінанта вистави будується на пародії, іронії. Акторам довелося сплавляти різножанрові елементи, що вимагало фантазії, творчої мобілізації.

Отже, з'явилася можливість виявити нові грані своєї майстерності. Більшість акторів грають кілька різних ролей (наприклад, В. Макаренко грає Козерога, Хулігана, Мішечника, Пана; С. Бондар – Червоноармійця, Поета, Фанфарієля, Перекладача; В. Гулак – Телеграфіста, Службовця, Рудого...). Про те, що актори скучили за мистецтвом перевтілення, свідчить той ентузіазм, з яким вони творять веселе, дотепне видовище, зберігаючи живу авторську думку.

Є чимало цікавих знахідок. Наприклад, сцени, у яких хвороба звалює з ніг сильного Марка (його стан добре переданий тривожним звуком музики). Відразу заворушилися, підняли голову недобитки минулого. Та варто було йому, хворому, на хвилинку підвестися й усіх наче вітром здуло. А він, і марячи, не залишає пістолета, сповнений священної ненависті до ворогів. Та його змагає тяжкий сон – і химерні постаті в дивовижному танку оточують Марка, а спритні чорти запрошують відвідати пекло...

Звичайно, не все у виставі ідеальне з художнього боку. Є порушення смаку, зловживання гримом. Інколи заявляють про себе штампи, запозичені прийоми. І подумалося: як картина часом потребує останніх штрихів – те підсилити, а те приглушити, так і цей спектакль вимагає певних коректив. Тут і виявитися б співдружності колективу зі столичним театром: якби представники режисури останнього побували на репетиціях вистави колег, певно, застерегли їх від огріхів, щось підказали, порадили. А чому не обмінятися б партнерами, скажімо, у «Дикому Ангелі», який іде на обох сценах? Чому житомирцям не привезти до Києва «Царську милість» за участю болгарських митців, з якими ось уже кілька років вони підтримують тісні контакти? Мабуть, відбулася б цікава розмова представників трьох театрів. А чому б...

Ці питання можна було б продовжити. Адже договором кияни й житомирці по суті відроджують традицію, започатковану в довоєнні роки франківцями: у літописах багатьох обласних театрів чимало сторінок

присвячено зустрічам із Г. Юрою, А. Бучмою, Н. Ужвій, В. Добровольським, які брали участь у процесі творення вистав, грали в них. Це були свята мистецтва, що збагачували обидві сторони...

**А. Спиридонова.**

## **Полагодимо козацького човна...<sup>1</sup>**

Драматичною поемою Людмили Старицької-Черняхівської «Гетьман Дорошенко» відкрив гастролі у Львові Івано-Франківський обласний музично-драматичний театр імені Івана Франка. Останнім часом львів'ян поглинула хвиля гетьманського ренесансу: публікації, масові видовища, драматичні спектаклі. І якщо перевидання письменницьких, наукових доробків минулого відзначаються глибиною, ґрунтовністю, то продукції сучасних майстрів, особливо сценічних майданчиків, цього не закинеш.

Спектакль франківців у постановці режисера Володимира Савченка, однак, привертає увагу своєю серйозністю. П'єса написана на початку століття з урахуванням особливостей тогочасних вимог театральної естетики: тривалість у часі, багато діалогів. Тому дуже важливо було знайти сучасне звучання, вибудувати чітку композиційну форму. Вдаюся уникнути модної сьогодні історично-етнографічної афектації й зберегти суть національної своєрідності без фольклорних надмірностей. Добрий професійний рівень режисера, його культура, смак допомогли повною мірою заглибитися в суть подій.

...Біль. Невимовний, невимовний охоплює душу й серце гетьмана Петра Дорошенка. За долю рідної України, заради якої він готовий зректися й коханої дружини, і гетьманської булави. Непересічна постать державного діяча, патріота у виконанні Сергія Романюка сягає найвищих вимірів. Це саме той випадок, коли суто національний факт стає загальнолюдським, минає вузькоповітовий спосіб мислення, здатний викликати зацікавлення найширших кіл. Яскрава сценічна зовнішність актора доповнює не менш яскраву детальну психологічну розробку ролі.

Разом із режисером дуже точно вивірена динаміка розвитку образу. Спочатку його постать трохи губиться серед інших міцних козацьких начальників. Поступово, ніби підходячи до парадно-офіційного портрета, вдивляємось в очі: що ж робиться в душі цієї людини, якою ціною давалися перемоги, яким страшним коштом відтягувалась мить поразки? Дорошенко відрубє найрадніше, найдорожче, аби воно не ставало путами, не заважало вийти на правильний шлях, при цьому, ледве тамуючи душевний біль. Тяжку рану завдала зрада дружини, котра не

---

<sup>1</sup> Тетяна Шевченко. Полагодимо козацького човна. /Ратуша. 8-9 липня 1991 року. – Львів.

витримала ноші супутниці визволителя Вітчизни. У сцені розриву з Прісею вперше повною силою проривається трагедія особистості гетьмана. Слова ронить скупю, як поранений, мимоволі проривається стогін. Відтак, зрада й друзів. Не за горами поневолення рідного народу. Врешті, колесо фортуни підминає його під себе, доводить до моральної загибелі. Останню сцену актор проводить на зовнішньому стишенні, його стремління приховати біль сягає граничності – така тиха кульмінація особливо вражає контрастністю зовнішнього й внутрішнього.

Режисер дуже виразно вивірів смислове навантаження кожного персонажа. Кращих виконавців назву О. Шаманського (Іван Самойлович), актора емоційного глибокого. Вдалі загалам роботи Р. Іваницького (Іван Мазепа), Х. Фіцалович (Мати-Україна), О. Іваницької (Прися), В. Струнникова (Інші Сірко). Ж. Добряк-Готв'янської (Галя), хоча іноді їм бракує або яскравих деталей своєрідності образів, або ж органічності сценічної манери.

Музичне оформлення А. Ремізова та підбір фольклорних мелодій Л. Дейчаківською дуже точно, природно вплітаються в драматургічний розвиток, створюють національний колорит.

Значний внесок в успіх спектаклю робить чудова сценографія М.Данька. На чорному тлі безмежного неба, засіяного яскравими зорями, трагічно височіють уламки колись могутнього козацького човна. Закликаючи нас зробити все, аби полагодити його.

**Тетяна Шевченко.**

## **Другий вихід князя на кін історії і суд глядачів <sup>1</sup>**

*Обласний музично-драматичний театр ім. Івана Франка на 100-річчя Галича відгукнувся постановкою історичної драми «Данило Галицький» за мотивами однойменного роману Антона Хижняка (інсценізація Володимира Савченка й Василя Фацука). Вчора першими глядачами її стали учасники Міжнародної ювілейної наукової конференції, що проходить у ці дні з нагоди ювілею Галича. Напередодні прем'єри ми взяли інтерв'ю в режисера-постановника вистави, головного режисера Житомирського обласного телебачення заслуженого артиста України Володимира Савченка.*

**- Володимире Захаровичу, чому з багатьох творів, у яких іде мова про події часів Галицько-Волинської держави, Ви зупинили свій вибір на романі Антона Хижняка «Данило Галицький»?**

**-** З нашого погляду й із мого особистого переконання постать

---

<sup>1</sup> Дарина Назарчук. Другий вихід князя на кін історії і суд глядачів. /Галичина. 13 травня 1990 р. – Івано-Франківськ.

Данила Галицького заслуговує на нашу увагу, повагу й розуміння. Адже впродовж усього свого життя він намагався возз'єднати розпорошені давньоруські князівства, щоб протистояти монголо-татарві, яка йшла зі Сходу й підігнала під себе абсолютно все, що звалося колись велично й гарно – Південна й Північна Русь. Данило Галицький став, по суті, центром протидії цій навалі, серцевиною боротьби, яку він глибоко замислив своєю політикою – і внутрішньою в стосунках з іншими князями, і зовнішньою, що привела його до орієнтації на Захід. Він і корону прийняв від папи римського, сподіваючись, що надійде вагома допомога від Західної Європи саме в його боротьбі з ханом Батием.

То вже інша річ, що його сподівання були марними, і реальної допомоги Данило, так і не мав. Але в ім'я того, щоб зберегти слов'янський люд, треба було стратегічно піти на певний відступ. На такі відступи свого часу йшов і Данило. Це треба розуміти. Мені ж, як постановникові цієї вистави, було дуже втішно, що Холм не склав зброю перед полчищами Батия, не відкрив свою браму, не спалив фортецю, не впав, як деякі міста руські, ниць перед ним. Холм зберіг свою недоторканість і саме цим надихнув Данила, який на схилі літ у захваті говорить, що галичани єдині, кому він зобов'язаний перемогами своїми, і вину свою він готовий спокутувати перед ними.

Такий оптимістичний фінал вистави – нескорений Галич, як і місто Холм. Незламність духу русичів, як ми трактуємо у виставі, полягає в тому, що обов'язково знаходяться люди, які йдуть на глибоку самопожертву, аби піднести інших до розуміння того, що тільки в цільності, тільки в протидії можна вистояти проти будь-яких ворогів – як внутрішніх, так і зовнішніх.

***– Володимире Захаровичу, виділіть точки перетину подій того часу з нашою сучасністю, адже не випадково театр звертається нині до цієї теми.***

Так, театр не може бути мертвотним, позбавленим зв'язку з сучасністю. Архаїчні вистави суто історичного плану, власне, не збудять думку, не матимуть контакту з глядачами, не спонукають його до розвідки того чи іншого історичного явища. Думаю, що найголовніший перетин із сучасністю формулюється в словах Данила, який каже, що сьогодні Русі й миру не втримаєш самим мечем. Тобто не лише зброєю. Зброєю може стати й слово, яке переконає, що тільки у взаємодії, тільки разом можна протистояти ворогам. Данило виграв двобій із Батием як дипломат. Саме завдяки його дипломатії Європа не зазнала руйнівної сили монголо-татар, яку відчув 1240 року наш Київ.

Це боліло А. Хижняку – авторові надзвичайно масштабного історичного роману (на 600 сторінок!), написаного після Другої світової війни. Це схвилювало і акторів, які, глибоко осмислюючи ті історичні пласти, створили образи очищено правдиві. А ватерлінією нашої правди

виступає у виставі історик-літописець, який був у тих подіях і їх відтворив. Тому під час постановки вистави Галицько-Волинський літопис був у мене під лівою рукою, а під правою – натхнення акторів, композитора А. Ремезова, художника М. Данька, балетмейстера С. Дергоусова, звісно, під орудою директора театру Романа Іваницького, виконавця кількох ролей у виставі. Мені здається, що вистава вдалася. Хотілось би, щоб і глядачі її гак оцінили, відчули колективне устремління театру піднести тему на висоту, якої гідний Галич.

**– Якщо не помиляюсь, давним-давно Ви вже ставили на нашій сцені виставу «Данило Галицький» за романом Хижняка. Чи змінилися з того часу Ваші погляди на ті чи інші події?**

– О, то було двадцять років тому, і я, подумки оглядаючись назад, думаю: чи ми молоді такі були й немудрі? Я кажу це, аж ніяк не принижуючи достоїнства тієї вистави, що тоді була знаменною подією не лише в Галичині, а й в Україні. «Літературна Україна» дала на неї величезну рецензію. На всю країну рознісся поголос, що саме тут, в Івано-Франківську, відбулося першопрочитання роману й було сценічно втілено історичну особу, яка одержимо бачила Русь єдиною й міцною. З того часу театр пройшов величезну еволюцію, та й, зрештою, і я сам. Школа в Художньому театрі в Олега Єфремова не минула марно для мене. Осягнути глибокий психологізм і драматизм тих подій, проникнути до історичної правди, а потім відтворити це все на сцені – для цього потрібні були велика школа й стилістично зовсім інший театр. А найголовніше – і мені не соромно про це сказати – ми зняли все напускне, розібралися в тих речах, які раніше в силу певних обставин чи настанов воліли не помічати. Тепер ми говоримо правду, якою б дивною вона для декого не виглядала.

**– Антон Хижняк писав роман після Другої світової війни. Як Ви думаєте, чи знав він правду про події, які зображував, а чи деякі його трактування йдуть від недостатньої поінформованості?**

– Це дуже відповідально говорити, що Антон Хижняк робив щось свідомо або чогось не знав. Одначе здається (хай мені вибачать абсолютно всі – і суці тут, і безсмертні там), що справжню історію Антон Хижняк знав, але вибудовував свій роман і його концепцію в одному ідеологічному річищі – во зз'єднання з русичами Південної Русі. В цьому нема нічого поганого, але йдеться про те, що допущено історичну неправду. Ми ж відважилися трактувати події згідно з Галицько-Волинським літописом і книгами істориків Грушевського, Дорошенка, Аркаса, Субтельного та інших.

**– І що вийшло в результаті такого симбіозу?**

– Абсолютно новий варіант п'єси. Це п'єса лише за мотивами роману Антона Хижняка. Не можна вже в перший ряд ставити колізію романіста. На перше місце виступають історична правда, Галицько-Волинський літопис і всі ті з різних джерел знайдені історичні моменти,

нюанси, які відповідають істині. Мені здається, що наша вистава може бути цінною чи благородною ще й тим, що, окрім князів, яким споконвіку віддавалася перевага людської пам'яті й шани, ми у виставі показуємо історичних осіб, котрі служили княжому дворові Романа Мстиславича, а потім і Даниловому. Це були вірні друзі, на котрих трималися його могуть і надія. Саме завдяки цьому оточенню, цим людям Данило й відбувся як надзвичайно велика й видатна особистість. І у виставі ми підкреслюємо, як багато залежить від того, хто твої друзі, яка в тебе, висловлюючись сучасною мовою, команда. Це й є, до речі, той вихід на сучасність, про який ми говорили.

– *І все ж, які уроки ми маємо винести з Вашої роботи?*

– На початку вистави літописець на тризни по Романові Мстиславичу говорить про те, якого возз'єднання слов'янських земель він досяг. Однак усе це потім розпалося, і знову Данило з'єднував ці землі. Йдеться не про те, щоби єднатися на віки вічні й називатися братами, нівелюючи все самотутнє, що є в Галичі чи Волині. Йдеться про інше. Особа Данила Галицького, як і його батька Романа Мстиславича, навчає й закликає: має бути держава, як би не було заздрісно кому, як би не кортіло її розтягнути.

Нам хотілось, щоб глядачі прийшли до єдиного висновку: ми – великий народ, народ величезних багатств. І не лише матеріальних, чим ми часом занадто пишаємося, а насамперед духовних. І не розпорошені ще сили цієї духовності, бо й травинка пробиває камінь. Єдність духовна – ось що всім нам сьогодні дуже й дуже потрібно.

**Інтерв'ю взяла Дарина Назарчук.**

## **Мельпомена була в ударі<sup>1</sup>**

Фортуна, здається, прихильна до Івано-Франківських акторів, бо несподівано дала їм ще один шанс показати свій творчий потенціал, свою виконавську майстерність, професіоналізм і, таким чином, утвердити журі в тому, що успіх «Наймички» не випадковий. Так сталося, що Львівський молодіжний театр імені Леся Курбаса через хворобу актора не зміг приїхати на фестиваль і наш театр виступав замість нього. Вибір театру впав на виставу «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської (режисер заслужений артист України В. Савченко). Думаємо, колектив немало ризикував, бо щойно з виставою про Івана Мазепу зазнали невдачі волиняни. І ось – нова спроба освоїти нелегку історичну тему. Скажемо одразу: вона була більш удалою. І глядачі, і професійне журі на цей раз

---

<sup>1</sup> Дарина Назарчук. Мельпомена була в ударі. /Галичина. 2 лютого 1993 р. – Івано-Франківськ.

були єдині в своїх оцінках: це, безперечно, успіх колективу. Глядацьке журі орендної фірми «Барва» відзначило роботу заслуженого артиста України Сергія Романюка (Дорошенко) і присвоїло йому приз за кращу чоловічу роль. Нагороду за кращу жіночу роль отримала заслужена артистка України Тереза Перета (мати Дорошенкова).

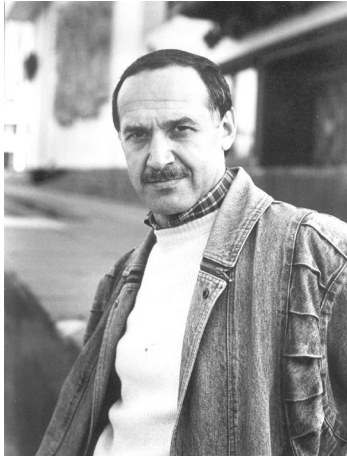
З приємністю відхилимо завісу обговорення вистави й наведемо кілька оцінок театральних критиків.

Світлана Веселка (Львів): «Гру актора Романюка оцінюю дуже високо. Він зумів продертися крізь дидактику, кустарну мову п'єси й показати людину, одержиму ідеєю вільної України, яка болісно шукає реалізації цієї ідеї, і залишається самотньою. Найвищої оцінки заслуговує також сценографія, хоча її можливості використовуються у виставі неповністю».

Ірина Волицька (Львів): «Приємно бачити колектив у добрій творчій формі. Театр мав складне завдання – важка тема, складний неоднозначний драматургічний матеріал. Для мене в цій виставі два відкриття: знайомство з художником Миколою Даньком і знайомство з актором Сергієм Романюком. Я побачила надзвичайно цікаве образне вирішення вистави й побачила трагедію людини, на якій лежить відповідальність за долю народу. Для мене дуже цінне те, що всі конфліктні ситуації замикаються на внутрішньому світі героя. Я відчуваю, як він думає, мислить, бачу його внутрішнє сум'яття, не заспокоєність, психологічну глибину образу – все те, чого бракує у виставах такого типу. Що припало до душі в режисерському вирішенні, то це намагання прочитати «Гетьмана Дорошенка» всупереч визначеному жанру, прочитати твір, як інтелектуальну драму, драму ідей. Це дуже серйозна робота театру. Я побачила акторів, які вміють існувати в формі, існують у формі й тримають форму, вміють із гідністю носити історичні костюми й пам'ятають про масштаб особистостей, яких грають». Іван Калганов, директор театру «Дружба» (Київ): «У мене залишилося відчуття високої культури театру, а особливо високого професіоналізму актора Романюка. Я заздрю Анатолію Канцедайлу: він прийшов у хороший колектив»...

**Дарина Назарчук.**





## **Духоборство режисера Анатолія Канцедайла**

### **Кроки життєвого шляху Анатолія Канцедайла <sup>1</sup>**

Анатолій Канцедайло народився в невеличкому селищі на Харківщині. Мріяв стати актором. У 1964 році 15 річний юнак поїхав до Дніпропетровського театрального училища вступати на акторський. Але того року набір був тільки на режисерське відділення. Професія режисера була незнайомою й тому, коли директор училища запропонував здавати документи, відмовився.

Повернувшись додому, закінчував середню школу. Вчителька допомагала готуватись до іспитів у Харківській інститут мистецтв.

Вступав Анатолій до інституту три роки поспіль. Між вступами працював на заводі, навіть три місяці навчався на філологічному факультеті Харківського університету, але кинув.

Третя спроба виявилася вдалою, з усіх іспитів Канцедайло отримав найкращі бали. Готувала його до іспитів Валентина Миколаївна Чистякова – дружина Леся Курбаса, актриса театру Березіль, яка на той час працювала в інституті, а також Чоботарьова Марія Антонівна – завідувачка кабінету історії театру.

Анатолій Іванович згадує, як до нього, абітурієнта, після чергової

---

<sup>1</sup> Уривки з дипломної роботи студентки 5-го курсу факультету театрального мистецтва спеціалізації «Театрознавство», заочної форми навчання, Київського Національного університету театру, кіно й телебачення Тушич Т. Є. Науковий керівник: заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор Заболотна В. І.

консультації з підготовки до іспитів, підійшла Чистякова й попросила показати руку. Уважно розглянувши мою долоню, сказала, що він може навчатися, але не вміє себе показати, і запропонувала свою допомогу. Валентина Миколаївна допомагала з акторської майстерності, а Марія Антонівна з історії театру.

Пошастило Анатолію з викладачами. Керівником курсу був видатний український актор театру Леся Курбаса (пізніше театру ім. Тараса Шевченка), народний артист Радянського Союзу, професор Леся Іванович Сердюк. Також акторської майстерності навчали народний артист СРСР Леонід Семенович Тарабаринов, актор Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка, Болеслав Євгенович Березовський – актор російського театру ім. О.Пушкіна й Людмила Іванівна Попова, яка прославилася виконанням центральної ролі Христі в п'єсі «Повія» Панаса Мирного.

По закінченні інституту Анатолій працював актором в Івано-Франківському музично-драматичному театрі. Служив у армії, потім був Рівненський театр, а в 1975 році переїздить до Бреста й працює актором.

У Бресті він починає свої перші режисерські спроби Потяг до іншої професії, як говорить Анатолій Іванович, стався через те, що як актор не міг довірити себе режисеру. Згадує, що «не погоджувався з байдужістю режисерів до актора, як до живої істоти, на емоціях якої, у силу професії режисери мусять грати, як на музичному інструменті»<sup>1</sup>.

У прикордонному місті, завдяки іноземному телебаченню, актор Канцедайло мав змогу познайомитись з найкращими зразками світового театру й кіно, що мало вплив на формування особистості майбутнього режисера. Сильні враження лишали, згадує Анатолій Іванович, вистави польських театрів, вистави Єжі Гротовського. Залюблений у польське кіно, Анатолій їде до Варшави й знайомиться з всесвітньовідомим кінорежисером Анджеєм Вайдою. Актором рухало бажання вступити до Лодзинської кіно школи на курс до відомого майстра. Після триденного знайомства й спілкування Анджей Вайда погодився сприяти вступу радянського актора до польського закладу. Але політичні події в Польщі в кінці 70-х унеможливили переїзд Анатолія Івановича за кордон.

Думки про режисуру не полишають Анатолія Канцедайла в тому ж 1978 році він вступає на режисерський факультет рідного Харківського інституту. Знову на курсі викладають кращі майстри української сцени. Керівником курсу був Яків Лазарович Резніков – учень Мар'яна Крушельницького з його першого випуску.

Аналіз п'єси вів Роман Олексійович Черкашин, також учень Крушельницького, колись актор театру Березіль. В інституті працював

---

<sup>1</sup> Запис бесіди з Канцедайло А. Архів автора. – 20 квітня 2006. – Дніпропетровськ.

Аркадій Васильович Плетньов, відомий театрознавець, автор повоєнного видання про Леся Курбаса, Данило Антонович та ряд інших митців театру.

Анатолій Канцедайло – один із не багатьох режисерів, який працює в манері поетичного українського театру. Хоча сам вважає, що вираз «поетичний театр» дещо звужене поняття й називає його метафізичним, бо найкращі його вистави створені за п'єсами української класики М. Куліша, В. Винниченка, І. Карпенка-Карого, В. Стефаніка, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Франка.

Анатолій Канцедайло суто український режисер за своїм світосприйняттям, тим особливо цікаво розглянути особливості його творчості, у якій основною темою є морально-етичний аспект людського буття. Він отримав хорошу акторську й режисерську освіту з рук харківських учителів, послідовників школи Леся Курбаса, і є апологетом того поетичного театру, який сповідував видатний український актор і режисер, березілець Мар'ян Крушельницький.

А. Канцедайло – режисер-концептуаліст, у якого всі складові вистави підпорядковані чіткій і досконально продуманій конструкції, де немає нічого випадкового, здається, ніби режисер складає музичну партитуру, де важлива тональність звучання й звукова мелодійність кожної конкретної вистави. Кожну п'єсу режисер розглядає в трьох площинах: сюжетно-побутовій, тематично-психологічній та ідейно-образній.

Сам Канцедайло говорить, що кожну із цих трьох площин за рівнем складності поділяє ще на три рівні, називаючи це мета театром, намагаючись «людину і її поведінку вмотивувати в безмежність світу в доступній формі, цікавій, головне в теперішній, сучасній»<sup>1</sup>, як він сам її розуміє. Тобто, митець у своїй творчості йде від окремо взятої людини до рівня моделі світу. З точки зору свого особистого світобачення Анатолій Іванович відбирає найбільш актуальні теми сьогодення, не вдаючись до надмірної конкретизації, а прагнучи філософських узагальнень.

Вистави Анатолія Канцедайла прості й зрозумілі для звичайного глядача. Так само цікаві для більш вишуканої публіки, завдяки об'ємності змісту, який вкладає режисер у кожну свою роботу. Цікаві роботи А. Канцедайла не тільки за змістом, але й за формою. Кожна деталь на сцені – це образ, метафора, а мізансцена, якщо її сфотографувати, сама по собі є витвором мистецтва.

Залюблений у фольклорне народне мистецтво України й добре з ним обізнаний, А. Канцедайло широко використовує у своїх виставах національні традиції, обряди й пісні, танці, ужиткові речі. Його внутрішня культура, інтелігентність, освіченість і ерудиція митця виокремлюють із

---

<sup>1</sup> Запис бесіди з Канцедайло А. І. Архів автора. – 20 квітня 2006. – Дніпропетровськ.

маси сучасного плебсу. А. Канцедайло де б не працював, намагається будувати «свій» театр, залучаючи до своєї мистецької віри найбільш чутливих і глибоко мислячих акторів. На жаль, однодумців-акторів у дніпропетровській трупі в режисера небагато. Попри те, що загалом культурний і професійний рівень акторської трупи середній, дивує небажання митців розуміти інше світобачення й експериментувати, їхні намагання в професії триматися за колись засвоєні та зрозумілі для них прийоми. Можливо, більш прийнятним був би в такій ситуації режисерський диктат, який категорично відкидає режисер Канцедайло.

## **Херсонський період режисури Анатолія Канцедайла**

### **Діалектика пізнання <sup>1</sup>**

«Комуна в степах» драма, сповнена життєвої правди, зліпок протиріч і бур, вирували в переломні, гарячі й прекрасні часи. Романтичний пафос і гротеск, трагічне й кумедне, високе й буденне. Немає тут примітивного поділу на чорне й біле, як нема його в житті, і тому події п'єси сприймаються не як витвір художньої уяви, а як пульсуюча картина людського буття.

П'єсу М. Куліша поставив А. Канцедайло (згаданий, до речі, на ІХ з'їзді письменників України як один із цікавих, мислячих режисерів).

Уже той факт, що спектакль був включений до гастролі афіші, свідчить про віру режисера як у силу справжнього мистецтва, так і в нас, глядачів, які, попри всі свої легковажні літні настрої, усе ж потенційно готові до сприйняття серйозного. Свідченням того, що він не помилився, напружена тиша в залі впродовж усієї вистави, щедри овації під завісу. І у Львові, і в Києві, де виступав колектив Херсонського українського музично-драматичного театру.

Чим же так привабила й схвилювала нас ця вистава? Очевидно, справа в тому, що абсолютно всі компоненти сценічного дійства: сценографія, звукове оформлення, добір виконавців – скрупульозно продумані й тонко відчуті.

Не знаю чи довго А. Канцедайло добирав виконавців, але домігся того, що майже кожен із героїв – типаж епохи...

Спасибі режисерові й усьому постановочному колективу за те, що повірили в нашу здатність зрозуміти великого й складного Майстра – Миколу Куліша.

**М.Барандій.**

---

<sup>1</sup> М. Барандій. Діалектика пізнання. /Культура і життя. – 3 серпня 1986. № 31. – Київ.

## Шукати в Куліша те саме, що й у Шекспіра <sup>1</sup>

Уперше я «зустрівся» із Кулішем під час навчання на акторському факультеті Харківського інституту мистецтв у 1970-у році. Один студент запропонував зіграти Ігнатія Падура в п'єсі «Маклена Граса». До тої пори я вважав, що новітньої драматургії в нас не існує, і раптом – відкрив для себе драматургію Куліша, у якій є не тільки текст, підтекст, а й філософія духовно багатой, освіченої людини. Пізніше, уже студентом-режисером, грав роль Макара в «Комуні в степах».

Усе це остаточно переконало мене в тому, що Куліш – це найкращий Український драматург. Згодом, коли вже в 1985 році прийшов до театру, я запропонував поставити цей твір. Мені хотілося «привести» п'єсу Миколи Куліша саме до Херсонського театру, адже тут – батьківщина драматурга. Була, певна річ, протидія – і досить значна. Прямо про це не говорилося, але... Змушений був переконувати: «...та це ж – про революцію...» Доводилось прикривати справжню мету. Усі так робили, такий був час.

Зрештою, вистава вдалася. Актори полюбили цю драматургію. Мене тоді цікавив простір у душах людей – між темним і світлим. Відтак я загорівся п'єсою «Хулій Хурина», і ми почали працювати. І знову були «підніжки». Ці настрої стимулювали певні кола. Але ми все ж дійшли до прогонних репетицій, і тут стало очевидно, що час обігнав нас. Весь пафос п'єси й вистави після першого з'їзду Верховної Ради СРСР виявився «недостатнім». Вистава, яка була на грані випуску, стала непотрібною. Можливо, це пояснюється обмеженістю драматургії, а, можливо, і тим, що я не знайшов нового погляду на п'єсу. І ось, уже в минулому році, заходився працювати над твором Куліша «97». Виставу ми назвали «І віддай їм заслужене ними».

Думаю, що до певного часу ми самі були надто політизованими. І ми, і Куліш. Це заважало побачити те, що приховане в його п'єсах значно глибше – прозріння. Він будив людей. Але це – другий план. А третій – найбільш узагальнений, філософський, – пласі ментальності українського народу, що пояснював нам, як ми вроджуємося. Так, Копистка – божеволіє, Панько, секретар, – співається.

Утім, Куліш любить своїх героїв (що взагалі властиво українській драматургії). Адже його п'єси – не побутові драми. Це – філософська лірика. У нього є інтерес до маси. Хто ми – народ чи натовп? Невже лише натовп, схильний до хитань? Адже ментальність українців, як і всіх народів «совецьких» сильно деформована. У Куліша існують узагальнені типи – типи з народу. Жорстокі. Переступаючи через засади християнства,

---

<sup>1</sup> Олександр Клековкін. Шукати у Куліша те саме, що й у Шекспіра. //Український театр. № 6. – К.: 1992.

народ втрачає себе. І він не хоче, щоб люди були такими.

У його героїв дуже багато мотивів, багатозначна мотивація.

Ще ми ставили в нашому театрі «Кошмарні сновидіння Херсонської губернії» – своєрідну адаптацію «Мини Мазайла» і «Народного Малахія». Шлях Куліша до глядача непростий, тому інколи треба вдаватися й до таких «обробок». Виставу втілював В. Карпенко. Зіграли прем'єру. Та масовий глядач на спектакль не пішов. І все одно ми розцінюємо його, як крок до Куліша й до глядача. Звичайно, це був спрощений варіант твору драматурга, але ж ми не маємо права забувати про нашого глядача!

Коли в нас у державі розпогодиться, ми не будемо дивитись на Куліша, як на драматурга, який належить тільки своєму часові.

Як тільки до нас повернулися п'єси Куліша, пішла хвиля – театри почали їх ставити. Минув час, і хвиля відкотилася. Втім, думаю, що Куліш повернеться до нас в іншій якості. Думаю, ми почнемо шукати в нього те саме, що й у Шекспіра – не співзвучність політичним подіям, а філософію буття.

А поки що, на жаль, ми віддаємо перевагу більш доступному, я б сказав, навіть більш шлягерному Квітці-Основ'яненкові. Бо Куліш вимагає від глядача, щоб той думав, а глядач часом не хоче цього.

Треба, щоб народ захотів читати Куліша. Глядача треба виховувати, наближати до нього. Сьогодні ж він хоче або сміятися, або... забути, що, власне, те саме.

**Записав Олександр Клековкін.**

## **Вистачило б терпіння <sup>1</sup>**

Не «Кабанчик», не «Політ над гніздом зозулі», тобто не приречені на касовий успіх у теперішнього глядача п'єси, а «Останні» М. Горького в перекладі на українську мову (В. Пасічний). Саме на таку (скажемо відверто, не дуже популярну нині в сценічних колективах) назву звернув увагу в ході передювілейного огляду А. Канцедайло – новий головний режисер Херсонського українського музично-драматичного театру. А перед тим, пригадаймо, була в Херсоні «Комуна в степах» М. Куліша, також не знана зараз на українських сценах.

Отже, А. Канцедайло демонструє своє прагнення бути самостійним, не ганятися в натовпі за модною, а чи й просто одноденною драматургією, працювати над високою вітчизняною літературою, саме на ній виховувати і акторів, і глядача. Шлях нелегкий, вистачило б на нього сил і терпіння.

Щоб зрозуміти клопоти молодого режисера, звернемося до сцени

---

<sup>1</sup> О. Тарасенко. Вистачило б терпіння. //Культура і життя. № 19. – 9 вересня 1987. – Київ.

торгів навколо майбутнього заміжжя Віри. «Поговори з нею про Ковальова», – каже Іван Коломійцев старшій дочці Наді. А. Толок вимовляє ці слова й добродушно й, між іншим, буденно. Щирість гранична. І за тим – не просто характер, за тим клас, епоха. Буденно, бо так було так є, так має бути у дворянстві, нікуди від цього не дінешся: одружувалися з розрахунку. Добродушно, бо Віра не перша й не остання: покапризує, але ж таки погодиться, хто ж відмовиться од багатого нареченого, хоч він і старий. Добродушність Коломійцева має ще одне пояснення: попереду не тільки вигідне заміжжя дочки, а й посада для нього, Івана, на жандармській службі. А епоха – у тім, що колись горді, інтелігентні дворяни, навіть найбідніші, до таких дрібних поліцейських посад не опускалися. Тепер – це радість превелика, бо буде постійна платня. Дворянин, органічні великосвітські манери, натуральна паризька вимова – і готовий обійняти посаду навіть околодочного. Іншого не вміє. Повне виродження.

Зараз ми, з історичної дистанції, уявляємо, ким були Іван Коломійцев і його старший син Олександр у роки громадянської війни, кому і як почали служити після того, як Врангеля викинули в Чорне море.

Органічне поєднання психологічної й історичної правди – прикметна перемога режисера й виконавців А. Толока, О. Білого (Олександр), В. Чорношкура (Лещ). С. Вірченко (Надія). Вона, ця перемога, – значної ваги. А. Канцедайло прагне істини, розуміючи, що шлях до неї – через безліч штампів, очевидних для всіх, але від того не легких для подолання.

Прикметно також, що подібні перемоги в цій та ряді інших сцен (коли пробивається броня ходульності, коли обходяться без інтонаційної перфокарти) допомагають нам заново відкривати сценічність, емоційну напруженість, морально-етичну значущість.

У пресі, у дискусіях уже висловлювалася думка: нам треба вчитися грати Горького по-сучасному. Зокрема, уникаючи однозначності, із сьогоднішніх висот придивитися, що в негативних персонажах не вимагає категоричного засудження.

Театри, збагачені історичним досвідом нашого суспільства, досягнутою ним за сім десятиліть великодушністю й здатністю ставити загальнолюдські ідеали вище класових, відкриють у відомих персонажах нові риси чи об'ємніше висвітлять риси знайомі, розкриють конфлікти переконалише. Повчальний приклад того – «Міщани» Г. Товстоногова,

Та в Коломійцеві шукати добро марно. Людина, яка щиро каже: хай ваш син і невинний, але я не можу його не повісити, інакше мені не дадуть посаду з пристойною платнею, – така людина за межею людського. Великодушність тут була б гірша за злочин.

Інша річ, що побачити треба Коломійцева так, щоб відкрилися його взаємозв'язки з часом, його залежність від епохи. Чекаємо дослідження

того Коломійцеві, який щиро вірить, що вимовлені всерйоз, мужньо й сердечно слова: «Ну, звичайно, я винен...» – є справжньою спокутою, що після них настане мир у сім'ї. Того Коломійцева, який щиро вважає, що в поєдинку з Соколовою він нещасна, безневинна жертва. Нарешті, того Коломійцева, якому ніколи не зрозуміти, що катастрофа його родини підготовлена, «вистраждана» його ж таки класом.

Турботою херсонської постановочної групи було створення достовірної психологічної й побутової атмосфери, яка б унеможливила схему, яка б одкривала простір для об'ємного бачення трагічного фарсу з тих далеких од нас днів. Але вони, ті схеми, живучі. І от виходить на сцену Олександр, і ми бачимо часом не дворянина-жандарма, у якого нема поваги до будь-кого з родини, а актора О. Білого, який вважає за можливе не вислухати партнера, і поспіхом викричати свій текст із машинно-злодійськими інтонаціями. І от Петро С. Жука раптом жалібно виголошує: «Чи чесна він людина» – і не дає нам відчуття, що це ж грім серед ясного неба. Адже в тій родині Коломійцевих знати про підлість – одне, а сказати про неї – інше, це злочинне порушення віковичних традицій.

Розмови Соколової із Софією та Іваном здаються попереднім начерком, тому що її героїня піднялася до історичного погляду на події, чого не дано Коломійцеві, і вона не може не наступати, не вимагати; іде Соколова з дому Коломійцевих, ще більше ніж досі, переконана в правоті свого сина, у необхідності революції.

