

Цю публікацію здійснено за підтримки програми  
і Фонду Ріната Ахметова «Розвиток України».  
Висловлені тут думки не є офіційною позицією  
Фонду, а виражають бачення авторів проекту.



Національна академія  
мистецтв України

ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ  
СУЧАСНОГО  
МИСТЕЦТВА

УКРАЇНСЬКИЙ  
ТЕАТР  
XX СТОЛІТТЯ

---

АНТОЛОГІЯ ВИСТАВ

За загальною редакцією  
доктора мистецтвознавства М. Гринишиної

Київ  
Фенікс  
2012

*Друкується за рішенням Вченої ради  
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України  
від 22 липня 2010 року, протокол № 3*

Т 29 **Український театр ХХ століття: Антологія вистав /** За заг. ред. М. Гринишиної; Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України. — К.: Фенікс, 2012. — 944 с.: іл.; XVI с. вкл.

ISBN 978-966-136-024-1

Фундаментальне видання «Український театр ХХ століття: Антологія вистав» доповнює і деяким чином продовжує «Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст.», підготовлені відділом театру та музичної культури ІПСМ НАМ України (К., 2006). Праця є безпрецедентним за формою та обсягом представленою матеріалу зібранням театрознавчих «портретів» вистав театрів України ХХ — початку ХХІ ст.

Розраховане на широке коло читачів: від спеціалістів з фаху до всіх тих, кого цікавить історія театру та сучасна театральна практика в Україні. Воно також придатне для використання в якості навчального посібника з курсу історії вітчизняного сценічного мистецтва у спеціалізованих вузах.

ББК 85.33(0)+85.14

*Рецензенти:*

**Ігор Безгін**, віце-президент НАМ України, заслужений діяч науки і техніки України, доктор мистецтвознавства, професор

**Альбіна Овчинникова**, доктор мистецтвознавства, професор

*Іконографічні матеріали надані Державним музеєм театрального, музичного та кіномистецтва України (підбір А. Марченко, І. Зубченко), часописом «Український театр» (підбір Н. Соколенко), Харківським академічним українським драматичним театром ім. Т. Г. Шевченка (підбір Ю. Коваленко), Національним академічним українським драматичним театром ім. М. Заньковецької (підбір М. Оверчук, Т. Валько)*

ISBN 978-966-136-024-1

© М. Гринишина, заг. ред., 2012  
© Автори статей, 2012  
© ІПСМ НАМ України, 2012

## ВСТУП

«Український театр ХХ століття: Антологія вистав» є доповненням і деякою мірою продовженням «Нарисів з історії театрального мистецтва України ХХ століття», підготовлених відділом театру та музичної культури Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України за загальною редакцією М. Гринишиної (К.: Інтертехнологія, 2006. — 1054 с.: іл.).

Актуальність праці визначає, по-перше, дефіцит фундаментальних досліджень у царині вітчизняної театральної культури, що зберігається останні півстоліття, по-друге, її безпрецедентна форма: вперше в українському театрознавстві увага дослідження зосереджена виключно на базовому сегменті сценічного процесу — на виставі, яка, на думку авторів видання, становить альфу та омегу будь-якого історичного періоду розвитку театру. «Антологія» являє собою зібрання театрознавчих «портретів» спектаклів театрів України ХХ — початку ХХІ століття, емблематичних для окремої стадії творчого руху.

Продовжуючи вправи з аналізу специфіки національної сцени, авторський колектив так само, як у випадку з першою книгою диалогії, керувався логікою самого історичного процесу. Отже, корпус текстів, що є частковими реконструкціями 116 вистав театрів України, втілених більш, ніж за століття, розподілений за принципом, раніше відбитим у «Нарисах...». Концептуальна структуризація провідної наукової теми тут також виявляється через чергування «великих» стилів та стильових конгломератів, що визначили естетико-художній дискурс театральної культури минулого — початку нинішнього століття. Водночас, з метою зробити

більш наочною зміну стилістичних пріоритетів всередині конкретного історичного відтинку і заразом — чіткішими естетичні зв'язки між великими часовими періодами, різні версії одного драматургічного твору подаються єдиним блоком, незалежно від сезону, коли кожна з них побачила світло рампи. Тому, наприклад, три сценічні втілення «Енеїди» І. Котляревського або ж п'ять — «Камінного господаря» Лесі Українки вміщені у першому розділі, не зважаючи на те, що перші з них поставлені у 1910-х, а останні — у 1980-х рр.

Таким чином, надзавдання презентованої фундаментальної праці — якомога повніше та докладніше представити функціонування сценічного мистецтва в Україні впродовж ХХ та на початку ХХІ століть. При цьому, з метою акцентувати тяглість мистецького процесу першої третини минулого століття в «Антології» враховані художні явища театрального життя на західноукраїнських землях, які входили у резонанс із сценічною реальністю Наддніпрянської України, як-от Винниченкові вистави театру Товариства «Руська бесіда», фольклорно-етнографічні постановки Гуцульського театру Г. Хоткевича, спектаклі християнської тематики Українського Молодого театру «Заграва».

В паралель до цього студія дає уявлення про естетичні видозміни та творчу спадкоємність між кількома генераціями діячів національного театру: його драматургів, постановників, акторів, художників, композиторів. Відтак, театр від доби корифеїв (список розпочинає «Наталка Полтавка» І. Котляревського трупи М. Кропивницького, втілена 1885 р.) до сьогодення (його завершує «Берестечко» Л. Костенко, створене у Рівненському обласному музично-драматичному театрі 2006 р.) існує в праці у двох вимірах: як перманентний процес становлення вітчизняних мистецьких шкіл та як вагомий сегмент загальноукраїнського культурного контексту.

Власне, кожна з вистав, репрезентованих в «Антології», також вміщена у відповідний контекст, який ознайомлює з історією написання її драматургічного базису, його перекладами, якщо йдеться про іншомовну п'єсу, з його сценічними першопрочитаннями та з трупною, що репрезентує цю версію. До того ж, автори потурбувалися, аби читачі видання могли доступитися до інших дописів (в разі вони існують) про кожен зі спектаклів — переважна більшість статей споряджені бібліографією.

Одне з завдань «Антології» передбачало максимальне розширення історії та географії поданого сценічного матеріалу. Тому в праці на рівних співіснують знамениті та менш відомі вистави, які, однак, на переконання авторського колективу, оприявнюють ту чи іншу грань театральної реальності минулого і початку нашого століття. Так само сценічні колективи, що є національним надбанням, рядують тут із трупами, чия творча діяльність мала локальніший характер і тривала значно менший час.

Видання розраховане на широке коло читачів: від спеціалістів з фаху до всіх тих, кого цікавить історія театру та сучасна театральна практика в Україні. Воно також придатне для використання в якості навчального посібника з курсу історії вітчизняного сценічного мистецтва у спеціалізованих вузах.

Слід також зазначити, що фундаментальне, змістовне і, поза сумнівом, корисне дослідження історії національної сцени дійшло до свого читача завдяки співпраці нашого Інституту із Благодійним фондом «Розвиток України» п. Ріната Ахметова — фундацією, яка, поборюючи несприятливі для вітчизняної культури обставини, надає підтримку проектам, що сприяють її становленню, розвитку й інтеграції у світовий мистецький та мистецтвознавчий контексти.

*Академік Віктор Сидоренко,  
директор Інституту проблем сучасного мистецтва  
НАМ України*

розділ перший



УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР  
1900-х  
НА ШЛЯХАХ  
ОНОВЛЕННЯ  
ПАРАДИГМИ  
«ПСИХОЛОГІЧНОГО  
РЕАЛІЗМУ»

## І. КОТЛЯРЕВСЬКИЙ «НАТАЛКА ПОЛТАВКА»

Трупа М. Кропивницького (1885)

Театр М. Садовського (1912)

І. Котляревський «Наталка Полтавка»  
І. Карпенко-Карий «Сава Чалий»  
М. Гоголь «Ревізор»  
І. Котляревський «Енеїда»  
В. Винниченко «Брехня»  
Г. Хоткевич «Гуцульський рік»  
Леся Українка «Камінний господар»  
О. Олесь «Етюд»  
Ф. Шіллер «Розбійники»

П'єсу «Наталка Полтавка» (1819), написану І. Котляревським на замовлення Полтавського драмтеатру, й донині вважають початком української професійної драматургії. Цьому почесному званню сприяла ціла низка художніх якостей твору: невелика кількість дійових осіб, вдало організований конфлікт, природний розвиток сюжету, струнка композиція, органічне поєднання текстових та музичних шматків, індивідуалізована та виразна мова, яскравий гумор, рельєфні характери.

У підзаголовку «Наталки Полтавки» зазначено — «українська опера». Досконале знання І. Котляревським народної творчості (народного говору й мови, пісень та звичаїв) не лише надало природності та образності мові п'єси, а й зробило відповідним певному персонажу той чи інший пісенний матеріал. Так лірична пісня «Віють вітри» відповідає сумному настрою Наталки на початку вистави, «Чого вода каламутна» розкриває трагічну долю героїні, «Ой, я дівчина Полтавка» висловлює радісні почуття дівчини наприкінці вистави. Автор, пропонуючи конкретні пісні, прагнув їх драматургічно вмотивувати, розкриваючи підтекст.

Упродовж досить тривалого сценічного життя аранжування музики «Наталки Полтавки» здійснювали різні композитори: Адам Барсіцький, Алоїз Єдлічка, Опанас Маркович, Матвій Васильєв, Микола Лисенко, який, узагальнивши досвід своїх попередників у сфері театральної музики, створив оперу.

У першій половині XIX сторіччя в Україні існували кріпосні театри і приватна антреприза, де не було розподілу на драматичні та музичні трупи. Антрепренер мав здійснювати

художнє керівництво, адміністрування, режисуру. Актори повинні були не тільки володіти майстерністю драматичного актора, але й вміти співати і танцювати. Відповідно до цього жанрова палітра репертуару була досить різноманітною: мелодрами, комедії, водевілі тощо. Перевагу надавали нескладним операм (Фоміна, Пашкевича, Верстовського), п'єсам з музикою (Княжніна, Капніста та ін.) — інструментальними і вокальними номерами, основним музичним матеріалом яких були популярні мелодії народних пісень та міських романсів.

Перше сценічне втілення «Наталки Полтавки» І. Котляревського здійснила трупа, очолювана ним самим і М. Щепкіним, — це відбулось у Харкові 1821 р. у бенефіс видатного актора, який грав виборного Макогоненка. Музичною підготовкою акторів керував капельмейстер театру Ф. Данильченко, який, за спогадами А. Щепкіна, «любив своє мистецтво до самозабуття <...> він до кожного з акторів приходив додому зі скрипкою, без якої ні кроку не робив, виходячи з дому, і починав грати партію його на скрипці, яка в повному розумінні цього слова співала, а не грала, й таким чином безперестану повторюючи одне й те ж, примушувала артиста мимоволі відчувати свою партію, і таке бувало майже з кожним артистом, аж поки не заучували повністю партії»<sup>1</sup>.

Граючи роль Макогоненка, М. Щепкін приспівував і танцював. «Скільки простоти і добродушності в цьому танці! — відзначав професор Московського університету Д. Крюков. — Який простір душі виявляється в кожному русі й до того ж скільки благородства в кожній позі! <...> Треба сказати, що цей козак у танці граціозніший і образніший, аніж багато добре вихованих героїв трагедії і всі водевільні джентльмени нашої сцени»<sup>2</sup>.

Акторську естафету виконання ролі виборного Макогоненка прийняв Марко Лукич Кропивницький — «малоросійський Щепкін», як його тоді називали. Саме «Наталка Полтавка» була однією з вистав, в яких він розпочинав свій творчий шлях. Це був сезон 1881/82 рр. у трупі Г. Ашкаренка. За спогадами М. Садовського, кременчуцька публіка зустріла Кропивницького — Макогоненка «бурею оплесків і галасом таким, що весь театр трусився, немовби от-от розвалиться, але кожен номер пісні треба було співати по кілька разів. У кінці спектакля, після танцю Петра й Наталки, вітання перейшли в овацію»<sup>3</sup>.

У власній театральній трупі, яка невдовзі стала спільною з М. Старицьким, М. Кропивницький не тільки грав виборного в «Наталці Полтавці», але й виступив у ролі режисера. Він працював із кожним актором над його роллю, пояснював надзавдання сценічного твору, конфлікт, рушійні сили, вмотивованість

<sup>1</sup> Український драматичний театр: Нариси історії: В 2 т. — К., 1967. — Т. 1. — С. 85.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Садовський М. Мої театральні згадки. — К., 1956. — С. 14–15.