Режисер, уникаючи повторень, пропонує нам несподіваний варіант Якова (Г.Кулик): той весь бадьориться, ще й пісні співає. Та своєрідний характер діє лиш у перших картинах, потім відбувається експлуатація раз і назавжди знайдених барв. А шкода, намічався Коломійцев не менш розтлінний, ніж Іван.

Постановник і художник В. Балиш досить упевнено виявили в сценографії розуміння останніх. Безліч ширм на сцені, здається, повинні відгороджувати, приховувати окремі неповторні долі людські. Там, за ширмами, кожен із родини, мовби тяжко думає про свій життєвий шлях. А ще обертається сценічний круг, і ми бачимо, що в одній із кімнат стільці поставлені догори ніжками: тут чи готуються переселитись, а, чи роблять прибирання для свята.

Та у фіналі хтось звалює одну із ширм, за нею рушаються всі. І пусто, ніяких прихованих, вартих доброї уваги доль. І стільці так і стоять догори ніжками. Дім, у якому годі шукати надію.

Херсонська вистава позбавлена прекраснодушності. Крах усієї родини й кожного персонажа, зокрема.

**О. Тарасенко.**



## Режисерська точність у доборі художніх засобів <sup>1</sup>

Хоча п'єса «Пастка» відомого французького драматурга Робера Томи написана в 1960 році, однак, актуальності вона не втратила й сьогодні...

Постановку твору Тома здійснив А. Канцедайло – режисер точний у доборі й економний у використанні засобів художнього зображення. Він так вибудував спектакль, що напруження дії стало його нервом. Власне, це була мета, яка досягалася, а одного боку, ретельно продуманого організацією сценічного простору й художнім вирішенням вистави, а з другого – грою акторів.

Розташована в центрі кону вітальня, що величезним ґратчастим вікном і такими ж скляними дверима звернена на терасу, дуже вже нагадує клітку, з якої немає виходу. Це враження посилюється не лише метанням по кімнаті Данієля, котрий перебуває під слідством, а й мальовничістю альпійського краєвиду, що відкривається у вікно, і символізує інше, безжурне життя, таке недоступне в умовах, коли в твоєму домі день у день товчуться поліцейські. Отже, алегорична образність сценографії заслуженого художника УРСР В. Балаша повністю збіглася з тим, до чого прагнув режисер, – із самого початку заволодіти увагою глядача й не давати йому ослабнути до кінця вистави...

Безперервна зміна масок, груба агресивність, гарячкова робота мозку в пошуках виходу, остаточна загнаність убивці у фінальній сцені, де він, уже розвінчаний, очима викрешує іскри безсилої люті, – яка різноманітність станів!.. Заслужений артист УРСР В. Чорношкур довів, що мистецтвом перевтілення він володіє майстерно.

**А. Сич.**

## Віра в людину <sup>2</sup>

- Про що вистава?
- Як про що? Про життя, боротьбу й спалення на вогні Інквізиції Джордано Бруно...
- Але ж атмосфера духовного гніту, недовір'я, доносів, тюремних катувань несамохіть повертає глядача в наше століття, до нашої Історії – усе тієї ж сталінщини, про яку йдеться у виставі «Діти Арбату»...

---

<sup>1</sup> А. Сич. Цей безумний, безумний світ. /Надніпрянська правда. – 12 грудня 1987. – Херсон.

<sup>2</sup> М. Гришко. Віра в людину. /Надніпрянська правда. – 31 грудня 1988. – Херсон.

– Звичайно, в «Єретикові» явно прочитується підтекст... Головна думка в цьому творі – утвердження істини, віри в людину, пробудження свідомості простолюду. Отож правомірним буде, якщо скажемо й про сучасне звучання вистави...

Цей діалог не вигаданий, у автора рецензії подібна розмова була не з одним глядачем, а і з тими, хто причетний до створення спектаклю за п'єсою Анатолія Крима – режисером та акторами. Історичне тло, історичні герої й персонажі, не притлумлюють проблем сьогодення, бо мав такі рацію поет, написавши: «Сучасність, вона в найголовнішому – у тобі...»

Здійснив постановку «Єретика», що визначений жанрово як трагікомедія, головний режисер театру А. Канцедайло, для котрого характерна глибина і філософічність сценічного мислення. Просто так він репертуар не обирає, прохідною образністю не послуговується, з глядачем не грає, але намагається вести серйозну, принципову й, звісна річ, зацікавлену розмову. У даному випадку в розпорядженні режисера й ансамблю виконавців аж ніяк не простий, здається нам, свідомо ускладнений матеріал – маємо те, що зветься «театром у театрі», до того ж у трикратному виразі, потім сам жанр трагікомедії при загалом трагічному розвитку подій... Але, мабуть, сенс творчості в тому й полягає, щоб осягати й долати складнощі, викрешуючи, мов іскру з каменя, заповітну простоту, що, однак, не є синонімом простакуватості.

У спектаклі цінне те, що герої постають у живому виразі, без жодного нашарування схематичності. Передовсім це стосується образу Джордано Бруно, який створив артист Г. Кулик. Він діяв мовби за порадою Філотея: «Не треба прикрашати його життя. Всі люди однаково сплять, сміються, кохають, ревнують, дихають і вмирають» або ж «Великі люди не помічають своєї величі». Але, завважимо, ця однаковість Бруно з усіма позірна, внутрішньо він таки вивищується над своїми ворогами, ба навіть друзями, і тому так переконливо звучать у фіналі слова Глорії: «Він міг невідьника зробити вільним, неука – освіченим, нещасливого – щасливим! Він умів жінку зробити жінкою!»

Головним у виставі є поєдинок Бруно з кардиналом, якого неодноманітно барвою змальовує заслужений артист УРСР А. Манойло. Страшна його «філософія». Якщо для Бруно кожен день людського життя – «це крок до досконалості, то для кардинала – «у досконалості – загибель!». Останній, буцімто з благородних міркувань, відстоює віру людини в потойбічний світ; Бруно – за віру людини в людину, у її розум, у можливість удосконалити цей світ ціною самопожертви в ім'я людського майбутнього. Трагедія полягає в тому, що маси «поки що не розуміють і не сприймають цієї жертви». Образ Бруно виграє ще й від того, що в спектаклі показано його сумніви й чисто людські слабкості.

У виставі сили зла, можливо, навіть переважають, і в цьому не бачимо порушення приписів реалізму. Треба знати, хто й що стоїть на

шляху людини до її досконалості. Лицар доносів – венеціанський патрицій Моченіго (артист Г. Коновод) і духовний перевертень Філотей являють неабияку підпору інквізиторові (заслужений артист УРСР В. Черношкур), а до цього додати його величність обивателя, що вважає себе народом, на кшталт пронирилового кравця Цунто (артист В. Козоріз) та його дружини Марії (В. Романенко). Трудно, надзвичайно трудно протистояти цій силі, але ж – була людина, яка пішла на вогнище «за нас». Прикро, однак, що не всі прозріли від того вогнища, один любить істину, а інший – повідло, зізнається після страти філософа Цунто.

І все ж трагікомедія залишає місце для перспективи, хоч декого з поцінувачів і коробить незмінність у ній тих, що називають себе народом. Справа навіть не в тому, що насамкінець у загадковій людині в чорному відкривається сам Галілео Галілей, що, за словами Пруденція, – «на цьому хлопцеві величезна місія»...

На нашу думку, оптимізмом дихає саме комічна основа спектаклю, розвінчуючи все те, що стоїть на заваді людського поступу. Хотілося б відзначити колоритні карнавальні сцени, іскрометне музичне тло (заслужений працівник культури УРСР В. Батраков), що звучить як виклик похмурим сценографічним тонам (заслужений художник УРСР В. Балаш).

І є у виставі те, що відомий критик назвав «променем світла в темному царстві». Це образ Глорії – суперечливий, може навіть видатися, легковажний, але згадаймо, що характеристику Бруно дала вражена його загибеллю Глорія (а вона теж народ!), життям якої у всіх його протиріччях живе на сцені заслужена артистка УРСР Г. Пташник. Болісно зронене нею питання «Хто з вас здатний заглянути мені в душу?» після того непоправного, що сталося, – аж ніяк не повисає в повітрі, воно звернене до кожного з нас. Не обов'язково шукати аналогії в минулому. Говоримо, відміняємо нині у всіх відмінках «людський фактор», а справді, хто здатен заглянути людині в душу? Хто піде на бій за істину, не боячись наслідків? Хто утвердить віру в людину, у якій (вірі) «немає ні краплини рабства»... Такі люди є, вони серед нас і в нас.

Так про що ж вистава?

Треба йти до істини.

**М. Гришко.**

## **Сміяйтесь, далєбі, не грішно! <sup>1</sup>**

Недільного вечора йшов я до театру. Сутеніє тепер рано, тож ще й сьомої не було, а вулиці – безлюдні. Лиш міліцейський патруль трапився

---

<sup>1</sup> Е. Добрикін. Сміяйтесь, далєбі, не грішно! /Наддніпряньська правда. – 10 грудня 1989. – Херсон.

назустріч. І здавалося, що вже глибока ніч, і щось тривожне було й у цьому вечорі, і в цій холодній темряві.

...А в обласному музично-драматичному театрі починалася вистава, нова, одна з найперших прем'єр нинішнього сезону – «Блез або Паризькі авантюри» за п'єсою французького драматурга Клода Маньє. Що змусило творчий колектив у наш нелегкий, суворий час, серед гострих протиріч у суспільстві, болісних пошуків їх подолання, звернутися до легкої вишуканої комедії, стрімкої за темпом і бурхливої за розвитком інтриги (та ще й не однієї, а кількох, які то йдуть паралельно, то сплітаються в тугий вузол)? Прагнення до невимушеного спілкування з глядачем, спроба допомогти собі й іншим, на деякий час забути про труднощі й життєві проблеми? Чи можливість разом із публікою просто весело посміятися – не сатирично, не саркастично, не зле, а безтурботно, від душі? (Хоча останні в часі яскраві виступи відомих гумористів більше нагадують гоголівський видимий сміх крізь невидимі сльози). Чи, може, після десятиліть занадто «художніх» і занадто «ідейних» епопей режисурі й акторам закортіло зануритись в чудодійну захоплюючу гру, ім'я якій – театр? Напевне, і те, і інше.

Живучи серед високих, далеко не театральних трагедій, мабуть, і глядачі бажали звичайного людського тепла, приязні, усмішки. На виставі «Блез» вони одержали їх сповна. У хвацько закрученому сюжеті дійсно авантюрного життя симпатичного французького художника Блеза (артист В. Жданов), єдине надбання якого – аристократичний приросток до прізвища; у наївній, навіть дещо сентиментальній історії його кохання до чарівної служниці, провінціалки Марі (артистка Т. Бобко); у гротескових образах сім'ї Клебера (заслужені артисти УРСР В. Чорношкур, В. Галл-Савальська та артистка Л. Рикова), оточеного до того ж ще й ефектними, темпераментними «дамами серця» (Л. Люта та А. Дмитрівна), угадується, утім, щось дуже вже знайоме по багатьох аналогічних «комедіях ситуацій», але є тут і свій, істинно французький шарм, і вишуканість. Режисерові-постановнику А. Канцедайлу вдалося головне – створити стрімкий темп вистави, який до того ж особливо наростає наприкінці її, у третій дії.

Динаміка й гострота вирішення мізансцен ніби відтіняються навмисною уповільненістю центральної ліричної сцени, коли Марі, щоб виручити Блеза, повинна стати його натурщицею, і не соковиті комедійні буфонади, не пікантні становища стають справжньою кульмінацією вистави, а саме ця сцена, хоч до розв'язки ще далеко. Утім, розв'язка – найменш природна й переконлива частина й п'єси, і вистави – якось не вдалася, обірвалась раптово, коли публіка тільки ввійшла в смак стрімкої гри. Нехай пробачить мені решта акторів, у тому числі й виконавець головної ролі, – про їхні роботи трохи пізніше. А спочатку – про відкриття, молоду актрису театру Т. Бобко. В «Блезі» вона показала,

справді, талановиту акторську роботу, напрочуд щиру й безпосередню. Її Марі сором'язлива дівчина з провінції, яка стає мимовільною, але активною співучасницею авантюр Блеза й, звичайно ж, закохується в нього. Бачено подібних «варіацій» багато. Але героїня Бобко викликає не лише симпатію, їй просто віриш – кожному слову, жесту, настрою, не замислюючись, як актриса цього досягає. М'яка, світла жіночність і принадність, майже втрачені на сучасній театральній сцені під натиском «інтердівчаток», ніби повертаються до глядачів, зігріті теплом людської душі. Мені здається, що Т. Бобко дуже добра людина, тому що серце в неї добре. Ох, як не вистачає нам цієї риси сьогодні й на сцені, і в житті!..

Акторський ансамбль вистави не просто міцний, не просто органічно об'єднує досвідчених і молодих акторів. Це саме ансамбль, де всі грають в одному ключі, хоча й ведуть свої партії, зберігають при цьому індивідуальність.

В. Жданов – «герой» інтриги спектаклю – легкий, ексцентричний, добре відчуває комедійну ситуацію, уміє її створити, підіграти партнерові.

Дуже виразна й природна Л. Люта (Женев'єва) – такий собі антипод Марі, актриса темпераментна і яскрава. Вдалися – кожен по-своєму – образи й решті акторів, хоча драматичного матеріалу в п'єсі для них мізер. Тож і доводиться «викручуватись» за рахунок арсеналу майстерності та акторської техніки, і вони не підводять.

Чи є у виставі недоліки? Якщо аналізувати глибше, то знайти їх можна. Але чомусь робити цього не хочеться, бо народився вдалий спектакль, і життя його – ще попереду.

**Е. Добрикін.**

## **Початок відродження<sup>1</sup>**

Незважаючи на те що Володимир Винниченко був політичним емігрантом, його твори в нашій країні аж до трагічних 30-х років видавалися, вивчалися, входили до репертуару українських і російських театрів. Після майже шести десятиліть забуття вони повертаються у вітчизняну культуру, але надто повільно. Нинішнє покоління має деяке уявлення лише про прозу й живопис одного з найталановитіших українських митців ХХ століття: напередодні 110-річного ювілею В. Винниченка вийшли в світ романи «Сонячна машина», «Записки Кирпатого Мефістофеля», «Слово за тобою, Сталіне!», збірки оповідань і повістей «Краса і сила», «Намисто», опубліковано мемуарно-публіцистичну працю «відродження нації», фрагменти його щоденників і

---

<sup>1</sup> Наталя Чухонцева. Початок відродження. /Наддніпряньська правда. – 28 грудня 1990. – Херсон.

листування, репродукції кількох картин. Із численних же драматичних творів письменника в наш час жоден не перевиданий не ставився на сцені. Тож вдумаймося, якою важливою подією стала прем'єра вистави за п'єсою В. Винниченка «Закон» у Херсонському музично-драматичному театрі імені Миколи Куліша: покладено початок відродженню в Україні драматургії всесвітньо відомого митця.

Коли читаєш відгуки літературознавців та театральні рецензії 20-х років про «Закон», то важко збагнути, чому саме ця драма обрана для прем'єри. Навіть такий блискучий науковець, як М. Зеров, зауважив, що п'єса «Закон» і оповідання «На той бік» засвідчили «вичерпаність» другої смуги у творчості В. Винниченка (мається на увазі період 1905–1922 рр., коли в полі зору письменника були психологічні проблеми). Микола Жулинський вважає, що головне в цій драмі – «бунт проти міщанської моралі». На театральній сцені 20-х років «Закон» трактувався як соціально-психологічна мелодрама з елементами сатири. Чим же все-таки привернула увагу херсонських митців п'єса, написана переломного у творчій еволюції В. Винниченка 1922 року? Відповідь на це питання знаходиш тільки під час спектаклю.

Режисер А. Канцерайло пропонує оригінальне сценічне прочитання «Закону», яке відповідає глибинній сутності твору, його художній своєрідності. У п'єсі є й бунт проти міщанської моралі, й елементи сатири та мелодраматизму. Усе це передано й у спектаклі, але визначальне в ньому – інтерпретація твору як драми філософсько-психологічної, де на першому плані – «вічна» й актуальна для нашого часу проблема: яким «законом» слід керуватися, щоб залишитися людиною в будь-яких випробуваннях.

У п'єсі немає звичного поділу персонажів на позитивних і негативних. У кожному з них химерно переплелися добро й зло. Під час вистави це підкреслюється мінливими світлотінями, які увиразнюють розкриття акторами подвійної суті образів. Герої твору розуміють поняття «закон» кожен по-своєму. Для професора філософії та психології Панаса Мусташенка – не благопристойність, для «його дружини» Інни – право на щастя, для Тами – Інниної «тітки-мами» Марії Андріївни – це в найбільшій мірі – самозречена відданість своїй вихованці (усі інші «закони», сповідувані Тамою, в екстремальній ситуації руйнуються в її свідомості). Власні «закони» героїв зіштовхуються з об'єктивними законами людського буття, чим визначається внутрішній драматизм образів і основний конфлікт твору.

Панас бореться зі своєю палкою натурою, з «диким і темним у собі», але це проривається крізь зовнішню благопристойність. Таким постає він у виконанні заслуженого артиста УРСР В. Черношкура. Актор надає своєму героєві ледь вловимого комізму й водночас відтворює драматизм роздвоєння особистості.

Найскладнішу роль випало зіграти заслуженій артистці республіки С. Коваленко. Образ Інни відзначається рідкісною психологічною глибиною й суперечливістю. То вона постає майже демонічною особистістю, яка й сама падає в моральну прірву, й інших тягне за собою, то тяжко нещасною, здатною на любов, співчуття й навіть на самопожертву.

З образом Інни в п'єсі пов'язаний традиційний для української літератури мотив «украденого щастя», проте художнє втілення його аж ніяк не традиційне. Прагнучи повного щастя з коханим чоловіком, чарівна й талановита жінка відмовилася від артистичної кар'єри, збулася вагітності. Унаслідок невдалої операції вона стала безплідною (це розцінюється Тамою як кара за порушення закону природи). Інна усвідомлює, що життя її порожнє й нікчемне, а ущербне родинне «щастя» ось-ось зруйнується: Панас, який потай ходить до садка гратися з чужими малюками, може знайти іншу жінку, здатну подарувати йому радість батьківства. Передчуття катастрофи штовхає героїню на відчайдушну спробу перемогти природні й людські закони. Вдаючись до вмовлянь і шантажу, Інна змушує Панаса стати батьком позашлюбної дитини з метою взяти ту дитину в їхню сім'ю, але «відікрасти» щастя материнства їй не вдається.

Для здійснення свого задуму «пані професорша» сама знаходить порядну, гарну й здорову дівчину – друкарку Люду. Не допускаючи думки, що «мішаночка» може мати характер і почуття, Інна розглядає її лиш як засіб до досягнення своєї «великої й чистої» мети. Наївна Люда, не здогадуючись про змову подружжя Мусташенків, потрапляє у вміло поставлені тенета, але в них заплутуються і Панас, і Тама, яка нічого не знає про плани своєї вихованки, і сама Інна. Глядач постійно відчуває, що Інна порушила якийсь великий загальнолюдський закон, що призвело до руйнування дрібніших «законів», які стримували «дикє і темне» у кожному з героїв вистави. Вона мимоволі стає злим генієм, який відкриває потаємну сутність тих, хто її оточує.

Професор філософії та психології (яка іронія!) нездатен осмислити, що діється, нічого не розуміє ні в жіночій психології, ні у своїй власній. Мусташенко не передбачив ні того, що відчує «рідність» не тільки до своєї дитини, а й до її юної матері, ні того, що Люда відмовиться віддати дитину, а дружина не здолає природних ревнощів і мучитиме і себе, і його; Тама ж кинеється рятувати щастя обожнюваної нею Інни, уже, не думаючи про законність засобів. Фактично Панас стає іграшкою в руках Інни й бранцем власних пристрастей. Можна цілком погодитися з інтерпретацією цього образу режисером і актором: Мусташенко нерідко постає розгубленим, жалюгідним, позером, постійно відчувається протиріччя між тим, ким він хоче здаватися й ким є насправді. Згадаймо хоча б таку деталь: Панас голосно обурюється Інниним планом – і тут же, почувши, що зараз увійде до кімнати призначена йому дівчина,

чепуриться, ледь стримуючи усмішку задоволення. Навіть у хвилини розпачу він здається трагікомічним.

Тама – постать трагічна. У виставі це виявляється не в зовнішніх ефектах. Уся роль витримана заслуженою артисткою УРСР А. Щіткою в кращих традиціях психологічного розкриття образу. Крізь зовнішню стриманість Тами прориваються ніби протуберанці від того пекла, що все більше розгоряється в її душі. Спочатку здається, що вона більшою мірою, ніж інші герої спектаклю, наділена здоровим глуздом: і моральністю, але поступово переконуєшся, що ця жінка заради Інни здатна переступити все, навіть піти на злочин. Коли Марія Андріївна, яка вбачає в Люді загрозу Інниному щастю, намагається вигнати дівчину, Мусташенки її саму виводять із дому, щоб не заважала здійсненню їхніх планів. Тама до глибини душі вражена цим, бо все життя присвятила своїй вихованці. У розпачі Марія Андріївна вирішує отруїти Люду. Згадаймо: у першій сцені твору Тама говорить про те, що тільки природа може дарувати й відніматися життя. Отже, вона зважується переступити не лише юридичний закон, а й зрадити свої переконання. Сувора, але не зла жінка в екстремальній ситуації терпить моральне фіаско, бо, обожнюючи Інну, знехтувала стародавньою істиною: «Не сотвори собі кумира».

Здійснення Інниного задуму не тільки зламало життя Люди, а й перетворило щиру, довірливу дівчину в людину «з подвійним дном», змушену хитрувати й обманювати. Артистка Г. Незола зуміла передати й динаміку характеру героїні й водночас показати, що в глибинах своєї натури вона змінилася порівняно мало. Особливо яскраво це виявляється в сцені каяття Люди в кульмінаційний момент твору. Тут крізь усе наносне проступає вона – щира й добра, що змусило здригнути Іннину душу.

Інна випадково побачила, що Тама вилила отруту в чашку кави, призначену для Люди, і промовчала про те. Але в момент каяття суперниці вона раптово перекидає цю чашку. Інна зупиняється на краю моральної прірви, бо в її душі торжествує найвищий закон людського буття – гуманність. Цей закон змушує егоїстичну й зарозумілу «професоршу» піти на самопожертву. Рятуючи від смерті Люду, вона перекреслює не тільки свою мрію про «украдене щастя» материнства, а й взагалі про родинне щастя, Інна залишає чоловіка з суперницею й вирушає на пошуки іншої долі. Ми не знаємо чи буде та доля щасливою, але певні, що великий закон, досягнутий Інною в момент прозріння, завжди домінуватиме над її особистим «законом». Цей суперечливий образ, майстерно втілений актрисою С. Коваленко, викликає цілу гаму почуттів, серед яких є й жаль, і обурення, і співчуття, проте в цілому залишає світле враження, бо ним утверджується оптимістична віра в людину, її здатність до морального очищення навіть на межі падіння.

Приятель Панаса Юрій Круглик, на перший погляд, може здатися другорядним персонажем у творі. Він з'являється переважно тоді, коли



стає потрібним Інні, у яку закоханий. Круглик разуче вирізняється від інших героїв п'єси. Це веселий цинік, який не бачить драми ні в тому, що дуже негарний, ні в тому, що Інна не поділяє його почуттів. Круглик здається благородним і безкорисливим «другом сім'ї», але поступово з'ясовується інше: він цілеспрямовано добивається, щоб шлюб Мушташенків розпався. Юрій заздрить Панасові й хоче заволодіти Інною. Будучи непоганим психологом, Круглик уміє вічікувати, коли треба, і вчасно «підлити масла у вогонь», щоб ще більше розпалити конфлікти. Сценічний образ, створений артистом Б. Німим, вийшов більш симпатичним, ніж задумав автор п'єси. Круглик В. Винниченка – постать потворна й зловісна, яка втілює в собі так звану «нову мораль» ніщешанського типу. Але, звичайно, артист має право на власну інтерпретацію образу, до того ж, інтерпретацію досить цікаву. Б. Німий акцентує комічні риси персонажа, підкреслює його життєрадісність, самовпевненість. Можливо, режисер і актор вирішили в такий спосіб пожвавити виставу й уникнути мото-рошного враження, яке міг би справити на глядача суто Винниченківський Круглик.

Прем'єра була, безумовно, успішною. Найпереконливіше свідчення того – реакція глядачів: оплески довго не вщухали. Цікавою, посправжньому мистецькою роботою відзначив творчий колектив Херсонського музично-драматичного театру 110-річчя від дня народження В.Винниченка.

**Наталя Чухонцева.**

## **Івано-Франківський період режисури Анатолія Канцедайла**

### **Двобій: Традиціоналісти і новатори <sup>1</sup>**

«...У виставі «Наймичка» за драмою І. Карпенка-Карого (Івано-Франківський музично-драматичний театр імені І. Франка). Уникаючи банального рішення, її режисер А. Канцедайло водночас прагне зберегти жанр та стильові ознаки, фабульні колізії та характери першооснови, вирішуючи цю дилему, режисер насамперед зосереджується на пошуку сучасних мотивів учинків, прагне віднайти в їхніх характерах архетипове. Зокрема, він відмовляється від стереотипу соціологізації в трактуванні образу Цокуля (багатий підступний, жорстокий куркуль, разом з актором Г. Григорійчуком намагається змалювати не як традиційного спокусника й звабника, а підкреслити й відтворити в поведінці цього м'якого й зовні привабливого чоловіка драму людини, яка закохалася в молоду дівчину й

---

<sup>1</sup> Геннадій Макарич. Двобій: Традиціоналісти і новатори. /Культура і життя. – 25 вересня 1993. – Київ.

жорстоко покарана за це долею. Також зриває режисер рішуче з Харитини маску мелодраматичної страдниці. У талановитому виконанні О. Шлемко перед глядачем постає натура, дівчина, якій притаманна дитяча безпосередність, захопленість оптимізм світосприймання, що – при зіткненні з реальним життям – логічно призводить до душевного зламу й самогубства. Режисером знайдено символічні деталі, скажімо, рипіння старого вітряка з хоровим супроводом, що провіщає героям їхню трагічну долю...»

**Геннадій Макарчик.**

## **Біль давній голосить і нині <sup>1</sup>**

Непересічною подією в культурно-мистецькому житті Прикарпаття було те, що свій 58-й творчий сезон театр відкрив п'єсою «Запакані вікна» за мотивами творів геніального новеліста, земляка Василя Стефаника, чие 125-ліття з дня народження відзначали того року. Автор інсценізації – письменник, лауреат Шевченківської премії Степан Пушик.

Вистава мала по суті прем'єрний характер для зайнятих у ній акторів та для глядачів, які заповнили зал.

Чудовий ансамбль акторів грає в цьому спектаклі, який поставив головний режисер театру Анатолій Канцедайло.

Актори, як мали змогу переконатися шанувальники Мельпомени, високохудожньо й професіонально донесли до глядача ідейно-тематичний зміст інсценізації, яка – немалою мірою й завдяки письменницькому хисту С.Пушика – виграноє й викристалізовує найяскравіші риси творчості В. Стефаника, що, виявляється, багато в чому співзвучні нашому сьогоденню (нехай для декого це звучить і дивно, але то тільки на перший погляд). Є щось знайоме й водночас нове для нас в образах героїв стефаниківських новел. Скажімо, селянина Івана Переломаного, котрий лишив свою силу на неврожайному пагорбі з кам'яним хрестом, а тепер їде шукати кращої долі в далеку «Гамерику»; Леся, главу сім'ї, що його забирають до цісарського війська, коли вибухає перша світова війна: злодія, упійманого в чужій коморі й т.д. У виставі є емоційно наснажені епізоди й картини, які надовго вкарбовуються в пам'яті глядача. Скажімо, якоюсь моторошністю дихає від кола вбогих газдів-селян, що кружляють – на прохання Івана Переломаного – у прощальному для нього «аркані». А той уже покинув сільську корчму, де заливав горілкою свою душевну розпуку, і вирушив до потяга, що наближається в загравах вогнів до станції, і нещасного «такий туск бере, що не знає, що діяти». Мимоволі

---

<sup>1</sup> Іван Габрилович. Біль давній голосить і нині. /Рідна земля. № 45. – 1 листопада 1996. – Івано-Франківськ.

напрошується паралель із нинішнім днем: як не прикро, а знову, хоч історичні умови й обставини зовсім уже не ті, їдуть з України заробітчани за океан, в інші краї далекі.

У виставі є немало таких контрапунктів, у яких немовби стикаються дві часові площини – минулого й сьогодення, а може й три – і майбутнього. Дотеперішнім болем у серці озивається трагічна, упродовж віків, роздільність наша, добре передана в епізоді, коли солдати царської армії, які зайшли погрітися до хати покутської селянки, прикрашають вишиваним рушником портрет Великого Кобзаря. Вони, виявляється, такі ж українці, але за велінням свого «господина» змушені воювати проти галичан – своїх єдинокровних братів. Тому Україна й «голосить за своїми дітьми». Люди в тому галицькому селі висипали могилу Тарасові Шевченкові, аби «з її вершини дивитися на велику Україну». Хіба це одвічне прагнення жителів різних українських земель до єдності, національної ідентичності, побудови своєї незалежної держави не суголосьне сьогоднішнім нашим настроям? Маємо вже, з ласки й волі Божої, таку самостійну державу, але їй ще так нелегко, духовну основу її єдності роздирають сумніви й протиріччя в душах наших дітей цієї благословенної землі.

«Мої слова несказані, мій плач недоплаканий», – писав В. Стефанік. Й однією з причин його щемкого, пронизливого суму була марність намагань кращих синів і дочок уярмленого національно й соціально народу досягти того, «щоби тоді всі були одної мислі».

Ми, що нині будуємо Українську державу, мусимо зробити з цього практичні висновки: ніхто на нашій землі не повинен почуватися ні національно, ні соціально скривдженим.

Отож, «Заплакані вікна» – то не просто звичайна інсценізація стефаніківських новел. Духовне значення вистави не обмежується для нас тільки її художньо-пізнавальним завданням. Вона перегукується з нашою сучасністю. Нова робота франківців учить глядача бачити навіть за болючим історичним досвідом народу те, що має допомогти йому в многотрудній державотворчій праці, застерегти від повторення старих помилок та подальшого культивування не кращих рис нашої ментальності. У цьому – світле оптимістичне начало «Заплаканих вікон».

**Іван Габрилович.**

## **Як можна з успіхом влити в старі міхи нове вино <sup>1</sup>**

Здавалося б, що ще можна «витягнути» із півторасторічної давності

---

<sup>1</sup> В. Заник. Як можна з успіхом влити в старі міхи нове вино. /Вперед. – 1 листопада 1997. – Івано-Франківськ.

малоросійської комедії, яку вже сотні (може, і тисячі разів) експлуатували всі професійні й аматорські трупи України. Вкотре маємо віддати належне геніальності Квітки-Основ'яненка – «Сватання на Гончарівці» в українській літературі, так само, як і його вірш для роману «Очи черные» в російській-шедевр, удачний і виграшний матеріал. Але завдання осучаснити п'єсу, абсолютно не порушуючи хрестоматійного тексту, поставлене перед собою й трупою режисером-постановником Анатолієм Канцедайлом, ап'оріо видавалося надто складним.

Модернізація класичних творів – засіб не новий, проте в більшості випадків сценаристи виходять від першоджерела, перебудовують діалоги або й взагалі залишають голу ідею. У даному ж випадку збережено все, а сучасна інтерпретація досягнута виключно «і рахунок візуальних та звукових засобів – міміки, рухів, танцю, костюмів, аранжованих під кінець 20-го століття музичних та вокальних партій, випадкових, на перший погляд, побутових дрібничок і блискучої, до виснаження, акторської гри. Усіх декорацій – дерев'яний віз (театр просто немає коштів на постановочну частину, і навіть у цій ситуації знаходить виграшні ходи), крім того, на сцені, а не в ямі, оркестрова група. У першій дії персонажі виходять на сцену в сучасному одязі, і поведінка, манери їхні сучасні (Уляна повертається з міста в короткій сукні, бриджах і з плеєром на поясі, Одарка відбирає в доньки роликові ковзани та забирається кудись до сусідів; пришелепкуватий Стецько – худющий «чувак» в бейсболці й кросівках, по обіді смачно жує «Орбіт»; відставний солдат Осип Скорик зодягнутий у камуфляж). Натомість друга дія майже без виключення витримана в народному стилі – усі в традиційних народних костюмах; рушники для старостів, хустка для нареченої, гарбуз нелюбові. А пляшка «Древньогалицької», що випадково виринає з торби старостів, та запальничка в Прокопа – це ті хитрі штучки – несподіванки, що заставляють глядачів хапатися за животи зо сміху.

На сцені розгортається комедія, причому постановка має всі ознаки касовості, глядач відпочиває, отримує потужний заряд веселості. У першій дії Одарка (Г. Бабинська) у спідниці до п'ят виконує вправи зі скакалкою й при цьому жваво розмовляє з донькою. Стецько (Ю. Литвинов) робить акробатичні трюки, актори стрибають із воза на віз. Блискуча мізансцена відбувається під час зустрічі Осипа Скорика (С. Якубовський) зі своїм племінником Олексієм (В. Пантелюк). Відставний солдат жваво розповідає молодому ковалеві про те, в яких «странах» він побував, яких людей бачив і встромляв у руки Олексієві еротичний журнал. Поки звучить монолог Скорика, Олексій, завмерши, з вираженими очима, переглядає журнал. Закінчується монолог, і вражений побаченим Олексій вимовляє: «Різні люди є на світі...» От вам взірць сучасної інтерпретації без відходу від тексту першоджерела.

У спектаклі задіяно лише вісім акторів – ніяких масових сцен,

підтанцювок і т.п. Вони, ці восьмеро, і співають, і танцюють, причому темп вистави надзвичайно високий, усі, хто перебуває на сцені, навіть «у пасиві» працюють безперервно.

Напрочуд удало виглядає «дуєт» Г. Бабинська – Д. Благушин (Одарка й Прокіп). Вогненна, енергійна Одарка – явний лідер у сім'ї, а поряд із нею п'яниця Прокіп, якого Д.Благушин грає вельми, використаємо таке слово, правдоподібно – принаймні актор володіє яскравою мімікою, і його мовчазна присутність на сцені вже сама по собі виявляє образ героя.

У творчому доробку С. Якубовського різні ролі – він здатний відтворити й темперамент гуцула, і меланхолійний образ «чинного інтелігента», але дуже радимо подивитися на його Осипа Скорока з танцем, у якому використані елементи бойових мистецтв,

Ю. Литвинов у ролі Стецька – досить несподіване поєднання. Але, очевидно, у цьому й полягав режисерський задум. Актор володіє доброю пластикою й пристойним вокалом. Вокальна партія Отецька в обробці Анатолія Ремезова видається найкращою з усієї музичної частини вистави. Зрештою, ми вже говорили вище, Стецько у виконанні Литвинова виглядає не таким уже дурнем, це цікава й своєрідна особистість, не схожа на інших, яка має свої пріоритети (чому, скажімо, їсти й спати – такі погані заняття?).

Пригадується, свого часу А. Канцедайло скаржився – немає в театрі молодій цікавій актриси першого плану. Після прем'єри «Сватання на Гончарівці» про виконавицю ролі Уляни Г. Сискову можна говорити як про актрису з майбутнім...

**В. Заник.**

## **Дніпропетровський період режисури Анатолія Канцедайла**

### **Український лейтмотив у п'єсі Б. Брехта <sup>1</sup>**

Дніпропетровський обласний український музично-драматичний театр ім. Тараса Шевченка відкрив 85-й театральний сезон виставою «Матінка Кураж та її діти» (за однойменною п'єсою Бертольда Брехта, переклад М. Зісмана).

Поволі опускається прозора завіса-плівка, багатозначно вкриває події. Саме так – крок за кроком, слово по слову, акт за актом – наповзало на головну героїню холодне усвідомлення абсурду війни й нікчемності

---

<sup>1</sup> Наталя Кривенко. Український лейтмотив у п'єсі Б. Брехта. /Зоря. №126 – 7 листопада 2002. – Дніпропетровськ.

людини проти її руйнівної сили. Виснажена, але душею не зламана матінка Кураж, оплакавши загиблих двох синів і дочку, а, відтак втративши мету, заради якої жила, і по-своєму відчайдушно боролася, самотужки тягне свій фургон уперед, прямує просто на глядача. Здається, зараз викотить громіздку колісницю в зал, а тоді – кидайся, глядачу, врозтіч! Моторошно – як на того, хто разом із героями пройшов через роки затяжної й часом непередбачуваної тридцятилітньої війни XVII ст. Та зненацька щось уривається. Завіса торкається підлоги, розділяючи нас із героїнею. Вимикається світло. Водночас на місце, де зупинилася постає жінки, спрямовується дужий промінь прожектора, і з нього все вище і вище над приголомшеним глядачем постає тінь: людина підіймає величезного хреста. Це матінка Кураж заносить угору голоблі фургона – символу свого кочового безпритульного життя, страдницької жіночої та материнської долі.