І. Котляревський «Наталка Полтавка». Трупа М. Кропивницького, 1885.  
Виборний — М. Кропивницький (ліворуч), Микола — М. Садовський (праворуч)

мізансценування, навчав мистецтва гриму. Під час вистави Кропивницький, перебуваючи за лаштунками, спостерігав за грою акторів, а після спектаклю вказував на помічені ним помилки, особливо щодо правильності мови. За спогадами одного з акторів трупи, був «суворий і причепливий <...> Прикладом взяти хоча би прародичку українського театру «Наталку Полтавку». Виставляли її вже тоді не менш сотні разів, вже знали напам'ять не тільки діячі, а й ті, хто не брав участі в п'єсі, а по примсі М. А. на пробі проходили усякий раз з початку до кінця»<sup>4</sup>.

Вистава була позначена гармонійною злагодженістю гри усіх виконавців (Наталка — М. Заньковецька, Микола — М. Садовський та ін.) як у плані акторської майстерності, так і музично-вокальному професіоналізмі. Софія Тобілевич згадувала, що пісня Наталки «Чого вода каламутна» у виконанні Заньковецької «настільки глибоко проймала душу слухача, що хотілось навіть плакати. Звуки

<sup>4</sup> Ванченко К. Спогади українського лицедія // Спогади про Марка Кропивницького. — К., 1990. — С. 55.

голосу Заньковецької були щирі й цілком відповідні до тих слів, які вона вимовляла»<sup>5</sup>. Типовою була постать М. Садовського в ролі наймита Миколи. «На сцені у той вечір сидів під тинном наймит, молодий ще парубок, який, латаючи одержу, співав таким приємним, повним почуття голосом, що не можна було не полюбити того бідолашу»<sup>6</sup>.

За спогадами Івана Мар'яненка, Кропивницький у ролі Макогоненка був неперевершеним: «У Виборного — Кропивницького кремезна постать, міцний, дужий голос, глибокий віддих, соковиті інтонації, щиро народний говір. Дотепи сипляться легко, без підкреслень, повиті серпанком лагідності, м'якого гумору, за яким ховається основна риса характеру — хитрість»<sup>7</sup>.

Граючи виборного Макогоненка упродовж майже всього творчого життя, Кропивницький у цій ролі поставав перед глядачем як «хитрий багатий, представник «сільської власті», в той же час людина обмежена, часом навіть недотепна»<sup>8</sup>. «Кропивницький у Виборному — неперевершений, бо всі наступні Виборні — його нащадки, бо тим чи іншим копіюють його»<sup>9</sup>.

Популярність М. А. Кропивницького ширилася за межі України. У спогадах українського актора і режисера Л. Р. Сабініна є такі рядки: «Мені пригадується факт, коли в Томську, під час гастролей Є. Боярської, до мене підійшов японський купець і запитав, чому я не запрошую на гастролі Марка Лукича Кропивницького? На мій здивований погляд і запитання, відкіля йому відомо це ім'я, я почув, що в Японії він багато читав про нього як про кращого актора української сцени»<sup>10</sup>.

Відходячи від аматорських, напівпрофесійних засад багатьох тогочасних театральних труп, Кропивницький і Старицький приділяли велику увагу художньому оформленню вистав, адже, за словами М. Старицького, «тільки на тлі прекрасних декорацій та іншого художнього оформлення може на всю красу розгорнутися талант актора»<sup>11</sup>. Декорації художника Фроліні у виставі «Наталка Полтавка» конкретизували місце дії та приваблювали майстерністю виконання. Вони давали «змогу глядачеві швидко перекинутися думкою в той куточок, де відбувається дія, часто дістати насолоду, а подекуди й користь від знайомства з новою, пере-

<sup>5</sup> *Тобілевич С.* Мої стежки і зустрічі. — К., 1957. — С. 71–72.

<sup>6</sup> Там само. — С. 73–74.

<sup>7</sup> *Мар'яненко І.* Марко Лукич Кропивницький (Зі спогадів) // Спогади про Марка Кропивницького. — С. 109.

<sup>8</sup> *Красенко В.* Зустріч з великим актором // Там само. — С. 176.

<sup>9</sup> *Мацієвська А.* Из «Спогадів» // Там само. — С. 188.

<sup>10</sup> *Сабінін А.* У своєму театрі // Там само. — С. 141.

<sup>11</sup> *Тобілевич С.* Мої стежки і зустрічі. — С. 43.



І. Котляревський «Наталка Полтавка». Трупа М. Кропивницького, 1885.

Виборний — М. Кропивницький, Возний — П. Саксаганський

І. Котляревський «Наталка Полтавка». Театр М. Садовського, 1907. Возний — Ф. Левицький

несеною на сцену місцевістю. Костюми дають повне уявлення про одяг у певній місцевості <...>»<sup>12</sup>.

«Наталка Полтавка» І. Котляревського постійно була в репертуарі майже всіх театральних труп кінця ХІХ — початку ХХ століття, які зазнали позитивних змін щодо організаційних і художньо-творчих засад (трупа Г. Деркача, театр Товариства «Руська бесіда», очолюваний Т. Романович, «Перше літературно-драматичне товариство імені Г. Квітки-Основ'яненки» у Коломиї під керівництвом І. Трембицького, трупа О. Суходольського, трупа «Тернопільські театральні вечори» під орудою Леся Курбаса та ін.). На зміну сімейним-напівсімейним колективам прийшли трупи, до складу яких входили фахові актори, вокальні та хореографічні групи. Удосконалювалася репетиційна робота, спрямована на опрацювання всіх компонентів вистави: акторської майстерності, музичних і танцювальних номерів, художнього оформлення тощо. Це сприяло підвищенню

<sup>12</sup> Український драматичний театр: В 2 т. — Т. 1. — С. 197.



загального рівня театральної культури що, в свою чергу, уможливило показ вистав за кордоном.

Так трупа, керована Г. Деркачем, виїхала 1893 р. на гастролі до Франції з двома виставами — «Назар Стодоля» і «Наталка Полтавка». У тогочасній французькій пресі з'явилося чимало схвальних відгуків на виступи українських акторів, які, зокрема, відзначали щирість акторського виконання, оригінальність постановки, поетичність пісенно-танцювальних номерів, особливо в «Наталці Полтавці», де «гра виявилась простою, без претензій і дуже талановитою. Г. Деркач у ролі старости (виборного — Ред.), п. Петраківська (Гарпина), Зарницька (Наталка), Косиненко в ролі писаря (возного — Ред.), Глазуненко (Микола) — всі казали себе справжніми артистами»<sup>13</sup>.

Якщо спочатку в трупах Г. Ашкаренка (1881), М. Кропивницького (1882) звучала музика М. Васильєва, то в трупах М. Старицького, М. Садовського звучала музика М. Лисенка, який власноруч здійснював підготовку всіх музичних номерів опери.

М. Лисенко, відібравши найвиразніші та найбільш художні варіанти пісень, прагнув максимально розкрити сюжет й образи п'єси І. Котляревського. Опера відкривається досить великою увертюрою, має два музичні антракти (вступи до дій) і ряд вокальних номерів (сольних й ансамблевих) та інструментальних. Всі музичні номери спрямовані на створення вичерпних і переконливих характеристик дійових осіб, посилюють звучання різножанрових епізодів.

Нову постановку «Наталки Полтавки» І. Котляревського — М. Лисенка здійснили у театрі Миколи Садовського в сезон 1912/13 рр. Замість Г. Єлінека (якому за віком вже важко було працювати) за рекомендацією М. Лисенка був запрошений відомий український диригент і композитор Олександр Кошиць. Він зробив певну коректуру партитури опери щодо темпів, фразування окремих вокальних та оркестрових епізодів, а також, за спогадами В. Василька, вимогливіше поставився до рівня виконання музичних номерів як акторами, так і хором й оркестром.

Нові декорації, що за змістом і колоритом відповідали літературній основі І. Котляревського та музиці опери М. Лисенка, написав випускник Краківської академії мистецтв Іван Бурячок. «Коли на сцені говорилося: «Бачиш Ворсклу», то і глядач бачив річку. Коли Наталка співала «Видно шляхи полтавські і саму Полтаву», то глядач сам усе це бачив. На першому плані ліворуч, біля portalу, — тин з перелазом, за ним похила хата Терпелихи. По цей бік тину росли два молодих осокори. Ця деталь ще більше підкреслювала бідність і ветхість старої хати»<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Український драматичний театр... — С. 276.

<sup>14</sup> Василько В. Микола Садовський та його театр. — К., 1962. — С. 75.



І. Котляревський «Наталка Полтавка». Театр М. Садовського, 1907.

Наталка — Л. Литвиненко (ліворуч), Виборний — М. Садовський (праворуч)

По-новому були трактовані образи, зокрема Возного. Якщо раніше його у більшості труп грали старим залицьняком, то М. Петлішенко (за згодою М. Садовського) бачив у ньому молодого й гарного чоловіка, щиро закоханого у Наталку. Відтак те, що дівчина відмовлялася від багатого й вродливого жениха, глядачі сприймали як гідний моральний вчинок.

У ролі Наталки виступила молода співачка Марія Литвиненко (у подальшому — Литвиненко-Вольгемут), голос якої відзначався теплотою та мелодійністю, акторське ж виконання — драматичним темпераментом. Ця її друга творча робота у складі трупи М. Садовського (перша — Оксана у «Запорожці за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського) була дуже схвально сприйнята глядачами, особливо арія у фіналі другої дії «Чого вода каламутна».

По-новому трактував М. Садовський і виборного Макагоненка, роль якого виконував сам. Він «був не смішним дурнуватим п'яничкою, а статечною, розумною, з хитринкою людиною, яка знає собі ціну, оберігає свій авторитет виборного; якщо і виявляє певну повагу до возного, то це більше до його чину й дворянського

стану, а себе вважає розумнішим і дотепнішим, ніж возний <...> Як тільки далеко за лаштунками вчувалась знаменита гумористична пісня виборного «Дід рудий...», оглядний зал притихав і прислухався до кожного звуку, кожного форшлагу знаменитого любимого артиста. І врешті, з останнім куплетом з'являлась велетенська постать виборного — Садовського, який рухався в танцювальному ритмі своєї пісні, але пританцьовував не ногами, а тільки мімікою та злегка плечима. Зал вибухав громовими оплесками»<sup>15</sup>.

Овації супроводжували виконання М. Садовським й інших пісень, співаних виборним: сповнену жартів і гумору «Ой, під вишнею, під черешнею», оповиту сумними роздумами «Ой, доля людська».

М. Садовський «старанно оберігав «Наталку Полтавку», цю перлину класичної української драматургії, від усяких нашарувань. Він не допускав ніякої власної вигадки, перегравання, не дозволяв втручатися в чудовий авторський текст Котляревського. Протягом десятиліть ставив він «Наталку Полтавку» і грав у ній»<sup>16</sup>.

Народний пісенно-танцювальний мелос, соковитий гумор, яскравий показ етнографічних сторін побуту українського народу — ці важливі риси «Наталки Полтавки» Котляревського, що сприяли її успіху впродовж сторіч, продовжують приваблювати численних глядачів й сьогодні.

Г. ФІЛЬКЕВИЧ

<sup>15</sup> Коваленко П. М. К. Садовський // Спогади про Миколу Садовського. — К., 1981. — С. 106.

<sup>16</sup> Дейч О. Лицар української сцени // Там само. — С. 154.

## І. КАРПЕНКО-КАРИЙ «САВА ЧАЛИЙ»

Трупа П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого (1900)  
Театр М. Садовського (1907)  
«Березіль» (1927)

Народну трагедію «Сава Чалий» І. Карпенко-Карий оприлюднив 1899 р., сподіваючись одразу побачити її на кону їхньої спільної з П. Саксаганським трупи. Проте, очевидні українські патріотичні мотиви п'єси завадили цензурному дозволу. Лише наступного року завдяки рішення імперського Головного управління у справах преси П. Саксаганський взявся до роботи над трагедією.