Сценічна версія п'єси-хроніки Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти», якою шевченківці відкрили 85-й театральний сезон, приваблює неповторністю режисерського рішення, майстерним підходом акторів до розкриття характерів персонажів, їхніх взаємин один з одним та із суперечливою воєнною добою. Привертає увагу вдала розстановка акцентів у трактуванні широко відомої п'єси, удале поєднання трагічного й комічного.

Центральний персонаж – маркітантка Анні Фірлінг, яку за палку владу й твердий характер прозвали матінкою Кураж, – заслужена артистка України В. Сушко. Роль цікава, складна й відповідальна. З-поміж охоплених воєнною суетою, позбавлених сенсу одноденного існування, дійових осіб, матінка Кураж виділяється тверезим мисленням, здатністю швидко пристосуватися до змін, ухопити свій куш – і то задля виживання, аби прогодувати і якомога довше втримати коло себе дітей. Так, її світ замкнений, та в цьому – особлива принада: попри світові катастрофи найцінніше для матінки Кураж – її діти. Подеколи кумедна, часом розгублена, але завжди розважлива й мужня героїня В. Сушко, змушує глядачів сміятись й плакати, співпереживати й спільно шукати відповіді на одвічні питання про взаємодію добра й зла, суб'єктивно особистісного й вселюдського.

Турбота матері однаково пильно оберігає таких різних дітей. У ролі Кагрін – молода актриса театру В.Борова. Уся гама почуттів німої дівчини позначається на її міміці та позах. Цей образ поєднав дитинну наївність із панічною розхристаністю воєнного часу.

Геть не схожі один на одного брати. Старший, Ейліф – актор театру В.Носко – завзятий горлодер і волоцюга, що зажило слави будь-якою ціною. Молодший, Швейцеркас – актор В. Кравченко – слабкодухий, але чесний хлопець.

Симпатією обдаровує глядач і героїню І. Медяник – Іветту Потьє.

Дарма що ця розпусниця пройшла вогонь і воду, – від цього образу віє неймовірною життєспроможністю, оптимізмом, легкістю прийняття життєвих перепадів, ілюзією та надією.

Колоритні образи створили заслужені артисти України Г. Маслюк (кухар), В. Чечот (священик), М. Чернявський і М. Постолака (фельдфебелі). Та всеохопна інтуїція головного режисера Анатолія Канцедайла на цьому не обмежується.

Та чи не найбільшою несподіванкою в постановці є проведення українського лейтмотиву. Розчиняються у часі країни – учасники бойових дій, і враз – як благословенний передзвін високих небес над Україною – чаруюче душевна народна пісня (запис у виконанні заслуженого артиста України М. Постолаки). І тане серце українського глядача, і вже не такими далекими й чужими здаються події, ближчими – персонажі. Українська душа зливається зі світовою, рідне слово долає формальні межі, зігріває й розраджує. А зміст пісні гармонійно вплітається в тканину подій (ідеться в ній про загублений рід, тугу за батьківською домівкою, плач над розореною материнською землею). У цьому також актуальність п'єси. Український театр не обмежується вузьконаціональним репертуаром, виходить на рівень світового мистецтва й позачасових загальнолюдських цінностей, привносить у світову культуру плоди своїх творчих шукань і молодечий запал.

**Наталія Кривенко.**

## **«Матінка Кураж та її діти» відроджують життя <sup>1</sup>**

Творчий колектив театру ім. Тараса Шевченка почав сезон прем'єрою – п'єсою основоположника нового театру ХХ століття Бертольда Брехта «Матінка Кураж та її діти»

«Театр нової епохи відкрився в той вечір, коли в зруйнованому Берліні на сцену вкотився фургон Кураж», – писав Б. Брехт у вірші 1 Травня 1950 р., підкреслюючи роль п'єси й вистави в долі театру того часу. Подібне можна сказати й про початок створення театру оновленого принципу на основі творчого почерку головного режисера шевченківців – А. Канцедайла в співдружності з художником, автором сценографії та костюмів – І. Шуликом.

Нагадаємо, що Б. Брехта вважають одним із найскладніших драматургів і відповідно матінку Кураж – однією з найскладніших героїнь. І все ж акторам удалося легко й просто донести сюжетні моменти вистави до глядача.

В. Сущко, заслужена артистка України, здавалось, створена для

---

<sup>1</sup> Валентина Плужник. «Матінка Кураж та її діти» відроджують життя. /Вісті Придніпров'я. – 24 жовтня 2002. – Дніпропетровськ.

образу войовничої матусі Кураж. Вона пристосувалася до умов воєнного часу, прагне не тільки будь-що вижити, але й нажитись на війні. Героїня втрачає дітей, черстве серцем, залишається самотньою... Виснажена й знесилена, тягне свій фургон, який за роки 30-літньої війни став ніби частиною її самої...

Але В. Сушко підкреслює: матінка Кураж – дотепна, лірична, мудра. І всім, хто зумів відчутти особливість її акторської манери, актриса доводить: жінки не повинні торгувати душами власних дітей, вони не мають права нести їх на жертвник. Сучасна дружина й мати існує для створення осередку радості, добра, для промінців щастя в рідній оселі.

Ті, хто був серед партнерів і акторського осередку В. Сушко, спільно розв'язували питання й проблеми сьогодення, сприяли завершеному етапу полеміки з Б. Брехтом. Це вдалося здійснити за рахунок символіки й акторської гри. Постійно тривав процес зближення акторів та глядачів. Його здійснювали О. Вербова (Катрін), В. Носко (Ейліф, старший син), В. Кравченко (Швейцеркас, молодший син). У театрі Брехта багато ексцентрики, музики, світла. Творчий колектив працював подібно до злагодженого оркестру. Відчувалася робота гримерів, костюмерів, музик, освітлювачів. Внесли свої грані майстерності автор та оформлювач музики Ю. Кутепов, балетмейстер В. Грекова.

Усі вони намагалися вирішити найменші деталі й тонкощі як Брехта-драматурга, так і автора сценічної версії та постановки Анатолія Канцедайла. Тобто, подарувати виставу, яка не присипляє глядача, а налаштовує його на співтворчість. Тому природним продовженням діалогів були зонги – пісні. Вони сприяли новизні сюжетної лінії п'єси. Завдяки цим засобам перипетії дій були лаконічними й виразними. Майстерно, вправно впоралися з такими перлинами вистави заслужені артисти України Г.Маслюк (кухар), В.Чечот (священик), актор І.Медяник (Іветта Потьє).

Важливу роль відведено «Пісні про царя Соломона». У ній – розкриття пороків суспільства й пояснення долі дітей матінки Кураж. Пісня якоюсь мірою є своєрідним навчальним посібником, ^порадником і для досвідчених педагогів, і для майбутніх батьків.

У п'єсі Б. Брехта є пісня про троянду. Режисер вніс новизну. І у виконанні заслуженого артиста України М. Постолаки прозвучала тиха українська мелодія. Здавалось, що відчувалася вона в найдальших куточках Всесвіту, нагадувала про мир, злагоду, спокій. А ще з особливою колористикою української мови підкреслювала: п'єса Б. Брехта не старіє, бо всім своїм еством спрямована проти найменшого пострілу, проти войовничості й воєн... І, звичайно ж, доречно звучали з уст акторів слова про щире покаяння й любов до ближнього, як допоможуть усім нам і власне життя, і власну долю відродити знов...

Вистава ще буде шліфуватись. І то – нова сторінка досвіду й



творчості головного режисера А. Канцедайла, набутого ним по краплині від спілкування з такими метрами мистецької майстерні, як С. Параджанов, Р. Стурра, Л. Сердюк...

Відродно, що творчість майстрів-попередників режисерів має продовження, а доля акторів-шевченківців – у надійних руках.

**Валентина Плужник.**

## **Щастя по-українськи <sup>1</sup>**

Щастя – то є мить, то є спалах. Спалах не можна спожити. Як не можна прозаїчно спожити сльозинку щастя.

І вкрасти щастя не можна, хіба що в себе. Воно, як кохання й смерть, приходить саме – благословенне Долею й Господом.

І входить щастя у вічність часу раніше ніж людина збагне: тільки-но я була щасливою. Зникає, щоб відродитися новим спалахом у нову мить.

Блаженний щастям лише той, хто здатний відчути, сприйняти цей подарунок Долі, авжеж не той, хто намагається силоміць «кувати своє щастя».

Як на мене, саме так розумів – може, відчував? – поняття щастя як стану душі, філософ драми життя Іван Франко. Диво в тому, що одномуці йому знайшлися через 105 років у Дніпропетровському музично-драматичному театрі імені Тараса Шевченка, який поставив «Украдене щастя».

У цій прем'єрній виставі я побачив трьох дійсно щасливих осіб: Анатолія Канцедайла, Михайла Чернявського й Володимира Кравченка. Ніхто з них, звичайно, – навіть за забобонами – не наважиться назвати себе щасливим. Але ж із відстані видніше. І щира доброзичливість моя – поза межами лихого. Тож забобоння – на вітер!

Перший щасливець – режисер-постановник А. Канцедайло. Він мав за щастя спромогтися відверто й у досить ризикованому ключі поставити п'єсу із західноукраїнською ауурою на східноукраїнській сцені, тим паче – у Дніпропетровську, який славиться, м'яко кажучи, консерватизмом у справі відновлення української мови, української культури.

Досить, як приклад, згадати останнє святкування в нас Міжнародного дня театру в приміщенні Дніпропетровського оперного театру, коли всі виступи офіційно запрошених гостей і увесь величезний концерт були твердокам'яно побудовані на російській мові й російській (та деколи сучасній американській) музиці, за винятком 2-3 фрагментиків.

---

<sup>1</sup> Володимир Єфімов. Між Мельпоменою і Січеславною. Щастя по-українськи. /Пороги. 2005. – Дніпропетровськ.

Мабуть, це не випадково. Канцедайло, як бачимо, «пішов проти течії».

Анатолій Іванович має бути щасливим із того, що зробив свою виставу, а не повторив класику, наприклад, ушавлені постановки з участю Амвросія Бучми чи Богдана Ступки. Тобто його вистава – аніж не щастя, украдене в попередників.

До невідомих складових тасмничої субстанції щастя, навіяних Франком як питання, А. Канцедайло додає свої, режисерські, й тим нагадує глядачеві: зупинись, поглянь щиро й відверто у власну душу та зваж вартість свого життя спалахами щастя. На таку ініціацію здатна лише людина талановита, людина з Богом у серці й віруюча в Мистецтво.

Друга щаслива особа – заслужений артист України М. Чернявський. Перед його іменем – із цієї вистави – треба писати Артист із великої літери. Бо ж він не грає роль, а живе життям Миколи Задорожного. Не перевтілюється за К. С. Станіславським і не маріонеточно виконує режисерські настанови, а щиро приймає в свою душу працюовитість і простоту Миколи, його щирість і любов, його біль і безум відчаю.

Бачу на сцені М. Чернявського багато років, ціную його ролі Дмитра Яворницького в «Народженому під знаком Скорпіона» та Безвідповідального в «Автобусі» (до речі, теж прекрасної постановки А. Канцедайла), але зустріти такого Чернявського я не сподівався. Ані «прокольних» помилок, ані прикрого фальшу. Під кінець вистави несподівано починаєш відчувати, що сам стаєш Миколою Задорожнім, що його принижена гордість, його спаплюжене власне «Я» здатні довести й тебе в подумі до злочину. Та ж немає такого глядача, у якого не було б свого приниження, котрого б не пекла вимога честі підняти з колін свою гордість. Але ж... різні люди, різні шляхи, різний результат... Спільною ж може бути лише воля душі.

Микола в Чернявського – не статична постать, скам'яніла в буденності й звичці до своїх коней, до своєї праці, до своєї дружини. Микола мислить не поспіхом, і тим страшніше його прозріння з оглядом на минуле, і тим трагічніше майбуття: «віхтем» жити він більш не зможе.

Микола вже відчуває, що з шандаром (діал. – жандармом) Михайлом Гурманом (артист С. Дрожаков) миром вони не розійдуться. Обидва – ошукані. В обох вкрадено щастя. І Микола – наче грозова хмара, заряджена на безум. Тільки б поштовх...

«Не доводь мене до лютої!» – попереджає він.

Але Михайло сам шукає смерті й знаходить її. Як просто стати вільним! Вільним перед собою й перед Господом – смерть очистила душі.

Тож скільки треба мати внутрішньої енергетики, аби прожити цей злам душі на сцені! У М. Чернявського та енергетика відчувалася й раніше, але повною мірою виявилася лише в образі Задорожного. Спасибі, Михайле! Твоє мистецтво спонукає жити.

І врешті-решт, третій щасливий – В. Кравченко (в ролі Першого

парубка). Він танцює, танцює, танцює... і все. Але ж як танцює! Хоч і в ансамблі, але – сам. І ансамблю того не псує, і водночас увагу глядача перебирає на себе.

Тож «секрет» його, мабуть, не тільки в майстерній вишуканості рухів, і не тільки в умінні дрібнесенько – у ритмі музики – мотати головою. Він, я певен у тому, танцює не задля куцої заробітної платні актора, але ж заради власної радості танцювати. Навіть коли гурт парубків та дівчат затанцювується кудись за завісу (їх здалека вже майже не видно), Кравченко продовжує такі «кренделі» викручувати ногами, що, здається, й за лаштунками він ще довго не припиняє давати лиха закаблукам. Щастя тобі, дзига ти наша театральна!

Може, хтось почне прискіпливо закидати: чогось постановники недогледіли, у чомусь трохи схибили. Он, бач, і одяг у селян не такий, як у бойків, у тих яскравіший та деякі деталі не такі (це – до художника по костюмах Д. Зав'ялової); і танці надто симетричні та й дівок мало носять на руках, а ще танцюристи чомусь зачасто тримають великі пальці рук за жилеткою – це більш притаманно не галицьким, а єврейським танцям (це – до балетмейстера В. Грекової); і цеберка – сучасна, і таз мідний – у таких варення варять без пригоряння, а не використовують для миття тіла, і посуд – чомусь металевий, геть не «бойківський» (це – до реквізиторів) та ще якісь дрібниці на рівні того, які у наших західноукраїнських братів вірні слова вітання «Слава Ісусу!» чи «Слава Ісу!»?..

Не варті ці дрібниці категоричного засуду порівняно із загальним враженням від вистави, до того, що саме концептуального глядач винесе в душі, йдучи додому. Можу лише погодитись з тим, що пусті дрібниці не повинні відволікати глядача від тексту, від гри акторів, від думки режисера. Та все це легко виправляється – вистава росте, видно навіть порівняно з тим, що бачили в перший день прем'єри. Будьте певні, все-все швидко знайде своє місце, як уже знайшли від початку тепло сприйняті театральним загалом сценографія І. Шулика та музичне оформлення вистави А. Ремезова.

І насамкінець, про найщасливішого – ЧЕТВЕРТОГО – про глядача. На цій виставі глядач жодної миті не був спостерігачем! Навіть сотні дві учнів-старшокласників, які голосно себе показували перед початком спектаклю, уже з перших хвилин дії притихли, та такими й залишились до кінця. От вам і «старомодний» Франко, от вам і «новий у Дніпропетровську» режисер Канцедайло, от вам і «консервативний» театр ім. Шевченка! Ні, панове, не треба цькувати нашу молодь за поки що слабкий потяг до українського менталітету. Віримо в неї, як встаємо разом із тими школярами в театрі, аплодуючи виконавцям по закінченні вистави.

І молимося за дароване високе Мистецтво, стоячи навколішки перед ним, як стояли на колінах артисти на початку вистави перед Щастям Кохання, яке НЕ МОЖНА УКРАСТИ.

## Про духоборство режисера Канцедайла <sup>1</sup>

Головний режисер Дніпропетровського українського академічного музично-драматичного театру імені Тараса Шевченка Анатолій Канцедайло на завершення сезону 2006–2007 рр. поставив п'єсу Марка Кропивницького «Мамаша». А втім, виставу режисер-постановник назвав більш зрозуміло для глядача й, головне, точніше – «Новосельці». Отут варто здогадатися, що всі ми, громадяни незалежної України, – НОВОСЕЛЬЦІ в тому капіталізмі, про який рожево мріяли, коли виголошували на мітингах та референдумах прагнення жити за умов ринкової економіки! І все ж ми ще, на жаль, наступаємо за кожним кроком на ті ж граблі нівелювання людських цінностей, знецінення моральності, нищення духовності людини.

У «Новосельцях» сюжет дуже простий: десь на початку ХХ ст. родина задля більшого сільськогосподарського зиску переселилася з міста Бердянська в село, де придбала чимало землі, тож тепер вони стали наче «поміщиками». Ініціатор переселення дружина господаря, «мамаша», яка до того шинкарювала й не завжди чесно. Номінальний же господар, який до переселення спокійно й чесно вирощував і продавав городину, тепер морально знищений і шукає розради в горілці: «Жінка і син тепер тут хазяї... Я в сім'ї зайвий». Довіряє він хіба що невістці Варварі. Син господаря Єлисей – молодий «капіталістичний вовк», за гроші й батька може вбити! Та фактично й убиває його в побутовій бійці, скориставшись підступною порадою волосного писаря.

Та скільки ж пластів українського життя зображено творчою сув'язю Кропивницький – Канцедайло! Про всі ті пласти в статті докладно розповісти неможливо, але ж, хоч про головне, що спрямовано на збереження й розвій духовності української нації.

По-перше, це протириччя між традиційним селянським консерватизмом і впровадженням модернових, «вовчих» капіталістичних відносин на селі, про це раніше сказано. Варто лише зауважити, ми бачимо, що селяни-найманці вже починають усвідомлювати себе як силу, здатну протистояти роботодавцям (п'єсу написано 1901 року, тобто напередодні революційних виступів 1905-го); у виставі навіть бачимо щось а-ля страйк, коли доведені до відчаю умовами тяжкої праці й хибами харчування найняті поденно робітники вимагають розрахунку, скандуючи «Рошут! Рушот!» (Отакий мовний покруч з російського «расчет»).

---

<sup>1</sup> Володимир Єфімов. Про духоборство режисера Канцедайла. /Зоря. – 7 серпня 2007. – Дніпропетровськ.

По-друге, бачимо класичне «протириччя між батьками й синами». Отут варто згадати варіації в законах генетики – син пішов не в батька, а в громадське благочинство (організацію в селі дитячих ясел); вона навіть шкодує коштів, аби викликати лікаря до тяжкохворого чоловіка. За об'єктивними законами покарання зла все це призвело до сутички з одним із радикальних селян. А от свого батька Єлисея зневажає за внутрішню порядність того, за нездатність хитрувати задля прибутку. Тож знищення Єлисеєм батька – закономірно.

По-третє, гідно, з боєм, показано проблему української мови, що актуальна в Україні й нині, у 2007 році. Переселенці прибули зі зросійщених земель, тож і мова в них коли просто російська, а коли суржикова. Цьому сприяє й нове середовище, представлене в п'єсі «злим генієм» – волосним писарем, який повсякчас промовляє російською мовою на кшталт: «Наш мужик – окончательно продувная bestия».

Український класик Кропивницький геніально володів тонкощами російської мови, знайшов і озвучив найтипівіші казенні вислови, мовні стереотипи, канцеляризми, навіть словоблудство («На воздухе такое великолепное растворение температуры!»). І водночас автор дотепно показує розповсюджені покручі української мови, що зазнала глибинної деформації в часи багаторічної імперської заборони її вживання (фактично до 1905 року). Отут доречно зауважити, що за царату, з ідеологічних причин, цю п'єсу М. Кропивницького було заборонено ставити в театрах, а за радянських часів – «не рекомендовано»! Тож варта пошани мужність А. Канцадайла, який уперше поставив украї актуальний нині спектакль.

По-четверте, проблема нищівної ролі горілки в суспільному житті українського народу. В умовах відсутності контролю держави за дотриманням монополії у виробництві та продажу горілчаних виробів, нинішні горілчані «тіньовики» багатіють, у цілому народ деградує, а багато хто й гине.

Ролі в виставі виконували: Козьми Тимофійовича – народний артист України М. Чернявський; Олімпіади Дмитрівни – І. Медяник; Писаря – В. Гунькін. Варте похвали рішення режисера поставити на дві провідні ролі дебютантів: Єлисея грає В. Гориславець, а Варвару – О. Завгородня. У виставі задіяні актори: В. Чечот, Г. Маслюк, М. Постолака, С. Дрожжак, Н. Тафі, та інші. Для аналізу роботи кожного треба скласти окрему статтю. А в цілому – браво чудовому ансамблю!

Дуже ефективно вибудував виставу заслужений діяч мистецтв України А. Канцадайло. Дія від першого акту до фіналу безупинно прискорюється, набуває все нових акцентів, і часом ввижається, що все це – життя навиворіт, що не може бути настільки багато негуманного, підступного, злого сконцентровано в трьох із чотирьох головних дійових осіб (мати, син, писар). Хочеться кричати: і як тільки таких земля носить!

Фізичний удар сина лише безпосередньо спричинив хворобу й

смерть Козьми. Фактично Олімпіада з Єлисеєм укупі поступово й послідовно звели його на пси, довели до алкоголізму. І смертельним ударом у серце – як тореадора в кориді – було те, що вони ще живого Козьму обміряли й навіть привезли труну. Саме так його життя була поставлена крапка. А з початком пожежі в садибі про небіжчика вже було забуто – вдова й син біжать рятувати майно. Варвара б'є в дзвін – то є сигнал односельцям про пожежу. Режисер теж «б'є в дзвін»: «Люди! Рятуймо нашу духовність!» А взагалі, про творчу лабораторію А. Канцедайла теж треба писати окрему статтю.

Режисер зумів чітко поставити завдання на постановку одному з найталановитіших театральних художників України, лауреату премії «Січеславна» І. Шулику, і той гідно оформив виставу. Сценографія наскрізь українська, і, що приємно, стилізована по-сучасному. Нині про таке кажуть: європейський рівень! Розробка ним же костюмування – відповідно до характеру дійових осіб: українці в українському, прихвосні імперії – у «городському», Козьма, що став «поміщиком», має шаровари, чоботи й вишиванку, поверх якої надягнутий «городський» піджак. Таким чином, художнім теж затавровано суржик!

У музичному оформленні вистави заслуженим діячем мистецтв України Ю. Кутеповим витриманий колорит епохи. І народні пісні, і музичний супровід сцен (у тому числі, на баяні у виконанні О. Жили) додають колориту до сценічної дії. І от що цікаво: з мовним українсько-російським суржиком дійових осіб та щойно згаданим суржиком образотворчим чудово кореспондується запропонований у виставі суржик музичний – не дарма чи не мелодійним лейтмотивом чуємо колись популярну російську пісню «Крутиться-вертится шар голубой...»

У цілому прем'єрну виставу глядач сприйняв не тепло – гаряче. Є ж у Дніпропетровську справжні театрофіли! Вони ну ніяк не можуть не відвідувати прем'єри, і їхні оплески наче віддзеркалювалися в блиску очей акторів, що розчулено кланялися... кланялися... і відверто раділи успіху!

І я теж щиросердо дякую всьому творчому гурту – не часто вистави такого діапазону й такої потужності спрямовані на підвищення духовності, з'являються на дніпропетровських сценах.

**Володимир Єфімов.**

## **І страх, і гріх... <sup>1</sup>**

Прем'єра в Дніпропетровському театрі ім. Тараса Шевченка «А далі – тиша» за п'єсою В. Дельмара «Поступися місцем завтрашньому дню» в

---

<sup>1</sup> Ассоль Овсянникова. І страх, і гріх. /Наше місто. – 24 жовтня 2006. – Дніпропетровськ.

постановці заслуженого діяча мистецтв України, головного режисера театру Анатолія Канцедайла стала подією у творчому житті не тільки колективу, але й міста. Давно шевченківці не звертались до таких зворушливих, а головне, актуальних п'єс, де піднімаються глибокі й вічні проблеми...

Спочатку іграшковий потяг їздить по колу перед закритою завісою. А далі починаються ігри, у які грають уже дорослі діти. Ігри жорстокі й без будь-яких правил. Сценографічний простір (сценографія та костюми О. Гавриша) – це наче дитяча кімната, у якій багато кубиків та іграшок. З дорослого життя – великі тачки (саме такими перевозять товар на ринках). Ними актори перевозять кубики й «будують» нове місце дії. Здавалося б, легка гра під акомпанемент легкої американської музики (дія відбувається в Америці) сімдесятих років (музичне оформлення – В. Габ). Але від того контраст «кубики – тачки» стає більш відчутним: невже саме таким способом «вивезе» держава з цього життя пенсіонерів, а діти – батьків, віддаючи їх у будинки престарілих?

Я вже не пам'ятаю, коли востаннє чітко й швидко після перегляду вистави відповідала на питання, про що? «А далі – тиша» про жорстокість та невдячність дітей, про безпорадність батьків і про байдужість свідків подібних ситуацій. Кожне покоління сприймає одну й ту саму проблему по-різному. Час розставляє свої акценти, і те, що вчора шокувало, сьогодні сприймається як даність, а інше – навпаки. До речі, режисер так і не обрав жанр. Залишив це питання відкритим.

«А далі – тиша» має все для успіху. У всякому разі, пройде деякий час, і в ній з'явиться те, чого поки що не вистачає: актори тільки починають опановувати нюанси ролей, а тому не всі образи поки що є цільними й органічними. Тільки починають вибудовувати партнерські відносини, а тому в багатьох сценах актори існують окремо від інших...

На виставі шевченківців зал витирав сльози...

**Ассоль Овсянникова.**



## **Петро Ластівка: «Режисер – професія філософська»**

**ДОВІДКА.** Петро Петрович Ластівка (1957 р.) народився в Ужгороді в акторській родині. У 1979 р. закінчив відділення режисури (курс М. Рудіна та В. Неллі-Влада) Київського театрального інституту ім. Івана Карпенка-Карого. Працював режисером у Чернігівському музично-драматичному театрі ім. Тараса Шевченка (1979-1988), головним режисером Тернопільського музично-драматичного театру ім. Тараса Шевченка (1988-1992). Здійснив понад 60 постановок на сценах театрів України та за кордоном. Зараз співпрацює з Волинським академічним обласним музично-драматичним театром ім. Тараса Шевченка.

### **Вісім люблячих жінок і дім без любові <sup>1</sup>**

Якщо жінка гарна, то який би одяг вона не одягла, все одно буде гарною. Те ж саме й із драматургією. Можна поставити «Ромео і Джульєтту» чи «Гамлета» дуже вдало, можна не дуже. Але написане Шекспіром просто не може залишити глядачів байдужими. «Вісім люблячих жінок» Робера Тома – з розряду саме такої, але вже сучасної драматургії, що поповнила скарбницю не лише французької, але й світової класики. Вистава за цим твором обійшла багато престижних театрів Європи. Порівняно недавно було знято фільм, у якому режисер зібрав

---

<sup>1</sup> Надія Гуменюк. Вісім люблячих жінок і дім без любові. /Віче. – 17 травня 2004. – Луцьк.



найяскравіше сузір'я французьких кінозірок. Ця робота викликала справжній фурор на Канському кінофестивалі й принесла нагороди кожній із восьми актрис (нечувана подія в історії кіно).

І ось «Вісім люблячих жінок» на сцені Волинського обласного музично-драматичного театру імені Тараса Шевченка. Чи був елемент ризику при затвердженні саме цього, добре знаного в театральному та кіносвіті твору до постановки? Не думаю. Скоріше, це свідчення доброго естетичного смаку й обізнаності в тенденціях сучасного драматургічного процесу. Безперечно, вистава принесла й успіх, і добру касу. Що ж до одягу для гарної жінки на ім'я драматургія, то він у цьому випадку тільки підкреслює її достоїнства. Оригінальна постановка в стилі елегантного фарсу режисера П. Ластівки з Тернополя, вишукані костюми художника-постановника Л. Боярської зі Львова, характерна хореографія балетмейстера-постановника О. Яриша, музичне оформлення П. Ластівки та О. Скоца, цікава гра двох ансамблів актрис – все це спрацьовує на ідею, старанно загорнуту письменником у яскраву облатку іронії, і через лабіринти закрученої інтриги, через тонке мереживо майстерно витворених образів, приводить до глибоко філософської розв'язки.

Отже, жив собі на своїй розкішній віллі неподалік Парижа один мсьє. Чоловік працьовитий, розумний і добрий. Щоденно рано-вранці він вирушав на роботу до міста. А вдома його оточувало аж вісім жінок: дружина Габі (заслужена артистка України Надія Федченко), доньки Сюзон (Світлана Органіста, Людмила Савош) та Катрін (Світлана Вокалюк, Ірина Маслюк), теща (заслужена артистка України Людмила Дяченко, артистка Тамара Лапгева) і сестра дружини Огюстіна (заслужені артистки України Ольга Осійк і Марія Яриш), яких він, по суті, врятував від жебрацтва, прийнявши у свій дім. А ще – служниці Шанель (народна артистка України Людмила Приходько, артистка Царія Киричок) і Луїза (Ірина Самрук, Тетяна Холковська) та непутяща сестричка П'єретта (заслужена артистка України Лариса Зеленова, артистка Катерина Шпак). І ось якось уранці жіноцтво побачило господаря в його ж кімнаті з ножом у спині. Хто ж убив улюбленого мсьє? Поставимо запитання, яке прочитається між рядками твору Робера Тома: чи захочеться чоловікові жити на білому світі після того, як він дізнається, що дружина його зраджує, і то з його ж компаньйоном; що рідна сестра бачить у ньому тільки дійну корову, з якої треба витягти побільше грошей; що теща, яку він урятував від голодної старості, обдурює його; що менша донька, яку він любив понад усе, виявляється маленькою жорстокою егоїсткою й інтриганкою, котра з властивим їй віковим максималізмом і невластивою вихованим дітям прагматичністю намагається розкрити таткові очі на всіх у домі (чи не дія того, щоб самій користатися його любов'ю і гаманцем?).

На сцені постає часточка світу, оточеного мурами вілли, у якому ніхто нікого по-справжньому не любить і кожен когось використовує. І в

якому крізь фарсовий сміх печально й шемливо, на одній високій ноті бринить туга за щирістю й людським теплом.

Надія Гуменюк.

## Не одного Наливайка народить Україна, от тільки коли? <sup>1</sup>

Наша історія: війни, зрада, кохання, смерть... Прем'єра Волинського обласного музично-драматичного театру ім. Тараса Шевченка «Северин Наливайко» зворушила глядача своєю незвичайною постановкою та професійністю грою акторів. Не даремно театр ставлять на один щабель із кращими театрами України. Легенду про українського гетьмана Северина Наливайка в постановці Петра Ластівки публіка сприйняла на біс.

Хоча епіграфом до вистави було: «...народ, – не бидло...», проте сама історія говорить нам про те, що простий люд – лише засіб для досягнення цілей. А зрада, тяжіння до влади, розбрат, смута й нерозділене кохання – це саме ті чинники, які й колись, і тепер правили світом. Легенда «Северин Наливайко» поставлена настільки вдало, що наприкінці вистави відкриваються очі навіть на досить сучасні речі, хоча мова йде про далекі часи. Режисер-постановник Петро Ластівка поєднав, здавалося б, непоєднуване. Серед дійових осіб є три жінки: уособлення війни, смерті й неньки-України. Вони протягом усієї вистави йдуть поряд із сюжетом та, як і годиться, «правлять бал».

Козаків же показали не тільки як відважних вояків, готових битися за рідну Україну, а й як гультяїв, яким ніщо людське «не чужде»: і підгуляти, і напитися, ба, навіть під спідницю до жінки залізти. Але, як любить казати пан режисер, від правди не втечеш!

Не дарма сторіччями гуляє вислів «Краса врятує світ», «А якщо захоче, то й погубить», бо саме через жінку й зародилася суперечка між двома гетьманами – Наливайком та Лободою. Але якщо Северин розумів, що без єднання військ козацьких не буде перемоги над унією, то Лобода, осліплений, коханням, не бачив нічого, крім краси дівчини. Аби вона стала його, він був готовий на все. А от панянка виявилася не з простих. Вона, вподобавши Северина, не змогла пробачити, що Наливайко повівся з нею нешанобливо й віддав старому Лободі. Вирішила помститися й... помстилася. Старий ведмідь, як називала свого чоловіка Касильда, виконував усі її забаганки, вона ж бо хитрістю примусила його підписати угоду з поляками, чим поставила хрест на незалежності України та віддала свого Северина й українські загони на страту.

...На сцені виросла справжня братська могила. В залі тихо-тихо.

---

<sup>1</sup> Оксана Чурило. Не одного Наливайка народить Україна, от тільки коли? /Волинська газета. – 2 грудня 2005. – Луцьк.

Щойно Касильда й Наливайко зізналися одне одному в коханні. Але... Лобода пустив поляків у табір козаків. Северина і його братчиків убито, а Касильда з розпуки наклала на себе руки.

...Лунає музика, актори грають танок смерті, а Мати-Україна плаче, стинаючи руки над своїми дітьми. Усе...

«Не одного Наливайка ще народить Україна, от тільки коли?» – ці слова, як молитва, проймають до самого серця і примушують задуматися: «А й справді, коли?»

**Оксана Чурило.**

## **Режисер Петро Ластівка:**

### **«У хаті з низькими стелями діти згорбленими ходять»**

Музиканти вигулькнули з оркестрової ями й всілися під стелею, а повії та жебраки тинялися залом і просили милостиню.

Цим «неподобством» було не що інше, як прем'єра Волинського академічного музично-драматичного театру імені Тараса Шевченка.

Тривало дійство три з половиною години за участю... 54 акторів та оркестрантів. А зустріч із режисером Петром Ластівкою відбулася в другий прем'єрний день – коли батько постановки «Тригрошова опера» за Брехтом принципово не виходив на сцену.

*Ластівка «птаха», який літає з постановками по всій Україні.*

**– Петре Петровичу, це якийсь такий забобон?**

Як режисер я страшенно марновірний. Чого тільки вартує збіг цифр і дат нашої прем'єри: 13 травня, 2006 рік, шістдесят шостий сезон і моя шоста постановка в цьому театрі...

А наступного дня ніколи не виходжу з іншої, уже принципової причини: дитина, чи то пак вистава, народжена вчора, більше мені не належить, її авторами стають актори. Головним моїм завданням було вдихати в неї життя протягом чотирьох місяців...

**– Брехт у вашому трактуванні виявився таким доречним на тлі нинішньої урядово-коаліційної тяганини. Як поцілили в яблучко з темою й автором?**

– Особисто мій шлях до «Тригрошової опери» – завдяжки в років шість. Знаючи про невдалий досвід кількох українських театрів, що бралися за постановку, – природно вагався. Аж тут директор волинського театру Богдан Береза, з яким співпрацюємо ось уже два роки (*Петро Ластівка – тернополянин – Авт.*), затався переконувати. І я замислився. Своїх героїв Брехт наділив своєрідними шухлядками-протиставленнями, як-от добро й зло. Палаючи любов'ю до людей, знаючи, що на цім святі ми гості, я запитав у себе: чому ж ми так часто цинічно користуємося вмістом тієї чи іншої шухлядки, відкриваємо їх, керуємось, аж ніяк не покликком серця? На тлі подій, які другий рік поспіль терзають країну, за яку мені бо-

лить, я вирішив поговорити про цей цирк на дроті Брехтовою п'єсою. Жартуючи з цим брудом, граючись ним...

– *Під час прем'єри глядачі називали вас шибеником: оркестрантів ви загнали заледве не під стелю, диригента поставили посеред зали між глядачів, а акторкам запропонували виключно-пікантний варіант костюмів...*

– Зізнаюся, з музикантами довелося-таки посперечатися. Але їхній опір можна пояснити: захищеним оркестровою ямою, спасительською партитурою й опікою маестро, їм непросто було стати акторами, які майже не полишають сцену. Упоралися.

Те саме й із костюмами. Моїм завданням було спровокувати актрис на свій задум. У житті повія, скажімо, одягається саме так і аж ніяк не по-іншому. Водночас для мене важливим залишалося зберегти імідж актриси й залишити його недоторканим для глядача.

– *У цьому холеричному цирку на дроті як холодний душ – зворушливий дитячий голос, що звучить у напівтемній залі й перелічує прості біблійні заповіді... Чим зумовлений цей режисерський хід?*

– Життям. Метушня, суєта, а потім, коли стається щось жахливе, виринають ці прості істини, які, виявляється, живуть у кожному з нас завжди. Хочеться жити вже й зараз, хочеться почуватися вільним сьогодні й не чекати, що, можливо, влада, нарешті, усе переділить і дасть пожити нам. Знаєте, у хаті з низькими стелями діти згорбленими ходять. Тому я більше не хочу ніким і нічим керувати, не пускаю коренів у жодному театрі не пхаю носа в засноване мною тернопільське «Радіо Тон» і на другий прем'єрний день не виходжу на сцену.

– *І про це, власне, теж «Тригрошова опера» – з піснями й танцями. І блискучим режисерським вирішенням, за яке – спасибі. Навіть наступного після прем'єри дня.*

Наталка Шепель.

## Чи до борщу, чи на ніч... <sup>1</sup>

*Проступить гіркота,  
як сіль на Сиваші...  
Ліна Костенко*

### Смішна фанаберія

Чоловік сидить за письмовим столом. Руки на столі. В них благоговійно затискає якийсь предмет. Дивиться на нього молитовно й по-

---

<sup>1</sup> Світлана Веселка. Чи до борщу, чи на ніч... /Арт-поступ. – 27 квітня 2005. № 92 (1701) – Львів.

хазяйськи: ось воно, його омріяне, вісь досягнутого, звідти... Якби чоловік читав Метерлінка, він би, напевно, згадав синього птаха, перо якого тримає в руках. Але чоловік Метерлінка не читав. Він взагалі нічого не читав, окрім «бамаг», які шість років мандрують чиновницькими «маршрутами», аби нарешті Фортуна сказала: «Годі!» І тоді...

Чоловік цей – відомий Мартин Боруля, який чекає утвердження у дворянському званні.

А вісник цієї довгожданності: дзвоник, такий самий, що ним пани викликають слуг. На цьому дзвонику сфокусовано всі надії, всі щасливі передчуття, все майбутнє, таке вже ось-ось, що... Дзвоник задеренчав. Тиша. Пан кличе: «Омельяне». Тиша. Розгніваний «уродзаний шляхтич» несамовито волає: «Омельку!» Спрацювало. Ой, не легко привчити тих хлопів до панського поведження! Дуже смішний епізод.

### **Жорстокий підтекст веселої комедії**

Їх багато, щедрим театральним блиском розсипаних по виставі Волинського обласного музично-драматичного театру ім. Тараса Шевченка режисером постановником Петром Ластівкою, як і належить справжній комедії. В його режисурі якимось особливо поціновуєш воістину геніальну драматургічну вправність Карпенка-Карого. Давно вже звикли до того, що він класик, отже, відійшли на пристойну дистанцію й поштиво складаємо шану або ж «осучаснюємо». Який діалог: місткий, дотепний, завжди персоніфікований, на диво співрозмірний – і сцені, як частина п'єси, і в п'єсі загалом – повноводний, смачний! До честі волинян, вони не розгубили цього багатства.

### **Український театр очищений від кіптяви часу**

Сміху багато, але чомусь крізь нього пробивається гіркота. Начебто й не бажано, але той рефлекс – він, як тінь від предмета, освітленого сонцем. Можливо, тому що без штучних насильницьких притягань до сучасності п'єса Карпенка-Карого у своїй онтологічній основі болюче й навіть нав'язливо торкається нашого сьогодення. Смішна фанаберія, пиха, убогість мрій, неuczтво – угноєння для сваволі чиновників. Боруля переймається проблемою «кохфію»: «Як його п'ють і коли подають, чи до борщу, чи на ніч», – і чіпляє «для престижу» якимось сільським умільцем намальованого «родового герба» на стіну. Боруля матеріального інтересу не має, тільки гоноровий (грошей, а вони в нього є, не шкодує). І гроші ті природно так перетікають у бездонні кишені чиновників. Страшна й дотепна метафора – концептуальна вісь вистави: Мартин Боруля піднімається височенними сходами, та кожному марші яких – по чиновнику (це манекени). Ну, їм досить дарів від сільських щедрот. А от на вершині – той, задля кого гроші «мандрують» за маршрутом кишень – рука. У фіналі примариться хворому й прозрілому Мартинові та «піраміда». Проступить, як на проявленій півці, сумний і жорстокий підтекст веселої комедії: змарноване людське життя, самогубство душі,

втрата самоідентифікації – «А я вже й сам не знаю, чи я Боруля чи Боруля».

### **Колоритні персонажі Карпенка-Карого.**

Олександр Якимчук особливо виразний саме у фіналі. І це дуже важливо, бо висвітлюється концептуальна побудова вистави. Полегшено зітхають, позбавлені марнотних комплексів, персонажі. Найперше Палажка – жінка Мартинова (Людмила Дяченко). Переборюючи внутрішній спротив чинить вона все, як велить чоловік, «по-панському»: і сукню блискучу декольтовану (!) вбрала й присідає, як пані, а оскільки іронія в палітрі емоцій Палажки відсутня, то ті «реверанси» їй навіть подобаються. Омелько – одна з найколеритніших постатей в усій драматургічній! спадщині Карпенка-Карого. Адам Даценко, до честі актора, не підкреслює «концертності» ролі. Зосереджений, серйозний, із природнім поглядом на природні людські речі й природною оцінкою їх, він є ніби втраченим здоровим глуздом свого пана. Відомий діалог про вкрадених на ярмарку панських коней, а головне – чоботи й кобеняк, що найсуттєвіше для Омелька, зіграно так, як має бути в українському театрі, в його очищеній від кіптяви часових нашарувань серцевині.

Корифей волинського театру Олександр Пуц достойно, як завжди, представляє розсудливого Борулиного приятеля Гервасія, роль, правду кажучи, невдячну.

### **Парад молодих.**

Окремо – про молодь, студійців, вихованців театру. Волинянам довгенько докоряли відсутністю в трупі молоді Сьогодні молодь (уже актори) – нова хвиля театру, його нове обличчя, хоча риси цього обличчя ще тільки формуються, набувають визначеності. Ігор Натанчук (Степан) дуже старанно виконує всі вимоги режисера. Якість похвальна для молодого актора, але, вірю, з часом здібний хлопець здобуде таку потрібну акторську незалежність, і його симпатичний «бовванчик» Степан Набуде необхідного мистецького об'єму. Дуже цікаво потрактовано й зіграно Іваном Зулуським наймита Трохима. Ця роль, яка зазвичай залишається в «другому ешелоні» і за обсади, й у виставі. Трохим – це генетично визначений лакиза, але лакиза з... веселою, ще не спотвореною до гидливості вдачею. В його запопадливості (мізансценічно це підкреслюється буханням на коліна, як тільки пан чимось невдоволені) більше гумору, ніж страху. Він знає, що чинить. Не дурно ж саме Трохим ставить крапку у виставі: у «кабінеті» Мартина солодко спить у панському шматті, поклавши голову на отой недосяжний панський стіл. Ірина Маслюк у милій, любимої акторками ролі Марисі, дочки Боруліної, не виходить за межі, окреслені текстом, виконує все точно, але впізнавано. І, нарешті, Сергій Єрмакович – Микола – найбільш цілісна з-поміж його молодих колег робота. Хороша простота без простакуватості, щирість, уже мистецька, а не тільки вікова, переконливість позиції. Ну а Націєвський

(артист Дмитро Мельничук), цей повітовий дон Жуан зі своїм відомим «Молодим гондольєром»? На жаль, ця колоритна постать сублімована в одній рисі: безпробудного п'яниці. А шкода! Її гітара так і залишилася бездіяльно притикнутою до стіни. Добре, що продовжено (поновлено?) традицію гастролей театрів західного регіону НСТДУ. Сподіваємось побачити ще не одну виставу наших найближчих творчих друзів, а не витвори про інтимну гігієну жінок, які не личать історичним традиціям сцени театру ім. М. Заньковецької.

**Світлана Веселка.**

## **Тріумф луцького Мартина <sup>1</sup>**

Найкращою виставою п'ятого регіонального театального фестивалю «Прем'єри сезону 2005», що Відбувся в Івано-Франківську, визнано постановку Волинського муздрамтеатру ім. Тараса Шевченка «Мартин Боруля» (режисер – Петро Ластівка): «Для мене ця вистава стала великим потрясінням», – зізналася співголова журі, відомий театрознавець, професор Київського національного університету театру, кіно й телебачення Валентина Заболотна, відзначаючи сучасне звучання й психологізм спектаклю. Волиняни зібрали найбільшу кількість нагород фестивалю. Артиста Олександра Якимчука, який зіграв Мартина Борулю, нагороджено за крашу чоловічу роль, а Надію Федьченко (Палажка) – за крашу жіночу роль другого плану...

**Дарина Назарук.**

## **Анатомія страху <sup>2</sup>**

Волинський академічний обласний музично-драматичний театр імені Тараса Шевченка завершив свій 67-й творчий сезон прем'єрою вистави «Калігула» за п'єсою французького драматурга Альберта Камю. Художня версія життя й діянь імператора Гая Цезаря Августа Германіка на прізвисько Калігула, який правив у Римі в 37-41 роках нашої ери, подана у філософському трактуванні історичних подій із позиції вічних проблем людства. Маленький хлопчик-ідеаліст, випещений патриціями, перетворюється в тирана, який заливає Рим кров'ю. Це страшне перетворення дитини в чудовисько, ця анатомія страху, який паралізує все суспільство, змушує леденіти серця. Навіть у червневу спеку...

Древні історики свідчать, що Калігула під час свого цезарювання

---

<sup>1</sup> Дарина Назарук. Тріумф луцького Мартина. /День. – 25 травня 2005 № 94. – Івано-Франківськ.

<sup>2</sup> Надія Гуменюк. Анатомія страху. /Віче. – 1 червня 2007. – Луцьк.

робив і добрі справи. Але в історію він увійшов як один із найлютіших, найжорстокіших, найвulgарніших і найрозпусніших деспотів античності. Він так прагнув змінити світ, щоб «люди перестали помирати й були щасливі», так хотів управляти державою, «в якій було б неможливе», що, зрештою, перетворив її на справжнє пекло на землі. Вперше поставлена 1945 року, тобто зразу по закінченні Другої світової війни, драма Альберта Камю «Калігула», звичайно ж, не тільки про римського імператора – у ній відображено риси й тиранів стражденного ХХ століття. «Мені потрібні винні, засуджені наперед»... «Завтра починається голод»... «Цей світ це має значення»... «Моя свобода безмежна»... Щось це нам дуже нагадує. Дуже тяжке й болісне... Так, ми мали й свого Калігулу, який наповнював «найщасливішу на землі державу» тюрмами й спецтаборами, який винищував її людей голодоморами. І в нього була керівна свита, подібна до лицемірних патриціїв Калігули.

Режисер-постановник Петро Ластівка зумів створити виставу в філософському контексті світової проблеми, не дисонуючи, а навпаки – підсилюючи ідею талановитого митця і філософа Альберта Камю. За Калігулою, як тіні, проходять постаті його послідовників, тих, хто намагався нав'язати світові свою доктрину, водночас зневажаючи й конкретну людину, і цілі нації. За біографією римського імператора постає цілий пласт вселенських проблем.

Образ Калігули, безперечно, вдала робота молодого актора Сергія Басая – представника волинської театральної школи (він випускник акторського відділення Волинського державного училища культури і мистецтв). Намагання проголосити себе богом, що нагадує сцену з психіатричної лікарні, болісна реакція на лицемірство й фальш, усвідомлення недосконалості цього суспільства (наче хвилини просвітлення між нападами божевілья), дика, нічим не вмотивована й непояснима жорстокість, страшна самотність, на яку він прирікає себе сам, убиваючи навіть найближчих, найдорожчих, тих, хто його, справді, щиро й безкорисливо любить, драматизм розшарпаності неприкаяної людської душі... Зіграти всі ці нюанси, звичайно ж, було дуже непросто. Можливо, не всі сприйняли шаржування образу Калігули (тривалий час саме так підходили до зображення в кіно Гітлера). Але це вже право митця на свою художню версію. Наразі це шаржування «розряджало» сувору атмосферу залу. Адже вистава, як і п'єса дуже серйозна. Вона не для розваги, а для думання.

**Надія Гуменюк.**

## **Театр завершив сезон**

Минулої неділі обласний академічний музично-драматичний театр імені Шевченка завершив свій 67-ий сезон. Були часи, що митці



готувалися до гастрольних поїздок як по Україні, так і за її межами. На жаль, це в минулому. Нині не вистачає на це коштів. Тож будуть відпочивати митці, готуватимуться до нового театрального сезону, беручи до постановки твори як зарубіжних драматургів, так і вітчизняних.

А сезон, що нині вже минув, шевченківці ознаменували ще однією прем'єрою. Це трагіфарс Альберта Камю «Калігула». Перед початком вистави до присутніх звернувся директор театру Богдан Береза. Він не говорив про кількість прем'єр сезону, глядачів, які їх переглянули, а вів мову про те, що найбільш хвилює всіх нас сьогодні, про нашу зневіру й віру, про те, що театр намагається утвердити в душах людських саме віру, бо віра буде, а зневіра руйнує. Саме утвердженню віри й доброти, взаєморозумінню служили прем'єри минулого сезону.

Думається, що на цьому наголошує й нова прем'єра «Калігула». Драматургія Альберта Камю, створена на історичному матеріалі, викликає жах, неприйняття, а разом із тим спонукає нас до роботи душі й серця, в окремих моментах нагадує сучасні реалії. Перед глядачем вічні проблеми людства, бунт людини проти несправедливості у світі, недосконалості суспільства. Водночас не можна побудувати добро, застосовуючи зло – наголошує вистава.

Прем'єру, яка була останньою в сезоні, поставив режисер Петро Ластівка. З режисером цікаво, оригінально працювала художник-постановник Наталя Руденко-Краєвська. Молодий актор Сергій Басай створив такий неординарний образ Калігули. Йому то співчуваєш, то в якусь мить розумієш, то ненавидиш. А ще у виставі задіяні діти – Назар Левчук та Андрій Гранат, котрі зіграли Калігулу в дитинстві та юності. У виставі ми також зустрілися з добре знайомими акторами – заслуженим артистом України Олександром Пуцем, народним артистом України Олександром Якимчуком, заслуженим артистом України Анатолієм Романюком, акторами Дмитром Мельничуком, Адамом Даценком, Оленою Небось, Катериною Шпак, Ігорем Зінчуком та іншими митцями, які не просто задіяні у виставі, а майстерно, виразно відтворили епоху, в якій жили, діяли її герої.

**Анастасія Філатенко.**

## **«Вільний режисер» Петро Ластівка про театр, історію і... гроші <sup>1</sup>**

Постановки цього режисера завжди з нетерпінням та цікавістю чекають глядачі й критики. Вміє Петро Ластівка так добре поставити

---

<sup>1</sup> Світлана Максименко. «Вільний режисер» Петро Ластівка про театр, історію і... гроші. /День. – 17 лютого 2007, субота. – Львів.

відому класику, що глядачам здається: вистава не про сиву давнину, а про наше сьогодення. Небагато сучасних режисерів нині беруться за монументальний історичний матеріал, у який потребує свого, не трафаретного «прочитання» на сцені, а Петро Петрович уміє знаходити такі «Повороти» у п'єсах, що його вистави хочеться дивитися по кілька разів, немов смакуючи дійство. Кілька років тому Ластівка пішов із театру «на вільні хліба», потім взагалі розчарувався в професії. Та театр – це кохання на все життя й Ластівка повернувся. Зараз він запрошений як режисер для співпраці з Волинським обласним музично-драматичним театром. Великий резонанс публіки викликала остання робота П. Ластівки – «Тригрошова опера» Б. Брехта музика К. Вейна. Наша розмова про режисерський шлях майстра, його вчителів, роздуми про професію та його бачення майбутнього театру.

#### **«Теоретичне підгрунття»**

– *Петре, скільки років ви працюєте в професійному театрі?*

– Після закінчення Київського театрального інституту ім. І. Карпенка-Карого в 1979 році я почав працювати в Чернігівському театрі режисером-постановником. У 1988-му був призначений головним режисером Тернопільського драматичного театру ім. Тараса Шевченка, а в 1992-му пішов «на вільні хліби». Ставив вистави в різних театрах. Зараз працюю у Волинському театрі. Загалом поставив 60 вистав. Остання моя робота – «Тригрошева опера» Б. Брехта.

– *Кого в професії ви вважаєте своїми вчителями?*

В інституті – Володимира Неллі-Влада: він дав теоретичне підгрунття професії. Пощастило мені й на художнього керівника курсу. Михайло Михайлович Рудін (Шерман) – людина надзвичайно інтелігентна, з прекрасною Мхатівською школою. Саме ці два педагоги давали можливість постійно практикуватись в Москві (у Ефроса, Любімова, Гончарова, Єфремова), у Ленінграді (у Товстоногова), розуміючи, що режисура – річ практична. Щоб створити щось своє, треба багато бачити, знати. Пізніше я стажувався у творчій лабораторії художника Михайла Фенкеля при Національній спілці театральних діячів у Києві. Тоді ми мали змогу дивитися вистави театрів Єревана, Тбілісі, Рига, Вільнюса, Каунаса, Паневежиса.. У цій лабораторії режисери разом зі сценографами не лише вчилися, а й дискутували... Режисура – світоглядна професія. Режисер повинен багато бачити, знати, і на основі побаченого знаходити свою систему, свій підхід до творчості, власну філософію в ній.

#### **«Про ілюзії»**

– Був час, коли ви зовсім пішли з театру, з професії, а тепер повернулися. Ваше повернення пов'язане з тим, що ви маєте власне бачення, концепцію театру, яку маєте змогу зреалізувати у Волинському театрі?

Ще коли я закінчив інститут, у мене була мрія про створення свого

театру, але в тих умовах реалізувати її я не міг. Та й зараз, думаю, це неможливо. Тому я залишив свої ілюзії, відсторонився й прийшов до іншої позиції. Я не хочу створювати свій театр, не хочу керувати ним. Головне – це ставити добротні вистави. Якщо зробити 2–3 хороші постановки, то вони самі починають «керувати» театром...

– *У виставі «Северин Наливайко» за С. Черкасенком, П. Кулішем, Г. Кониським – ви є автором інсценізації, музичного оформлення й режисером-постановником. Ця всеїдність – це – від доброго життя, чи навпаки?*

– Спиридон Черкасенко писав п'єсу на основі твору Пантелєймона Куліша, який зараз важко сприймати. Там монологи написані на двох сторінках. Тому доводилося вибудовувати, перебудовувати, перекомпонувати увесь матеріал: і я відверто написав на афіші – «за мотивами». Багато часу треба було присвятити вивченню історії, хоча я не про історію ставив спектакль. Перечитав море книжок, історичної літератури, відкопав і позалазив, куди міг, за джерелами. І от коли я відчув навіть не стилістику, а в голові зародилося щось таке обірване, розшматоване... я зрозумів, як треба вибудувати цей матеріал. Історія краю, релігії, коренів – для мене інтелектуальна віддушину.

– *Але історична література важка для сценічної реалізації...*

– Так. Тут необхідно було з літератури зробити драматургію: фабулу, подійність.

– *Як режисер ви не вперше звертаєтесь до історичних постатей героїчного минулого України: гетьман Дорошенко, зараз – Северин Наливайко. Очевидно, мотивація вашого вибору обумовлена не лише особистим зацікавленням історії? Є ситуація всередині театру, відсутність чи наявність актора-виконавця на певну роль, зрештою, можливості реалізації концепції вистави.*

– Спочатку виникає бажання ставити той матеріал, який є сучасним (навіть із далекої історії). Мистецтво – це приклад для сучасності. Коли є п'єса, починаєш вибирати виконавців, бачиш: тут такого актора немає, значить, я не буду це ставити. Але якщо режисер ухопився за ідею, як собака за кістку, то мусить викручуватися, відшукувати такого виконавця, який загалом здатний втілити ідею. Як що є образ, є ідея, буде матеріалізація в макеті, а значить рішення – про що ставити.

«*Про світле й прекрасне*»

– *Ваші вистави дають відповіді на запитання, які ставите перед собою й глядачем?*

Не в цьому полягає завдання митця. Митець має ставити запитання, а вирішувати наші проблеми має Кабінет Міністрів, а наша громадянська позиція полягає в тому, щоб голосувати чи ні за наших «обранців». Режисер, спираючись на досвід людства, власний досвід, знання з етики, естетики, має пропагувати все світле й прекрасне (як учать класики), а не

вulgаршину чи несмак. Навіть на прикладі історичної драми сьогодні режисер може сказати багато актуального про день сьогоднішній. Пригадую, як у 1989 році в Тернополі поставив «Народний Малахій» Миколи Куліша. Це після Курбасової постанови була перша вистава в незалежній Україні. Тоді з художником Лукашенком ми вирішили сценічний простір у вигляді кубика-рубика. У сцені втечі персонажів із божевільні глядачами це прочитувалось як втеча ...з мавзолею... Мене почали тоді викликати в обком партії, суворо «запитувати»: «Як це мавзолей – божевільня?»

– *То ви, можна сказати, наврочили?*

– Мета мистецтва – натякати. Не прямилиніно стверджувати, а підштовхувати людину до власного кроку, спонукати до дії.

**«Режисер – професія філософська»**

– *3-поміж відомих нам визначень режисера (у Миколи Вороного, наприклад), як педагога, адміністратора, ремісника, філософа, художника – яка вам як режисерові є найприйнятнішою?*

– У режисурі всі ці компоненти мають бути невіддільними. Режисер – професія філософська, з певними вміннями адміністратора, художника, музиканта. Для того щоб щось запропонувати акторові, режисер має, хоча б знати, як це робити самому. Тому інструментом режисера є його мозок, душа, серце, які начинені багатьма професіями. Але основу режисури все-таки складає образне мислення, вміння побутову ситуацію перетворити на якийсь певний художній образ. Тому завдання режисера: створити з життєвої ситуації такий образ (сюди в комплексі входять і ролі акторів), який би асоціювався в глядача з тими життєвими подіями, які відбувалися вже, або можуть відбутися в майбутньому. Тобто, розмовляти із глядачем не словом, текстом п'єси, а візуальними компонентами (музика, світло, декорация). Це найголовніше в професії режисера.

– *Режисура ніколи не була масовою, радше – унікальною професією. Але в українських реаліях маємо критичну ситуацію: професіонали середнього, вашого покоління, розчинились, позникали (чи вийшли) з професії? Що треба робити, щоб повернути їх? Чому ви повернулись в репертуарний театр?*

– Я повернувся до театру тому, що конкретно в Луцьку директор Волинського театру Богдан Береза створив сприятливі умови роботи. Мені видається, що в особі цього керівника ми маємо випадок менеджерського театрального директора з відповідною освітою, досвідом, сучасним мисленням і розумінням завдань сьогоденного театру. А форми театру можуть бути різні: стаціонарний, пересувний, державний, комерційний, національний, академічний... І поки вони не почнуть діяти в Україні, ми не зможемо їх пересіювати, а отже, і не буде росту молодим. Театри мають бути різні. Держава має їх підтримувати. Але не халтуру! Так, як зараз це роблять московські гастролери (варяги, без костюмів, декорацій).

Я – за державні театри, які фінансуються з бюджету Міністерства культури та туризму, бюджету області, міста, за високоменеджерські гурти. А взагалі я певен: режисер має бути вільним від театру! Повинна, як у світі, існувати режисерська асоціація, яка регламентує їхню роботу.

*– Тобто, це якісно новий підхід організації праці?*

Звичайно, режисер не має бути приліпленим до театру, не повинен сумувати на репетиціях ні він, ні актори, які звикли за довгі роки роботи спільної співпраці одне до одного. Та й отримувати 470 гривень – це соромно, бо за такі гроші не лише книжку не купиш, а й життєво найнеобхіднішого. У США режисер за гонорар від однієї постановки може жити п'ять років. У нашій професії багато залежить від самої людини. Коли я пішов із Тернопільського театру на «вільні хліба», я не гепнув дверима, а чекав свого моменту. Хто чекає, дочекається! Зараз мені 50, у такому віці ти щось знаєш, умієш, можеш!

*– Ви говорили, що одна – дві хороші вистави можуть «керувати» або задавати мистецького рівня всьому театру. Але для того, щоб їх поставити, режисеру треба пройти довгий шлях. Чи маєте якісь секрети вирішення театральних проблем, скажімо, у Волинському театрі, де зараз працюєте?*

Я людина зі сторони, а не зсередини. Кадрову проблему виховання молоді тут вирішено відкриттям в Училищі культури спеціалізації «Актор драматичного театру», де викладають практики сцени. Але студенти, які вчаться, більше дізнаються із практичної роботи на нашій сцені. За лаштунками вони «варяться» в театральному соусі, дістають уроки моралі, неписаних його законів. Це велика відповідальність для режисера, який бере в роботу студента, тут він мусить бути педагогом, бо треба працювати вдвічі більше. Навіть після прем'єри. Стосовно плюсів середньої спеціальної освіти – брак знань із загальноосвітніх дисциплін, які дають вищі навчальні заклади. Ми читали дуже багато. Не той професіонал, котрий усе знає, а той, який знає, де про це можна прочитати. Згадаймо: наші корифеї не мали театральної освіти. Вони виростали в театрі, «варилися» в ньому. Може, так народжуються генії?

**Світлана Максименко.**

## **Театр надихає на життя, виховує гарний смак <sup>1</sup>**

*Цю думку висловив у розмові зі мною відомий режисер Петро Ластівка, який поставив на сцені обласного академічного музично-драматичного театру чимало чудових вистав. Відбулася чергова прем'єра*

---

<sup>1</sup> Лідія Клімчук. Театр надихає на життя, виховує гарний смак. /Луцький замок. – 6 березня 2008 р. – Луцьк.

митця, який цього разу разом із талановитою трупою шевченківців подарував лучанам мюзикл на дві дії «Моя чарівна леді» за п'єсою Бернарда Шоу. Напередодні вистави Петро Петрович дав ексклюзивне інтерв'ю.

– **Петре Петровичу, у вас тривалі творчі стосунки з Волинським театром, чудове порозуміння з керівництвом, чи маєте задоволення від роботи з акторами?**

– Якщо я ставлю тут вистави, значить мене все тут влаштовує: керівництво, актори, місто.

– **Поставити виставу «Моя чарівна леді» запропонував директор Богдан Береза чи це була ваша ініціатива?**

– Це було спільне рішення. Є репертуарна політика, згідно з якою театр повинен мати привабливу для глядачів музичну виставу з енергійними танцями, професійним вокалом.

Це солідний твір, який створено не за один рік. Можна простежити, як із часом змінювалася ритміка мюзиклу: Бернард Шоу написав п'єсу в 1912 році, а Алан Лернер зробив лібрето в 1956 році. За змістом – це найкращий посібник для молодих дівчат, які прагнуть стати справжніми леді.

– **Я пам'ятаю слова на афішах вистави «Приборкання непокірної» – «Кому – комедія, кому – трагедія, а взагалі – забава-карнавал, придумана Петром Ластівкою». У новій виставі також багато вашої фантазії, намагання по-сучасному поставити класичний твір?**

– Не думаю, що можна називати новизною прочитання Шекспіра якимось режисером. У кожного є своє бачення його драматургії. Це не новизна, а погляд творчої людини. Треба вміти гарно з'єднати певні проміжки часу, добре зрозуміти драму, трагедію, комедію. Новизна, новаторство, європейський режисер – це все балачки. Бувають просто вдало або невдало втілені задуми режисера. Кричать про сюрреалізм у театрі тощо. А на мою думку, це певна філософія, на якій робиться вистава. Як би критики не обзивали театр, для мене він залишається живим організмом, живим мистецтвом.

– **Не раз чула вислів «замахнулися на класику». Відповідно побутує думка, що простіше ставити сучасну драматургію, класичні твори не кожній трупі під силу. На ваш погляд, наявна база театру достатня для постановки складних класичних творів?**

– Наявна трупа спроможна виконати будь-які завдання режисера й драматурга.

– **Я знаю, нещодавно в театр прийшло багато молоді, яка працює разом з іменитими акторами зі званнями. Чи задоволені ви їхньою грою?**

– Режисер не повинен бути задоволеним, нехай створені ним образи

подобуються глядачам. Я бачу, що вони набирають професійного росту, успішно виконують завдання, поставлені режисером. Вони рухливі, мають хорошу фантазію, самовдосконалюються, їх важко назвати молоддю, адже вони вже зіграли чимало ролей.

**– Повертаючись до прем'єри, хочу довідатися про найемоційніші сцени з вистави?**

– Це кульмінація вистави: Еліза доводить свою спроможність перетворитися з квіткарки в леді, коли їй вдається виконати завдання, яке ставив їй професор Хіггінс і яке вона сама собі ставила.

**– Які актори задіяні у виставі?**

– Народний артист України Олександр Якимчук, заслужені артисти України Ольга Осік, Надія Федченко, Лариса Зеленова, артисти Дмитро Мельничук, Ігор Зінчук, Олена Небось, Софія Онищук, Емма Бондарчук, Руслан Джусь, Сергій Басай, Дар'я Кірічок, Катерина Шпак, Людмила Савош, Світлана Вакалюк, Іванна Романюк, Тетяна Сичук, Лариса Чернова, Наталія Соловей, Анатолій Сичук, Юрій Куцик, Сергій Боярчук, Богдан Якимчук, Ярослав Абрамюк, Анатолій Мельничук, Лариса Півачук, Тетяна Холковська, Оксана Цимбаліст, Анна Раєва, Павло Гарбуз, Микола Герекл, Юрій Воронюк, задіяні студенти. Велике значення у виставі мають хореографія й вокал, тож добре слово хочеться сказати про балетмейстера-постановника Володимира Замлинного, концертмейстера Ярослава Зеленова, аранжувальника та диригента Миколу Гнатюка, хормейстера Олександрю Дацик. Усі добре працювали, щоби вистава сподобалася глядачам.

**– Поставити моновиставу легше?**

– Я не сказав би. Кожна з цих форм потребує великих енергетичних затрат. Вистава, в якій задіяно багато людей, потребує одних зусиль, моновистава – інших, проте не менших. Якщо режисер професійно ставиться до своїх обов'язків, то перша й друга форми вартують не однієї безсонної ночі. Можливо, на малій сцені ще й важче працювати. Адже там актор знаходиться за метр від глядача: видно навіть шевеління його губ, чути подих. А коли глядач далеко, то можна й не побачити якийсь гандж.

**– Що би ви хотіли сказати читачам, завершуючи нашу розмову?**

Любіть театр, ходіть у театр, тому що він надихає на життя, виховує гарний смак. Американці опитали людей, які подивилися виставу, чи сподобалася вона їм, а наступного дня відстежили, як вплинув театр на продуктивність праці опитаних. Соціологічне дослідження показало, що в людей, яким вистава не сподобалася, продуктивність праці зросла на двадцять відсотків, а в тих, кому сподобалася – збільшилася на цілих вісімдесят порівняно з попередніми днями. Отож нашим бізнесменам також не завадило б водити своїх працівників на вистави



## **Володимир Кучинський: «Арлекін має бути розумним»**

### **Театр-лабораторія Володимира Кучинського <sup>1</sup>**

Володимира Кучинського – засновника та художнього керівника Львівського молодіжного театру ім. Леся Курбаса називають «українським Пітером Бруком». Звичайно, варто задуматись, чи це порівняння викликане оцінюванням впливу режисури В. Кучинського на український театр, чи схожістю стилю П. Брука й В. Кучинського. Схожість можна віднайти в спробі постійного пошуку власного театру, у експерименті, у пошуках нової театральної реальності, візуальної виразності. Також обоє вони спираються у своїй творчості на європейську театральну спадщину. Пітер Брук досяг успіху свідомо чи несвідомо спираючись на сучасний європейський театральний досвід. Цей досвід не завжди потребує безпосереднього контакту. Критики одностайно стверджували, що праця Пітера Брука та Ежі Гротовського базується на досвіді Антонена Арто, хоча обоє вони в той час нічого не знали про досвід Арто.

В. Кучинський, звичайно, знає театр Є. Гротовського, і хоча він ніколи не знав Арто, але, звичайно, читав його праці. То ж можна сказати, що концептуальний погляд на театр єднає Кучинського й Арто, що обоє

---

<sup>1</sup> Лариса Онишкевич. Театр-лабораторія Володимира Кучинського. Доповідь на конференції славистів, Нью-Йорк.



вони стверджують, що в театрі «дія повинна бути схожа на релігійне закликання, яке об'єднує всіх глядачів». Однак, у театрі Кучинського ніщо не нагадає вам театр жорстокості Арто. Скоріше навпаки. Кучинський не намагається шокувати, а втягує аудиторію в більш глибоке дослідження предмету. Його театр можна назвати «театром дослідження». Є також декілька паралелей у значній опорі Кучинського на танець, жест, рух, звук, світло, колір, текст та участь аудиторії. У своєму трактуванні до цих елементів (за винятком ставлення до глядача) Кучинський продовжує традиції патрона свого театру – українського режисера Леся Курбаса. Ці традиції тривають у безконечних пошуках власного методу тренінгу, режисури, постановки та гри. Курбас-теоретик був не меншим майстром, ніж Курбас-режисер чи Курбас-вчитель. Курбас-вчитель навчав акторів індивідуальному експериментуванню.

Кучинський навчався в А. Васильєва в Москві й працював актором у академічному українському театрі ім. М. Заньковецької, де в 1987 році він із групою молодих колег поставив п'єсу Олександра Володіна «Дві стріли», розпочавши свій пошук театрального шляху, бо не міг ідентифікувати з романтично-реалістичним стилем театру ім. М. Заньковецької. То ж була сформована нова труппа, яка виросла в новий Львівський театр.

Не намагаючись шокувати публіку, Кучинський усе ж відстоює свою власну позицію. В той перший період це була більш етнічна й політична позиція, це було право на власну національну спадщину. На протязі останніх років Радянського Союзу він мав сміливість ставити програми, що базувались на роботах дисидентських авторів і на поемах одного з провідних сучасних поетів – Ліни Костенко. На цій ранній стадії він не дуже хотів трансформувати суспільство (як це повинен би робити театр, за відчуттям Леся Курбаса), лише намагався підтримувати ті сміливі прояви, які лише проростали в Україні. У цьому відчував свій художній обов'язок. І, звичайно, це був і етнічний та моральний обов'язок.

Поетія Ліни Костенко відповідала цим вимогам Володимира Кучинського. Він поставив її «Сніг у Флоренції» (під назвою «Сад нетанучих скульптур»). У цій виставі концепції й супутня реальність були проілюстровані на фоні дискусії про талант і мистецтво, які є вічні. Ці суперечки набирали сюрреалістичної метаморфози: ідеї стають тілами, рухами й навіть простором. Художній образ перетворився в демонстрацію життя. Невидиме стало видимим, утворюючи щось схоже до того, що Пітер Брук назвав «святий театр», який робить такі умови можливими. Любовний трикутник із «Марусі Чурай» Л. Костенко виріс із любовної дилеми в національному характері й трактувався як такий у етнічних виразах. Іконостас забезпечив більш перманентне втілення етнічного аспекту, натякаючи на внутрішні ікони головної діючої особи, таким чином, підсилюючи дослідження її душі, з аудиторією, що служить як

журі. Засобами мистецтва, музики й навіть візуальної тиші (тобто відсутності звуків, коли люди наче говорять) був створений самодостатній світ, який забезпечував їм відповідну атмосферу для вивчення обставин. Усі, хто знав цю постановку, мав відчуття участі в народженні найнезвичнішого й найвишуканішого театру.

У 1989 році Кучинський звернувся до поетичних драм Лесі Українки «Йоганна, жона Хуса» та «На полі крові». Її п'єси завжди є викликом для режисера, і Кучинський сміливо прийняв його. Присутністю Хуса, як надприємного слуги його політичного господаря, паралель «колінопреклоніння» перед радянськими господарями була цілком очевидна. У другій п'єсі питання зради Юди і його співробітництва з ворогом розглядались в іншому плані. Замість того щоб спокуситися й представити це, як проблему національну (українці проти росіян), Кучинський трактував її на вузькому психологічному та етичному рівні. Саме ця вистава остаточно визначила напрямок, який вибрав Кучинський.

Незалежність України звільнила Кучинського від ролі вихователя. Настав час пошуку, експерименту з іншими стилями та жанрами, як це робив Лесь Курбас. Здавалось, що він назавжди покинув віршовану драму й сміливо взявся за реалістичні та натуралістичні п'єси Володимира Винниченка, зокрема, «Закон» та «Між двох сил». В останній він частково віддає дань попередньому періоду, маючи справу з відкрито національними та історичними предметами, що були критичними для України в другій декаді цього сторіччя, переносючи їх у сучасність, але в сюрреалістичному світосприйнятті. Він наче грався з пошуком власної мови, форми та образу для п'єси, яка в спрощеному варіанті могла б перетворитись в політично-пропагандистську п'єсу. Кучинський перетворив реалістичну п'єсу в історичній ситуації в сповідь, з епітимією, що роздана всім головним дійовим особам. Наростаюче відчуття вини та гріху охоплює всіх членів сім'ї, які опинились на різних боках барикади у 1918 р., коли Україна боролась за свою незалежність. У час, коли багато ідеалістів у Східній Європі заgravали з соціалізмом та комунізмом. Нова політична реальність, що принесла цей рух і режим, розірвала сім'ю українських оптимістів, зруйнувала її разом із незалежністю української держави. Винниченко – політик охопив цю ситуацію досить повно навіть у ранні дні 1919 року. Кучинський створив у виставі відчуття божевілля.