«Сава Чалий» збудив справжній інтерес публіки та здійняв вир думок у пресі. Насамперед, українська критика належним чином оцінила задум автора, в якому філософський сенс подій української минувшини поєднався з політичною актуальністю. За словами І. Франка, «Сава Чалий» — це твір, «гідний стати в ряді архітворів нашої літератури». Він переконував, що трагедія І. Карпенка-Карого «мала велике значення для України, плямуючи інтенції сучасного національного ренегатства, і покотилася по театральних дошках як могутня проповідь повороту ренегатів до служіння своєму рідному народові і його кровним інтересам»<sup>1</sup>. Автор іншої рецензії також наголошував політичне значення твору, і, вважаючи, що Сава Чалий і Шмигельський «обидва впали жертвами власних наївних мрій про прищеплення народницьких поглядів жорстоким тиранам», закликав «справжніх друзів народу» ні в якому разі «не вступати в сумнівні компроміси з його явними і таємними ворогами»<sup>2</sup>.

По-друге, рецензенти звернули увагу на драматургічну довершеність «Сави Чалого», на відповідність п'єси жанру

<sup>1</sup> Франко І. Твори: У 20 т. — К., 1955. — Т. 17. — С. 452.

<sup>2</sup> Український драматичний театр: В 2 т. — Т. 1. — С. 258.

трагедії. Щоправда, в тогочасних відгуках не знайдемо конкретних літературних паралелей, хоча вони й напрошуються, відтак, повз увагу критики пройшло використання автором тих формотворчих здобутків, якими збагатився давній жанр упродовж своїх трансформацій у часі. Передусім «Сава Чалий» нагадує про трагедію класицизму, оскільки драматична колізія тут реалізує саме етичний конфлікт, а архітектоніка майже не порушує класицистичних «єдностей»; також очевидно є близькість п'єси до жанру історичної драми, що розробляли зосібно О. Пушкін і О. К. Толстой; третю лінію тяжіння становлять зразки української історичної драми, подані Т. Шевченком та М. Старицьким.

Зі спогадів про виставу трупи П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого зрозуміло, що провідний мотив п'єси (новий для української історичної драми) — народ та його вожді — був розкритий у дії послідовно й багатоаспектно. Дві вершини конфлікту уособили Сава Чалий (М. Садовський) і Гнат Голий (П. Саксаганський), наочно протиставлені один одному. М. Садовський наголошував на поміркованості й нерішучості Чалого, на його схильності до ідеалізації людей та подій. У його трактовці Сава ставав зрадником, бо вирішив бути примиренцем, був готовий на компроміс із Потоцьким (І. Карпенко-Карий) заради збереження привілеїв козацтва. Натомість Голий П. Саксаганського вражав цілісністю натури, безкомпромісністю вчинків, твердістю слів. Посутня кульмінація вистави наставала у першій картині третьої дії, коли нерішучість і вагання Чалого змушували гайдамаків обрати замість нього іншого отамана — Голого. У фіналі Гнат П. Саксаганського виростає у справжнього героя, виголошуючи вирок Саві Чалому «від імені громади, впоминаючи всі кривди, що той заподіяв народові». В його суворому голосі «звучала і пересторога зрадникам, і біль та скорбота по загиблих товаришах-гайдамаках»<sup>3</sup>.

І. Мар'яненко пізніше згадає ще двох виконавців цієї вистави: М. Заньковецьку в ролі Зосі — дружини Чалого, якій вдалося «зігріти» не надто виразний образ «великою теплотою свого таланту», та І. Карпенка-Карого в ролі Потоцького, який, попри простоту і щирість, здався дописувачеві непереконалим, позаяк «<...> нагадував скоріше посполитого, ніж можновладного польського пана»<sup>4</sup>.

Зрозуміло, М. Садовський, «найулюбленішою галуззю творчості якого був історичний героїчний репертуар»<sup>5</sup>, не міг оминати своєю увагою трагедію «Сава Чалий» — відтак, залучив її до репертуару стаціонарного українського театру, заснованого ним 1907 року. Проте, лише цією відповідністю смакам художнього керівника колективу роль історичної драми І. Карпенка-Карого, безумовно, не вичерпується. Робота над «Савою Чалим» дозволила М. Садовському зайвий

<sup>3</sup> *Мар'яненко І.* Минуле українського театру. — Х., 1953. — С. 152.

<sup>4</sup> Там само. — С. 151–152.

<sup>5</sup> *Василько В.* Микола Садовський та його театр. — К., 1962. — С. 30.



І. Карпенко-Карий «Сава Чалий». Трупа П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого, 1900. Сцени з вистави

раз апробувати й остаточно ствердити кілька дуже важливих елементів формо-творчої структури українського спектаклю «великого» стилю.

На думку дослідника творчого шляху театру, знавця режисерської справи В. Василька, «<...> у постановочному плані «Сави Чалого» Садовський у всьому дотримувався історизму. На сцені була відтворена історично-конкретна, реалістична картина соціальної боротьби українського народу»<sup>6</sup>. Оскільки провідна ідея вистави, відповідно до наскрізної ідеї твору, полягала у споконвічному протистоянні мужиків та панів, постановник чітко розділяв персонажів по двом ворогуючим таборам, при цьому переймаючись, аби відобразити селян без будь-якої ідеалізації, а шляхту — без шаржування та висміювання. До того ж, у цій виставі «зовсім не було романтичного серпанку, який часом помічався в інших роботах Садовського»<sup>7</sup>.

Слідом за попередньою версією історичної трагедії І. Карпенка-Карого, М. Садовський бачить у першій картині третьої дії (табір гайдамаків) кульмінаційний момент спектаклю і, надаючи їй особливого значення, детально розробляє темпоритмічні, змістовні, мізансценічні, мовні, звукові зміни в її малюнку. Починаючи сцену з побутової замальовки гайдамацького повсякдення, режисер доволі різко міняв конфігурацію сцени в епізоді читання листа від кошового: змістовний центр постійно зміщувався від Сави (М. Садовський) до Шмигельського (С. Паньківський), а від нього — до Гната Голого (І. Мар'яненко), темпоритм наростав, емоційна напруга збільшувалася. Поступово Сава і Гнат починали сприйматися протилежностями за своїми політичними позиціями та за манерою поведінки: Сава М. Садовського був стриманим й видавався твердо переконаним у необхідності покоритися наказу кошового отамана припинити спротив, а Голий І. Мар'яненка буквально кипів від люті й гніву, готовий щомиті кинутися знову «різати пана», мститися за товаришів.

Для М. Садовського вочевидь було вкрай важливим довести, що рішення скинути Чалого з отаманства — колективне, що перемога Голого сталася через народну підтримку. Відтак режисер турбувався, аби козацька маса в кожному епізоді не була єдиним цілим, а, навпаки, ділилася на групи з різною думкою, різними інтересами, щоб ідея народного повстання та його програма ніби визріли в головах гайдамаків. Тому з суцільного неголосного гомону натовпу періодично чулися гучні слова іншого промовця, тому у фінальному епізоді «<...> точно визначалися переходи, вигуки за Голого і за Саву. Нарешті вони зовсім стихали. Перемагав Гнат. Усе рухалось, кричало, шапки злітали догори. Гайдамаки оточили Гната, що стояв на пеньку. Сава намагався доводити, переконувати, та його одіпхнули: розлючений, він одходив у бік»<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Василько В. Микола Садовський та його театр. — С. 30.

<sup>7</sup> Там само.

<sup>8</sup> Там само. — С. 33.



І. Карпенко-Карий «Сава Чалий». Труппа П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого, 1900.  
Сава — М. Садовський, Зося — М. Малиш-Федорещ, Кравчина — Г. Березовський



І. Карпенко-Карий «Сава Чалий».  
Театр М. Садовського, 1907.  
Гнат Голий — І. Мар'яненко

Власне, ця кульмінаційна сцена ставила всі необхідні ідейні наголоси, зокрема пояснюючи ганебний кінець, що чекав на Саву Чалого, який втратив довіру гайдамаків, адже, замість захищати їхні інтереси, спробував захистити власні. На відміну від тексту І. Карпенка-Карого, що допускає нюанси у трактовці поведінки отамана, вистава театру М. Садовського знову виносила Чалому вирок, однозначно засуджуючи народних проводирів, які зраджують свій народ.

За інших соціополітичних, ідеологічних та естетичних умов історична драма І. Карпенка-Карого знову зіграє вагомую стратегічну роль, ознаменувавши зміну основного векторного спрямування українського театру, продемонструвавши, образно кажучи, кардинальне «поправління» національного кону наприкінці 1920-х. Спектакль

Ф. Лопатинського в «Березолі» (прем'єра — 3 лютого 1927 р.) одночасно засвідчив перехід режисури театру до інших стильових координат і сконкретизував принципи її «пом'якшеного» підходу до «старої» п'єси.

Спочатку їх оприлюднив Ф. Лопатинський, виклавши власні програмові настанови щодо твору І. Карпенка-Карого та його сценічної інтерпретації в інтерв'ю часопису «Нове мистецтво»<sup>9</sup>. Перша думка режисера стосувалася контексту вистави — прояснювала ідеологічні вихідні й встановлювала місце спектаклю у мистецькій висхідній «Березолі». «Бажаючи відбитися, відірватися від липких в'їдливих форм старого етнографічного історико-побутового театру, акторові і режисерові нової формації необхідно було відбитися від старого репертуару, — наголошував Ф. Лопатинський, — а тим самим і від репертуару, що трактував про українські справи взагалі, оскільки він увесь був побудований на старих традиціях як в ідеологічному, так і формальному відношенні»<sup>10</sup>. Водночас режисер зізнавався у тому, що й він сам, і колектив, який він представляв, нібито вже усвідомили, що «преваги

<sup>9</sup> Нове мистецтво. — 1927. — № 5 (46). — С. 15.

<sup>10</sup> Там само.



І. Карпенко-Карий «Сава Чалий». Театр «Березіль», 1927. Сцени з вистави

революційного театру», які вкладаються у тріумвірат революційних «змісту, форми і матеріалу», повсякчас обертаються на прорахунки. Окрім того, виявилось, що той «ні в жодному разі не є українським театром»<sup>11</sup>. Саме тому один із найщиріших апологетів «новітності» в театральному мистецтві відтепер був готовий відшукувати способи виправити ситуацію, вбачаючи один із них у роботі над твором І. Карпенка-Карого. Ф. Лопатинський насамперед звернув увагу на історичну правдивість та загострене автором протистояння соціальних та національних сил. «Кожний персонаж п'єси — жива, повнокровна, з м'ясом та кістками, «рубенсівська», коли можна так сказати, фігура. Кожна роль — надзвичайний матеріал для зростання акторської гри. Цікаві і цупкі зчеплені колізії дають режисурі величезний простір для роботи», — перераховував режисер інші позитивні якості твору<sup>12</sup>.

Однак, п'єса І. Карпенка-Карого все ж зазнала деяких «переробок», хоча цього разу вони були спрямовані насамперед на динамізацію дії: викресливши всі «прокладки», режисер, скориставшись зі свого кіно-літературного досвіду, сполучив скорочені епізоди за монтажним принципом. Ф. Лопатинський, написавши детальний «сценарій» майбутньої вистави, з'явився на репетиції з точно зафіксованими змінами темпоритму, з визначеними кульмінаційними точками, з перерахованими підйомами і спадами психологічної напруги. Під час репетицій «<...> на підлозі сцени розстиалося полотно, яке нагадувало шахівницю. Використовуючи принцип літерно-цифрового запису ходів у шахах, Лопатинський називав кожному з акторів цифру і літеру, а вони відповідно ним рухалися по сцені. Спочатку шукали потрібну клітину, потім засвоювали малюнок мізансцени, а вже після цього починали жити емоційно. «Щоб не було випадковостей у зміні темпоритмів та інтонаційного звучання, — говорив акторам режисер, — ви повинні бути внутрішньо наповнені, а я буду керувати так, щоб ви робили те, чого я хочу»<sup>13</sup>.

П. Тернюк (ймовірно, зі слів І. Мар'яненка) стверджував, що саме цей спосіб роботи над спектаклем дозволив Ф. Лопатинському підготувати його у рекордно короткий термін (два тижні). Водночас характери п'єси, високо оцінені постановником, лишилися «чужими» для акторів, які за відведений їм час не встигли «вжитися» в образи, а лише «примірили» їх на себе. Здається тільки «пекельна» репетиція напередодні прем'єри, проведена Л. Курбасом, підняла «творчий дух виконавців», а своєрідне образне вирішення багатьох сцен, запропоноване керівником «Березоля», надало постановці необхідної трагедійної напруги. «П'єса (особливо у масових сценах та у фіналі), зазвучала пристрасно, як широке епічне полотно народного гніву»<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Нове мистецтво. — 1927. — № 5 (46). — С. 15–16.

<sup>12</sup> Там само.

<sup>13</sup> Тернюк П. Иван Марьяненко. — М., 1977. — С. 142.

<sup>14</sup> Там само. — С. 142–143.



І. Карпенко-Карий «Сава Чалий». Театр «Березіль», 1927.

Гнат Голий — Д. Антонович, Сава Чалий — О. Сердюк, Потоцький — І. Мар'яненко

Просторове рішення вистави належало М. Симашкевич. Художниця сповнила його виразними натуральними деталями, які отримували образне наповнення через вибагливу гру режисера зі світлом. Зокрема, саме сполохи світла на бляшаному тлі створювали ілюзію розкішного палацу Потоцького. До того ж, М. Симашкевич та В. Шкляїв потурбувалися про відповідний вигляд персонажів. В свою чергу, Ф. Лопатинський доклав зусиль, аби сюжет розвивався стрімко й переміни місця дії не гальмували її. У виставі добре працювала машинерія, що, правда, цього разу (на відміну від попередніх робіт Ф. Лопатинського, приміром, «Машиноборців» за Е. Толлером) вона виконувала лише свої прямі функції і не розглядалася як компонент просторового рішення.

У книзі «Спогади» Й. Гірняк дав наступне визначення ансамблю вистави, разом окресливши шлях, який пройшов український актор впродовж попередніх двох десятиліть: «Герої трагедії «Сава Чалий» на сцені «Березоля» перегукувалися з лицарями доби, в якій схрещувалися мечі і святилися ножі для боротьби, що віками точилася в обороні свого народу і своєї правди. Це вже не були пейзажи-декламатори, готові тільки до танцю та співу. Це були нові лицедії, здатні відображати вселюдські

пристрасті та пориви»<sup>15</sup>. Керуючись задумом режисера та його розумінням характеристик рис твору І. Карпенка-Карого, виконавці створювали повнокровні, живі характери, однак, як годиться у жанрі трагедії, трохи «підносили» їх, типізували.

Щодо головного героя історичної драми Ф. Лопатинський мав бачення, близьке до попередніх сценічних версій «Сава Чалого». І. Карпенко-Карий воочевидь не засуджував гетьмана, деякою мірою навіть ідеалізував цей характер. Натомість О. Сердюк Чалого розвінчував гетьмана, змальовуючи його людиною великої сили волі, але егоїстичною й вкрай честолюбною. Навіть усвідомивши свою провину, Сава — О. Сердюк не знаходив у собі мужності піти з повинною до гайдамаків, не міг схилити покутну голову.

Проте в останній сцені актор проводив свого героя через усі кола душевного пекла. Внапівтемряві, під звуки колискової, що переривалися мелодією «Козачка», під яку гайдамаки йшли вершити суд над зрадником, Сава — О. Сердюк метався сценою, то розпачливо жаліючись, то вишкірюючись, ніби звір, загнаний у пастку. Отже, певна недоговореність лишалася в малюнку образу гетьмана, й глибокі душевні шарпання Чалого, мабуть, змушували глядача здогадуватися, з яких саме причин він зробив свій ганебний крок: через власні амбіції, жадобу грошей чи через збіг обставин, — так і не доходячи однозначного висновку. Такий, сказати б, алюзорний спосіб замальовки центрального характеру, по-перше, збільшував його змістовний об'єм, по-друге, соціально та історіографічно актуалізував «старий» твір. Але водночас, з'ява неоднозначного героя в епоху політично гострого та ідейно однозначного мистецтва наочно випадала з канону, була неадекватною тогочасним ідеологічним вимогам до сценічної творчості.

До деякої міри ситуацію врівноважувала фігура Гната Голого, зіграного Д. Антоновичем. У відгуках рецензенти одноставно відзначали міць і силу цього образу; критики бачили у Голому Д. Антоновича «дуже постать, що її можна протиставити Саві»<sup>16</sup>.

Протилежний табір, насамперед, уособлював Потоцький І. Мар'яненко, хижий, зловбий, підступний феодал, затятий ворог українців. Боягуза й підлабузника Яворського віртуозно зіграв М. Крушельницький. Актор знайшов дуже виразну деталь поведінки свого персонажа, що, вміло використана, перетворилася на знакову — на кожне слово Потоцького — І. Мар'яненко він із завзятістю та якоюсь шаленою готовністю відповідав «Слухам пана!». Навіть коли пан, чи перевіряючи слугу на вірність, чи просто знущаючись, наказував йому одружитися, Яворський — М. Крушельницький, жодної секунди не вагаючись, із фанатичним блиском в очах радісно вигукував своє незмінне «Слухам пана!». Значно пізніше, дослідник

<sup>15</sup> Гірняк Й. Спомини. — Нью-Йорк, 1982. — С. 272.

<sup>16</sup> Нове мистецтво. — 1927. — № 6 (47). — С. 4.



І. Карпенко-Карий «Сава Чалий». Театр «Березіль», 1927. Сцена з вистави



І. Карпенко-Карий «Сава Чалий». Театр «Березіль», 1927.

Сава Чалий — О. Сердюк (ліворуч); Гнат Голий — Д. Антонович (праворуч)

творчості М. Крушельницького Л. Танюк зазначить: «Шлях-тича Яворського <...> Крушельницький грав рожевим по-росям, яке, хрокаючи від задоволення, ладне простягнутися з петрушкою в зубах на таці перед Потоцьким»<sup>17</sup>.

Ансамбль доповнювали Зося Н. Титаренко, Шмигельський О. Хвилі, Качинська Г. Бабіївни, Жизнецький О. Подорожного.

Інтонційно різнобарвну, сповнену фольклорними мотивами музику до вистави написав П. Козицький. Режисер у кульмінаційних сценах вибагливо використовував музичні лейтмотиви, а пантомімічні епізоди (визискування селян, перевдягання Кульбаби та Горицвіта у польських вартових) взагалі поклав на них.

Формотворча система «Сави Чалого» поєднувала в собі елементи «великого» стилю театру корифеїв і прийоми, яким навчилась «березільська» режисура та перший випускник режлабу — Ф. Лопатинський: динамічна, стрімка дія, конфлікт, унаочнений через різке протистояння протилежних сил, цілісні й водночас діалектичні головні образи, гранично виразно висловлені виконавцями, панорамні масові сцени, вибагливий малюнок мізансцен, поліваріативне використання сценічного оформлення, музики, світла. Такою була вистава Ф. Лопатинського за твором І. Карпенка-Карого, що нею він засвідчив визначну професійну культуру театру у роботі над класикою, власну зрослу майстерність, зайвий раз підтвердив потужні виконавські можливості акторського ансамблю «Березоля».

Бібліографія:

1. *Гринишина М.* Театр української драматургії (Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х рр.) — К., 2006.
2. *Єрмакова Н.* «Сава Чалий» в «Березолі» // Просценіум. — 2006. — № 1(14). — С. 21–26.
3. *Алеїнікова І.* На естетичному зламі «Березоля». «Сава Чалий» в режисерській інтерпретації Фавста Лопатинського // Мистецтвознавство України. — 2004. — Вип. 4. — С. 166–170.

М. ГРИНИШИНА

<sup>17</sup> *Танюк Лесь.* Бестіарій Мар'яна Крушельницького // Український театр. — 1987. — № 6. — С. 22.

М. ГОГОЛЬ «РЕВІЗОР»

Театр М. Садовського (1907)

П'єса «Ревізор» М. Гоголя (1809–1852) — перша російська суспільно-побутова комедія, де автор свідомо відмовився від любовної інтриги й виніс на перший план події громадського життя. Населивши героями вигадане місто, він продемонстрував на маленькому «острівку» життєві ознаки та конфлікти, що характеризували розвиток цілої історичної епохи. Крім чітко визначених і збалансованих жанрових рис, п'єса має оригінальну композицію — читач відразу занурюється у драматичний конфлікт.

Вперше у драматургії інтрига у п'єсі зав'язується і розвивається завдяки «втїленому обману» — Хлестаков — шахрай мимоволі, випадково опинившись у ролі ревізора, неусвідомлено сприяє тому, що інші персонажі все більше заплутуються у тенетах брехні та інтриг. У п'єсі немає традиційного покарання пороку чи все пояснюючого фіналу — заключна «німа сцена» не вирішує кризову ситуацію, але, навпаки, безкінечно подовжує її, даючи простір для широкого узагальнення, для алегоричного тлумачення змісту всієї п'єси. В «Ревізорі» автор намагався зібрати «все погане, що тільки знав, і одним разом над всім посміятися». Власне, за словами самого М. Гоголя, він мав на меті «<...> справити добрий вплив на суспільство, що, однак, не вдалося: у комедії побачили бажання висміяти узаконений порядок речей та урядові форми, тоді як я намірявся висміяти лише самоправне відхилення деяких осіб від форменого та узаконеного порядку»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *Гоголь Н.* Искусство есть примирение с жизнью // *Гоголь Н.* Избранное. — М., 1999. — С. 606.



Сюжет «Ревізора» має реальну основу — у жовтні 1835 р. О. Пушкін розповів письменнику про пригоду, що трапилася з ним у Нижньому Новгороді (губернатору міста доповіли, що Пушкін приїхав із таємною місією), та про схожий анекдотичний випадок з директором часопису «Отечественные записки» П. Свін'їним, якого у Бесарабії прийняли за ревізора. Останній на рауті у губернаторській родині вдавав із себе поважну персону, вислуховував скарги, роздавав обіцянки, залицявся до дам...

Історії захоплюють М. Гоголя. Роботу над першим варіантом комедії було розпочато восени 1835 р., вона просувалася так швидко й успішно, що 18 січня 1836 р. письменник читає готову комедію на вечорі у будинку В. Жуковського зосібно О. Пушкіну, П. Вяземському та М. Вільєгорському. Слухачі схвально сприйняли «Ревізора», але припустили, що імператорська цензура не пропустить комедію. М. Вільєгорський взявся прочитати п'єсу Ніколаю I і зробив це так вправно, що цар не побачив в тексті ніякої крамоли. Відтак, директор імператорських театрів О. Гедеонов включає «Ревізор» до репертуару Александринки.

У лютому 1836 р. М. Гоголь читає «Ревізор» трупі імператорського театру. Однак провідні актори, призначені на головні ролі (І. Сосницький — Городничий, М. Дюр — Хлестаков, О. Афанасьєв — Осип), не виявляють захвату від п'єси, побоюючись, що публіка не зрозуміє її. У свою чергу, М. Гоголь під час репетицій комедії не схвалює гру акторів, які самовільно роблять купюри у монологах персонажів та перебільшують їхню комічність. Автор письмово інструктує виконавців, напередодні прем'єри вимагає замінити декорації будинку Городничого, костюм Осипа і відмовляє акторів від перук.

Натомість 19 квітня на прем'єрі «Ревізора» актори виходять на сцену в перуках, із сильно загримованими обличчями, виголошують текст ролей надто голосно, плутають репліки, Бобчинський й Добчинський кривляються, Хлестаков гримасує та «пурхає, як метелик», Осип схожий на водевільного лакея, а Городничий виглядає як старий вояка. Ображений М. Гоголь — адже його настанови та побажання не взяли до уваги — не вийшов на сцену і пішов з театру.

Проте присутній на прем'єрі Николай I та й публіка загалом сприймають Александринський спектакль цілком схвально, наступні вистави проходять з аншлагом.

М. Гоголь був дуже розчарований постановкою комедії в Александринці, на спектакль в Москві він не приїздить, готуючись до подорожі Європою, куди й виїхав з Петербурга 6 червня 1836 р.

Прем'єра «Ревізора» в московському Малому театрі 25 травня 1836 р. з М. Щепкіним — Городничим та Д. Ленським — Хлестаковим була успішнішою за попередню. Хоча тут, як до того в Санкт-Петербурзі, Хлестаков — Д. Ленський



М. Гоголь «Ревізор». Театр М. Садовського, 1907. Добчинський — І. Загорський, Бобчинський — М. Петлішенко, Городничий — М. Садовський, Анна Андріївна — О. Полянська

відійшов на другий план, натомість центральним знову став образ Городничого у виконанні М. Щепкіна.

Доказом цього слугує той факт, що саме на неї як на еталон посилалася критика щодо наступних сценічних інтерпретацій твору протягом всього ХІХ століття. М. Гоголь же раптом став ледь не ідолом в очах молодого покоління, представники якого «напам'ять повторювали потім один одному, підправляючи і поповнюючи один одного, цілі сцени, довгі розмови звідти»<sup>2</sup>. В. Стасов згадував, як «<...> вдома або в гостях нам нерідко доводилося вступати в гарячі дебати з різними людьми похилого віку (а інший раз, соромно говорити, навіть і не літніми людьми), яких обурював новий ідол молоді й вони запевняли, що ніякої натури у Гоголя немає, що все це його власні вигадки та карикатури, що таких людей зовсім немає на світі, а якщо і є, то їх набагато менше буває в цілому місті, ніж тут

<sup>2</sup> Стасов В. Н. Гоголь в восприятии русской молодежи 30–40-х гг. // Гоголь в воспоминаниях современников. — М., 1952. — С. 400.