Наступною була постановка «Двору Генріха III» за О. Дюма, яка стала для Кучинського певною зміною напрямку, принаймні, згідно зі спостереженнями Катерини Сліпченко (зараз драматург у театрі), яка писала: «З театру національного відродження Кучинський перейшов до театру гри, готуючи аудиторію до експериментування, коли глядач стає учасником у грі дії». Інший театрознавець відзначив, що «вистава примусила людей втратити голови внаслідок ексцентричного (примхливого) розвитку подій, де ви бачите вражаючий ефект – ви знаєте

причину того, що добро ховається за злом, і – навпаки. Цей подібний до гри підхід із несподіваним розвитком абсолютно не завдає втрат серйозній концепції, яка закладена у виставі, бо в ній поставлені серйозні запитання. У виставі, яка могла ніби ліквідувати всі запитання, відбулося ускладнення запитань, вони ставали універсальними».

У цей період бажання експерименту було в Кучинського нестримним. Саме в цей період він починає розвивати складну програму праці над голосом, рухом, танцем. У 1992 році він писав мені про план постановки «Проклятого Марка», навіть при відсутності коштів. «Якщо ми могли б зробити цей проект, це означало б, що ми завершили повний цикл пошуків... якими ми займались в останні чотири роки». Це був пошук своєї театральної реальності. Через два роки він писав: «Ми відкриваємо наше власне «я». Предмет відкриття був не тільки з точки зору техніки, екзерсисів, тренінгів і розвитку власного методу, як це робили Курбас і Гротовський. Філософське та психологічне проникнення в дослідженні характеру виросло із традиції українського філософа XVII ст. Григорія Сковороди втягуватись прямо у філософію та долю, святая святих людини, у підсвідомість, у цю інтимність людини, її споглядальність. І тоді він звернувся до поеми Сковороди «Благодарний Еродій». Це діалог про виховання й освіту, про справжнє щастя. Діалог між лелекою Еродієм, що вчить своїх дітей стриманості, альтруїзму, вдячності, і життя в гармонії з природою, і Мавпою, що забезпечує своїм дітям дуже вишукану й претенціозну французьку освіту, так щоб вони могли бути взяті до Мораканського двору. Неможливо, і разом із тим неправильно одним словом визначити жанр, у якому створена ця вистава. Вона наповнена балетом, музикою, декламацією, світлом, кольором і високим акторським ремеслом. Актори наче переносились в атмосферу на фоні серії 4-русних малюнків вуглем, що зображені притчею. І це була атмосфера простоти й стриманості, розкриття душі й проникнення в неї. У той самий час Еродій був складним і полівалентним. У ритмі й акценті на балет відчувалась значна схожість із постановками польської театральної групи «Гардженіце» зі сміливими танцями та сильними, грубими рухами. Але постановка Кучинського мала набагато більше інтроспекції та людяності. Зі Сковородою розпочався новий період у житті театру ім. Леся Курбаса. Через Сковороду відкрився для театру Достоевський, який у свою чергу «допоміг мені провести моїх акторів по стежці основ, що належать специфічній методології», – писав Кучинський.

Щоб поставити Сковороду та Достоевського, необхідна була адаптація тексту, оригінальний підхід, а також унікальна методологія. Кучинський відчув, що Достоевський продовжував інтроспективний підхід Сковороди з точки зору світосприйняття й значення притч. Якщо вдається зрозуміти цей аспект, тоді можна ставити Достоевського.

Кучинський вибрав «Злочин і кара», представляючи його у своїй

власній інтерпретації під назвою «Сни». Програмка для постановки висвітлює цитату з роману, що ставить запитання, чи може психологічна неймовірність трактуватися як факт, або, навіть, запитання, чи злочин був реально скоєний? Або чи був скоєний злочин тільки у хворобливому мозку Раскольнікова, і чи його вина в спотвореній душі? (У цьому спектаклі героїня, що випадково підслуховує дискусію про злочин, порівнює себе з тими, хто робить злочин, доходячи до висновку, що вона, таким чином, також творить гріх у своїх думках). Два Раскольнікови, один існуючий у мозку іншого, граються двома різними акторами, повторюючи одні й ті ж епізоди, вирішуючи одну й ту ж проблему. Такий підхід дає змогу побачити інтерпретацію В. Кучинським доктрини гріха. Його розуміння гріху представляється в роздумах, у самій дії. Але якщо представлений акт є психологічно неможливим для даного індивідуума? Оскільки Раскольніков прислухається до своїх двох різних голосів (його внутрішній діалог усередині себе, згідно Бахтіну), одна з його іпостасей майже змушує його повірити, що він сам може бути вибивцею. Один Раскольніков вигукує: «Боже, невже я вбивця?» Це інший тип відчуження і самоспостереження. І тоді виникає питання віри в Бога й Лазарєвого воскресіння, що підкреслює добро людської душі. Знову Кучинський забезпечує цитату в нотатках до програми – «я є воскресіння й життя», наче, спрямовуючи пошуки глядацької аудиторії саме в цьому напрямку.

Кучинський подає роман лише в сноподібній атмосфері, але й в атмосфері божевільні. І найважливішим стає те, що відбувається в роздумах та душі особистості, внутрішня боротьба особистості виходить на перший план. Саме цим аспектом Кучинський наближається до «театру притчі», про який так мріяв Лесь Курбас. У «Снах» і «Благодарному Еродії» він розвиває притчі з повільними балетними рухами, підсилюючи тим гостріший погляд у душу головної дійової особи. «Сни» ще характеризує «забава», гра в такій складній психологічно-притчевій побудові. Вистава також включає декілька гротескованих сцен (наприклад – танго).

У найсучасніших постановках В. Кучинського філософські концепції й театральність переплелись в єдине. Він продовжує експериментувати, досліджувати нові вирази й нові жанри. Зовсім інший погляд на Достоєвського розкривається в останній постановці «Забава для Фауста». Його цікавить творчість Платона й знову на черзі Леся Українка. Кучинський підбиває інших режисерів прийняти участь у подібних пошуках. Ось чому він підтримує індивідуальні театральні студії (групи), які зв'язані з даним театром, таким чином, забезпечуючи акторам можливість розвивати власні інтерпретації та вирази. Він організовує лабораторні театральні фестивалі. Важко переживаючи трагічний стан театральної реальності України, успадкований від радянської ери, він бажає поділитися своїм досвідом, методом праці з іншими. На такі

фестивалі він запрошує не лише професійні групи, але й аматорські групи, і теоретиків. Таким чином, його фестиваль «Творчість – метода – практика», проведений у 1993 році, склався з тижня лабораторного навчання, тижня вистав груп із Польщі, Швеції та Львова, за якими йшли тренінгові демонстрації та лекції. Кучинський також приймав зі своїми акторами участь у тренінгових майстернях під керівництвом інших режисерів. На протязі перших 10 днів листопада 1994 року інший міжнародний експериментальний фестиваль мав місце у Львові за участю 10 країн та 12 українських театрів.

Експериментуючи й шукаючи, Кучинський підкреслює необхідність розвитку методології, навіть суперечливої природи, що показала б вихід із кризи, у якій перебуває сучасний український театр. «Саме існування методології є доказом того, що театр – також наука», вважає Кучинський. Для нього метод є й філософією, і релігією, і розвитком голосу й руху... «На мене завжди справляє враження факт, що такі великі майстри світового театру, як Гротовський, Брук, Станевський і Сузукі, хоча й працювали в цілком різних напрямках у театрі, були подібними з точки зору їхнього відношення до Віри». У його експериментуванні з якимсь особливим театральним жанром, від поетичних читань у 1988 році до постановки реалістичних, психологічних, а потім філософських інтерпретацій п'єс, завжди кладучи душу під мікроскоп, Кучинський продемонстрував, що він не тільки розвиває свій власний метод, але також приймає участь в особливому етичному й естетичному ритуалі, до якого він запрошує й глядача, роблячи його співавтором вистави. Кучинський став не тільки українським Пітером Бруком, але й спадкоємцем традицій Леся Курбаса, створивши свій неповторний світ Театру Дослідження.

**Лариса Онишкевич.**

## **Професія: Режисер <sup>1</sup>**

### **Частина 1: Про основи...**

Мистецтво жити, коли вимагається мистецтво виживати, мистецтво творити, тобто творити мистецтво... На таких засадах виник Львівський театр ім. Леся Курбаса. За роки свого існування театр кілька разів змінив форму, не змінюючи змісту. Тобто, пройшов кілька етапів у пошуках істини. На мою думку, успіх театру на всіх етапах існування полягає не в пошуках авангардної форми чи в деклараціях нового напрямку, а в усвідомленні необхідності руху. Межі пізнання немає. Обираючи театральну гру методом, театр виставою фіксує лише певний

---

<sup>1</sup> Катерина Сліпченко. Професія: Режисер. //Кіно-театр №3, 1998.

усвідомлений факт, що, в свою чергу, теж перевіряється грою.

Усі матеріали про театр починалися фразою, яку давно хтось вжив: «Театр починався з заборони», – але коли гострота боротьби дещо притупилась, цікавіше говорити про речі мистецькі... Перші вистави театру були: «Сніг у Флоренції» та «Маруся Чурай» за Ліною Костенко, що об'єднувались в «Сад нетанучих скульптур», поетична композиція, присвячена Василеві Стусу, куди ввійшли вірші Василя Стуса, Василя Симоненка, Ліни Костенко.

Уже у виставі «Сніг у Флоренції» театр спробував багаторівневу конструкцію, де кожен персонаж окреслений своїм пластично-стилістичним малюнком. Уже тоді саме актори, а не постановчі ефекти доносять прекрасну музику віршів, логіку авторського тексту. При зовнішній нерівності акторської техніки, течія внутрішнього монологу безперервна, а вплив дійових осіб одне на одного в діалозі бездоганий.

Робота на різних майданчиках теж сприяла появі імпровізаційного самопочуття в акторів. Це відбивалося й на глядачах, створюючи єдине, чим ще може здивувати театр сьогодні: відчуття видовища, що живе лише раз.

Така моментальність, неповторність вистави стала однією з основ театральної методики театру. Слідом за Курбасом Молодіжний «відминив» прем'єри, і в кожній виставі актор лишається з образом сам на сам, шукаючи нові барви та примушуючи переживати виставу кожен раз по-різному. Завдяки роботі в маленьких залах, виконавці отримують кінематографічну можливість крупного плану та відсутності «котурнів». Музики як такої у виставі немає, але мелодійною течією вона піднімається саме на музичний рівень сприйняття: зрозумілі, ясно видимі, ділимі частини злипаються в єдину мелодійну структуру та досягають магічної сили гармонії.

Володимир Кучинський не винаходить нових форм, рухаючись за текстом. Незвичність його режисури полягає в тому, що на відміну від більшості постановок, де режисер прикриває акторів різноманітними ефектами (більш чи менш цікавими, залежно від рівня його обдарованості), тут актори максимально розкриті та наближені до глядача. Безперечно, це дозволяє театрові лишатися живим. Зрештою, заради звільнення від рутини він колись і постав...

Ця перша вистава зразу окреслила два основні принципи існування театру: це те, що Гротовський назвав «бідним театром» та «оголеним актором», і друге – театр не боїться створювати кілька версій одного літературного твору, оскільки головним є не гонитва за максимальною кількістю імен на афіші, а власний розвиток...

...Молодіжний, безумовно, акторський театр. Ідеться про спрямованість на максимальне розкриття акторської індивідуальності. Від ранкового тренінгу до вечірньої вистави йде вдосконалення акторського

апарату, планомірне вивчення драматурга, не на рівні фактажу, а на рівні відчуття та асоціації. Побудова роботи в театрі, зокрема, існування акторської лабораторії, дає акторам унікальні можливості самостійної праці, а це зразу відбивається на виставах: відчуваєш, що на сцені люди не повторюють завчений текст, рухаючись по заданих мізансценах, а говорять про те, в чому переконались в процесі копіткої роботи, глибокого вивчення матеріалу.

## **Частина 2. Гра з текстами...**

*«...Я люблю працювати з драматургією великих письменників. Вони тому й великі, що володіють містичними знаннями. І їхня драматургія – сотня відкритих вікон... Театр має повернути режисерів-педагогів, бо театр – це значно ширший процес, ніж постановка вистав».* (Володимир Кучинський).

Театральність та гра були ствержені в карколомній, яскравій виставі «Двір Генріха III». Різке, гротескне видовище, збудоване на образах-перевертнях, на різностильовості.

Режисер-постановник поклав в основу принцип, коли кожен актор грає кілька ролей, а кожного героя – кілька акторів. Різні акторські манери, поєднуючись в одному персонажі як коловорот масок, то відкривають, то ховають людські пристрасті, створюючи не стільки сценічну умовність, скільки нову реальність із власними законами, чи, скоріше, не законами, а правилами гри... Постійні зміни акторів, самих принципів сценічного існування, тримають у напруженні, порушують і без того хистку рівновагу відносин сцени та залу, не дають звикнути до щойно прийнятих правил гри. Всі ці перетворення закручуються, щоб, створивши відповідну психологічну атмосферу, розгорнутися у фіналі.

Вистава, наче, покрутившись на фантазмагоричній каруселі, закінчується тою ж сценою, що й почалась...

Театр не просто сміється, не просто знущається, не просто зображує страшнуватий сценічний світ, а й протиставляє йому єдино можливий порятунок – силу Любові.

Вистави Молодіжного дають різні варіанти ігрового, імпровізаційного театру, яким у Львові більше ніхто не займається. Театр зробив процес свого розвитку інтуїтивною наукою. Почнемо з початку, тобто з п'єси. Йдеться про напрямок роботи зсередини назовні. Яка банальність! Але реальна театральна практика показує, що часто рух іде навпаки. Це прочитання суті закріплюється акторами не на рівні побудови мізансцен, а на усвідомленні стилістики кожної сцени, яка вже в процесі гри дістає своє остаточне вирішення, повний візуальний ряд, що може мінятися. Ситуація схожа на джазову імпровізацію: можна відходити досить далеко, важливо лише тримати тему та вчасно й повернутися назад. Це, насамперед, потребує спеціального актора, якому розвинутий

сенсорний апарат та вантаж накопичених знань дають і можливість легко почуватися в матеріалі.

А режисерська «гра в бісер», чуттєве та інтелектуальне сприйняття, стилістична тонкість наближає до автора та, одночасно, дає індивідуальне сприйняття. Ці принципи відчутні у всіх виставах, але чи не найбільше притаманні «Закону» за В.Винниченком. У виставі, наприклад, використовується прийом багатоплановості в побудові мізансцени: основна дія відбувається позаду, а на авансцені розміщується мовчазний, немов би спостерігаючий або коментуючий персонаж (до речі, такий прийом зустрічається й у живопису й, можливо, тому складається просторово глибокий, динамічний, насичений і візуальний ряд вистави.)...

«Читати українську історію треба із бромом, – до того це одна з нещасних, безглузких, беспорядних історій, до того боляче, сумно перечитувати, і як нещасна, зашарпана нація тільки те й робила, огризалась на всі боки... А всередині теж саме. Паршиві шанолюбці, національне сміття, паразити та злодії продають на всі боки, хто більше дасть...» – писав Винниченко у 1918 році, саме тоді, коли відбуваються події драми «Між двох сил». Можна погодитись, що драма «Між двох сил» не займається «вдумливим, неспішним дослідженням складних, метафізичних сфер нашого життя». Театр прочитав п'єсу сьогodнішніми очима. Події 70-річної давності стають підставою для театральної забави. Основною ознакою зовнішнього малюнку став, безперечно, гротеск: панотаман вільного козацтва, колишній русофіл у гетьманському костюмі та з булавою, його сини в розкішних шатах козацької старшини йдуть «боронити рідний край» зі списками, червоноармійці, що швидше скидаються на вурдалаків, лідери більшовиків – з парчевими квітами... Все це доречно, смішно. Але, створюючи від повідний зоровий ряд, вистава не перетворюється на набір трюків, на штукарство. На цьому тлі трагічно виразніше вимальовується постать Софії. У виставі «Між двох сил» за В.Винниченком актори теж мінялися ролями, тільки якщо в «Генріху» ця зміна відбувалася ніби стихійно, то в «Силах» актори від дії до дії опинялися по різні боки барикад. Як приворотні фортуни, кат стає жертвою, жертва – катом. Амбівалентність образу підкреслювалася й костюмом. Перебираючи, мов намисто, жанри, від буфонади до високої трагедії, чіпляючи парчеві банти на подерті тільняшки, скидаючи одяг козацької старшини та оперізуючись кулеметними стрічками, актори творили сили, а глядачі опинялись між...

Спочатку всі вистави театру були або першопрочитанням, або поверненням після забуття. Але як не лякало Кучинського бути першовідкривачем матеріалу, так не лякає його матеріал усім знайомий. Він відмовляється від викладу сюжету, сам текст ніби трохи відсувається на другий план, щоб поступитися змісту...

Театр тричі звертався до текстів роману Достоевського «Злочин і



кара». «Сни» – перший крок до очищення Достоєвського від штампів, перше звернення до безмежного світу... Сцени гротескові та динамічні, вистава з двома Раскольніковими, сни, примари, видіння. Немає значення, хто вбив лихварку: студент чи його химерний двійник. Що є реальністю, а що снами – не суттєво. Окремі сцени, що пов'язані між собою скоріше асоціативно, ніж сюжетно, лікарня, де хворі грають за когось, грають себе крізь роман. Достоєвський, виявляється, може бути смішним. А де його «принижені та знедолені»? Немає. Є притча, яку складають нагромаджені, на перший погляд, сцени.

«Сни» стали кульмінацією пошуків у напрямку ігрового театру. Навіть в афіші зазначено: «гра за текстами роману». Ця гра вже схожа на ходіння по лезу, але дає хоральний злет у височінь..

Друга – «Я есьм Воскресіння і Життя»... Шикарні барокові інтер'єри палацу Потоцьких, замість обшарпаного Петербурга. В позолочених, порожніх кімнатах остаточно втратилась прив'язка тексту до конкретного місця її часу. Актор і текст. Один на один.

Скориставшись принципом симультанного театру та досягнувши повної рухомості структури дії, Володимир Кучинський разом з акторами надав глядачам можливість самим визначати порядок та кількість переглянутих сцен. Тобто вистава відбувалася одночасно в кількох кімнатах палацу. Цього разу пересувались не актори, а публіка, що надає їй змогу ще глибше увійти у світ образів роману, в зону та атмосферу гри...

Ідея симультанного театру не є новою у світовій практиці, її складність і одночасно інтерес у тому, що акторові доводиться повторювати сцену кілька разів. Тобто, не від вистави до вистави, як у попередніх випадках, а прямо тут, на місці, одразу перевіряється готовність усього акторського апарату до миттєвої реакції на зміни атмосфери, на рух енергії. Тут магія театру, що полягає в не фіксованості чуда, в народженні безпосередньо перед глядачем зі слова, пластики, співвідношення енергій, невідомих, непізнаних світів, що існує максимально доступно для ока навіть непідготовленої людини. А для публіки підготовленої створює унікальну можливість поринути в ті світи.

Третя – «Забави для Фауста» – забави вишукані та витончені, де чорно-золотий Свидригайлов бавиться з ляльками.

Білий простір, що різноманітно розкривається багатьма дверима. Неторканий простір із чорним силуетом решітки. Холодний простір із палаючим вогнем. Простір, заповнений енергетичним полем Свидригайлова, що нагадує безмежність та мінливість моря та італійські пісні. «Неаполітанська затока, а нудно...» Йому нудно, і він бавиться у Мефістофеля. Гетівська асоціація не приховується, а підкреслюється, ризикуючи впасти в прямолінійність. Не впадає...

Трансформувати філософську притчу в «гру з текстами»,

розмовляти мовою театру й тільки нею, тобто користуючись театральністю як законом – ознаки багатьох робіт Молодіжного. В роботі над Достоевським зроблено ще один крок на шляху засвоєння законів, видів, станів життя ігрових структур, ще один крок на шляху пізнання світу театру, його науки.

Отже, підсумуємо. Якими б ознаки ігрового театру? Події п'єси відбуваються з актором. А не з героєм та для публіки. Публіка завжди існує як дійова особа, а не як спостерігач крізь четверту стіну. Актор та персонаж не ототожнюються. Ігровий театр – театр інтелектуальний та імпровізаційний із чіткою (на відміну від авангардового), хай рухомою структурою...

### **Частина 3. Священний театр.**

Гра набуває різних форм. Балаганна театральність та «ангельські співи» – її елементи. Так виник театр притчі.

Григорій Сковорода, український філософ XVIII століття. Філософ замість драматурга, філософський діалог замість п'єси, дійство замість... Так, дійство, ритуал, «чудний глум».

Еродій, лелека, та Пішек, мавпа, зустрічаються десь в африканських горах... Весь діалог умовно поділяється на притчі, в яких ідеться про виховання, вміння жити достойно та про Благодарність. Говориться не дидактично, не нав'язливо, не з метою виховання. Твориться ритуальна гра, де з текстами Сковороди сплітаються вічні образи раю та пекла, життя та смерті, прочитані сьогоднішніми людьми, які крізь культурні нашарування, крізь народні обряди, живопис Босха та Брейгеля, крізь духовні канти XVIII століття зазирали в першоджерело, побачили коріння всього сущого. На наших очах відбувається ритуальна гра, що заворожує, яку не можна спостерігати, у ній треба бути співучасником. Немає ролей, акторів, персонажів, глядачів, є посвячені, що прагнуть поділитися своїми знаннями з усіма, хто готовий їх сприймати.

Пластика не є поставленими танцями чи авангардовими рухами, вона виникає як природна потреба дійства. Так само, як і музика. Вона є живою, хор то віддаляється, то виходить на сцену, то розсіюється й органічно входить у дію. Кожен жест, інтонація, слово мають значення, потрібні та символічні. А всі разом вони складаються в єдину монолітну структуру, де кожен має власне завдання й одночасно існує як невід'ємна частина цілого.

### **Частина 4. Живий театр.**

*«Я раптом зрозумів, що «Вишневий сад» – це не просто п'єса, а справжній театральний заповіт... ця п'єса нерозривний зв'язок театральних поколінь... Я завжди «працював» із геніями, а вони не потребують, щоб про них говорили, вони потребують щоб їх слухали».*

(Володимир Кучинський).

«Садок вишневий» – знову класика. Вистава максимально прозора. Ніколи ще Кучинський так не оголював своїх акторів. Прозорість досягається завдяки почуттю міри, завдяки абсолютному слухові. Кучинський ще раз підтвердив тезу, що, чим досвідченішим є майстер, тим простіше він працює. У виставі немає негативних героїв, усі вони – люди. Актори доброзичливі до них та один до одного, і це надає виставі позитивного, «домашнього» забарвлення. І ще одне зауваження – прекрасна актриса Лариса Кадирова виглядає у виставі дещо чужою, тоді як Тетяна Каспрук є надзвичайно органічною. Це підтверджує лише те, що театр імені Курбаса вимагає актора, що пройшов школу саме в цьому театрі. Тут ми підійшли до головної засади існування театру такого напрямку: основним стає не підготовка та випуск окремих вистав, а весь творчий процес, що дозволяє інтелектуальним та сценічним досягненням закріплюватись в часі, складатись в шар культурних надбань, на якому можна будувати наступний, не боячись провалів у пустки невігластва, а робота над виставою не припиняється після прем'єри.

*«Українське бароко, Платон і Сковорода, Достоевський і Леся Українка – все це суть однієї релігії. Це релігія гри заради пізнання своєї суті, заради повернення до свого Божественного лона, коли кожна піщинка великого Космосу є твоїм відбитком. Заради цього творяться акти вистав, заради цього ми приходимо у світ. Це велика традиція України, це традиція інших народів і релігій...»*

*...Укладаються ігрові структури, укладаються образні ряди, щоб нарешті цезнути і явити суть простого...»* (Володимир Кучинський).

**Катерина Сліпченко.**

## **Етична парадигма історичного буття.**

*«У всі часи, у кожному суспільстві  
завжди хтось обробляє нивку,  
куплену за тридцять срібняків...»*

**Ліна Костенко.**

...Драматичні поеми Лесі Українки – шедевр мистецтва ХХ століття. З його болісними пошуками істини, втраченої гармонії, мистецтва багатогранного та інтелектуального. Про неї писав французький професор Жорж Люсані: «Поряд зі Стрінбергом та О'Нейлом... драматичні поеми Лесі Українки становлять вершину театру нашого століття».

...Написані майже одночасно драматична поема «На полі крові» та драматичний етюд «Йоганна, жінка Хусова» відбивають духовні іпостасі тих, хто лишився жити після Голгофи: учні, байдужі спостерігачі, христородавець...

Іконографія Лесі Українки не відповідає всім прийнятим канонам: вона створює композицію крупних планів, максимально наближуючи Юду до глядача, лишаючи його з нами віч-на-віч. Так само вона робить і з Хусою та його оточенням. Лише Йоганна проходить десь краєчком. Як тінь, як зламана саронська лілея. Від улесливості Хуси, через решту героїв зрада проходить усі ступені та прояви, аж до прямого акту продажу вчителя...

...На сцені Молодіжного – вистава-притча про людські пристрасті, вірність, зраду, фанатизм, ланцюг іпостасей людського духу, кожна ланка якого самоцінка сама по собі, а разом вони утворюють багатоплановий поліфонічний твір...

...Леся Українка мріяла колись про інтелектуальний театр, про театр, який може грати драму ідей. Саме так вирішується вистава. Але чітка побудова, логіка внутрішнього розвитку дії, трохи віддалене аналітичне розуміння того, що відбувається в п'єсі, не заважає акторам чутливо сприймати та відтворювати емоційний світ персонажів...

Вистава Молодіжного й побудована на крупних планах. У постановці Кучинського «театр ідей» набуває максимально завершеного характеру в театрі «притч». Композиція вистави не має традиційної схеми «зав'язка-кульмінація-розв'язка». Це низка історій, об'єднаних темою. Звичайно, при такій побудові детальна розробка нюансів, психологізм образів змінюється виділенням якоїсь однієї риси. Виникають персонажі-маски, персонажі-алегорії. Тут пройдено величезний шлях відбору, відкидання всього зайвого. Багатослівність руйнує чітку логіку побудови. Режисер і актори шукають максимальної точності, щоб розповісти низку історій про тих, хто лишився жити після Голгофи...

«Поетика кризи таємнича, її спалахи відбиваються сумними вогниками в мистецтві... Модерн творив під диктовку небес, прислухаючись до голосу великої порожнечі. Його мучили болісні сні. Митці звуть їх спрагою досконалості... « (І. Уварова).

Можливо, саме така спрага змусила театр знову звернутися до цієї драматургії, створивши не нову версію, а нову виставу з новими принципами сценічного існування – «Апокрифи».

Співпраця режисера та художника практично завжди є роботою художника під керівництвом режисера. У виставі «Апокрифи» режисер намагається запропонувати таку ситуацію, де б художник створив власний перфоманс. А сам він вводить туди акторів та текст. Наталка Шимін, Володимир Кауфман та Володимир Фурик заслуговують окремої розмови «Театр та художник».

## Володимир Кучинський про розумного Арлекіна <sup>1</sup>

– *Влодку, Львовом ходять чутки, що цього року ти набираєш акторський курс. Чи це так?*

– Курс уже відкрився в університеті, ним керує Богдан Миколайович Козак, і вже відомо, що цього року його набираю я – я вже навіть був на першій консультації. Це дуже цікавий етап для театру, бо нас завжди цікавило все, що стосується методології. Нарешті, ми можемо застосувати на практиці багаж, напрацьований роками. У нас є певний досвід у цій справі, адже вже давно при театрі існує студія. Проте студія існувала завжди рік-два, потім хтось ішов у театр, хтось взагалі відходив, набиралися нові люди. А курс, розрахований на п'ять років, – це зовсім інакший процес, який можна планувати, створювати систему.

– *Курс набирається на базі студії, чи це будуть зовсім нові люди?*

– Я би хотів, щоб кращі зі студії й навіть деякі молоді актори пройшли цей курс. Тим більше, що я планую його тісно пов'язати з театром, щоб студенти працювали серед акторів. Я вважаю це дуже важливим. Тим більше, що я задоволений атмосферою в нас у театрі, і це добре впливає на людей. А з другого боку – університетська освіта, систематичне навчання, інтелектуальний розвиток дають багато. Мені дуже подобається постулат Леся Курбаса про розумного Арлекіна. Нічого не можу з собою зробити – люблю розумних акторів.

Крім усього, навчання в університеті має організувати людину, бо наша розгільдяйська необов'язковість теперішнього часу, коли необов'язково платити зарплату, виконувати обіцянки тощо, тобто всі симптоми зтяжнього періоду, дуже впливають на всіх людей. А в культурі, як ніде, без самоорганізації нічого не вийде. Тому мені подобається, що з'являється систематичне навчання, яке організує.

Але в театрі студія буде все одно існувати, бо це дуже добрий момент, адже до студії люди приходять із любові. Театр – публічне мистецтво, і бути в центрі уваги – дуже приємно. Тож абітурієнти не завжди собі уявляють, що цей шлях потребує багато праці, багато зусиль. До речі, студія скоро матиме вистави за творами Ліни Костенко.

– *Там будуть викладати актори театру Курбаса чи сталий викладацький склад?*

– Загальноосвітні предмети будуть читати ті, хто працює на кафедрі, як і деякі акторські дисципліни. Проте я думаю, що будуть викладати мої актори, тим більше, що вони люди нерозбещені й усе роблять із любов'ю. Та й досвід у них великий у проведенні тренінгів. Ми

---

<sup>1</sup> Катерина Сліпченко. Володимир Кучинський про розумного Арлекіна. POSTUP – ПОСТУП № 95 (539), – 2 червня 2000. – Львів.

проводили тренінги у Вільній театральній академії, яку організував київський центр Леся Курбаса, викладали в США в кількох університетах. Так до цього часу траплялося, що за кордоном нас часто запрошували проводити навчання, а в Україні все якось ніяк не виходило.

У нашому театрі завжди існувало пізнання та навчання, а тепер, якщо це запускати в освіту, в систематичний навчальний процес, то ця методологія може дати добрі плоди, бо існують великі проблеми в нашому театральному вихованні.

*– Йтиметься суто про освіту, чи також про виховання – смаку, етики тощо, тобто про речі, яким переважно не приділяється особливої уваги в освітніх закладах?*

– У нас зараз існує якась така псевдоєвропейськість, а la американськість, постсовєтськість. І всі ці а la відгонять нахапаністю та поверховістю, бо погана освіта бере все поверхово. А коли людина хапає все поверхово, то все, що б вона не робила, виходить погано. Бо все, навіть професійний успіх, є наслідком певного процесу духовного пізнання. Недаремно я давно виношував плани поставити Платона, бо ті питання якраз там і ставляться – не просто виховання «хорошеньких». «Хороші» можуть виникати тільки тоді, коли пізнають суть себе, знайдуть духовне джерело. А ми все це розглядаємо як такий собі товар: «Куплю, нахапаюся, і буду мати». А ні чорта ти не будеш мати! Той, хто нахапається «по верхах», усе одно швидко це все розгублює й нічого не знаходить, поки не знайде свого джерела.

Дивно, що це в нас взагалі не культивується, хоч нічого нового в цьому немає, це старі як світ істини, їм понад дві тисячі років! Нічого не змінилося з того часу. Очевидно, що ці речі для мене страшенно важливі. У театрі я не знаю, чи я вчу акторів, але знаю, що я працюю з людьми. Я не знаю, чи вони дуже талановиті, чи ні. Потім, коли ми виїздимо на фестиваль, то виявляється, що вони є дуже талановитими. Але це – наслідок. Вони займаються власним самопізнанням, і, звичайно, що весь зміст навчання полягає саме в цьому. Це настільки банально й запозичено зараз звучить, що я навіть побоювався би це говорити на велику аудиторію. Але ж іншого шляху немає!

Мене дуже вразив один античний міф, який виявився історичним фактом: одному грецькому володареві страшенно щастило у всьому, і його друг, правитель Карфагена, сказав йому: «Ти маєш пожертвувати чимось дуже дорогим для себе». Щасливець вийшов у море, і викинув свій улюблений коштовний перстень та дуже-дуже сумував за ним. А якось, коли в його палац принесли рибу, і кухарі розрізали її, то в риб'ячому животі знайшовся цей перстень. Тоді правитель Карфагена розірвав із ним усі зв'язки, хоч вони були великими друзями, і написав йому: «Після такої удачі ти мусиш дуже добре замислитися, бо над тобою нависло щось страшне». А за якийсь час правителя вбили.

Я це розповідаю до того, як ці люди чули долю, як розуміли, що з ідеальним треба бути дуже обережним і дуже чутливим, що дар людині дається не просто так. Цей дар або спокуювали батьки, або друзі, або спокуюватимуть діти. Тобто нічого не дається просто так. А ми існуємо в якійсь дурній системі цінностей, коли здається, що вхопив Фортуна за хвіст і будеш завжди тримати. І всі за цим біжать, хоча весь сенс у тому, щоб пізнати, щоб зрозуміти щось про себе. А театр – досконалий інструмент для такого пізнання. Тому я й надаю таке значення освіті. Я не знаю, чи зможу це передати, але зі своїми акторами, студійцями та студентами я обов'язково буду про це говорити.

– **Як відбувається цей набір?**

– В університеті щопонеділка о 12-й годині проходять консультації. Хто не може прийти о 12-й, то о 6-й прослуховування проходить безпосередньо в театрі. Всю інформацію можна отримати в театрі або в університеті, в приймальній комісії. Будуть два творчі тури й один загальноосвітній. Потрібно підготувати вірш, уривок прози, байку, монолог, пісні, танці – словом, підготуватися так, щоб себе різнобічно показати. Консультації будуть до 8 липня, а з 9 липня починаються іспити. Звичайно, студентів я залучатиму у вистави, і думаю, що це буде корисно як театру, так і університету, бо не можна відривати навчання від практики. Також на своєму курсі я хочу прочитати факультатив режисури, незалежно від того, чи хтось буде займатися режисурою, бо мені дійсно залежить на тому, щоб Арлекін був розумним.

**Катерина Сліпченко.**

## **Володимир Кучинський: «Про театр як забаву й театр як шлях»<sup>1</sup>**

Переглянувши в жовтні 2003 року ретроспективу вистав Львівського театру імені Леся Курбаса (подія, приурочена до п'ятнадцятиріччя театру, відбулася в рамках фестивалю «Мистецьке березілля»), я відкрив для себе, що то є пластика думки. Естетика сценічних рухів курбасівців не лише ритмічно увиразнює драматургічний матеріал, а й стає еманациєю філософських ідей, на яких той базується. Це моє суб'єктивне переживання й стало поштовхом до розмови з художнім керівником театру Володимиром Кучинським. Передусім – про репертуар.

***Ви берете для постановок складні філософські тексти, які явно не належать до популярних, хоча й складають золотий фонд нашої культури. Наскільки важливе для вас порозуміння з глядачем?***

---

<sup>1</sup> Микола Скиба. Володимир Кучинський: Про театр як забаву і театр як шлях. /Кіно-театр. Жовтень, 2003.

– Театр – це моя інтимна забава. Я граю те, що мені цікаво. І я не збираюся ставити мильні опери й розважати публіку. Мене цікавить той аспект театру, що про нього йдеться в трактатах Сковороди – «діатриба», тобто проведення часу, з якого я би щось собі черпав. Коли люди приходять дивитися вистави, я просто ділюся з ними тим прибутком, що сам знайшов у такому процесі.

Взагалі – краще з мудрим загубити, ніж із дурнем знайти. Весь наш репертуар, дійсно, особливий. Адже такої «Забави для Фауста» більше ні в кого нема, інсценізація Платона відбувається лише в нашому театрі, духовні співи йдуть лише в нас. Григорія Сковороду до недавнього часу теж ніхто не ставив. Поезія Василя Стуса як драматургічний матеріал теж освоєна лише нами. Все це ексклюзив. З одного боку – це для всіх, я не поділяю глядачів на «обраних» і «необраних». Мені страшенно подобається, коли приходять молодь, діти...

– *А який глядач таки найважчий для вас?*

– Найгірші глядачі, що були в нас у театрі, – педагоги. У них мізки вже так поставлені, що вони майже нічого не розуміють. Діти ж – у захваті. Це при тому, що в нас ідуть складні філософські тексти. Парадокс. Нас розуміють не дидактики, а наївні відкриті душі. І я цим пишаюся.

– *Актори вашого театру сповна володіють усіма засобами, необхідними для створення повноцінного сценічного дійства: пластика, голосоведіння, вокал, психологічна експресія, до цього ще додамо якісну драматургію й сценографію. Водночас відчувається, що технічна відточеність цих засобів не є самоціллю – це радше спосіб донести енергію певного серцевинного буття...*

– Це дійсно так. Усе згадане – то є, власне, сакральні тексти. Скажімо, Чехов, Сковорода, Платон – у них ідеться про глибинні механізми, які в нас усередині закладені. Хоча вони в нас у формі забави, комедії, але момент відсторонення в жарті – дуже важлива річ. Людина, яка розуміє гумор, надзвичайно витончена.

Щодо пластики... Тут теж є дуже важливий момент. Адже людина думає, живе й сприймає не самою лише головою. То тільки маленька часточка сутності. Надзвичайно важливу інформацію ми отримуємо через вібрації голосу, через серце, атмосферу, почуття. І це пов'язане з усім тілом.