М. Гоголь «Ревізор». Театр М. Садовського, 1907. Сцена з вистави



М. Гоголь «Ревізор». Театр М. Садовського, 1907. Земляника — Ф. Левицький, Хлестаков — І. Мар'яненко

у нього в одній комедії. Сутички виходили гарячі <...> але старі не могли змінити в нас жодної рисочки, і наше фанатичне обожнювання Гоголя розросталося тільки все більше і більше»<sup>3</sup>. Фрази з комедії стали крилатими, а імена героїв прозвучали.

М. Гоголь весь цей час продовжує вдосконалювати текст «Ревізора». Для завершення роботи над п'єсою автору знадобилося 16 років, упродовж яких він зробив декілька редакцій: у 1836, 1841 та 1842 рр. Хоча остаточною вважають версію 1842 р., останню зміну до тексту — репліку в четвертій дії — автор вніс у 1851 р. Саме ця редакція протягом багатьох років з незмінним успіхом гралася у петербурзьких та московських театрах. На доказ прихильності публіки наведемо такий факт: від дня прем'єри до 1845 р. п'єсу зіграли шістьдесят разів<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Стасов В. Н. Гоголь в восприятии русской молодежи 30–40-х гг... — С. 401.

<sup>4</sup> Ельницкая Т. Репертуарная сводка // История русского драматического театра: В 7 т. — М., 1978. — Т. 3. — С. 305.

Українською герої гоголівського твору нарешті заговорили зі сцени першого стаціонарного Театру М. Садовського. Режисер вирішив поставити п'єсу в перший київський сезон 1907/08 рр., самостійно переклавши її.

На початок роботи у Києві театр мав міцну репертуарну основу, яка складалася з 15 п'єс української класичної драматургії. Звернення до драматичних творів, перекладених з російської (гоголівського «Ревізору» та драми Є. Чирикова «Євреї»), стало, на думку В. Василька, «першим новаторським заходом» антрепринера, який у такий спосіб в умовах стаціонарування театру вирішував гостру проблему поповнення репертуару<sup>5</sup>. М. Садовський вважав постановку «Ревізора» М. Гоголя своєрідним іспитом для українського театру, який той «повинен був скласти перед очима всієї публіки на право стати <...> з високо піднесеною головою серед усіх європейських театрів»<sup>6</sup>. Тим

<sup>5</sup> Василько В. Микола Садовський та його театр. — К., 1962. — С. 48.

<sup>6</sup> Садовський М. Мої театральні згадки. — К., 1956. — С. 164.

паче, що, на переконання постановника, «<...> хоч Гоголь і написав п'єсу по-російському і події навіть переніс у Саратовську губернію, але він, мабуть, сам того не почував, що всі дієві особи його суто українські типи, якими тоді кишіла наша благодатна Україна»<sup>7</sup>.

Намір режисера поставити п'єсу М. Гоголя викликав несподівано негативну реакцію з боку тогочасної критики. М. Садовського болісно зачепила стаття у журналі «Театр и искусство», де майбутня вистава виставлялася смішною та безглуздою: «Хохли після гопака й горілки на театральному кону вирішили здивувати світ постановкою п'єси «Ревізор» М. Гоголя і, чути, вперше вона піде у театрі Садовського в Києві. Це номер...», — зневажливо висловлювався О. Кугель<sup>8</sup>. Але, незважаючи на упереджене ставлення критиків, М. Садовський приступив до роботи над виставою восени 1907 р., як тільки отримав з цензури переклад п'єси. Очільник театру вірив, що, поставивши «Ревізор», не лише «зіб'є пиху» з рецензента часопису «Театр и искусство», а й «заткне пельку» «усім ворогам української культури»<sup>9</sup>.

М. Садовський намагається відійти якнайдалі від звичних глядачу російських постановок «Ревізора». Першим його кроком у цьому напрямі стає призначення на роль Хлестакова І. Мар'яненка, який ні зовні, ні голосом, ні манерою гри не нагадував попередніх виконавців. Згодом В. Василько переконував, що М. Садовський зробив дуже вдалий вибір: хоч акторові не вдалося передати «надзвичайної легкості думок» свого персонажа, однак, він розкрив суть образу — його Хлестаков виглядав як панич з Петербурга, залицяльник та зухвалець, якому не бракувало столичного лоску, але бракувало «царя у голові»<sup>10</sup>.

Власне, М. Садовський наполегливо просив кожного з виконавців «не впадати в мавпування того шаблону, за яким усі російські актори споконвіку грають «Ревізора», а щоб кожен зрозумів характер ролі в п'єсі й дав йому своєрідне забарвлення»<sup>11</sup>. Ця вимога набувала тим більшої ваги через те, що постановник старанно уникав зовнішньої «українізації» вистави. Тому притаманний тамтешньому «Ревізору» національний колорит з'явився завдяки манері гри українських акторів та вдалому перекладу М. Садовського — «яскравому і в манері Гоголя»<sup>12</sup>. В. Василько пригадував: «<...> коли у Гоголя у листі Хлестакова про Городничого сказано: «Глуп, как сивый мерин...», то Садовський переклав: «Городничий дур-

<sup>7</sup> Садовський М. Мої театральні згадки. — С. 165.

<sup>8</sup> Там само. — С. 164.

<sup>9</sup> Там само. — С. 165.

<sup>10</sup> Василько В. Микола Садовський та його театр. — С. 53.

<sup>11</sup> Садовський М. Мої театральні згадки. — С. 165.

<sup>12</sup> Василько В. Микола Садовський та його театр. — С. 51.



М. Гоголь «Ревізор». Театр М. Садовського, 1907.

Пошьопкіна — Г. Борисоглібська (ліворуч).

Хлестаков — І. Мар'яненко, Хлопов — Г. Березовський (праворуч)

ний, як драний чобіт...». <...> глядачі завжди реагували на ці слова вибухом сміху. Коли у Гоголя у тому ж листі Хлестакова про Поштмейстера читаємо: «Почтмейстер точь в точь департаментский сторож Михеев, должно быть, также подлец, пьет горькую», то Садовський переклав це речення дуже соковито: «Поштмейстер, як дві каплі води, — сторож у департаменті, Михеев, і теж, падлюка, мочить морду в горілці»<sup>13</sup>.

З такою ж ретельністю М. Садовський добирав елементи сценічної дії. Лише після двадцяти репетицій, коли всі деталі постановки, аж до канарки у клітці, що висіла на вікні у домі Городничого, були готові, постановник виніс спектакль на глядача<sup>14</sup>. «Вистава йшла, звичайно, в реалістичному плані з акцентом на гостру, соковиту акторську подачу образів. Побутові дрібниці були одкинуті, — намагались підкреслити сатиричний бік твору», — так І. Мар'яненко охарактер-

<sup>13</sup> Василько В. Микола Садовський та його театр. — С. 51.

<sup>14</sup> Садовський М. Мої театральні згадки. — С. 165.

ризував в цілому стилістику вистави<sup>15</sup>. Отже, перед глядачем предстала галерея гоголівських типів, кожний з яких був окреслений виконавцем із максимальною повнотою.

Очоловав цей «парад», зрозуміло, Городничий — М. Садовський. За душевним складом, темпераментом, експресією, за мовою, соковитою й образною, за національним колоритом — це був миколаївський градоправитель походженням з України. Його темно-сиве, жорстке волосся, очевидно, колись було стрижене їжаком, але тепер, ставши городничим, Сквозник-Дмухановський захотів зробити зачіску з проділом набік, та волосся не слухалося і однаково стирчало, причому проділ був ледве помітним. На великому суворому обличчі виділялися пронизливі сірі очі<sup>16</sup>. Запорозькі вуса М. Садовського заклеїли, а його прямий ніс перетворили на товсту картоплю. В результаті обличчя артиста мало вираз тупої самозакоханості, що відповідало гоголівській характеристиці Городничого<sup>17</sup>. Городничий — М. Садовський — огрядний, міцний, дужий чоловік, рухався поважно, але, коли треба було, — експресивно і не по літах молодод<sup>18</sup>. Впадали в око важкі кулаки — втілення його грубої сили; вони то злітали вгору над головою, то самі собою складалися перед носом в об'ємисту дулю<sup>19</sup>.

Городничий — М. Садовський — це насамперед сила влади, сваволі. Актор підкреслював у цьому характері риси «солдафона» і хапуги, який справді вірив, що інакше жити не можна, що такий спосіб життя встановив сам бог. Водночас його Сквозник-Дмухановському властиве було підлецування, низькопоклонство перед дужчими за нього і зухвалість, бездушність до слабких. Городничий — М. Садовський умів пристосовуватися до обставин, знаходив розв'язання всіх питань. Вражала легкість, з якою цей персонаж переходив від страху до само впевненості, від горя до щастя<sup>20</sup>.

Роль Городничого Микола Карпович починав стурбовано і заклопотано («інкогніто» сиділо у нього в голові!). Він безцеремонно дорікав чиновникам за всілякі не порядки, Суддю слухав нетерпляче, скептично ставлячись до його сентенцій, на Хлопова просто насідав, допікаючи йому за поламаний учителем історії стілець. Коли Городничий — М. Садовський просив у господа «допомогти йому тільки на цей раз», то це було не благання, не покірна молитва, а звичайна собі обурююча, яка, до речі, закінчувалася прямою погрозою на адресу клятих купців:

<sup>15</sup> *Мар'яненко І.* Минуле українського театру. — Х., 1953. — С. 158.

<sup>16</sup> *Василько В.* Микола Садовський та його театр. — С. 155.

<sup>17</sup> *Дейч А.* По ступеням времени. — К., 1988. — С. 91–92.

<sup>18</sup> *Василько В.* Микола Садовський та його театр. — С. 155.

<sup>19</sup> *Дейч А.* Голос памяти. — М., 1966. — С. 160.

<sup>20</sup> *Василько В.* Микола Садовський та його театр. — С. 153.



М. Гоголь «Ревізор». Театр М. Садовського, 1907. Сцени з вистави. Йосип — С. Паньківський, Мар'я Антонівна — М. Петляш, Городничий — М. Садовський, Анна Андріївна — О. Полянська

«На кожную анахтемську купецьку душу наложу по три пуди воску». Відчувалося, що рано чи пізно Городничий зірве свою злість на ненависних купцях<sup>21</sup>.

У другій дії, під час зустрічі з Хлестаковим, палітра акторських переходів була ще ширшою: від улесливості та провокації до справжнього переляку. При цьому не менш виразними були внутрішні монологи Городничого — М. Садовського. Кульмінація епізоду наставала, коли Городничому вдавалося ввійти Хлестакова «на гачок» — таки дати тому «на лапу». У наступній сцені цей «досвідчений старий лис (не таких, мовляв, обкручував!)»<sup>22</sup> демонстрував неабияку спритність й досвідченість у всіляких шахрайствах і, до того ж, азарт завзятого гравця. Здавалося, він здатний передбачити абсолютно все, аж раптом ставалося непоправне — Бобчинський мало не вдаряв гостя дверима!

Центральну сцену вистави — у себе вдома — Городничий — М. Садовський починав у благодушному настрої. Тут він був на своїй території, де не боявся можливих донощиків. Тому зі сп'янілим Хлестаковим Іван Антонович спочатку поведився, наче батько з малою дитиною. Аж ось з базікання п'яного гостя він усвідомлював, що той — «велике цабе», і вмить Городничий — М. Садовський заглядав від страху, не в змозі навіть запропонувати Хлестакову відпочити.

Повернувшись із сусідньої кімнати, він витирав спітнілі чоло і ший, обмахувався хусткою, голосно віддихувався, ніби щойно пхав угору важкого воза. «Але недовго тривав цей спочинок. Городничий — Садовський, мов коршак, накидався на Держиморду і Свистунова, хапав їх за комір, волік наперед і озвіріло, але стримуючи голос, не інструктував, а розпікав, давав накази, погрожував кулаками»<sup>23</sup>. Знову перед глядачем з'являвся свавільний та жорстокий градоначальник. Як от у сцені з купцями, яку М. Садовський «<...> закінчував знаменитим жестом: наказуючи їм, «щоб вітання було неабияке», він правою рукою з двома випростаними пальцями, робив такий рух, ніби вкладав їх то в одну, то в другу кишеню. Це означало — великі хабарі в обидві кишені»<sup>24</sup>.