Наші вистави – це наслідок певних методологій, що їх я культивую в театрі. Найчастіше людина сприймає світ певним спектром. Той, хто співає, більше пов'язує з голосом таке сприйняття й «виставляється» певним чином. Мім це сприймає через простір руху й жесту. Актор театру почуття більше сприймає серцем, певною почуттєвою зоною. Але дуже важливо, коли ці зони міняються, – тоді це як інша людина в тобі. В тебе з'являється зовсім інший погляд на світ.

Я страшенно люблю проводити майстер-класи за кордоном – попри



те, що я навіть не знаю англійської мови! Ми працюємо три-чотири години підряд, і ти всіх уже знаєш. Вони говорили з тобою тілом, імпульсами, енергією – речами, які не брешуть, які просто є їхньою органікою. Важливо, аби люди в спілкуванні не обмежувалися територією, яка культивується. Той, хто говорить мозком, культивує прагматизм, хтось культивує почуття й спілкується лише емоційно. Так усталяються певні типи взаємин і розуміння світу. А для нас важливо говорити різними територіями. Тоді людина стає багатшою. Але всі ті рольові ситуації розгортаються навколо одного стрижня.

Наприклад, там, де в Арто йдеться про тотальність, у релігії це називається Богом, ми з вами зараз кажемо про це, як про серцевину. І коли вона є, то забава несе радість. І коли стається те, що Арто називає «тотально», – тоді це і є очищення. І я з приємністю спостерігаю, коли це відбувається в інших.

Нещодавно, наприклад, я бачив постановку Влада Троїцького «Парадокси злочину, або Самотні вершники Апокаліпсису» (театр «Дах») і страшенно радий за цього режисера. Ці люди теж «бавляться», і в них добре виходить.

*– Ви згадали про Арто. Нещодавно Центр Мейєрхольда в Москві здійснив постановку з такою ж назвою. Там Арто постає у двох іпостасях, які між собою сперечаються, і відповідно на сцені діють двоє акторів на означення однієї персони. У вас у виставі «Марко Проклятий, або Східна легенда» Стусове «Я» ділиться не те що на двоє, а, мов білий колір, що пройшов крізь призму, розгортається цілим спектром архетипів. Такі експерименти зачіпають дуже глибокі структури психіки тих, хто це робить...*

– Це не просто експерименти, а глибинна гра. Достоєвський – це ж непросто, Стус – це ж непросто... То люди, які в житті грали за великим рахунком. Стус, наприклад, пішов і сказав: «Я буду очолювати Гельсінську спілку». Він розумів, що протримається місяців три-п'ять – не більше. Але йшов. Це ж не інтрижка, а справжній «моральний імператив».

*– Існує думка, що гарний той актор, який грає лише на сцені, а в житті, звичайна людина, він не вирізняється з-поміж оточення. Як ви ставитесь до антиномії сцена – життя?*

– Я би сказав так: якщо актор не ставить своїх життєвих експериментів на сцені, то йому не треба займатися акторством. Коли, те, що він робить на сцені, не є його життям, то йому теж не треба займатися акторством. Просто немає сенсу. На сцені треба культивувати життя, а в житті треба культивувати гру. Це зовсім не означає, що треба якось викаблучуватися чи ходити на котурнах, але є діатриба, ставлення до життя, як до творчої гри, і життя було б украй бідним без цього. Можна навіть бути просто спостерігачем, але так сприймати життя й бачити в ньому такі можливості.

– *Недарма філософи кажуть, що життя нам іноді підморгує, і коли ми це помічаємо, і підморгуємо у відповідь, то починається цікава й змістовна гра. Тобто театр має ширитися за відведені йому рамки й виходити в життя?*

– Абсолютно! Ми іноді не розуміємо: коли суспільство не культивує гарний театр, то це страшенна глупота – належно не використовувати добрий театр! Такий театр «виставляє», спрямовує в сутнісне підсвідомі сфери нашої сутності. Тоді й відповідні процеси в суспільстві стають на свої місця. Суспільна енергія не вихолощується, а починає творити. Ставлення до театру – це показник того, чи є суспільство хворим, чи воно знаходить у собі сили видужати. Коли воно робить ставку на такі творчі осередки, як театр, значить, воно видужує. Світогляд, організований театром, відкриває шлях новій інформації. Ця інформація не аналітична – вона дуже глибинна, але саме вона приносить суспільству найбільший прибуток. Я не юродивий, я страшенно прагматичний! А наше українське суспільство – безглуздий марнотрат! Чого бідний – бо дурний, чого дурний – бо хитрий селяк!

Займатися поганим театром – то нерозумно, для всіх: і для акторів, і для глядачів, і для суспільства в цілому. Для того щоб заробити гроші, є тисяча способів поза театром. І надійніших. То навіщо ж чіплятися за театр?!

– *Але ж ми застали ще той час і режим, коли суспільство, а точніше, держава, використовувала театр, формуючи і свідомість, і підсвідомість...*

– Ну це ж зовсім інші речі – театр має вивільняти людину, змивати з обличчя упередження та комплекси...

– *Власне! Театр імені Леся Курбаса виник у той історичний момент, коли в суспільстві повіяв вітер свободи...*

– Це був карнавал постмодерну...

– *А нині ви відчуваєте зміни в суспільному житті?*

– Наш театр пройшов певне коло. Він народився в карнавалі. Потім карнавал почав зникати, енергія почала пригасати. І залишилася тільки вертикаль. Із тих колективів, які народилися в карнавальній історії, вижили одиниці, наш театр серед них. Бо ми свідомо пішли на край обмежену територію вертикалі. Стус і духовні співи – це ситуація, коли людини в звичайному сенсі майже немає, є лише вертикаль, у яку вона має вміститися. Для того, аби вижити й відчути життя в собі, тоді був придатний лише такий спосіб.

Проте десь протягом останнього року у Львові (у Києві, можливо, це почалося раніше) люди почали «виходити». Стали з'являтися тонкі енергії. Нам стало краще грати. Раніше люди приходили до театру й немов висмоктували акторів. Але коли в суспільстві з'являється надія, на це чутливо реагує театр. Люди починають міцніти зсередини. У них

з'являється більше гри, більше тонких енергій. І я тепер у театр приношу не лише Стуса, Сковороду, духовні співи, а й більше суто ігрових моментів, щоб можна було більше забавлятися, сміятися. Очищатися в тому. Проте це не означає полегшення драматургії. Стає витонченішою, складнішою в'язь гри. Аскетизм – то лише на певний час, коли треба вистояти. Коли життя набирає повноцінних форм, то й на сцені воно має бути імпульсивнішим, тоншим, насиченішим.

– ***Тобто ви відчуваєте, що діапазон свободи розширюється?***

– Так, звичайно. Головне, що людина цей діапазон може прийняти. Вона може більше бачити, розрізняти більше відтінків кольорів, її голос збагачується тональними нюансами, тіло стає імпульсивним і азартним. Це від того, що в неї стає більше енергії. Чим більше творчої енергії з'являється в суспільстві, у конкретної людини, тим багатшою стає їхня життєва палітра, вишуканішою робиться й забава.

– ***А чи є у вас таке поняття, як присутність Бога в миті творення? У чому для вас проявляється співтворчість із Вищим?***

– Є давній бароковий принцип (до речі, те, чим я займаюся, – це, власне, театр українського бароко), який полягає в тому, що мікрокосмос людини створено так, як створено весь Космос. І для того, щоб зрозуміти космічне, треба зрозуміти себе. Одна людина влаштована так, що вона від зовнішнього йде до внутрішнього, інша від внутрішнього рухається до зовнішнього. І сенс має перетворення енергії від суб'єкта до об'єкта й навпаки. Є лише цей шлях взаємозв'язку одного з другим, і в ньому – всі таїни світу. Ми їх або пригадуємо в собі, або черпаємо із зовнішнього світу. Але це два взаємозумовлених процеси. Для здорового суспільства насправді є важливим лише цей процес.

Моя концепція театру – це театр-шлях. Перетворення енергій, про яке говорив Курбас. Цьому я вчився в Анатолія Васильєва, про це йшлося під час спілкування з Єжи Гротовським. Тобто великі люди говорять про одне й те саме.

– ***Отже, на вищих регістрах творчості відбувається не гра – змагання, а гра – партнерство?***

– Так, партнерство! Ну й змагання, звичайно ж, провокує на рух. Коли біля тебе творча людина й вона рухається семимильними кроками, – це ж азарт! Це ж запалює! І чому б цим не користуватися! Ось тут і можливе партнерство. Я страшенно люблю, коли біля мене талановиті люди.

**Микола Скиба.**

## Сучасні курбасівці <sup>1</sup>

Цей театр утворився 1988 року. 25 лютого – день народження Лесі Українки й Леся Курбаса – стало датою народження Львівського театру ім. Леся Курбаса.

Театри-студії тоді виникали, здається, просто так, із нічого. Вони, сп'янілі від дарованої свободи, вражали нечуваними афішними назвами, бавились й бешкетували, майструючи щось з уламків традиційного реалізму, що zarazом називалося авангардом. Де вони тепер, ті гарячі-нетерплячі? Вистояло небагато. Володимир Кучинський, художній керівник Театру ім. Леся Курбаса, не тільки вистояв, а й довів свою мистецьку правоту й далекоглядність. Театр не вражав афішними іменами: В. Винниченко, Леся Українка, Ліна Костенко, згодом Ф. Достоевський. А на їхніх вечорах поезії зазвучали Богдан-Ігор Антонич, Василь Симоненко, заборонений тоді Василь Стус.

Перші вистави були прикметні тим, що це були... вистави. З цікавими режисерськими ходами, достойними акторськими роботами, серед яких сяяли Тетяна Каспрук і Олег Драч, а, головне, з тим відчуттям можливостей, яке справджувалося з кожною новою виставою. Пошук форми завжди мав за основу чітко визначену духовну доміную.

### **Коштовності афоризмів.**

Григорій Сковорода з'явився «Благодарним Еродієм» 1993 року. Це був крок театру на нову територію.

...Колись школяр Володя Кучинський надібав десь книгу з незвичною назвою «Сад божественних пісень». Чи все на той час зрозумів, але, за власним визнанням, бавився коштовностями афоризмів. Той диво-сад не відпускав, хлопець зростав разом із ним (пізніше він читатиме у виставі «Росте Антонич, і росте трава»). Як режисер, Володимир Кучинський ті владні сполуки втілював у виставі. Було непереможне бажання запровадити в культурний обіг думки Григорія Савича, які становлять підвалини духовності людини, бо хто нині піде до бібліотеки читати Г. Сковороду.

А театр? Зі сцени звучать дидактичні тексти про «благо родити» й «благо дарити», про світоглядні засади буття, взаємопроникні з фантастичною пластикою акторів у сценах середньовічних уявлень про рай та пекло (зауважимо: балетмейстерів не було, актори самі «анімували» «Страшний суд» Босха, картини Брейгеля). Вражала чистота, просвічувала доброта виконавців (а не бажання грати – щось у собі почути, до чогось

---

<sup>1</sup> Світлана Веселка. Сучасні курбасівці. Відомий львівський театральний колектив став лауреатом Шевченківської премії 2006 року. /День.– 12 квітня 2006, середа, №61. – Львів.

доторкнутися), а коли Наталка Половинка йшла до глядачів із кошиком червоних яблук і дарувала їх, то навіть дорослі зберігали ті яблука як реліквію. І так – усі 12 років, які йде вистава!

Друге звернення до Г.Сковороди – «Наркісс» (2005 р.). «Пізнай самого себе» – животворна ідея вистави, яку, зруйнувавши всі зверхньо-нігілістичні стереотипи «солідних» людей щодо покоління юних, саме молоді глядачі сприйняли гаряче й зацікавлено. Це вистава-літургія, яку несе, підносить, наснажує духовний спів, вплітається в діалоги, іноді продовжує їх та відкриває потаємне, не дає узвичаїтися ані театральній дії, ані їх сприйняттю. Курбасівці – справжні майстри акапельного співу. Започатковані й керовані Наталкою Половинкою, яка є автором програми «Ірмоси», співи звучать у «Наркіссі», і, поза тим, у церквах. Андрій Водичев (Наркісс) «захворів» Г. Сковородою ще коли був студентом Харківського університету. У «Наркіссі» актор опанував форму слова, руху, співу в мистецькій цілісності. Але до Наркісса, за його визнанням, він ітимає все життя.

Знайти в собі істинну людину, яка в усьому дорівнює сама собі – це й у виставах курбасівців і за Платоном. Для В. Кучинського в цих творах головне – «філософія серця», тому передумовою кожної вистави для нього є любов.

«Платон, – каже Володимир Кучинський, – це ж ідеальна драматургія, ідеально працює містерія. І не треба нічого вигадувати, бо тільки почнеш вигадувати, а він тобі дулю під ніс». (Щодо драматургії. Коли В. Кучинського запросили на постановку в один із престижних театрів і він запропонував «Бенкет» Платона, то поважні актори жахнулися й сказали, що грати та дивитися це неможливо). Отак!

У виставах «Хвала Еросу» та «Silenus Alicibiadis» (дві частини Платонового «Бенкету») легка, світла й лукаво-бешкетна атмосфера. Актори досягають такого ідеального рівня гри, коли забава не переходить у «капусник», а залучення в дію глядачів не шокує безцеремонністю. Величезні монологи сприймаються легко завдяки культурі (зокрема, мовній) акторів і невичерпності кожної індивідуальності (А. Водичев – Федр, О. Кравчук – Ериксимах, Д. Поліщук – Агатон, а надто О. Цьона – Аристофан).

Вистава «Хвала Еросу» зримо відтворює античність не театральну, білоколонну з голубим морем і небом, а теплу, живу, аж до подробиць жіночої повсякденної праці... Це на тлі фрескових розписів із грецьких ваз (художник Олександр Оверчук, костюми – Ольга Баклан) звучить спів, у пластиці є елементи танцю. Жива плоть вистави – театральна неподільна з її духом.

«Silenus Alcibiadis» – довгоочікувана зустріч із Сократом (у першій частині ми переважно чули про його бенкет). Сократа грає Олег Стефан. У цьому образі є гострота розуму, миттєвість реакцій, непереборна

переконливість логіки й бездоганний артистизм. Ніби пустуючи, являє він нам істину в діалогах із партнерами, розкриваючи суперечності в їхніх позиціях, жонглює софізмами. Вистава – справжній бенкет думки!

Віддамо належне й Андрієві Водичеву. Його Аклібіад – «делегований» у наш час адепт і друг Сократа, охоронець його пам'яті. Бездоганно елегантний актор (він грає в сучасному костюмі) сприймається абсолютно природно. І не думаєш ні про який зв'язок часів – просто так треба.

#### **Творчі й етичні вектори курбасівців:**

\* Суть театру – першопрагнення

\* Іти крізь час, із часом

\* Територія театру мститься за споживацтво

\* Постійне відчуття можливості

\* Не бажання грати – щось у собі почути, до чогось доторкнутися

\* Тут нічого не буває раз і назавжди

\* Бути дотичним усім до всього

\* Коли зрозумієш, що пошук – це життя, станеш своїм на території театру.

#### **Драматична симфонія.**

Усі вистави Театру ім. Леся Курбаса поставлені Володимиром Кучинським, праву можна назвати авторськими... «Репертуар нашого театру, – каже В. Кучинський, – це сито для глядачів, він відбирає елітарну публіку». І не має значення, повний зал глядачів чи ні. Ця обставина не впливає ні на тонус, ні на якість вистав. Наприклад, на «Маркові проклятому» «прогалин» не буває. Вистава ця, в основу якої покладено поезію Василя Стуса, жанрово визначена як «драматична симфонія». Теми симфонії – четверо її учасників, саме вони стали лауреатами Національної премії ім. Т. Г. Шевченка: актори О. Стефан (Марко), Н. Половинка (Галя), А. Водичев (козак Мамай), В. Кучинський (Манкурт). Усі актори зізнаються, що входять у цю виставу, як до храму.

Трое чоловіків – це три гарячі молитви, жінка – кохання, дружина, жінка-Україна, жінка-Богоматір. Саме так розуміє свою роль Наталка Половинка – божевільна Галя, яку прив'язали косами до палаючої сосни. Вражає сцена загибелі Галі (чи ж треба говорити, що жодних сосен і мотузок, і взагалі жодної конкретики у виставі немає). Трагедія болю й одвічної хресної муки жінки – у ритмічних коливаннях актриси, котра ледь торкається ногами землі: грішно-свята. Ніяких пароксизмів.

Стилізовано-вишукані рухи Андрія Водичева – Мамає. Згідно з естетикою вистави, цей улюблений народом характерник і мудрець не має в руках бандури, але ми не тільки бачимо цей музичний інструмент, але й нібито чуємо його голос. М'які, обережні, округлі рухи Манкурта (Володимир Кучинський у цій виставі виступає і як відмінний актор). Його рефрен – «Верни до мене, пам'яте моя» – це волення до приспаних

душ, котрі забули своє родове коріння, вселюдське розуміння свого кореня. І ніби гнаний безмежністю своєї муки, вітрами свого прокляття, Марко (Олег Стефан) у нестримному пориві «прихиститися бідною» – вічне прагнення спокути, «жертвна молитва, жертвна клятва, жертвна любов і прокльони».

Згідно з кодексом курбасівців «не бажання грати – щось собі почути, до чогось доторкнутися» у цього актора затаєно-відкрите. «Як хочеться вмерти...» – філософський підсумок вистави. Це гамлетівське «бути чи не бути» в геніальній особистісній трансформації українського поета, в адекватному посиланні його актором нам, глядачам. Смерть у трактуванні Стефана є не втратою, а переходом в інший вимір життя. У виставі звучить духовна музика, народні пісні. Музика вплетена в дію, вона в самовідчутті акторів, вона й «підтекст», вона «надтекст» (музичне оформлення Наталки Половинки). Лаконічно – килимок-дорога – організовує простір Наталія Шимін. Геометричний вишуканий орнамент, органічною складовою якого є вмонтовані в нього тексти поета. Ці ніби палімпсести (здаймо: саме так називається остання збірка поезій В. Стуса).

У «Маркові проклятому» явлено театр, якщо можна так сказати, екологічно чистий без наворочених викидів авангарду, без усіляких електронно-технологічних заміників... Сучасний театр, який обстоює автономність і своєрідність особистісного художнього світу (це стосується й вистав за Г.Сковородою, й за Платоном).

Театр ім. Леся Курбаса – унікальний. Він ні за яких обставин не зраджує високих духовних і художніх принципів, заповіданих його геніальним патроном, ім'я якого носить колектив. Він, безумовно, заслуговує на дієву увагу й підтримку людей, від яких залежить його майбутнє.

**Світлана Веселка.**

## **Театр як ритуал <sup>1</sup>**

У культурологічній науці існує думка про довге ХІХ і коротке ХХ століття, яке розпочинається Першою світовою війною й закінчується розпадом Радянського Союзу. ХХ століття, з усім його трагізмом, катастрофами, модерновим вивихом свідомості відкрив Леся Курбас, якому вдалося оновити український театр, занурити його вглиб європейських процесів, разом із тим вивівши формулу національного театру та виховавши інтелектуального актора. І все це на тлі соціальних та революційних потреб...

---

<sup>1</sup> Театр як ритуал. /Кіно-театр. 2008. № 3. – Київ.

Закрив це переломне століття й у той час відкрив наступне, не менш драматичне ХХІ, Львівський молодіжний театр, заснований у 1988 році, що пізніше взяв назву свого ідейного попередника Леся Курбаса. Саме він намагається зібрати до купи постмодерний світ, повернути цілісність та гармонійність людині, чия свідомість порушена деструктивними процесами, людині, яка втратила опору. Все це досягається шляхом ритуалу, повернення до першопричин і першооснов, коли театр перетворюється на акт особливого священнодійства.

Експериментальний, пошуковий, інтелектуальний, імпровізаційний, ігровий, позиційний. У театрознавчій літературі можна підібрати ще безліч означень, але кожне з них буде розкривати лиш певний аспект театру. Цілісна картина – відчувається, переживається безпосередньо всередині самого процесу перетворення дійсності. І глядач є його елементом.

Пошуковий. Що саме шукає театр? Що вже знайшов? Завдяки чому й для чого? Володимир Кучинський і актори театру насамперед шукають нову мову, мистецьку й театральну. «Феномен театру ім. Леся Курбаса в тому, що, шукаючи нової мистецької мови, як і нового способу світовідчуття та світобачення, він розвинув пошуки в напрямі театральних методик, надавши творчому процесові кшталту наукового дослідження джерел театрального акту – так спосіб існування вилився в ідеологію, що стала основою методології, а робота над матеріалом – втіленням ідеї театру як духовної практики». Великою мірою сам пошук і має зміст, оскільки це процес самовдосконалення, роботи над собою, це процес пізнання, і дуже важливо, щоб він не зупинявся.

Формою пошуку є своєрідні тренінги, в яких актори самі розкриваються шляхом роботи над голосом, пластикою. Але в тренінгах мало театральності, це – справжня філософія, навіть релігія. Тут досягається переплітання ритуальності та містеріальності обміном кінетичної та потенційної енергії, чим свого часу займався й Лесь Курбас.

*«Дух, енергія, життя знаходяться в акторі. Актор, ніби виліплює з глини нову людину, має народитися живий функціональний організм, повноцінний, життєздатний. Ти йому помагаєш, розказуєш, яке воно має бути, складаєш руки, ноги. Я кажу, що це має буде так, але більше сам актор це робить»*, – говорить В. Кучинський.

Підготовлений тренінгами, актор виходить на сцену ніби й персонажем, але, оскільки процес пізнання продовжується й під час вистави, актор відмежовується від свого персонажа, оголюється до початкового стану актора. Та й вистава не є кінцевою метою. Головне – розкриття індивідуальності актора.

Оскільки актор перебуває в постійному процесі пошуку, можна говорити про те, що кожна вистава тієї самої постановки буде різною. Цей театр, як уже зазначалось, – імпровізаційний, ігровий. У чому полягає гра?



Вона пов'язана з поетикою постмодерну, але також не цурається барокових принципів побудови композиції, що базується на поєднанні антитез. Гра має деструктивний характер, вона шокує, вбиває, далі через ритуал народжує вже очищене розуміння, «зцілює, гармонізує, підносить до єднання з вічністю».

Гра відбувається суто за законами театральності, навіть філософія вистав нерідко підкоряється мові театру. Так, дидактика «Благодарного Еродія» розвивається під впливом пластичного малюнка, голосових вібрацій, візуальної картинки, гармонійністю ансамблю, що майстерно вибудовується на кону. Жоден жест, погляд, слово не є зайвим чи недопрацьованим. Актори (А. Водичев, О. Стефан, О. Цьона, Н. Пархоменко, Т. Каспрук), випромінюючи потужну енергетику, здається, самі насолоджуються дійством на сцені, оскільки це вже не просто вистава, а ритуал, у який посвячені й глядачі.

Від українського філософа XVIII ст. Володимир Кучинський рухається до засад європейської культури – філософії Платона. «Хвала Еросу» – це поєднання акторської майстерності, цікавого режисерського вирішення, концентрації загальнолюдських цінностей, гумору, античної дитячості, гармонії. Величезні монологи здаються легкими завдяки, по-перше, таланту А. Водичева, М. Подоляк, О. Кравчука, О. Цьони, М. Берези, О. Стефана, по-друге, доцільним вкрапленням пісні, танцю, що виглядають автентичними. Декорації, ритм, ансамбль – усе створює ілюзію фрагменту з розпису античних ваз. Ілюзію якоїсь особливої святковості, піднесеності. Й навіть не ілюзію, а атмосферу. Адже висока любов – це начало всього, першоджерело й шлях до божественного, до гармонії, цілісності, краси, щастя.

Ще одна любов, але вже конкретна й сучасна, ще один шлях до божественного, шлях нагору, все вище й вище, поверх за поверхом, до останнього. До блаженства. І до смертельного вибуху. Все це в постановці «МА-НА НАТ-ТА» за радіоп'єсою Інгеборг Бахман. Серед персонажів – цинічний Добрий бог Мангеттену (О. Стефан), закохані із солодкаво-трагічним присмаком (М. Береза, Н. Пархоменко), нестримно-стриманий суддя (О. Цьона), «скажені, енергетичні» білки (А. Мануйлов, Д. Соколов) і хмарочоси (сценографія – В. Кауфман). Усе це поєднується в драматично-еротичному танку болю, картонної самотності, неспокою, задухи.

Поряд із виставами філософськими курбасівці показали історичну постановку «Богдан». Чи, може, неісторичну? Адже підзаголовок вистави – «неісторична хроніка». Постановник акцентує не на історичних подіях як таких, вони – лише тло, на якому бачимо неоднозначний, суперечливий людський характер. Кучинського цікавило, «де схована воля – десь назовні чи всередині людини?.. Воля в кожного всередині, і ніхто не може змусити вільну людину стати невільною. Або вона щось про себе не знає».

Гастролі завершила філософсько-лаконічна «Чекаючи на Годо», яка залишає надію на те, що Владімір (О. Стефан) та Естрагон (О. Кравчук) все-таки дочекаються. Кого вони щодня виглядають у цій пустці впродовж усього свого життя? Які ролі грають? І не втомлюються грати, не втомлюються сподіватися. Простір сцени заповнений порожнечею. У ній – загубилися двоє волоцюг та двійко абсурдних персонажів: Поццо (О. Цьона) і Лаккі (М. Береза). Другий вимір цієї порожнечі – на екрані, де герої теж бігають, грають, шукають, чекають. Але поки що не знаходять. Та все одно рухаються. По колу, але рухаються й не втрачають надії. Вони смішні, але чомусь сміху не викликають.

Загалом Львівський театр ім. Леся Курбаса викликає якийсь душевний та інтелектуальний спазм. Можливо, це і є те відчуття посвяченості, дотику до сакрального, постійного вмирання-народження, а згодом – гармонії й цілісності.

*«Коли все хитається, то можна спасатися тільки медитаціями Сковороди чи інтелектом Лесі Українки. Коли все добре, то думаєш, як би розважитися. А коли все руйнується, то береться найголовніше».*  
Володимир Кучинський.

## Математик духу <sup>1</sup>

Театральний режисер Володимир Кучинський вважає, що між сходженням на мистецький Олімп і кар'єрою менеджера немає спільного.

В інтерв'ю «Контрактам» режисер Володимир Кучинський розповів про те, що:

- 1) механізми творчості однакові в мистецтві, фізиці чи економіці;
- 2) немає сенсу в театрі шукати гроші та кар'єру;
- 3) неправильно вважати, що головне у виставі – сюжет;
- 4) театри, як і армія, мають перейти на контрактну систему.

### **Життя-гра.**

Львів'янин В. Кучинський полишив гру в традиційному драматичному театрі й створив власний, щоб втілювати в життя найсміливіші експерименти. Серед широкої української публіки цей режисер не такий популярний, як його земляк Роман Віктюк. Але колеги й справжні театралі захоплюються його роботою не менше. Створений Кучинським театр імені Леся Курбаса гастролує по всьому світу, а його керівник дає незвичайні майстер-класи. Якщо львівській трупі доводиться десь на фестивалях грати на маленьких майданчиках, охочі побачити дійство, яким не пощастило з квитками, окунують ззовні не тільки двері

---

<sup>1</sup> Інна Корнелюк. Математик духу. /Контракти. – 15 вересня 2008, понеділок. – Львів.

зали, а й вікна. Хоча насправді, щоб отримати задоволення від вистав Кучинського за Сквородою, Платоном, Стусом чи Достоевським, їх треба не дивитися, в них потрібно брати бодай пасивну участь. Незнання мови не є перешкодою. Бо театр Кучинського – це інтелектуальна гра, в якій слова є вторинними. Так навчає сам Кучинський, зокрема, студентів Сельського, Колумбійського, Пенсільванського університетів.

#### **Достоевський для початкових класів.**

*Хто відіграв головну роль у виборі вами професії театрального режисера?*

– На моє глибоке переконання, найважливішу роль у житті кожної людини відіграють не вищі навчальні заклади, а шкільні вчителі. Ще в четвертому класі на мене особливий вплив мала вчителька української мови та літератури, понад те, ця людина стала мені другою матір'ю, а для дітей була унікальним моральним авторитетом. Уже тоді вона дала мені таке знання літератури, яке не девальвувало досі. Завдяки їй моєю настільною книгою була енциклопедія. Творчість Достоевського я вивчав у дуже ранньому віці й тоді зміг узнати щось цінне з його романів, бо вчителька спрямовувала мене в правильне русло. І коли пізніше перейшов на фізико-математичний профіль (мені легко давалися ці науки), все одно завжди цікавився белетристикою й навіть мріяти не міг, що в майбутньому займатимуся театральними постановками за творами улюблених авторів. Перш ніж вступати на режисерський курс до славнозвісного Московського ГПІСу, два роки навчався в театральній студії при Львівському академічному театрі імені Марії Заньковецької, ще два роки – у київській студії при Театрі оперети. Тобто перед вступом до знаменитого російського навчального закладу мав за плечима чималу театральну практику.

**Кучинський на практиці пізнає вплив абстрактного на конкретне.**

*Мислення режисера відрізняється від мислення літераторів чи математиків?*

– Звісно. Хоч як парадоксально це звучить, до гуманітарних наук мав певну пересторогу як до загальних і відірваних від реальності. А математика навчила цінувати визначеність і точність у підході до будь-чого. Власне, чіткий підхід до життя неможливий без розуміння взаємовпливів конкретного й абстрактного, однозначного й багатозначного, раціонального та ірраціонального. По життю я людина, яка звикла довіряти передчуттям, інтуїції, а вони часто далекі від логіки. Погодьтеся, кому з театральних діячів спало б на думку задіювати в постановках старовинний спів, більш звичний в обстановці храму? А я, прислухавшись до інтуїції, зробив це – для мене в цьому не було нічого дивного. Адже театр у Греції виник як пісня, як своєрідний лікувальний спів. Існує таке грецьке слово «ірмос», що означає сплетіння, зв'язок і

перекладається як пісня. Ірмологічний спів – традиційна християнська духовна практика в Україні, це літургичний жанр давньоукраїнської духовної музики. Власне ірмоси й у Візантії, і в Україні були тими лікувальними піснями, слухаючи які люди зцілювали душу. Про все це я дізнався від випускника Люблінського католицького університету Андрія Шкрабюка, який навчав моїх акторів різним видам духовного співу й був задіяний у «Благодарному Еродії» за Григорієм Сковородою, одній із перших моїх експериментальних постановок.

### **Без рятівного кола.**

*Сумнівно, що слова в таких піснях зрозумілі слухачеві. Що тримає увагу публіки, коли вона не розуміє тексту?*

– Ця обставина не заважала виступу навіть на Бродвеї, де ніхто слова напевне не розумів. Там не виступав ще жоден з українських театрів. У будь-якій країні світу, де ми грали, публіка не володіла українською мовою. Але те, про що писали Достоевський чи Сковорода, – не просто тексти, та й театр – це не тільки текстовий матеріал.

### **Займаюся не так драматургією, як математикою.**

До того я ніколи не ставив мильних опер, аби розважати публіку. В мене інша мета. Щоб заробити гроші, є тисяча надійніших способів поза театром. Театральне мистецтво для мене – це спосіб читання часу, його аспект, про який ідеться в трактатах Григорія Сковороди. Філософ називав це «діатриба», тобто проведення часу так, щоб можна було з цього щось цінне почерпнути чи перейняти. Я понад усе бажаю, щоб публіка на наших виставах не просто розважалася, а думала, відчувала й відкривала для себе нове й усвідомлювала це. Культура існує на різних рівнях: масовому, елітарному, експериментальному. Наш театр існує «на території професійного експерименту». Ми собі можемо дозволити працювати за іншими методиками, ніж решта українських театрів. І прагнемо демонструвати глядачеві постановки, що створюють нове в театральному мистецтві.

*Коли ви засновували наприкінці 80-х театр імені Курбаса у Львові, то теж керувалися такими грандіозними замислами?*

– Якщо людина пов'язує своє життя з театром і хоче здобути славу чи заробити гроші, їй нічого навіть за це братися. Театр – окрема інтимна територія, принаймні для мене він був таким завжди. Коли я починав як актор, то грав лише те, що було цікаво. Досі ставлю на сцені лише ті вистави, які передусім мене інтригують. Завдяки моєму вчителю Анатолію Васильєву оволодів методикою ігрового театру, тож коли з'явився театр-студія імені Леся Курбаса, знав, чим можна вразити глядача. Учитель возив нас ще в інститутські роки до Франції, Америки, де я мав змогу побачити, як працюють сучасні театральні режисери та актори.

*Окрім спілкування з російськими педагогами ви мали можливість повчитися в Пітера Брука і Єжи Гротовського.*

– Коли я йшов на лекції Пітера Брука, товариші, старші за мене на 10 років, здивувалися: «Ти вирішив піти, бо думаєш, що почувеш від нього щось нове? Це ж їхній Анатолій Васильєв. Вони обоє говорять про те саме». І я переконався, що за світоглядом, баченням театру Васильєв, Гротовський і Брук дуже схожі. Гротовський сам мені сказав, що після знайомства з Васильєвим зрозумів, що ближчої людини на світі не знає. Те, що всі троє живуть у різних країнах світу, значення не має. Важливо, що це люди великої культури, вони її артикують так потужно, що про це чує весь світ.

### *То чого вас навчили видатні режисери?*

– У мене є сумніви щодо того, чи людину навчають, чи вона вчиться самотужки. Зрозумійте мене правильно, у культурі, в мистецтві немає східців на Олімп, як можна подумати. Нічого спільного з кар'єрою менеджера, який спочатку є помічником, потім заступником, а згодом керівником. Не той випадок, коли тебе хтось вестиме за собою, візьме за руку й уперед. Навчання в мистецтві можна порівняти з навчанням плавання. Якось я спостерігав за тим, як мій товариш учив цього сина. Він відпустив його тоді, коли вже під ногами ніхто не відчував дна, відплив убік і сказав: «Пливи!». І дитина сама попливла, бо не мала іншого вибору. Попри те що хлопець не знав, як він це робитиме. Так само в мистецтві. Моя перша вистава відбулася ніби мимоволі. Якось режисер Львівського академічного театру Алла Григорівна Бабенко попросила мене зробити постановку, де були б задіяні молоді актори. І я погодився. Потім мене попросили поставити ще одну виставу й так далі. Мені подобалося працювати й актором, і режисером. Звісно, я не мав тоді жодного досвіду, зате були ідея й бажання її втілити якнайкраще. Врешті-решт, важливий не так досвід, як уміння винести з нього те корисне, що можна було б потім розумно застосувати.

### *Чого ви навчали акторів упродовж 11 років на майстер-класах у Києві, Харкові, Львові, Москві, Кракові, Нью-Йорку, Бостоні?*

– Перед кожним заняттям читав півгодинну лекцію, щоб підготувати людей до вправ, які тривали по кілька годин. На сцену виходили п'ять професійних акторів, у складі який був і я. Ми були, умовно кажучи, провокаторами 15-20 студентів, інколи кількість охочих сягала 45 осіб, які брали участь у тренінгу. Те, що ми робили один щодо одного, – суцільна імпровізація. Дійство спонтанне, організоване самими учасниками. Жодних заданих правил – це могли бути танці, співи, будь-яке інше вивільнення енергії, але щоразу на сцені вибухала психологічна експресія. Дуже люблю проводити майстер-класи за кордоном, попри те що не знаю англійської мови. Весь той час, коли я це робив, театр імені Леся Курбаса був не театром у його традиційному визначенні, а студією, школою, майстернею, я сказав би, пошуковим театром, академією гри. Я займаюся не так драматургією, як математикою. Це прораховані ходи,

послідовні й точні, які впливають на свідомість актора. Механізми провокації таланту однакові. Механізми творчості однаково працюють у фізиці, біології чи в економіці. Ірмос – також методика, яку створювали монахи впродовж XIV-XVIII століть, але про її існування взагалі мало хто сьогодні знає.

### ***Цю гру можна порівняти з пластичним театром?***

– Пластика тіла – лише одна зі складових акторської гри. Помилково вважати, що людина думає, живе й сприймає лише головою. Вона мислить усім тілом. Надзвичайно важливу інформацію ми отримуємо через відчуття, інтонації голосу, мовчання, а не просто через слова. Існують набагато виразніші засоби впливу на емоції глядача. Публіка повинна відчувати гру акторів так само яскраво, як актори відчують один одного під час сценічної імпровізації. Глядач – теж учасник театральної гри, без нього немає сенсу в існуванні театру. Також неправильно вважати, що головне у виставі – сюжет. Він сам по собі банальний, як будь-яке переповідання історії. Причому фахівці точно вирахували, що кількість сюжетів обмежена. А історій та емоцій у світі безліч! Якщо в людини є потреба відвідувати театр, це свідчить про високий рівень її культури, про те, що вона розуміє театр глибинно, а не про те, що вона хоче побачити. Наголошую, йдеться не про цікавість, а про потребу, яка виробляється тривалий час.