О. Дейч стверджував, що «Ревізор» у театрі М. Садовського був побудований так, що перші чотири дії виглядали зав'язкою для п'ятої, в якій розрубалися всі вузли й ставилися крапки над «і» <...>

Ось поштмейстер перехопив листа Хлестакова, рожеві ілюзії Городничого та його дам розсіялись, він осміяний, його пошили у дурні, скинули з хиткого п'єдесталу, що здавався йому гранітним цоколем майбутньої столичної кар'єри. Городничий кидається від безсилої люті, хрипло викрикуючи окремі слова, хапа-

ється то за шпажку, привішену збоку, то за серце. Нарешті, послужливі урядники підставляють йому крісло, і він буквально падає у нього, витираючи піт великим фуляровим носовиком. Хвилина перепочинку — і Городничий трохи оволодіває собою. Він шукає виходу з образливого стану, в якому опинився, гнів заміщує безсилля і знову оволодіває Городничим. Про писак, «чортове сім'я», він говорив вже більш спокійно. Вони, писаки, ще, мабуть, комедію напишуть, і весь світ сміятиметься над Городничим, який пошився у дурні.

Знамениті слова: «З чого смієтесь? з себе смієтесь!... Гей, ви!...» — кидав не урядникам, а, перекившись через рампу, у перші ряди партеру»<sup>25</sup>.

Раптом, знову охоплений гнівом, Городничий — М. Садовський «<...> піднімався і, шукаючи поглядом, грізно запитував: «Який це чорт перший пустив поголоску, що він ревізор? Признавайтесь! <...> Розлючений велетень-городничий грізно посувався, щоб все на своєму шляху розтратить, знищити. Та, на щастя, з'являвся жандарм, сповіщав про прибуття справжнього ревізора, і все завмирало, і грізна постать городничого ставала жалюгідною, на смерть переляканою нікчемною істотою, нагадуючи розтоптану велику зелену білогуру жабу (він був зодягнений у зелений розстебнутий мундир і в білі штани та жилет)»<sup>26</sup>.

У пізніших згадках щодо «Ревізора» у театрі М. Садовського неодноразово простежується думка про те, що в даному разі «успіх чи провал вистави, перемога чи поразка українського театру» значною мірою залежали від виконання І. Мар'яненком ролі Хлестакова<sup>27</sup>. Побоювання були тим сильнішими, що актор за психофізичними даними не дуже-то й підходив для створення «гоголівського образу хвастуна, що не має ніякого контролю над своїми словами і вчинками, що наморочить інших брехнею, як чимось цілком реальним», «істоту, вдягнену у випадково вцілілий фрак — «свистульку» з підрізаними полами, — істоту з такими ж дрібними рухами, яке дрібне було життя Хлестакова до фатальної помилки, коли його прийняли за ревізора»<sup>28</sup>. Відтак, роль вимагала



М. Гоголь на репетиції «Ревізора», дружній шарж

<sup>21</sup> Василько В. Микола Садовський та його театр. — С. 51.

<sup>22</sup> Там само. — С. 154.

<sup>23</sup> Там само.

<sup>24</sup> Там само.

<sup>25</sup> Дейч А. По ступеням времени. — С. 92.

<sup>26</sup> Коваленко П. М. К. Садовський // Спогади про Миколу Садовського: Зб. статей. — К., 1981. — С. 111–112.

<sup>27</sup> Див. зокрема: Тернюк П. Іван Мар'яненко. — К., 1968. — С. 61.

<sup>28</sup> Мар'яненко І. Минуле українського театру. — С. 158.

від І. Мар'яненка «<...> майже цілковитої перебудови його психофізичного апарату, що вже значною мірою призвичаївся до ролей героїв-коханців або резонерів, до ролей героїко-романтичного та ліричного плану у соціально-побутових або історичних драмах, комедіях і мелодрамах української національної драматургії»<sup>29</sup>. На думку сучасників, зокрібно Г. Маринича, цього разу актор «<...> виявив себе як блискучий майстер перевтілення <...> Кремезна постать потоншала і ніби понижчала, басовий тембр голосу зазвучав у теноровому реєстрі, хода легенька, жести плавні, ніби жіночі, все, все змінилось. Хлистик, жевжик і вдало награв роль важної персони <...>»<sup>30</sup>.

З можливих мотивацій поведінки Хлестакова І. Мар'яненко вибрав таку: його персонаж — безхитрісний столичний брехунець — випадково злетів на гребінь хвилі й через власну легковажність навіть не розуміє, куди заводять його гра і чим загрожує. Він не боровся з обставинами, навпаки, обставини самі оберталися для нього на щастя<sup>31</sup>. «Покрутився Хлестаков у дурному провінційному суспільстві, наговорив, набрехав з три короби, нахапав грошей («бери, що пливе до рук!»), і ось вже жвава трійка із лункими бубонцями уносить його зі смішної й страшної, жалюгідної й жорстокої вотчини гоголівських урядників», — опише згодом О. Дейч карколомні пригоди удаваного «ревізора»<sup>32</sup>.

Ледь не всі рецензенти вистави відзначали саме партнерську гру М. Садовського — Городничого та І. Мар'яненка — Хлестакова. Цієї злагоженості актори досягли завдяки спільному принципу тлумачення персонажів. І. Мар'яненко також потурбувався, щоб характер Хлестакова розкривався перед глядачем поступово, щоб його справжнє обличчя потроху проглядало з-під личин, що їх Іван Олександрович спритно натягував на себе. Так при першій появі Хлестакова — І. Мар'яненка глядач бачив дуже серйозного молодого чиновника, який поведився урівноважено, адже розумівся в своєму складному становищі<sup>33</sup>.

«Один монолог, другий — ні, Хлестаков просто розумна людина, що потрапила в біду. Городничий пропонує переїхати на іншу квартиру. Хлестаков обурений, гадає, що розмова йде про тюрму. Та становище потроху яснішає. Почалася розмова по-другому. Хлестаков узяв гроші.

— Я бачу, ви благородна людина. Тепер інша справа...

Ось тільки з цих слів глядач поступово розглядає справжнє обличчя новоз'явленого ревізора. З'ясовується, що вся серйозність Хлестакова мала міс-

це тільки тому, що він був голодний і без грошей. Одержавши асигнації, зрадів, прийняв звичайний для себе вигляд <...> Легковажний, дурненький Хлестаков стає розумним у хвилину, коли йдеться про власну наживу — риса, характерна для дуже багатьох осіб, схожих на Хлестакова», — таким побачив ці перевтілення Г. Григор'єв<sup>34</sup>.

Саме легковажність і дурість Хлестакова — І. Мар'яненка відзначили всі без винятку свідки спектаклю. Рецензент газети «Киевские вести» захоплювався тим, що актор «<...> з першого ж виходу зумів узяти належний тон і чудово витримав усі труднощі свого становища, не зробивши жодного жесту і не давши жодного фальшивого звуку», у ролі «наймилішого брехунця з розряду найпустіших і, по суті, найдобріших, хоча й безпардонних хлопців»<sup>35</sup>. Поряд кореспондент газети «Рада» відзначав «обмірковані до найдрібніших деталей» епізоди, де Хлестаков — І. Мар'яненко — «то переляканий, то нахабний чиновник петербурзьких департаментів» — вів «прийом чиновників і просителів» і «пустував з дочкою й жінкою Городничого»<sup>36</sup>.

Утім, очевидно, що гоголівська вистава театру М. Садовського не мала б справжнього успіху, якби довкола центральної пари Городничий — Хлестаков не вирував натовп яскравих персонажів другого плану. Серед них критики відзначили М. Вільшанського — Тяпкіна-Ляпкіна, С. Паньківського — Йосипа (щоправда, В. Чаговцю заважала «надмірна рухливість» слуги<sup>37</sup>), І. Загорського — Добчинського (а цьому персонажу, на думку того ж В. Чаговця, навпаки, не вистачало жвавості поведінки<sup>38</sup>). Яскраве, хоч і неоднозначне, ставлення до свого героя (Земляники) викликав Ф. Левицький. Попечитель богадільні був «не по-гоголівськи» худорлявим та повільним, він справляв враження замкнутої людини, яка звикла все зважувати, оцінювати та економити власні рухи, навіть хабара він давав дуже неохоче. Доноси на колеги-чиновників були для нього ніби священним обов'язком. Ф. Левицький — Земляника від самого початку не довіряв Хлестакову, і в останній дії, коли розкривався обман, переможно викрикував: «Ага! Я ж вам казав, що він не ревізор!»<sup>39</sup>. Яскравий, не схожий на «жодний інший з бачених» дуєт склали городовики Свистунов — М. Миленко та Держиморда — Я. Зубко. Свистунов — М. Миленко — малень-

<sup>34</sup> Тернюк П. Іван Мар'яненко. — С. 65.

<sup>35</sup> Киевские вести. — 1907. — 3 нояб. — № 141.

<sup>36</sup> Рада. — 1907. — 3 листопада. — № 247.

<sup>37</sup> Чаговец В. «Ревизор» на сцене украинского театра // Киевская мысль. — 1907–10 нояб. — № 288.

<sup>38</sup> Там само.

<sup>39</sup> Василько В. Микола Садовський та його театр. — С. 52.

кого росту і з високим голосом, говорив, стрекочучи, мов сорока; Держиморда — Я. Зубко — високий, огрядний, з пропитим басом, кожне вимовлене ним слово лунало «ніби постріл гармати». Ці двоє дуже кумедно виглядали поруч одне одного, а їхньою найпам'ятнішою сценою був епізод з 3-ої дії, коли Городничий — М. Садовський роз'яснював їм, як поводитися з купцями — «тащить і не пущать»<sup>40</sup>.

Серед виконавиць жіночих ролей на перше місце дехто з критиків поставив Г. Борисоглібську, яка «<...> зробила з Пошльопкіної цілком оригінальний тип», чий «прокляття викликали і сміх і сльози»<sup>41</sup>. «Живі типи старого провінціального життя» — так назвав В. Чаговець дует Анни Андріївни — О. Полянської та Мар'ї Антонівни — М. Петляш<sup>42</sup>.

Зважаючи на інтерес, викликаний жвавою дискусією в пресі з приводу нової вистави, не дивує той факт, що прем'єра «Ревізору» 1 листопада 1907 р. зібрала у залі найрізноманітнішу публіку. «Була українська частина, що з затаєним страхом у душі чекала на підняття завіси, бажаючи, щоб усе відбулося якнайкраще. Був [ворожий] елемент <...> що здалегоди вже радів, передбачаючи провал. Була й та частина, якій цікаво було глянути на «этот номер» і якій страшенно кортіло побачити, в якому саме місці п'єси «хохлы» вставлять свій неодмінний гопак»<sup>43</sup>. Не менш напруженою, ніж у глядацькій залі, була атмосфера й за лаштунками. Досвідчені актори, для яких це була не перша прем'єра, жадали від режисера схвалення їхніх костюмів та гриму. Та й сам режисер «ледве стримував у собі якесь незрозуміле тремтіння»<sup>44</sup>.

І. Мар'яненко не запам'ятав, як гримувався, одягався та пригадував слова ролі, які геть-чисто вилетіли у нього з голови. Мабуть, нервовість стала причиною того, що першу дію актори відіграли «на заниженому тоні і затягли темп». Тому й глядач реагував лише «досить стриманими оплесками». Проте у другій дії — з виходом Городничого — М. Садовського «діалог налагоджується, і дія закінчується під виразніші оплески»<sup>45</sup>. В антракті поціновувачі театру збираються за лаштунками, вітаючи акторів та режисера. Здається, ця підтримка позначилася на другій частині спектаклю: після перерви актори грають набагато краще — зі сцени Мар'ї Антонівни — М. Петляш та Анни Андріївни — О. Полянської сценічна дія остаточно захоплює глядача і настає «перелом у сприйманні ви-

стави». Попри те, що частина глядачів демонстративно полишає зал, виконавці почуваються на сцені впевненіше, і вистава завершується під бурхливі оплески публіки<sup>46</sup>.