### ***Приміщення вашого театру дуже камерне. Вистачає?***

– Добре, що і його вдалося отримати. Півроку я, Олег Драч (актор, режисер і співзасновник театру імені Леся Курбаса. – Ред.) та галерист Юрій Бойко збирали потрібні документи, щоб створити муніципальний театр. Тоді це було простіше, мабуть, ніж тепер. Країна перебувала в кризі, кінець 80-х років характерний своїм безладом, образно кажучи, повним карнавалом. Усі тоді були розгублені: що відбувається з Союзом, і що чекає на його громадян, не знав ніхто. Тривожний час і народжує якісь переломні історичні події в суспільному житті, у мистецтві. Нашому театру поталанило, попри постійну нестачу грошей, затримки із зарплатами, одну гримерку, маленьку сцену, ми є. У спартанських умовах ми гартували себе.

### ***Ви хочете сказати, що двадцять років театр імені Леся Курбаса існує та ще і їздить на гастролях за кордон бюджетним коштом?***

– Десять років тому після вистави, присвяченій поезії Богдана-Ігоря Антонича, до мене підійшов незнайомий чоловік і каже: «Дуже хотів би висловити вам свою вдячність. Я бізнесмен, тому мені простіше подякувати грішми. Візьміть їх, будь-ласка, й розділіть поміж усіма акторами». Він намагався загорнути цю тисячу доларів у якісь серветки... Ми всі були здивовані таким душевним поривом людини, яка вперше прийшла подивитися нашу виставу. Цей чоловік потім часто фінансово підтримував наш театр. На інших гастролях з'явився ще один чоловік зі

словами: «Я хотів би взяти частину театральних витрат на себе». Це був Володимир Шевельов, голова добродійного фонду «Наш дім Україна». Подарував нам автобус. Маємо й інших меценатів з-за кордону – це родина Антоновичів, українські аристократи, які живуть у Чикаго, їхніми друзями є родина Сороса, принц Уельський та багато інших. До речі, більшість наших проєктів підтримував Фонд Сороса. Без допомоги меценатів неприбуткові театри в Україні, серед яких і наш, просто не вижили б. Утім, інакше й бути не могло.

***Яких системних змін потребує театральна галузь, щоб вона могла працювати так само успішно, як у США чи Франції?***

– Почати потрібно з найпростішого. У нашому театрі гласно чи не гласно існує система усних угод. Думаю, що театр обов'язково повинен укладати контракт із акторами, в якому точно буде прописано, про який «театр» вони домовляються. Наприклад, укладається договір на два роки, де розписано всі деталі й умови співпраці. Бо насправді буває так, що актори нібито працюють у якомусь театрі, але їх там майже ніколи немає – вони заробляють гроші в інших місцях. Вважаю, що всі театри мають перейти на контрактну систему співпраці з акторами. Тоді їхня адміністрація більше опікуватиметься тим, де брати кошти на існування театру.

**Інна Корнелюк.**

## Досьє

В. Кучинський народився 14 жовтня 1958 р. у Львові.

**Освіта:** Московський державний інститут театрального мистецтва (режисерські майстерні М. Захарова та А. Васильєва).

**Досягнення:** драматичні постановки в театрі імені Леся Курбаса: «Сад нетанучих скульптур» за Ліною Костенко, «Закон» за В.Винниченком, «Сни» і «Забави для Фауста» за Федором Достоєвським, «Благодарний Еродій» за Григорієм Сковородою, «Хвала Еросу» за твором Платона «Бенкет», «Танець ілюзій» за Луїджі Піранделло, «Ма-па Нат-та» за п'єсою Інгеборги Бахман «Добрий бог Мангеттену» тощо. Національна премія імені Тараса Шевченка, премія імені Василя Стуса, премія «Експеримент» від Спілки театральних діячів України й Союзу театральних критиків, премія за найкращу режисуру, Державна премія імені Леся Курбаса тощо. У 2007 р. театр здобув звання академічного.

Спільні проєкти з Workcenter Єжи Гротовського (Італія), Школою драматичного мистецтва Анатолія Васильєва (Росія), Осередком театральних практик Gardzienice (Польща), Саратозьким міжнародним театральним центром (США).

**Ким міг би стати:** фізиком – у шкільні роки мріяв працювати в Інституті ядерної фізики в Новосибірську.

**Головна подія в житті:** зустрічі з учителями.

**Головне розчарування:** розчарувань немає, є уроки.

**Кредо:** життя належить мені, і я нікому його не повинен віддавати.

**Хобі:** подорожі світом, йога.

**Остання найбільша грошова витрата:** ремонт квартири

**Нагороди:**

**1989 р.**

Премія імені Василя Стуса.

Премія кращий актор фестивалю, Олег Драч, «Двір короля Генріха III», Золотий Лев (Львів).

Премія кращий актор фестивалю, Олесь Олексинин, «Двір короля Генріха III», Золотий Лев (Львів).

**1993 р.**

Премія «Експеримент» від СТД України й Союзу театральних критиків.

Премія за кращу режисуру, «Забави для Фауста» (Золотий лев, Львів).

**1994 р.**

Гран-прі краща вистава фестивалю, «Забави для Фауста», Херсонські ігри (Севастополь).

Премія кращий актор фестивалю, Олег Драч, «Забави для Фауста», Херсонські ігри (Севастополь).

Гран-прі краща вистава фестивалю, «Забави для Фауста», Золотий Лев (Львів).

Премія краща режисура, Володимир Кучинський, «Забави для Фауста», Золотий Лев (Львів).

Премія кращий актор фестивалю, Олег Драч, «Забави для Фауста», Золотий Лев (Львів).

Премія краща сценографія, Олександр Оверчук, «Забави для Фауста», Золотий Лев (Львів).

Звання Заслужений діяч мистецтв України, Володимир Кучинський.

**1997 р.**

Гран-прі краща вистава фестивалю, «Забави для Фауста», Слов'янський вінець (Москва).

Премія кращий актор фестивалю, Олег Драч, «Забави для Фауста», Слов'янський вінець (Москва).

Звання Заслужений артист України, Олег Драч.

**1998**

Звання Заслужена актриса України, Тетяна Каспрук

**2000 р.**

Державна премія імені Леся Курбаса, Володимир Кучинський.

Премія кращий актор фестивалю, Олег Стефан, Золотий лев.

**2001 р.**



Гран-прі краща вистава фестивалю, «Апокрифи», Боспорські агони (Керч).

Премія краща режисура, Володимир Кучинський, «Апокрифи», Боспорські агони (Керч).

Премія краща режисура, Володимир Кучинський, «Хвала Еросу», Боспорські агони (Керч).

Гран-прі краща вистава фестивалю, «Апокрифи», Херсонеські ігри (Севастополь).

Премія краща актриса фестивалю, Наталія Половинка, «Апокрифи», Херсонеські ігри (Севастополь).

**2002 р.**

Гран-прі краща вистава фестивалю, «Хвала Еросу», Стобі-2002 (Македонія).

Премія кращий актор фестивалю, Олег Цьона, «Хвала Еросу», Стобі-2002 (Stobi, Македонія).

Премія кращий актор фестивалю, Андрій Водичев, «Апокрифи», Боспорські агони, (Керч).

Премія краща актриса фестивалю, Наталія Половинка, «Апокрифи», Боспорські агони (Керч).

Звання Заслужений діяч мистецтв АР Крим, В. Кучинський.

**2006 р.**

Гран-прі краща вистава фестивалю, «Чекаючи на Годо», Боспорські агони (Керч).

Краща чоловіча роль першого плану, Олег Стефан, «Марко Проклятий, або Східна легенда», Театрон (Харків).

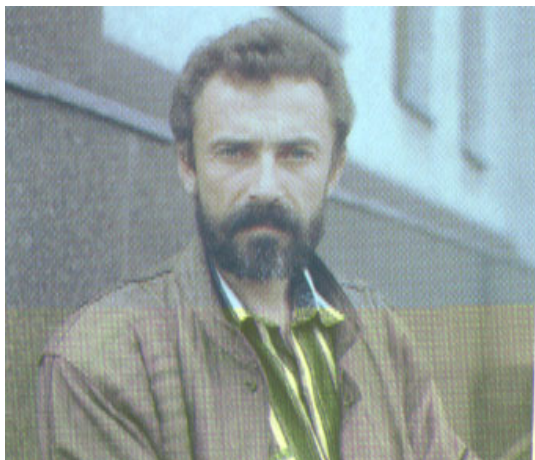
Національна премія України ім. Тараса Шевченка, В. Кучинський, О.Стефан, А.Водичев, Н.Половинка; вистави: «Благодарний Еродій» і «Наркіс» Г.Сковороди, «Хвала Еросу» за Платоном, «Марко Проклятий, або Східна легенда» за творами В.Стуса.

**2007 р.**

Гран-прі краща вистава фестивалю, «Чекаючи на Годо», М. Арт. Контакт (Могильов, Білорусь).

Приз альтернативного журі за найкращий акторський ансамбль, «Чекаючи на Годо», М. Арт. Контакт (Могильов, Білорусь).

Театру присвоєно статус академічного.



## **Мистецька палітра Олега Мосійчука**

Серед прихильників Тернопільського (і не тільки) театру, мабуть, немає жодного, кому було б невідоме ім'я талановитого режисера Олега Мосійчука. Адже саме ним поставлені такі нами улюблені вистави як «Сльози Божої матері», «Патетична соната», «Лісова пісня», «Тіль Уленшпігель», «Казка про Моніку», «Свангеліє від Івана» і багато інших.

Олег Мосійчук – талановитий актор, режисер, заслужений артист України, лауреат премії імені Садовського за режисуру в 1997 році, лауреат літературно-мистецької премії ім. Воробкевича. Його вистави – до глибини душі проникливі, оригінальні й не можуть залишити байдужим жодного глядача. Адже всі вони про те, що є близьким кожній людині. Напевно, тому вистави пана Мосійчука здавна користуються неабияким успіхом у 12 театрах України, а також неодноразово представлялись на міжнародних фестивалях у Сполучених Штатах Америки, Словаччині, Польщі, Румунії. Про таких як Олег Мосійчук кажуть, що це актор і режисер від Бога. А від себе ще додаю, що він – людина, для якої не існує безвихідних ситуацій, оптиміст, ентузіаст і просто цікава й неординарна особистість. Життєвий девіз пана Олега – вдосконалення щодня.

## **Такого дивовижного неба немає ніде**

Народився Олег Петрович у 1960 році на Дніпропетровщині, хоча його батьки родом із Волині. Через півтора року після народження Олега сім'я Мосійчуків повернулася на рідну землю в містечко Колки. Тут майбутній актор та режисер і провів своє дитинство.

– Мені було два роки, коли ми переїхали, і найбільше, що мене вразило, – це надзвичайно красиве небо. Навіть зараз, як тільки минаю Кременець, Дубно, бачу, як змінює колір ультрамарину вічна блакить... Тут дійсно чудова природа. Саме сюди, у рідне село полюблюю приїжджати на риболовлю, набратись натхнення або ж просто відпочити. З нетерпінням чекаю зустрічі з батьками й братами, – каже відомий режисер Олег Мосійчук. – Ми завжди намагаємось зібратися разом у рідній домівці – це святе. І знаєте, я дуже тішусь, що в нас була можливість зробити подарунок землі, по якій ми бігали, – спорудити пам'ятник засновнику містечка Колки князю Роману Мстиславовичу.

## **Творчі батьки – творчі діти**

...У народі кажуть: «Яблуко від яблуні далеко не падає». Родина Мосійчуків є підтвердженням цього прислів'я. Адже батьки пана Олега, як і він сам, усе своє життя віддали мистецтву.

– Мама дуже гарно вишивала різноманітними стилями й не тільки рушники, а й картини й сорочки, – розповідає Олег. – Мені та моїм братам вона вигаптувала просто дивовижні вишиванки.

Батько Петро Мосійчук – заслужений працівник культури України, усе своє життя віддав театральній сцені й ще зараз продовжує працювати у своєму народному театрі. Окрім цього, він гарно малює. Молодший брат – скульптор, а старший – архітектор...

## **Від Стецька до Гамлета**

Із дитинства маленький Олег перебував у колі творчих людей, спостерігав за театральною працею батька, виконував свої перші ролі.

– Пригадую, як я грав старого діда Кобзаря Кирика у виставі «Назар Стодоля», – ділиться спогадами пан Олег. – Тоді батько мене так уміло загримував, що коли я побачив себе в дзеркалі, то злякався. Адже звідти на мене дивився мудрець із бородою й бандурою в руках. Справжній кобзар! Як могло не подобатися таке перевтілення?!

Насправді, батько Олега Петровича хотів бачити свого сина художником, і всяко відмовляв його від акторської професії. Та в живописі 15-річний Олег не бачив свого майбутнього, і після восьмого класу все-таки вступив до Дніпропетровського училища на акторський факультет. По закінченню навчання він поїхав удосконалювати своє акторське мистецтво у Волинський театр. Після армії працював у Тернополі до 1985 року, потім у Рівному, Чернівцях. А в 2004 році Олег усе ж таки повернувся на тернопільську сцену, яку не полишає донині.

– Ролей зіграв я дуже багато, причому різнопланових – від Стецька до Гамлета. А перша моя роль на великій сцені була зіграна в Луцькому

театрі – це Павлик у «Дикої ангелі». Пригадую, що коли після прем'єри вистави я вийшов на вулицю, здавалось, що на мене дивиться все місто.

## **Актор і режисер**

Працюючи в Рівненському облмуздрамтеатрі, молодий актор випробовував себе в якості режисера.

– Мені дуже подобалась робота режисера. Я спостерігав за репетиціями Володимира Опанасенка, який на той час очолював Рівненський театр. Згодом вступив до Сергія Данченка на режисерський факультет Київського театрального інституту.

Колектив театру обрав Олега Петровича мистецьким керівником, коли він навчався на третьому курсі. Так розпочався його режисерський шлях.

Та не лише на театральній сцені грав Олег Мосійчук, знімався він і в кіно. Уперше в 1982 році у фільмі за романом Тютюнника «Вир» на студії ім. Довженка, потім було кілька на Одеській та Свердловській кіностудіях.

– Але робота в театрі мене приваблює значно більше...

## **Разом удома й на роботі**

Найбільшою гордістю подружжя є їхня донька Анна. І хоча, як зазначив п. Олег, трудова діяльність Ані не пов'язана з мистецтвом, проте родинний талант до малювання передався і їй.

Надійним другом і натхненням для пана Олега є його дружина. Талановита актриса, заслужена артистка України Ярослава Мосійчук як ніхто інший розуміє свого чоловіка та підтримує його й на роботі, і вдома.

## **Вистава повинна хвилювати до глибини душі**

Дивлячись будь-яку виставу Олега Мосійчука, відчувається, що він її прожив, а не просто поставив.

– Для того, щоб вистава вдалась, – запевняє Олег Петрович, – вона повинна хвилювати до глибини душі. Тому, якщо п'єса не торкається найпотаємніших струн душі, я ніколи за неї не берусь. Коли працюю над постановою, глибоко переймаюсь всім: сценографією, музикою, костюмами. Кожна дрібничка повинна нести смислове навантаження. Взагалі, в драматургії я прихильник того, що болить, що є «вічними проблемами». Що змушує людину думати й аналізувати, виховувати високі почуття та прагнення...

**Олена Квітка**

## Світлана Веселка про виставу «Сльози Божої матері»

Вибудувані сцени «Сльози Божої матері» напрочуд цілісно композиційно. Перша дія – бездоганий кінематографічний монтаж із вражаючими «крупними планами» акторів, фресковими мізансценами, з легко зчитуваними, сповненими й глибокого смислу метафорами. Дуже важлива концептуальна роль дітей у виставі. У пролог дівчинка кличе тата. Тоненька, у білій льолі, на тлі якогось недосяжного світлоносного кола (там зникають – у небуття, звідти – надія, там – чекання), вона не може збагнути страшної таємниці смерті. Осиротіла Україна... билинка, яка, усупереч долі – чи за велінням її? – зросте, розквітне чудовою красою Марії, котра пронесе крізь страдницьке життя й розіп'яте й воскресле кохання, і смерть дітей, і неславу, і незрадливу доброту, і віру... А звідти, звідки не повертаються, вийде маленький хлопчик зі свічкою. І той вогник не згасне доти, доки, зосереджений, не зійде він зі сцени, і не пройде до виходу крізь схилюючий зал.

...Від світлоносного кола пролягла, спускаючись по сходах у зал, рілля (сценографія Н. Бобришевої). Ніби крізь серце селянина-хлібороба проходить вона. На неї впаде, втративши синочка-первістка, Марія, її топтатимуть варвари – «колективізатори», на ній – у головному маренні дитини – з'явиться Божа Матір...

Олег Мосійчук, як автор п'єси й режисер надзвичайно цнотливий і економний у використанні сценічних символів. Жодної натуралістичної деталі. Розгул Марії – з відчаю душевної безвиході – ніяких «пікантних» сцен, тільки повзуть плітки (у звукозапису); знесилені від голоду люди, жахливі подробиці голодомору – ми їх не бачимо, але вони є: в тому, як береться за сокиру, щоб забити собаку, Корній і опускає її, у погляді все глибшому, страдницьки висвітленому, вмираючої Марії.

Як не згадати тут Михайла Чехова, що застерігав від натуралізму, який «прийде до необхідності давати своєму глядачеві ряд «сильних відчуттів», ладних спричинити нервово потрясіння ціною патологічних ефектів і залишити після себе «загрубілу, нервово розладнану публіку, що втратила художній смак». Недомовлене «договорює» світло, заповітне – тиха сповідь глядачам. Сповідь – вражаюче одкровення чистих душ Марії, Корнія, Гната. У цих трьох ключових образах відбито те поняття героїчного, яке, за Фрідріхом Ніцше, є й процесом «Водночас іти назустріч своєму найбільшому стражданню й своїй найбільшій надії».

У виставі О. Мосійчука – ще одна цитата – «З усього світить суть усіх речей» (Ліна Костенко), і це вже не аванс талановитому режисеру. Це справдження надій, котрі на нього покладає український театр.

**Світлана Веселка.**

## «Безталанна» або «Листопадова прем'єра»<sup>1</sup>

За суетою буднів, навколишніх негараздів і проблем забуваємо про той другий храм, де також очищаються й душі, і думи, де очі омиваються сльозою ширості, а серце завмирає від несподіваного відкриття... І все ж таки ТЕАТР – одвічне поле, де квітнуть долі радістю і болем, де живе його величність НАТХНЕННЯ, де актори готові і в напівпорожньому залі творити справжнє мистецьке чудо.

Правда, цього разу зал був досить заповнений. Хто прийшов випадково, а хто саме на «Безталанну» І. Карпенка-Карого. І ті, й інші не прогадали. Упродовж майже трьох годин акторська «машина часу» повернула всіх на століття назад. А там, виявляється, ті ж самі, що й нині, вічні проблеми буття: ширість і гармонія почуттів, родини взаємини, бідніші й багатші...

Зачарований зал напружено спостерігав за дійством на сцені, завмирав і вибухав оплесками, відчував усіма клітинками магічну силу слова й дії.



Сцена з вистави «Безталанна» І. Карпенка-Карого.  
Софія – заслужена артистка України Галина Цьомик.  
Гнат – заслужений артист України Олексій Заворотній,

Так, виявляється в нас є (!) театр, у нас є (!) актори, що можуть

---

<sup>1</sup> С. Водяна. «Безталанна», або «Листопадова прем'єра». /Вільне слово. – 21 грудня 1995. – Рівне.

талановито зіграти психологічно багатогранні образи – Гната (арт. О. Заворотній), Софії (арт. Г. Цюмик), Івана (нар. арт. України А. Гаврюшенко), Ганни (арт. Л. Ізарова), Степана (арт. П. Лісничук), Варки (арт. Я. Мосійчук). Є, зрештою, і режисер-постановник – заслужений артист України Олег Мосійчук, якому вдалися й сценічне рішення п'єси, і блискучість до оригіналу автора.

Особливо запам'яталася дуетна гра – Гнат і Софія. Повний жаги й нестриманості Гнат, на обличчі то гнів, то щастя, то повна розпука. А поряд – то щаслива, то гірка, чиста й висока сльоза Софії, до відчаю щире слово.

А ще – Іван та Ганна з несподіваною вдовиною сльозою, мов перлиною, серед словесного сміття й неправди...

А ще Варка та Степан – добрий та сором'язливий парубок, якому так несподівано випало щастя. А ще... А ще...

Упродовж усієї історії українського театру на сцені актори вели славу боротьбу за красу людської душі, за щастя народу, за велич і глибинність істинно людських якостей на фоні суспільної проблематики свого часу. Безприкладним, неоцінним скарбом було й залишається драматичне слово творця української соціальної драми й комедії, найвидатнішого представника класичної драматургії І. Карпенка-Карого. Зв'язком між двома різними століттями, своєрідною ниточкою-берегинею стала листопадова прем'єра Рівненського обласного музично-драматичного театру. То ж хай поталанить «Безталанній» на вдячних глядачів, щоб акторське горіння поверталось теплотою, і сердечністю залу, і надавало нового натхнення для творчості.

**Світлана Водяна, доцент НУВГП.**

## **Сезон розпочався «нелегальними» жартами**

Прем'єрою п'єси нашого земляка Анатолія Крима «Нелегалка» у п'ятницю розпочався 73-й театральний сезон Чернівецького музично-драматичного театру імені Ольги Кобилянської.

Вистава триває майже дві з половиною години. Постановка та музичне оформлення – заслуженого артиста України Олега Мосійчука.

П'єса з двох зовсім різних за емоційним наповненням і типом жартів. Хоча з перших слів розумієш, що насправді проблеми цієї комедії драматичні, якщо не сказати трагічні. Бо що веселого в заробітчанстві...

Але той, хто захоче просто розслабитися й від душі посміятися, може сміливо йти, коли вміє абстрагуватися від глобального. Якщо зібралися до театру всією сім'єю, обміркуйте чи варто брати з собою маленьких дітей, бо в першій половині вистави більшість жартів, що називається, нижче пояса й крутиться довкола певних «дорослих» хвороб. Зал не міг стримати істеричного сміху... В антракті жваво обговорювали

побачене. Одні захоплювалися, інші називали п'єсу кон'юнктурною, але всі пішли додивлятися.

У другій дії змінюються місце подій, склад акторів і напрямок гумору. Автор «постібався» з усіх – з еліти, «братків», «ментів», заробітчани і бомонду. Не обминули й чиновників: «Увімкнув «телек», а там мені харя каже, що зараз устанемо й підемо в Європу».

Як і належить, був любовний трикутник, навіть п'ятикутник.

**Олександр Білоус.**

## **Прем'єра за п'єсою Анатолія Крима – «Нелегалка»**

Знову – комедія, але тішить, що безпосередньо поєднана з нашим сьогоденням, хоч смутним та невеселим. Добрий десяток років українські жінки жертовно-добровільно ідуть у світи, аби заробити грошей для своїх дітей, батьків, чоловіків. Ця проблема набуває дедалі більших масштабів, адже, перебуваючи за кордоном, жінки «обростають» чужими побутовими реаліями, звикають до того життя, зрештою, назовсім виїжджають із Батьківщини, забираючи туди рідних. Навіть якщо в конкретній родині ніхто не наймітує за кордоном, усе одно там добре знають проблему, адже поряд обов'язково живуть родичі нелегалок.

Ними, до речі, бувають наші жінки не з власної волі. Через розвал економіки, повальне закриття підприємств, а значить, утрату роботи, краща мисляча частина суспільства не чекає милості від держави, а мандрує світами, шукаючи роботи, а підзаробивши, повертається, щоб більш-менш пристойно прожити якийсь час.

Та не завжди все складається сприятливо. Буває й так, як у п'єсі Анатолія Крима, коли жінці не щастить заробити, не понісши при цьому значних втрат як моральних, так і фізичних. Нелегалку примусово висилають за межі чужої їй держави, а в себе на Батьківщині вона, повертаючись, і надалі залишається нікому непотрібною нелегалкою без житла, без документів, утративши найрідніших людей, без майбутнього й навіть без сьогодення.

Благодатний матеріал був даний у руки режисера Олега Мосійчука, і він ним чудово розпорядився.

Як на мене, такий матеріал просто неможливо зіпсувати, як би не старатись. Тому постановка має певні переваги, з моєї точки зору глядача. Це сучасна актуальна тема, простота режисерського вирішення, яке, хоча б не висить дамоклевим мечем над дією. Цьому якнайкраще посприяв матеріал. У п'єсі переважає сумна й жорстка іронія, а також не останнє місце відіграє доречний гумор...

**Тетяна Кратко**



## «Євангеліє від Івана»<sup>1</sup>

Ісус Христос був у багатьох країнах. В Єгипті, в Індії... А ось в Україні не був. Чому? Невже Господь не любить нас? Та ні. Він просто щадив свого Сина. Бо яку треба мати душевну силу, аби витримати те, що діється в Україні? То одна із притч «Євангелія від Івана» – нової вистави Тернопільського академічного драматичного театру імені Тараса Шевченка. Сумної комедії, як зазначено в програмках, а насправді, якщо вже й комедії, то дуже, дуже гіркої.

Остання прем'єра шевченківців – про нашу українську дійсність. Як правило, театри нарікають, що немає сучасних українських п'єс, а коли зрідка й трапляються, то спрощені, аморфні, нецікаві. «Євангеліє від Івана» чернівецького драматурга Анатолія Крима в постановці заслуженого артиста України Олега Мосійчука – справжня знахідка для театру, приречена на успіх. Один мій молодий колега (а молодь рідко хвалить театр) написав, що ця вистава «ризикує стати кращою постановкою за останні надцять років». Із цим важко не погодитися. З одним лише уточненням: краща постановка із сучасних вистав, бо прекрасних робіт, зокрема, з української класики, театру не бракує.

«Євангеліє від Івана» сприймається, як вибух, як бомба, бо ми ще не бачили на сцені такого нещадного зрізу нашої дійсності – без недоумок, езопової мови, надуманих прикрас. Хіба що в «У.Б.Н» заньківчан. «Євангеліє від Івана» справляє таке ж потрясіння. Більше того, в окремих моментах воно навіть глибше, сміливіше, всеукраїнськіше, якщо можна так сказати, за резонансну постановку львів'ян. І неправда, що спостерігати на сцені за тим, що ми бачимо повсякденно в житті, нецікаво, що людина йде в театр тільки для того, аби відпочити від гіркої прози буднів. Усе залежить від того, яке дійство розгортається у світлі рампи і яких струн людської душі воно торкається – і, чи взагалі торкається.

У фіналі Іван возноситься, як святий. За задумом режисера, Господь забирає його з цієї землі грішників. А ми залишаємось. Щоправда, уже не такі безпечні й не такі безтурботні, як прийшли на виставу, бо театр забив «цвяшок» у самісіньке серце: а які ми, що несемо світу й людям – добро чи зло, зневіру чи надію? Вистава, як отой весняний дощ на сцені під перекіт грому, очищає душу, оголює в людині справдешнє, глибинне. Ти наче пробуджуєшся від сну, від брехні, якою тебе заколисують на кожному кроці й, хай навіть на коротку мить, стаєш людиною вільною й гордою.

Вистава, і це відчувається, створена з великою любов'ю всіх, хто бере в ній участь. Тож ідіть – і дивіться. Театр чи не вперше так відверто

---

<sup>1</sup> Галина Садовська. Євангеліє від Івана. /Вільне життя. – 1 травня 2004. – Тернопіль.

говорить про наше теперішнє життя. Говорить мудро, талановито й сміливо.

## **Чи брати, чи вороги і чия у нас держава? <sup>1</sup>**

Чотири прем'єрних покази успішно витримала вистава сучасного українського драматурга Анатолія Крима «Євангеліє від Івана». За жанром комедія (хоча й гірка), вона порушує болючі теми нашого безвихідного життя-биття на родючих чорноземах, де замість раю на землі маємо... те, що маємо. Плюс пекучий біль душі.

Пройшовши на одному з етапів життя випробування фермерством, драматург на власній шкурі відчув сповна удари долі, приготовані для таких камікадзе, як він – і тепер вилився на папері від душі. Актори під чутливим керівництвом режисера, заслуженого артиста України Олега Мосійчука тонко вловили болючий нерв п'єси, зачепились за нього й не випускали до кінця вистави. Глядача все це пройняло до глибин, і ті, хто подивився виставу раз, приходили вдруге й утретє. Ефект перевершив навіть враження від львівської «У.Б.Н»...

Хоча Олег Мосійчук режисер романтичного складу, вистава вийшла доволі натуралістичною, але просякнутою його світовідчуттям, де на фоні суцільного негативу вчуваються й біль душі, і докори сумління, і якась надія...

**Влада Собуцька.**

## **На сцені Месія, Міріам і ми, сьогоднішні <sup>2</sup>**

Жінки з немовлятами намагаються втекти від солдат, які вбивають їхніх дітей. Урятувати своє немовля вдається тільки одній. Несподівано гримить грім, і на натовп «з неба» падає величезне каміння. Цією трагічною сценою розпочинається вистава «Ціною крові».

Сюжет її побудований за мотивами драматичних поем Лесі Українки «Одержима», «На полі крові» та «Йоганна, жінка Хусова». Головна героїня – Міріам усюди слідує за Ісусом, але це приносить їй страждання. Вона бачить у ньому не тільки Месію, а й чоловіка, якого кохає. Міріам не хоче, щоб він пролив за всіх – і за неї – свою кров. Як каже вона Месії, любити «всіх, окрім тебе, – се можливо. Але тебе і всіх – се понад силу». Вона ненавидить натовп, який засуджує Месію до страти,

---

<sup>1</sup> Влада Собуцька. Чи брати, чи вороги, і чия у нас держава? /Свобода.– 1 травня 2004. – Тернопіль.

<sup>2</sup> Ольга Попова. На сцені Месія, Міріам і ми, сьогоднішні. /Ria плюс.– 22 червня 2005. № 24. – Тернопіль.

а після воскресіння – поклоняється йому. Месію грає О. Папуша, а Міріам – заслужена артистка України Я. Мосійчук.

При зустрічі з Цезарем Міріам не боїться визнати, що в натовпі щойно говорили про воскреслого Месію. За ці слова Цезар засуджує її до смерті. А побожний люд, який щойно тішився звісткою про Воскресіння Боже, закидає її камінням. Але свою кров вона проливає не за віру, а за любов.

Вистава триває близько півтори години. Увесь цей час на сцені й у залі не спадає напруга. Досягти цього режисеру вдалося завдяки вдало підібраній музиці та сценічним спецефектам. Вражає й падаюче каміння на початку вистави, і величезний терновий вінець, який натовп надягає на Месію. А про те, що його розп'яли, свідчить яскраво-червоне полотнище, яке несподівано спадає перед Ісусом Христом – наче кров'ю його заливає. І на цьому фоні натовп влаштовує оргію.

– Це розповідь про нас, сьгоднішніх, бо ми, здебільшого, не змінюємось, не вдосконалюємося, – каже режисер Олег Мосійчук. – Тут ідеться про зраду, кохання, прощення. І якщо хтось із глядачів упізнає себе в цій виставі, то я досяг своєї мети.

Вистава закінчилася, але глядачі не поспішали розходитись – ділилися враженнями від побаченого. Усі сходились на думці, що вистава не просто відтворює драми Лесі Українки, а й втілює оригінальне режисерське бачення цих творів.

**Ольга Попова.**

## **Коли землею ще ходив Месія<sup>1</sup>**

Тернопільський академічний обласний драматичний театр імені Тараса Шевченка прем'єрою вистави «Ціною крові» офіційно закрив творчий сезон. Принаймні на великій сцені. Нині й завтра його закриватимуть і на малій сцені. Теж прем'єрою – виставою «Сценарій для трьох актрис» у постановці польського режисера Мірослава Седлера. Знайомство з нею, як і розповідь про цю прем'єру, ще попереду. А нині – про нову роботу на тернопільській сцені вже штатного режисера театру, заслуженого артиста України Олега Мосійчука.

В основі драматичної поеми «Ціною крові» – твори Лесі Українки, зокрема, її «Одержима». Несподівану постановку останньої на нашій сцені ми вже бачили три роки тому на фестивалі «Тернопільські театральні вечори»: її показувало львівське творче об'єднання «Театру в кошику». Це була експериментальна вистава – без слів, тільки виразна пластика. Цим і запам'яталась.

---

<sup>1</sup> Влада Собацька, Галина Садовська. Із книги «Два пера – одна любов». – С. 152-153. – Тернопіль.

Олег Мосійчук ставив класичну виставу, де всьому є місце: і слову, і сценографії, і музиці, і його режисерському баченню відомого драматичного твору. І вийшло все напрочуд добре. Постановчій групі вдалося досягти органічного поєднання всіх мистецьких складових вистави.

Лаконічна, несподівана сценографія Григорія Лоїка по-філософськи відтворює атмосферу двохтисячолітньої давності, коли по землі ще ходив Ісус Христос. Велетенське каміння, яке, за задумом художника, впало на людей спочатку як кара небесна, потім уособлювало і їхній важкий земний хрест, і тягар сумління, і знаряддя розправи з Месією. Величезний, на всю сцену терновий вінець покриває не тільки голову Христа, а і його послідовників. Цікаво вирішена й сцена розп'яття. А от світла на сцені хотілося б більше. Попри те, що дія відбувається, по суті, в катакомбах, у сумну пору, коли люди каменували, а відтак і розп'яли Спасителя.

Музичне оформлення добрав сам Олег Мосійчук. Вибрані ним твори дуже органічно впліталися в канву вистави, підсилюючи трагізм дійства. Хоч як художнє, так і музичне оформлення лише допомагають – кожне у своїй площині – розкрити режисерський задум, але головне на сцені – акторське дійство, яке так заворожує, що коли обривається, не сила покидати зал, а хочеться слухати й дивитися ще й ще!

**Влада Собацька, Галина Садовська.**

## **Золота зірка з неба і цвіт папороті з землі <sup>1</sup>**

Прем'єра: на сцені Львівського обласного муздрамтеатру імені Юрія Дрогобича – «Вовчиха» за мотивами однойменного оповідання Ольги Кобилянської.

Золоті зірки цього дня засяяли й на сцені Львівською обласного музично-драматичного театру імені Юрія Дрогобича, подарувавши кожному глядачеві чарівну квітку папороті, котру саме цими часами й годилося розшукувати.

На сцені – прем'єра: драма на дві дії «Вовчиха» О. Ананьєва за мотивами однойменного оповідання-новели Ольги Кобилянської.

Режисер – заслужений артист України О. Мосійчук. Це не перша його робота на дрогобицькій сцені. І не перший успіх. Чого вартує лише інсценізація «Марії» Уласа Самчука: «Сльози Божої Матері»...

У своїй роботі режисер завше намагається відмовлятися від стереотипів. Експреси він досягає за допомогою різноманітних художніх засобів. Музичне оформлення живим пульсом вплітається в канву сценічного

---

<sup>1</sup> Анізія Онищак. Золота зірка з неба і цвіт папороті з землі. /Галицька зоря.– 15 травня 2007. – Тернопіль.

дійства. А сцени спогадів – це містичні картини, які навіюють сум, не дають думці вирватися з тенет драми.

До теми землі, теми людського бажання розбагатіти, розбагатіти навіть тоді, коли це робиться за рахунок найближчих і найдорожчих людей, найвищих почуттів, Ольга Кобилянська поверталася не раз. І кожного разу – це новий спалах болю, новий жмуток смутку, нове піднесення чи то пак, сходження до глибин найтонших людських почуттів, пристрастей, нестерпного людського болю...

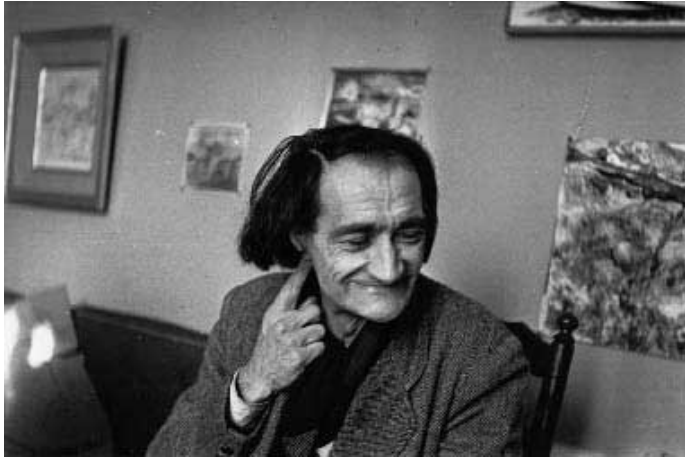
Мати, намагаючись викупити для дітей закладену колись вітцівську землю, перетворює життя родини в пекло, котре спалило все: чоловіка, її, дітей, а головне – знищило любов, оту основу, на якій тримається все живе.

Удале музичне оформлення, сценографія. Золоті крупинки режисерських знахідок (сцени з полотном) виведуть виставу в ряд найсильніших.

Прем'єра мала величезний успіх. Вистава «Вовчиха» як одна з найкращих квіток землі вплелася в репертуарний вінок прекрасних робіт театру.