«Ревізору» в театрі М. Садовського судилося довге (довжиною у сім років) та успішне сценічне життя. Критика поставилася до спектаклю дуже прихильно. Приміром, рецензент газети «Киевские вести» зазначав: «Ревізора» зіграно настільки добре, з таким ансамблем, з таким почуттям такту і розумінням кожним з виконавців своєї задачі, що трупа може сміливо залучити «Ревізор» до свого репертуару, як одну з найбільш вдало виконаних п'єс»<sup>47</sup>. Утім, успіх не запаморочив голови очільникові театру — він продовжував працювати над виставою, що й відзначала тогочасна преса: «Навіть, рівняючи її до першої постановки, тепер п'єса проходить ще краще, з надзвичайно старанно обміркованими деталями. Видно, що і режисур, і артисти не перестають працювати, дякуючи чому «Ревізор» у Садовського проходить зразково <...>»<sup>48</sup>.

1911 р. театр показав гоголівську виставу на гастролях у Петербурзі, здобувши і там високу оцінку. Наступного дня після вистави столична газета «Обозрение театров» писала: «Безсмертна комедія Гоголя знайшла собі гідних втілювачів в особі малоросів. Геніальна сатира, пройнята блискучим гоголівським гумором, якнайкраще підходить до вчорашніх виконавців. Багато продуманості, багато життя в їхній грі». О. Суворін, який перед початком вистави жартома кинув Садовському кілька в'їдливих реплік, після третьої дії знову зайшов до нього у супроводі двох генералів із царськими коронами на еполетах і, відаючи доземний уклін, сказав: «Привіт тобі, Миколо Карповичу, від усього Петербурга! Спасибі! Ніяк не сподівався! Адже Александринка — коліска «Ревізора», але ти вніс щось свіже, нове. Я відчуваю запах гоголівських степів»<sup>49</sup>.

Мабуть, єдиним опонентом вистави залишився часопис «Театр и искусство», де черговий рецензент знову «пройшовся» по спектаклю та його творцям: «Постановку перекладних п'єс на українській сцені у трупі Садовського треба визнати загалом задовільною, хоча, з іншого боку, артисти виказують непідготовленість й примітивність гри, відсутність серйозної школи, деяку некультурність, що виявляється у загальному нерозумінні психології персонажу». «Добре це, хоч не дуже вилаяв!» — так прокоментував цей «випад» М. Садовський<sup>50</sup>.

<sup>40</sup> Василько В. Микола Садовський та його театр. — С. 52.

<sup>41</sup> Чаговець В. «Ревизор» на сцене украинского театра...

<sup>42</sup> Там само.

<sup>43</sup> Садовський М. Мої театральні згадки. — С. 166.

<sup>44</sup> Там само.

<sup>45</sup> Мар'яненко І. Минуле українського театру. — С. 159.

<sup>46</sup> Мар'яненко І. Минуле українського театру. — С. 160.

<sup>47</sup> Киевские вести. — 1907. — 3 нояб. — № 141.

<sup>48</sup> Цит. за: Тершок П. Іван Мар'яненко. — С. 66.

<sup>49</sup> Там само.

<sup>50</sup> Садовський М. Мої театральні згадки. — С. 168.

З-поміж великої кількості визначень місця, яке посіла гоголівська вистава театру М. Садовського, наведемо думку О. Дейча: «Вистава мала величезний успіх. Вороги були посоромлені, цікаві не дочекались гопака, адже вистава була витримана у строго класичному стилі, а друзі театру триумфували. Іспит на зрілість українського театру, безумовно, був витриманий»<sup>51</sup>.

Бібліографія:

1. Гоголь в воспоминаниях современников: Сб. — М., 1952.
2. Воронов А. «Чему смеётся?.. Над собой смеётся!» // Сб. тр. Шестой конференции АРСИИ им. Г. Р. Державина / [общ. ред. проф. Д. Н. Киршин]. — СПб, 2008.
3. Касумова А. Николай Г. Гоголь. «Ревизор» // Петербургский литературный журнал. — 2003. — № 32.
4. Пиксанов Н. Гоголь Н. В. // Энциклопедический словарь: Изд. Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон. — СПб, б/ г. — Т. 13. — С. 872–889.

Ю. РАЄВСКА

## І. КОТЛЯРЕВСЬКИЙ «ЕНЕЇДА»

Театр М. Садовського (1910)

Запорізький український музично-драматичний театр  
ім. М. Щорса (1978)

Київський академічний український драматичний театр  
ім. І. Франка (1986)

Поему «Енеїда» Івана Котляревського (1769–1838) вважають першим класичним твором української літератури, що започаткував сучасну літературну українську мову. Продовжуючи традиції жанру травестійного бурлеску, який набув популярності в європейській літературі в епоху Відродження, а в російській — в епоху бароко, І. Котляревський взяв за основу сюжету майбутньої поеми відому античну епопею Вергілія, використав її фабульну канву, переосмислив патетичну тему і перетворив давньогрецьку поему на веселу бурлескнуд оповідь. Але на відміну від попередніх травестіювань «Енеїди» бурлеск у поемі І. Котляревського набув нових естетичних функцій — тут гумор та іронія вийшли за межі розваги й проникли до серйозної сфери.

І. Котляревський першим в українській літературі зробив козаків героями твору, показав своєрідність козачої натури, і відтоді вона стала «впізнаваною». Поема напрочуд точно відобразила розмаїття сучасного автору життя. Це багатство побутових тем робить «Енеїду», на думку Д. Чижевського, не тільки першим «широким словником української народної мови», а й першою «енциклопедією української етнографії», адже «народний побут, оселя та шати, їжа та напої, музика й танці, іграшки та повсякденне життя, чари та церковний побут, усе — в світі мовного багатства «Енеїди» — проходить перед очима читача»<sup>1</sup>. О. Сомов стверджував, що саме вміння І. Котляревського вивести в поемі замість «троянців, карфагенян та латинян земляків своїх малоросіян

<sup>1</sup> Чижевський Д. История украинской литературы. — К., 2003. — С. 320.

<sup>51</sup> Дейч А. По ступеням времени. — С. 91.



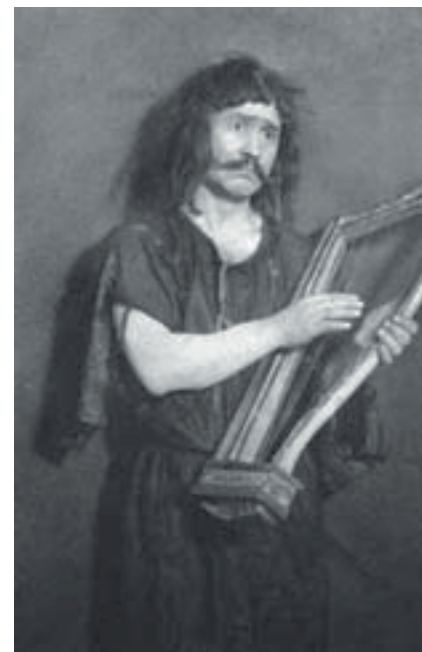
з їхнім домашнім побутом, звичками та прислів'ями» допомогла поемі «вціліти» поміж «передуючих Енеїд, Язонів та Прозерпин навиворіт»<sup>2</sup>.

Робота над поемою почалася 1794 р. і тривала з невеликими перервами трохи більше тридцяти років. Перші три пісні «Енеїди» вийшли друком 1798 р. Четверта глава вперше увійшла до видання 1809 р., підготовленого автором у Петербурзі під назвою «Виргилеева Энеида на малороссийский язык переложенная И. Котляревским». П'ята та шоста частини були ним завершені ще через десять років, близько 1820 року; за життя автора вони не були надруковані. Перше повне видання «Енеїди» вийшло друком у Харкові 1842 р. завдяки видавцю О. Волохинову, якому І. Котляревський передав рукопис незадовго до смерті.

Від часу написання поема користувалася величезною популярністю, ще за життя автора її розповсюджували у списках, вчили напам'ять цілими главами. Нині вона перекладена десятками мов, здійснені численні перевидання.

До початку ХХ століття «Енеїда» ніколи не ставала предметом інсценізації. У сезоні 1910/1911 рр. глядач уперше побачив сценічний варіант поеми на кону київського театру М. Садовського. До цього в репертуарі трупи вже пройшли з успіхом європейські оперні твори («Продана наречена» Б. Сметани, «Сільська честь» П. Масканьї, «Галька» С. Монюшка), тепер очільник театру запропонував глядачам побачити «Енеїду» І. Котляревського у супроводі музики вітчизняного композитора: 1910 р. з ідеєю написання опери він звернувся до М. Лисенка. При цьому обидва — і постановник і композитор — не лише зверталися до нового твору, але пробували сили у малознаному в Україні жанрі опери-буф.

Готуючи сценічну версію поеми, М. Садовський вибрав з тексту І. Котляревського лише окремі епізоди: прибуття Енея з троянцями до Карфагена після зруйнування Трої, втручання олімпійських богів у долю Енея, гостювання його у карфагенської цариці Дідони й вимушену втечу Енея з троянцями з Карфагена до Латини<sup>3</sup>. Проте композиторові інсценізація М. Садовського видалася не досить вправною: деякі сцени не відповідали «оперній специфіці», водночас тексти окремих арій та хорів було важко «покласти на музику». По допомогу в роботі над лібрето постановник і композитор звернулися до «кількох літераторів»<sup>4</sup>. Серед них найбільше зусиль до створення нової літературної основи вистави доклала Л. Старицька-Черняхівська — вона сполучила побутовий комічний сюжет з елементами сентименталізму та лірики, побачила в образах олімпійських богів, карфагенян та тро-



І. Котляревський «Енеїда». Театр М. Садовського, 1910.

'Аполлон — М. Верховинець, Бахус — Д. Мироненко

янців типи й типажі звичайних українців, зберегла у драматичній версії жанровий та мовний симфонізм поеми І. Котляревського, а також її історичну стереофонію.

Якщо лібретист «явно віддавав перевагу роману Енея й Дідони, мальовничим побутовим сценам «греко-запорізького» життя, перелицьованого Котляревським»<sup>5</sup>, то композитора більше приваблювала сцена на Олімпі — можливість «<...> відтворити в комедійно-сатиричному плані зловісні постаті царя та його придворних у вигляді опобутованих міфологічних фігур, зберігаючи при цьому весь національний колорит, так яскраво визначений в поемі»<sup>6</sup>.

Попереднє прослуховування готової опери відбулося в оселі Лисенків. На нього запросили артистів театру на чолі з М. Садовським, хормейстера і диригента оркестру. М. Лисенко «з великим натхненням програв клавир опери, проспівуючи всі номери», М. Садовський читав розмовний текст»<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Лисенко О. Опера М. Лисенка «Енеїда» в театрі М. Садовського... — С. 97.

<sup>6</sup> Там само. — С. 97–98.

<sup>7</sup> Там само. — С. 98.

<sup>2</sup> Сомов О. Обзор российской словесности за 1828 г. «Северные цветы» на 1829 год. — СПб, 1828.

<sup>3</sup> Лисенко О. Опера М. Лисенка «Енеїда» в театрі М. Садовського // Спогади про Миколу Садовського. Зб. ст. — К., 1981. — С. 96.

<sup>4</sup> Там само. — С. 97.

Присутній на цьому прослуховуванні О. Лисенко так описав майбутню виставу: «Берег моря. Бог вітрів Еол, прокинувшись, згадає п'яну ніч на Олімпі, бенкет у Зевса, сварки небожителів, через які загинула Троя. Вцілів тільки Еней, син Венери, зі своїм військом, але і його хоче погубити Юнона, мстива, підступна дружина Зевса.

А ось і сама Юнона. Привіялась з Олімпу й обіцяє Еолу, старому гріхотворнику, молоді дівчину, аби той утопив Енея.

Піднімається страшна буря. Гори-хвилі заливають човни Енея. Але ватажок троянців не розгубився. Норови богів йому відомі. Він кидає в безодню свої останні гроші — хабар богам моря Нептуну. Симфонічна картина наростаючої морської бурі — апогей конфлікту богів.

Нептун прогнав Борея. Громові, тривожні звуки змінюються урочисто-спокійними. Буря стихає. Наближається бажаний берег. Знесилені троянці засинають на карфагенській землі.

Знайома мелодія української веснянки. Осяяні місяцем, прославляючи весну й життя, дівчата ведуть хорівод. З'являється Дідона — цариця Карфагена. Вона жаліє Енея і закохується в нього.

Друга дія — «На Олімпі» — кульмінація опери. Перед нами царство богів. Махтей, підмітаючи Олімп, скаржиться на свою долю, на порядки, встановлені Зевсом. Боги тільки те й роблять, що п'ють, насмічують, а ти після них прибирай. Кортж богів. Знову бенкет. Бахус, Марс і Афінa прославляють Зевса, його царство, де «один сльози лє, а другий нектар п'є».