У кожної нації, людини є світлий промінь, центр душі, котрі й творять гармонію. Коли нація відкине той промінь, те, що притаманне їй віками, вона загине. Англія пишається політичною могутністю, Японія – економікою, Індія – релігією. Ми також мали у своїй основі релігію. Щоби ослабити нас, нас поділили на кілька релігій, кілька церков. Потім, зрозумівши, що не зуміли вбити народ, забрали релігію й дали нам політику, у якій ми постійно наступаємо на одні й ті ж граблі, відкидаючи мудрих поводитирів. Але оця вічна невдоволеність собою, своїми помилками, невдачами пригасила барви життя. Та хіба можна забрати небо в народу? Хіба він не знайде довкола чого збирати золоті зерна душі? Наші поводитирі повинні, нарешті, збагнути, що високим нашим небом нині є національні традиції. Народна пісня, танець, віра, мистецтво стали тими святинями, які нині дарують нам світло, радість, повертають віру й дають надію. І безсмертя нашій душі.

**Анізія Онищак.**



## Антонена Арто. Подолання межі <sup>1</sup>

Антонену Арто посвячено десятки капітальних досліджень, головним чином, пов'язаних із його книгою «Театр і його двійник» (1938), яка з'явилася в той час, коли її автора було признано важкохворим і поміщено в психіатричну клініку в Парижі. Під час другої світової війни друзі Арто Елюар і Деснос домоглися того, щоб Арто було вивезено з окупованої зони й поміщено в клініку доктора Гастона Фер'єра в містечку Родезі. Арто прибув у Родез у лютому 1943 року у важкому стані й зміг повернутися до Парижа лише в травні 1946 року. А 7 червня в театрі Сари Бернар у день відбувся бенефіс Арто. Його тексти читали Артюр Адамов, Жан-Луї Барро, Мадлен Рено, Роже Блен, Марія Казарес, Шарль Дюллен, Луї Жуве, Колетт Тома й Жан Вілар.

У січні 1948 року Арто виступив у театрі «Старої голуб'ятні» з читанням трьох своїх поем. На його виступ прийшло чотириста двадцять чоловік, які вже прочитали його «Листи з Родеза». Він проголосив промову, переповнену особливого гумору, оскільки з бравади Арто й не намагався показатися здоровим.

Будучи в Парижі, Арто знайшов для себе прийнятним життя в клініці в Іврі на Сені. Він помер від раку 4 березня 1948 року.

Коротке життя Антонена Арто (він помер у 52 роки), у якому останні десять років він був відірваним від театру, і невеличкі за об'ємом його театральні маніфести, статті та доповіді стали предметом ретельного

---

<sup>1</sup> Игорь Дюшен. Преодоление границы. – М.: //Современная драматургия. № 4. 1988. – С. 225-252.

дослідження. Французька критика визнала його новатором, який прогнозував можливості сучасного театрального мистецтва.

Із цим можна погодитися, але потрібно особливо підкреслити, що, хоча у своїх кінцевих висновках і формулюваннях Арто подекуди йшов далі від своїх видатних сучасників – Станіславського, Мейєрхольда, Таїрова, Михайла Чехова, Вахтангова, – він розглядав проблеми, які вже вирішувалися сучасними театральними діячами. Мова йде насамперед про функції театру, про можливості його впливу на підкірку, про що сперечалися іще символісти. Роздумуючи про те, що власне театр повинен відображувати – зовнішній світ чи внутрішнє життя, чи навіть невідоме, – Арто проголосив, що майбутнє належить метафізичному театру.

Кількість практичних питань, які порушив Арто, була ширшою, оскільки вони стосувалися й режисури, і акторської гри, і «алхімії людського тіла», котрою повинен оволодіти артист сцени. Арто припускав помістити глядача в центрі зали, а грати по всіх чотирьох кутах театального приміщення. У нього був свій підхід до театальної естетики, створенню вражаючих сценічних костюмів. Але, на жаль, задуми Арто лише почасти опиралися на практичну діяльність. Ні як актор, ні як режисер Арто не здійснив своєї програми. Він виявився театральним діячем, який ніколи не мав постійного колективу однодумців та навіть і даху над головою, тобто театального приміщення, своєї репетиційної зали,

## Театральна концепція Арто

Основні теоретичні статті та доповіді Арто, присвячені театру, ввійшли в книгу «Театр та його двійник», опубліковану в 1938 році.

Її зміст:

Передмова. «Театр і культура», написана в зв'язку з підготовкою книги до друку;

Розділ I. «Театр і чума», доповідь, зроблена Арто в Сорбонні 6 квітня 1933 року, і опублікована в НРФ у 1934 році.

Розділ II. «Режисура й метафізика», доповідь Арто в Сорбонні 10 грудня 1931 року й опублікована в НРФ у лютому 1932 року. На цей час Арто побачив у Луврі у вересні 1931 р. картину Лукаса Ван дер Лейдена й виступ балійського театру на виставці в Парижі.

Розділ III. «Алхімічний театр». Стаття вперше була опублікована в Буенос-Айресі в 1932 р. іспанською мовою.

Розділ IV. «Про балійський театр», опублікована в НРФ у 1931 році.

Розділ V. «Східний театр і західний театр».

Розділ VI. «Покінчити з шедеврами».

Розділ VII. «Театр і жорстокість».

Розділ VIII. «Театр жорстокості» (Перший маніфест).

Розділ IX. «Листи про жорстокість» (три листи Кану Полану).

Розділ X. «Листи про мову». Листи 1931 р., як вважається, Бенжамену Крем'є і три листи Жану Полану 1932-1933 рр.

Розділ XI. «Театр жорстокості» (Другий маніфест) – невеличка брошура, опублікована видавництвом Деноель у 1933 р.

Розділ XII. «Атлетика почуттів».

Розділ XIII. «Дві замітки». (Брати Маркс, НРФ, січень 1932 р. і «Навколо матері»). Драматичне дійство Жана-Луї Барро).

Діяльність Арто – актора й режисера (винятком є робота над спектаклем «Ченчі») – випереджує його зустріч із балійським театром у 1931 році, вистави якого допомогли Арто сформулювати основні положення своєї театральної концепції.

Свою статтю «Про балійський театр» Арто розпочинає словами: «Перша вистава балійського театру, у якій є танок, спів, пантоміма й музика, і дуже мало від психологічного театру, як ми розуміємо його в Європі, повертає театр до його буття самостійної й чистої творчості, – осяянутого галюцинацією й страхом».

У виставах балійців Арто виявив «образ мови поза всякою мовою словесною», його захопила ідея «чистого театру». «Балійський театр, – писав він, – пропонує простий засіб реалізації цієї ідеї, який виключає звернення до слова навіть для роз'яснення найекстрагованіших предметів. Він творить свою мову жестів...»

Підтвердження цієї думки ми знаходимо в статті «Східний театр і західний театр». «Східний театр відкрив нам ідею не словесного, а фізичного... незалежного від написаного тексту».

Арто вперше замислюється над важливим для нього питанням: «Чи не володіє театр своєю особистою мовою і чи ж буде найчистішою фантазією розглядати його як незалежне і самостійне мистецтво в одній лінійці з музикою, живописом, танком тощо?»

Таким чином, Арто прийшов до думки про автономію театральної мови. Повніше він виклав її в доповіді «Режисура й метафізика» у другій, найбільш важливій книзі «Театр і його двійник». Арто стверджував, що коли розпочинається театральне дійство, на сцені виникає чисто театральна мова, незалежна від мови в її особистому розумінні слова, тобто від тексту й діалогу. На думку Арто, це і є театр. Він писав: «Ідея п'єси, зіткнувшись із труднощами постановки й специфікою сцени, приводить до відкриття нової мови, активної й анархічної, де відсутнє традиційне розмежування між почуттям і словом».

Так виникає поєдинок, у якому чисто театральна мова «бореться зі сценічним простором, не вдаючись до слова... є театром більшої мірки, аніж п'єса, написана й проголошена».

Постановка виявляє набагато більше того, що зафіксовано в тексті. «Я заявляю, що театр, підкоряючи постановку тексту, є ідіотизмом,



граматичним театром, обивательським, антипоетичним. Він відмовляється від своєї специфіки заради тексту».

Необхідно повернути театру його мову. «Театру не буде повернена його влада, доки йому не повернуть його мову».

Важливо порвати з підкоренням театру тексту й знайти знову поняття якоїсь єдності мови на півшляху між жестом і думкою».

Підтвердження цих вимог ми знаходимо в розділі «Східний театр»: «Слово в західному театрі незмінно служить лише вираженню психологічних конфліктів, присутніх у повсякденному житті людини... Дозволити панувати виразній мові над сценою... це означає повертатися спиною до фізичних вимог сцени і повставати супротив її можливостей... Світ театру належить не психологічному, а пластичній і фізичній – мові самого простору».

А чи поділяли такі погляди Арто на театр, на проблему взаємовідносин тексту й сцени, про автономію театральної мови його сучасники?

Наведемо деякі репліки:

Дюллен: «Театральна мова... стільки ж говорить оку, скільки текст слуху».

Копо: «Слова – це лише роздільники в ланцюгу пауз та руху».

Таїров: «Театр органічно зовсім не залежить від літератури, і не передачі творів драматурга полягає його місія». «Мистецтво театру й актора первинне». Театр, власне, перестав бути театром... а перетворився лише в передавача літератури... а актор, колись гордий Мім, який дзвонив дзвіночками Арлекін, король плаща й шпаги, став грамофонною платівкою, який покірно відтворює слова та «ідеї» панів Арцибашевих і інших «братів-письменників».

Мейєрхольд: «Слова в театрі лише узори на канві рухів».

В. М. Жирмунський: «Найпотаємніший, інтимний смисл драми, який намічається дією в рухах більше ніж у словах... може бути переданий зовсім ясно хіба що фарбами й звуками музики».

Михайло Чехов: «Художня мова визначається її звукожестом, а не смислом. Смисловий бік промовлених актором зі сцени слів належить не йому, а автору, і в цьому немає його акторської заслуги».

В Арто, який міг бути знайомий із поглядами Дюллена, Копо й Таїрова (він знаходився в Берліні під час гастролей театру Таїрова й міг бути знайомим із «Записами режисера», що з'явилися в німецькому перекладі 1923 року й були перевидані в Берліні 1927 році). ми зустрічаємось уже не з окремими думками про природу театру, а із широко аргументованою концепцією.

Арто не обмежується ствердженням автономії театральної мови. Дуже гарно говорить Арто про специфіку театральної мови: «Ця мова звернена виключно до почуття... заміняє поезію мови поезією в просторі,

тобто в сфері, яка не належить словам... Просторовий вираз цієї поезії належить мові символів... чисто театральній мові, непідвладній слову».

«Мова йде не про те, щоб вигнати з театру слово, а про те, щоб воно займало менше місця».

Які ж із цього можна зробити висновки? Під впливом акторів Сходу Арто вирішив повернутися до першоджерел театральності. Він проявляв розуміння впливу театру на підкірку: «Динамічна експресія в просторі, – писав він, – яка визначає специфіку театру, протилежна тим можливостям, які кореняться в діалозі й слові. І те, що театр сьогодні ще може вирвати в слова, це його можливості поза словом».

Арто надавав особливого значення незвичним театральним костюмам, величезним предметам на сцені. Він уважав, що йому вдасться уникнути життєподібних образів. Більше того, «символічні жести, пози й рухи, – писав Арто, – будуть подвоюватися, множитися за рахунок жестів і «поз-відображень, які представляють собою скупчення різних чисто імпульсивних жестів, бракуючих поз, перекрученої свідомості та мови».

Не важко помітити, що в концепцію Арто органічно входить думка про те, що театр повинен виражати те, що підказує повсякденність, та метафізичні ідеї. Він писав: «Театр повинен прагнути передати не тільки всі аспекти об'єктивного світу, але світу внутрішнього, тобто людини, і розглядати метафізично».

Арто говорить не про те, щоб перенести на сцену метафізичні ідеї, але спробувати «створити дещо на зразок притоку повітря до них», «викроїти їх ніби з повітря».

Сучасний театр не може допомогти нам вникнути в сенс світу, про який ми маємо лише зовнішнє уявлення, оскільки суттєвість його реалізується в інших площинах. Завдання мистецтва – «подолання межі повсякденної логіки».

«Справжня поезія театру... метафізична; хочете ви того чи ні, але саме метафізичність складає її справжню суть. Досягти реалізації поетичного на сцені – це значить перейти до метафізики». «Поселити метафізику у свідомість можливо тільки через шкіру».

І тут ми приходимо до найбільш «суперечної й найбільш спотвореної дослідниками проблеми, поміщеної в маніфестах «Театру жорстокості».

Насамперед потрібно мати на увазі, що ці маніфести – спроба завальними словами обмалювати одночасно й художній напрямок поки що не існуючого театру, і технічної проблеми, що включає, і реорганізацію сцени, і глядної зали, постановку світла, музичне оформлення, декорації, костюми й, нарешті, репертуар.

Задумана Арто постановка «Завоювання Мексики» мала на меті зображення кількох епізодів колонізації Мексики іспанцями в XVI-XX століттях. «На сцені буде показано події, а не людей», – пише Арто. Мета

постановки – викриття колонізації, розвінчання ідеї вишості Європи, протипоставити християнству більш стародавні релігії, анархії, тиранії – духовну гармонію народу, який підлягає колонізації». «Із цього зіткнення моральної сваволі католицької монархії з язичними порядками будуть добуті нечувані за силою образи», – писав Арто. Він мав на меті насамперед зобразити короля Монтецума, якого роздирають внутрішні протиріччя, бунт народу проти долі, яку йому нав'язують.

Природно тепер вияснити, про яку жорстокість говорив Арто. «Пропоную театр жорстокості, – писав він. – Це насамперед, у першу чергу, театр важкий і жорстокий для мене. І в цієї жорстокості немає ні садизму, ні крові, ні патології. Я не культивую жахи... Повністю можливо уявити собі «чисту» жорстокість, без тілесних тортур». «Та й що таке жорстокість у філософському розумінні? Прийнятно до свідомості вона є не чимось іншим, як суворість, абсолютна, безповоротна рішучість. Філософський детермінізм із точки зору нашого існування і є одним із взірців жорстокості». «Жорстокість не рівнозначна пролитій крові, розтерзаному тілу, розп'ятому ворогові». «Жорстокість повинна бути ясною, це щось на зразок підкорення необхідності». «Я використовую слово «жорстокість» у розумінні жадання жити, космічної суворості й не спійманої необхідності. «Театр жорстокості» покликаний повернути театру уявлення про життя пристрасне й напружене, і жорстокість, на яку він хоче опертися, потрібно розуміти як нестримну суворість, як згущення сценічних елементів... Він допоможе побачити зворотній бік свідомості; реальність уявлень і снів стане тоді на один рівень з життям».

Усі елементи концепції Арто взаємопов'язані, кожний момент театрального дійства містить у собі можливості реалізувати всю програму Арто цілком. Безумовно, Арто відстоював автономію театральної мови й розкривав специфіку його мови заради того, щоб виявити глибинний зміст нового мистецтва, яке пов'язане для нього з потребою забезпечити «приплив повітря» до метафізичних ідей, не в релігійному, а у філософському розумінні. Тому, на його погляд, хороші всі засоби, які «дають спокій почуттів».

Арто говорить про це в першому розділі книги «Театр і чума». Вона вся побудована на великих перебільшеннях. Досить суперечливим є твердження Арто, що чума – явище психологічне, а не результат дії вірусу. Але його намір розглядати театральне дійство як епідемію чуми, котра протікає без певних ознак, досить самобутнє й образне.

Арто порівнює стан актора зі станом зачумленого, котрий помирає, хоча в його тілі не виявляється помітних змін. «Подібність між зачумленим, який біжить у маренні за баченнями, і актором – у погоні за вразливістю, людиною, котра в маренні уявила собі образи й втілює їх перед публікою, перетворює театральне дійство в справжню епідемію, подібно чумі», пише Арто. І додає: «Щоб актор, доведений до

самозабуття, утримався від злочину, треба більше доброчесності, ніж злочиннику відваги для його здійснення. Шаленство трагічного актора залишається у замкненому й чистому колі. На думку Арто, театр починає існувати лише з того моменту, коли те, що неможливо, дійсно розпочинається, і коли поезія, яка створюється на сцені, оживляє й розпалює виникаючі символи, «Справжнє мистецтво відганяє спокій почуттів, розуму, звільняє підсвідомість і підбурює до бунту».

«Якщо справжній театр схожий до чуми, то не тому, що заразний, а тому, що, як чума, показує, викликає на поверхню приспану жорстокість, у якій утримується всі потворні можливості духу. Театр, як і чума, година зла, тріумф чорних сил, які оживляють більш велику силу, ніж вони, до повного її угасання».

«Театр, як чума, є кризою, яка закінчується смертю або ж оздоровленням. Дійство театру добродійне, оскільки люди бачать себе такими, якими вони є, виявляються неправдою, брехнею, мерзенністю, люди підштовхуються до героїчних учинків».

У театрі Арто – у його проєкті театру, який повинен був повністю подолати й переосмислити традиційні уявлення, які стали рутинною, постають максимальні вимоги до актора, «людини, яка тренує свої емоції». Актор повинен не грати, а жити на сцені, вірніше, «передавати відчуття священнодійства життя». З цієї нагоди Арто належить красива фраза: «Актори повинні буди схожими до мучеників, які спалюються на вогнищах, які й подають нам знаки зі своїх палаючих стовпів».

У цілому театральна концепція Арто, як відзначав Гротовський, – містить у собі багатозначне переплетення передбачень, дивовижне нащупування можливостей театру. Лише, частково опираючись на свій особистий досвід актора й режисера, Арто створив театральну концепцію, яка мала виключне значення для Барро, Пітера Брука і Єжі Гротовського.

**Ігор Дюшес**, кандидат філологічних наук <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Дюшес Ігор Борисович (нар. в 1917 р.) – літературознавець, кандидат філологічних наук, автор книги «Жан-Кристоф» Ромена Ролана» (М., 1966), укладач, редактор, автор передмов і коментарів до збірників п'єс «Театр парадокса» (М., «Мистецтво», 1991) і «Ежен Йонеско. Театр» (М., 1994). В «ИЛ» надрукована післямова до публікації «Сэмюэл Беккет. П'єси різного років» (1996, № 6).

## Прочитати й опрацювати такі твори:

1. Станіславський К. С. Работа актёра над собой. – М.: Искусство, 1953. – 557 с.
2. Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие. – Т. I. – М.: Искусство, 1953. – 487 с.
3. Лесь Курбас. Из творчої спадщини. – К.: Дніпро, №2. 1988. –293 с.
4. Василько В. С. Лесь Курбас. Спогади сучасників. – К.: Мистецтво, 1969. – 360 с.
5. Лесь Курбас. Из творчої спадщини. – К.: Дніпро, №2. 1988. –293 с.
6. Лесь Курбас. – М.: Искусство, 1988.
7. Молодий театр. – К.: Мистецтво, 1991.
8. Ю. Смолич. Про театр. – К.: 1977.
9. Юра Г. П. Моє життя. Спогади, статті. – К.: Мистецтво, 1987 – 394 с.
10. Галина Канарська. Заньківчанам 90 років. Науково-виробниче підприємство Світ. – Львів. 2007. – 200 с.
11. Гайдабура Валерій. Театральні автографи часу. – К.: Факт, 2007. – 292 с., іл.
12. В. Заболотна. Реінкарнація. Народні артисти України Федір Стригун і Таїсія Литвиненко. 2004. – Львів. – 64 с., іл.
13. Заворотній О. Т., Лопандя В. М. Психофізична техніка та тренінг актора: Навчальний посібник. – Рівне: РДГУ, 2006. – 270 с.
14. Заворотній О. Т. Виховання актора (*від вправ до дії словом*). Навчальний посібник. – Рівне: РДГУ, 2006. – 227 с.
15. Постійно вивчати творчі та теоретичні доробки корифеїв українського театру Леся Курбаса, М. Старицького, М. Кропивницького, М. Садовського, П. Саксаганського, М. Крушельницького, М. Терещенка, Г. Юри, В. Василька, О. Сердюка, видатних режисерів зарубіжжя К. Станіславського, В. Немировича-Данченка, В. Мейерхольда, Є. Вахтангова, М. Кнебель, М. Охлопкова, П. Брука, Б. Брехта, А. Арто, доробки сучасної режисури Г. Товстоногова, О. Єфремова, А. Ефроса, Р. Віктюка, Є. Гро-товського, С. Данченка, В. Опанасенка, Ф. Стригуна, В. Савченка, А. Васильєва, І. Бориса, В. Кучинського, А. Канцедайла, П. Ластівку, О. Мо-сійчука та інших.

## Опрацьована література

1. Лесь Курбас. Із творчої спадщини. – К.: Дніпро, №2. 1988.– 293с.
2. Василько В. С. Лесь Курбас. Спогади сучасників. – К.: Мистецтво, 1969. – 360 с.
3. Василько В. С. Лесь Курбас. Із творчої спадщини. – К.: Дніпро, №2. 1988. –293 с.
4. Лесь Курбас. – М.: Искусство, 1988.
5. Молодий театр. – К.: Мистецтво, 1991.
6. Ю. Смолич. Про театр. – К.: 1977.
7. Сьогодні українського театру і Березіль. Культура України: Історія і сучасність. Міністерство культури України, Харківський державний інститут культури. 1994.
8. Українська радянська енциклопедія. Т. 6, видання друге. – К.: 1981.
9. Слово і час. Журнал. – К.: 1991.
10. Лесь Курбас. Березіль. – К.: 1988.
11. Н. Хоменко. Сьогодні. – К.: 2000.
12. Гнат Ігнатович «Pro futuro». Електронна версія газети «День», <http://www.day.kiev.ua/>.
13. Електронна версія газети «The Ukrainian weekly», №12 за 22 березня 1998 року, <http://www.ukrweekly.com/>.
14. Г. Довбищенко, М. Лобінський. Поема народного гніву. – К.: 1972.
15. Бертольд Брехт. Театр. Пьеси. Статті. Висказування. В пяти томах. Т. 1. – М.: Искусство, 1963.
16. Б. Райх. Брехт. Изд. ВТО, 1960, – 258 с.
17. Галина Канарська. Заньківчанам 90 років. Науково-виробниче підприємство Світ. – Львів. 2007. – 200 с.
18. Гайдабура Валерій. Театральні автографи часу. – К.: Факт, 2007. – 292 с., іл.
19. В. Заболотна. Реінкарнація. Народні артисти України Федір Стригун і Таїсія Литвиненко. 2004. – Львів. – 64 с., іл.

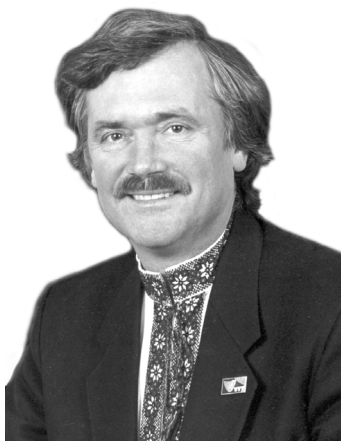
## **Завдання для самостійної роботи.**

### **Проаналізуйте для самоперевірки такі запитання:**

1. Яка була акторська діяльність Леся Курбаса?
2. Який театр був у Леся Курбаса?
3. Що таке метод перетворень?
4. Які вистави поставив Лесь Курбас?
5. Що являв собою театр «Березіль»?
6. Як Лесь Курбас працював з акторами?
7. Назвіть п'єси, які написав Бертольд Брехт.
8. Що таке аристотелівська драматургія?
9. Що таке «епічний театр»?
10. Що таке «Ефекти відчуження» та «Зонги»?
11. Як Бертольд Брехт використовував музику в театрі?
12. Чи відмітає «епічний театр» акторські емоції?
13. Які ролі зіграв Федір Стригун?
14. Хто з митців театру імені Марії Заньковецької впливав на творчий шлях Федора Стригуна?
15. Які вистави поставив Федір Стригун?
16. Чому Федір Стригун розуміє потребу сучасної драматургії в репертуарі театру?
17. Назвіть які історичні п'єси поставив Федір Стригун?
18. Як використовує Таїсія Литвиненко комічне й драматичне у своїх ролях?
19. В яких театрах працював Володимир Савченко?
20. Чому Володимир Савченко вважає, що актор – співавтор драматурга?
21. Які вистави поставив Володимир Савченко?
22. Хто грав роль Лужицької в Харківському академічному театрі імені Тараса Шевченка?
23. Хто написав п'єсу «Дума про Вчителя»?
24. Які історичні п'єси поставив Володимир Савченко?
25. Де й у яких викладачів навчався Анатолій Канцедайло?
26. Чим приваблюють глядача вистави А. Канцедайла?
27. Чому А. Канцедайло вважає, що вистава повинна мати міцний акторський ансамбль?
28. Чому А. Канцедайло взяв до постановки п'єсу Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти»?
29. У чому відчували щастя постановник та виконавці вистави «Украдене щастя» за п'єсою Івана Франка?
30. У чому ви вбачаєте духоборство режисера А. Канцедайла?
31. Чому Петро Ластівка вважає, що «Режисер – професія філософська»?

32. Які вистави здійснив Петро Ластівка на сценах театрів України та за кордоном?
33. Хто запросив П.Ластівку до Волинського обласного музично-драматичного театру ім. Тараса Шевченка?
34. Хто зіграв роль Борулі у виставі «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого у Волинському муздрамтеатрі ім. Тараса Шевченка?
35. Чому завжди з нетерпінням та цікавістю чекають глядачі й критики вистави П.Ластівки?
36. Кого в професії П.Ластівка вважає своїми вчителями?
37. Хто засновник та художній керівник Львівського академічного молодіжного театру ім. Леся Курбаса?
38. Як Володимир Кучинський продовжує традиції патрона свого театру – Леся Курбаса?
39. Чому В. Кучинський любить працювати з драматургією великих письменників?
40. Які вистави поставив В. Кучинський за творами Лесі Українки, Г.Сковороди, Л.Костенко та Ф.Достоевського?
41. Хто відіграв головну роль у виборі В. Кучинського професії театрального режисера?
42. Чи згодні Ви з думкою В. Кучинського, що мислення режисера відрізняється від мислення літераторів чи математиків?
43. У кого вчився Олег Мосійчук?
44. Що хвилювало О. Мосійчука при постановці вистави «Сльози Божої матері»?
45. Хто виконував ролі у виставі «Безталанна» І. Карпенка-Карого в Рівненському облмуздрамтеатрі?
46. Які проблеми піднімаються у виставі «Нелегалка» Анатолія Крима?
47. Чому Олег Мосійчук поставив п'єси Лесі Українки, як про наше сьогодення?
48. Які теми турбували Олега Мосійчука під час постановки вистави «Вовчиха»?
49. Які відносини мають бути між режисером та колективом?
50. Кого Ви знаєте з художників-сценографів?
51. Назвіть відомих режисерів та акторів театру й кіно.





## **Заворотній Олексій Тимофійович**

заслужений артист України, лауреат премії імені Лесі Українки,  
член Національної спілки театральних діячів України.

Народився в селищі Сахновщина на Харківщині, у сім'ї службовця, 24 листопада 1948 року. У тому ж році батько був репресований, і мати (учителька) залишилася із трьома малими дітьми на руках.

У 1968 році поступив до Харківського державного інституту мистецтв імені Івана Котляревського на акторський факультет (курс професора, народного артиста СРСР Леся Івановича Сердюка, учня геніального Леся Курбаса). Після закінчення інституту працював артистом у Запорізькому академічному обласному театрі. У 1978 році був запрошений у Львівський Національний український драматичний театр ім. Марії Заньковецької. З 1984 року працював артистом Рівненського академічного обласного музично-драматичного театру. Нині працює професором кафедри театральної режисури Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

Заворотній О.Т. – з 1972 року є членом Національної Спілки театральних діячів України, лауреат багатьох обласних, Всеукраїнських та міжнародних конкурсів читців та фестивалів.

Створив для студентів спеціалізації «Театральне мистецтво» навчальний посібник «Мистецтво живого слова».

Разом із доцентом Черухою З. В. розробив навчальний посібник «Грані педагогічної майстерності».

Разом зі старшим викладачем Лопандею В. М. розробив і опублікував навчальні посібники «Психофізична техніка та тренінг актора» і «Робота режисера над п'єсою та виставою».

Для студентів театральних навчальних закладів створив одноосібний навчальний посібник «Виховання актора (*від вправ до дії словом*)».

Понад 35 наукових праць Олексія Заворотнього опубліковано в наукових виданнях Києва, Луцька, Луганська та Рівного. Розробив робочі програми з режисури та майстерності актора для різних курсів.

Створив вистави та телефільми за казкою Івана Франка «Лис Микита», «Назар Стодоля» за п'єсою Тараса Шевченка та цикл телепередач про Великого Кобзаря з режисером Василем Рябунцем та поетом Степаном Бабієм. Зіграв у театрі та на телебаченні близько 200 різнопланових ролей.

Пише п'єси, інсценізації, композиції, сценарії, статті, вірші, пісні. У його творчому доробку є п'єси для дітей «Урок української казки», «Котигорошко», «Фарбований Лис», «Голодний вовк», а також сучасні п'єси «Срібне весілля», «Красива ти квітка...», «Неоголошена війна», «Жарти бога Ярила», «Кому потрібне чуже горе?» та інші.

Заснував народний театр «Ярило», студентські театри «Світовид», «Чародій», «Ліцеїст», шкільний театр «Мельпоменята» та при Рівненському відділі Національної спілки письменників України започаткував театр-студію «Імпреза».

Вийшли у світ збірки віршів «Для чого я живу...» та «Вогонь душі». Його вірші друкуються в пресі, звучать по Всеукраїнському та обласному радіо й телебаченню.

У 2008 році вийшла книга «П'єси на історичні теми», у яку ввійшли 12 п'єс на історичні теми: «Берестецька січа», «Гальшка – княжна Острозька», «Таємниця Клеванського замку», «Східні притчі про кохання», «Енеїда» за поемою І. Котляревського, «Аттіла» за романом «Меч Арєя» І. Білика, «Козак Мамай» за поемою Г.Яковенка, «Івась та Ядвіга» за повістю «Заклятий скарб» М. Старицького, «Чого не гоїть огонь» за романом У. Самчука, «Голодомор 30-х» за повістю А. Дімарова, «Стратіон» за романом В. Земляка, «Полішуки» за романом Б. Шведа.

Про творчу діяльність Олексія Заворотнього опубліковано понад 150 творчих портретів, рецензій та відгуків у різних газетах та журналах України, Білорусі, Росії та Польщі.

Створив у Запорізькому академічному українському обласному театрі ім. Володимира Магара образ Нестора Махна в однойменній виставі за п'єсою Л. Тома та І. Бориса, яку показали в Національному театрі імені Івана Франка в Києві. За виконання цієї ролі отримав вищу театральну нагороду Придніпров'я «Січеславна» в номінації «Краця чоловіча роль».

За свою творчу діяльність отримав понад 45 нагород Почесними грамотами, дипломами, подяки від різних комітетів, управлінь, спілок та установ за участь та перемогу в різних міжнародних, Всеукраїнських та обласних конкурсах та фестивалях.

## Зміст

<b>«Любіть театр усім серцем, усім єством!» Лесь Курбас</b>	<b>3</b>
<b>Епічний театр Бертольда Брехта</b>	<b>54</b>
Життєвий та творчий шлях Бертольда Брехта	54
Німецький театр двадцятих років ХХ століття	57
Початок «епічного театру» Бертольда Брехта	59
Час як фактор, який визначає відмінності «Аристотелівської» драми від епічної	64
Чи є епічний театр «Школою моральності»?	68
Чи всюди можна створити епічний театр?	69
Про використання музики в епічному театрі	69
Зонги й хори в епічному театрі Брехта	71
Епічна функція «оповідача» у театрі Брехта	74
Традиційні сюжети й образи в драматургії Брехта	75
<b>Сучасний театр Федора Стригуна</b>	<b>80</b>
У заньківчан «Гнатова мати Гнатика кохала»	94
Прощання з романтикою?	97
Федір Стригун: «Галичина: зрада чи добрі маневри?»	103
<b>Творча діяльність Володимира Савченка</b>	<b>107</b>
Відлуння	108
Хто поряд з тобою?	112
Торжествує молодість	114
Бійці невидимого фронту	116
А зорі ці – незгасні!	118
П'єса Г. Бокарева «Сталевари» на сцені Житомирського обласного театру	121
Оплески і квіти артистам	124
Актор – співавтор драматурга	125
Древо життя	127
Учитель, перед іменем твоим...	129
До 100-річчю театру корифеїв. Кропивничани у Москві	131
Слід на землі	133
До істини через плаху?..	136
Нев'януча чарівність надії	139
Знайти легендарну красу...	142
Берегти честь театру. «Марко в пеклі»	145
Полагодимо козацького човна...	147
Другий вихід князя на кін історії і суд глядачів	148
Мельпомена була в ударі	151

<b>Духоборство режисера Анатолія Канцедайла</b>	<b>153</b>
Кроки життєвого шляху Анатолія Канцедайла	153
Херсонський період режисури Анатолія Канцедайла	156
Діалектика пізнання	156
Шукати в Куліша те саме, що й у Шекспіра	157
Вистачило б терпіння	158
Режисерська точність у доборі художніх засобів	161
Віра в людину	161
Сміятись, далєбі, не грішно!	163
Початок відродження	165
Івано-Франківський період режисури Анатолія Канцедайла	169
Двобій: Традиціоналісти і новатори	169
Біль давній голосить і нині	170
Як можна з успіхом влити в старі міхи нове вино	171
Дніпропетровський період режисури Анатолія Канцедайла	173
Український лейтмотив у п'єсі Б. Брехта	173
«Матінка Кураж та її діти» відроджують життя	175
Щастя по-українськи	177
Про духоборство режисера Канцедайла	180
І страх, і гріх...	182
<b>Петро Ластівка: «Режисер – професія філософська»</b>	<b>184</b>
Вісім люблячих жінок і дім без любові	184
Не одного Наливайка народить Україна, от тільки коли?	186
Режисер Петро Ластівка: «У хаті з низькими стелями діти згорбленими ходять»	187
Чи до борщу, чи на ніч...	188
Тріумф луцького Мартина	191
Анатомія страху	191
Театр завершив сезон	192
«Вільний режисер» Петро Ластівка про театр, історію і... гроші.	193
Театр надихає на життя, виховує гарний смак	197
<b>Володимир Кучинський «Арлекін має бути розумним»</b>	<b>200</b>
Театр-лабораторія Володимира Кучинського	200
Професія: Режисер	205
Етична парадигма історичного буття	211
Володимир Кучинський про розумного Арлекіна	213
Володимир Кучинський: Про театр як забаву і театр як шлях	215
Сучасні курбасівці	219
Театр як ритуал	223
Математик духу	226

Досє	231
<b>Мистецька палітра Олега Мосійчука</b>	<b>234</b>
Такого дивовижного неба немає ніде	234
Творчі батьки – творчі діти	235
Від Стецька до Гамлета	235
Актор і режисер	236
Разом вдома й на роботі	236
Вистава повинна хвилювати до глибини душі	236
Світлана Веселка про виставу «Сльози Божої ватері»	237
«Безталанна» або «Листопадава прем'єра»	238
Сезон розпочався «нелегальними» жартами	239
Прем'єра за п'єсою Анатолія Крима – «Нелегалка»	240
«Євангеліє від Івана»	241
Чи брати, чи вороги і чия у нас держава?	242
На сцені Месія, Міріам і ми, сьогоднішні	242
Коли землею ще ходив Месія	243
Золота зірка з неба і цвіт папороті з землі	244
<b>Антонена Арто. Подолання межі</b>	<b>246</b>
Театральна концепція Арто	247
Прочитати й опрацювати такі твори	253
Опрацьована література	254
Завдання для самостійної роботи. Проаналізуйте такі питання ( <i>для самоперевірки</i> )	255
Заворотній Олексій Тимофійович	357

навчальне видання

**ЗАВОРОТНІЙ Олексій Тимофійович**

## **Творчі та педагогічні майстерні митців театру**

Навчальний посібник для студентів галузі знань 0202 «Мистецтво»  
напрямку підготовки 7.020.201  
«Театральне мистецтво»

Рекомендований Міністерством освіти і науки України  
№ 1.4/18-г-2269 від 31.10.08

**О.Т. Заворотній**, професор кафедри театральної режисури РДГУ,  
заслужений артист України,  
член Національної спілки театральних діячів України

Коректор: **О.І. Якимчук**

Відповідальні за випуск: **В.В. Вербець**

Комп'ютерна верстка та макет: **В.Ю. Кравчук**

Технічний редактор: **О.М. Борілюк**

Дизайн обкладинки:

Здано до набору 30.03.2009.

Підписано до друку 15.06.2009.

Формат 60x84 1/16.

Папір офсетний.

Умовн. друк. арк. 16,04.

Тираж 300 примірників.

Зам. № 319.

Видавець Олег Зень

Свідоцтво РВ № 26 від 6 квітня 2004 р.

33022, м. Рівне, пр. Кн. Романа, 9/24;

тел. (0362) 24-45-09

Друк: Редакційно-видавничий відділ

Рівненського державного гуманітарного університету,

33028, м. Рівне, вул. С. Бандери, 12;

тел. (0362) 26-48-83