Прибігає Меркурій. Він розповідає про привільне життя Енея і троянців у Карфагені: «Еней там бісики пуска», зовсім звів з ума Дідону. Розгніваний новою сваркою Юнони і Венери, «бабськими каверзами», Зевс посилає Меркурія на землю з суворим наказом Енею залишити Карфаген. Стомившись після «тяжких державних справ», Зевс закликає богів пити, їсти і веселитись <...>

Дідона в розпачі, вона, не маючи сил перенести розлуку з Енеєм, підпалює палац і гине в огні.

Піднято вітрила. Втіленням мужності й невмирущої сили народу звучить фінальна пісня <...><sup>8</sup>.

Музичний матеріал, створений М. Лисенком, відразу справив на слухачів «величезне враження». Присутні «вітали авторів музики і лібрето з народженням комічної опери-сатири, бажали їй «цензурного благословіння» і «многії літа!»<sup>9</sup>.

Перші слухачі майбутньої опери особливо сміялися з величальної арії Бахуса:

Співаю Зевсові я славу — Олімпа пишному царю,  
Його премудру державу

<sup>8</sup> Лисенко О. Опера М. Лисенка «Енеїда» в театрі М. Садовського... — С. 99.

<sup>9</sup> Там само. — С. 99–100.



Афінa — М. Лебедєва



І. Котляревський «Енеїда».  
Театр М. Садовського, 1910.  
Запорожець — Г. Милович

Співаю, славлю і хвалю.  
Він п'є від ночі і до світа  
За здоров'я своїх дітей...

Аполлон та «обірвані, виснажені музи» теж «величали» Зевса, гірко нарікаючи на те, що немає з поезії прибутку<sup>10</sup>.

Друга дія також містила розмовні шматки, але «<...> яскрава музична характеристика Зевса, Марса, Юнони і Венери, розгорнуті ансамблі (дуети, квінтет і хори), симфонічний вступ, гопак, знаменитий Юпітерів похід (кортеж богів) надають другій дії широкого оперного звучання». Тут «пустота, легковажність, зарозумілість, паразитизм і жорстокість небожителів» були викриті композитором «з дошкульною, нищівною іронією»<sup>11</sup>.

У третій дії «замість ущипливої сатири — сцени ліричні (любов Енея і Дідони, їх розлука). Тут звучить музика глибоких людських почуттів. Арії, дуети Енея й Дідони, мелодика танців насичені інтонаціями українських народних пісень».

<sup>10</sup> Лисенко О. Опера М. Лисенка «Енеїда» в театрі М. Садовського... — С. 100.

<sup>11</sup> Там само.

В Енеї композитор бачив сміливого й відважного запорожця, який «мужньо боровся зі злою долею, з фатумом-роком, накликаним на його голову богами». В Дідоні — «просту українську жінку»<sup>12</sup>.

Не чекаючи, поки клавір набуде остаточного вигляду, в театрі М. Садовського розпочали підготовку декорацій, бутафорії та костюмів й вивчення вже готових частин. Виставу готували до відкриття нового сезону. «Робили так, щоб поволі все вчасно підготувати. <...> І справді, коли можна було репетирувати те, що вже написано, він (М. Лисенко — Ю. Р.) і всю оперу кінчив», — згадував очільник колективу<sup>13</sup>.

Між тим, постановка «Енеїди» викликала деякі труднощі: якщо виконання оперних партій в трупі М. Садовського було «на висоті» (за спогадами Софії Тобілевич, «безголосих» у трупі майже не було), це ж стосувалося нечисленного (тридцять співаків) хору, який «виконував усі пісні винятково гарно»<sup>14</sup>, то склад оркестру необхідно було розширити — на переконання М. Лисенка, оркестру, по-перше, бракувало «<...> дуже важливих для партитури опери гобоя, фагота, арфи», по-друге, «струнний квінтет був слабкий»<sup>15</sup>.

Мабуть, побоюючись за свій клавір через вказані вище недоліки музичної частини театру, М. Лисенко був присутній на репетиціях. Проте, свідчив М. Садовський, це не прискорювало творчий процес, а, навпаки, «страшенно гальмувало виставу <...> Тільки щось трохи не так — годі, вертай назад і починай спочатку. Педантизмом своїм він просто вимучував і акторів, і оркестру. Як не тяжко було з ним працювати, а все-таки опера пішла»<sup>16</sup>.

Прем'єра відбулася 23 листопада 1910 р. і мала гучний успіх.

В. Василько згадував, що в кінцевому вигляді партитура М. Лисенка включала такі симфонічні картини: увертюра, буря на морі, втихомирнення її Нептуном, політ Юнони, похід богів у 2-й дії, картина тихого моря у 3-й дії, знаменитий гопак на Олімпі<sup>17</sup>. Як зазначалося вище, на музику було покладено не весь текст лібрето. Композитор залишив розмовний елемент, який, по-перше, відповідав духу української народної опери, а по-друге, на думку М. Лисенка, музика «в окремих випадках може лише послабити характерні особливості мови Котляревського, які збережені в тексті і мусять бути особливо відтінені»<sup>18</sup>.

<sup>12</sup> Лисенко О. Опера М. Лисенка «Енеїда» в театрі М. Садовського... — С. 100.

<sup>13</sup> Садовський М. Мої театральні згадки. — К., 1956. — С. 175–176.

<sup>14</sup> Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі // Спогади про Миколу Садовського. — С. 50.

<sup>15</sup> Лисенко О. Опера М. Лисенка «Енеїда» в театрі М. Садовського... — С. 100–101.

<sup>16</sup> Садовський М. Мої театральні згадки. — С. 177.

<sup>17</sup> Василько В. Микола Садовський та його театр. — К., 1962 — С. 67.

<sup>18</sup> Лисенко О. Опера М. Лисенка «Енеїда» в театрі М. Садовського... — С. 99.



І. Котляревський «Енеїда». Театр М. Садовського, 1910.

Меркурій — С. Паньківський, Марс — Є. Захарчук

Варіативні, динамічні мізансцени вистави, що вразили глядацьку уяву, постановник створив завдяки рухливим декораціям: хмари «ходили ходором», «витанцювали» гопака разом із Зевсом та богами, Нептун впливав на ракові, урочисто прибував Енеїв корабель, боги літали серед хмарин, у фіналі в полум'ї пожежі гинув Карфаген тощо. Вочевидь, «динамізуючи» декораційні модулі Дьякова, постановник намагався побороти вади просторового рішення, що їх В. Василько визначив як недостатні «поетичність і комедійність»<sup>19</sup>.

Деякі сцени вистави «прямо перегукувались із сучасністю». Скажімо, вихід кортежу богів у другій дії: попереду йшли ліктори з ознаками жандармів і варта. Ліктори пильно оглядали все навколо, дивилися за тронем, під тронем, під стільцями, лавами і столами, за хмарами. Чи не підкладена ким бомба? Чи не сховався якийсь бунтівник? Зевс сховався на трон, а на східцях трону примощувалися червери з людськими головами...<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Василько В. Микола Садовський та його театр. — С. 68.

<sup>20</sup> Лисенко О. Опера М. Лисенка «Енеїда» в театрі М. Садовського... — С. 101.

В «Енеїді» вражав також акторський ансамбль. За характеристикою В. Василька, «актори органічно поєднували спів із життям в образі дійової особи»<sup>21</sup>. Роль Зевса — остання з оперних ролей М. Садовського. Партія, написана в героїчному плані, була розрахована на значні голосові можливості, через це виконавцеві в його 55 років співати її було не завжди під силу. Проте М. Садовський — Зевс не мав собі рівних, витанцювуючи «бурхливого гопака». Актор «так легко в танці носився по сцені, що «божественний» шовковий убір — сорочка й широченні шаровари — клубами білої хмари зливався з пишною Зевсовою бородою і довгими білими кучерями олімпійського громовержця»<sup>22</sup>.

Коли Зевс — М. Садовський «гнівався і потрясав електричними зарядами блискавок — розкочувались грізні удари сценічного грому, який вдаряв високо на колосниках, рокотав по дерев'яних трубах і зникав глибоко у підсценічному просторі. В ці грізні моменти всі інші боги й півбоги лякливо тулились один до одного, ховаючись за хмарами»<sup>23</sup>.

За спогадами С. Тобілевич, однією з найцікавіших сцен вистави був епізод «на Олімпі»: «кожний з богів приходив до Зевса, свого батька, з якими-небудь проханнями та претензіями. Починалась ця дія з того, що сторож Олімпу, вимітаючи кін великою мітлою, не переставав бурчати, що йому доводиться мало не щодня вимітати купи сміття після нічних гулянок-оргій богів. Ці боги нароблять завжди такого свинства, що у сторожа не вистачає сили прибирати за ними. Партію сторожа співав Юхим Милович, даючи всім своїм зовнішнім виглядом і одягом тип справжнього українського селянина, типового дядька. Надзвичайно мальовничо виглядав Зевс — Карлашов (ще один виконавець ролі, який грав в чергу із М. Садовським — Ю. Р.) у своїх білих селянських штанях та в білій сорочці (звичайний одяг українського селянина). Голова у нього нагадувала величаву голову благородного лева, царя звірів; волосся, сиве-сиве, аж біле, кучеряве й буйне, оточувало його голову ореолом. В руках Зевс тримав ознаку своєї влади — скіпетр, яким іноді потрясав перед очима молодших богів, щоб нагадати про свої права батька й господаря Олімпу й усього світу. Мальовнича постать Карлашова в цій ролі була імпазантною і благородною, як і личило могутньому владарю всесвіту»<sup>24</sup>.

Партію цариці Дідони, закоханої до нестями в Енея, співала Олена Петляш. С. Тобілевич переконувала, що партія якнайкраще «підійшла до сценічних можливостей артистки. Партія Дідони вимагала прекрасного драматичного сопрано, щоб виявити всі палкі почуття зраженої Енеєм цариці»<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> Василько В. Микола Садовський та його театр. — С. 68.

<sup>22</sup> Коваленко П. М. К. Садовський // Спогади про Миколу Садовського. — С. 109.

<sup>23</sup> Там само. — С. 108–109.

<sup>24</sup> Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі... — С. 51–52.



І. Котляревський «Енеїда».  
Театр М. Садовського, 1910.  
Еней — Золденко.

Афіша вистави

Попри те, що партія Енея була трохи зависокою для голосу Івлєва, виконавець органічно проводив драматичну лінію ролі, сполучаючи комедійний та героїчний її плани.

«Яскравий образ Бахуса створив Мироненко; соковито, з темпераментом грала Юнону Малиш-Федорець; тактовно провела роль Венери Петрова, дуже смішними були Аполлон у виконанні Верховинця та його «сердешні музи»<sup>26</sup>. Верховинець відзначився і як хореограф вистави. Особливо цікавими були веснянки карфагенянок та гопак на Олімпі.

За спогадами сучасників, у дні прем'єри квитки, навіть на приставні стільці, «брались з боєм». «Під античним одягом демократичний глядач легко впізнавав справжніх героїв опери. Коли в супроводі трубних окликів і урочистих акордів оркестру лунала арія Зевса: «Я — рекс! Вчувайте, і вклоняйтесь, і розумійте слово рекс!», або коли Афіна виспівувала: «Се — рекс! Се — рекс! І сиріч пан

<sup>25</sup> Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі... — С. 54.

<sup>26</sup> Василько В. Микола Садовський та його театр. — С. 68.

і батько! Народ коха, як лис курчатко, амінь!.. Уви... Єй-єй... Єй-єй!» — весь театр здригався від сміху й оплесків. То аплодувала гальорка: слюсарі з «Арсеналу», студенти, які наймали кутки в підвалах або на горищі, на «сьомому небі»<sup>27</sup>.

Слід зазначити, що творцям вистави пощастило з першого разу створити мало не взірцеву українську оперу-буф. Український театр, музичний за своєю природою, до того часу звертався до традиційних жанрів опери та оперети («Різдвяна ніч», «Сорочинський ярмарок» «Утоплена», «Тарас Бульба» М. Гоголя — М. Лисенка), водевілю та фарсу («За двома зайцями», «Як ковбаса та чарка» М. Старицького, «По ревізії», «Пошились у дурні» М. Кропивницького, «Розумний і дурень», «Мартин Боруля», «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого). Проте, на кону театру М. Садовського у виставі за «Енеїдою» український глядач вперше побачив видовище зовсім нового жанру, дуже популярного в Європі від останньої третини дев'ятнадцятого століття. Вмістивши український матеріал і проблематику та європейську стилістику, «Енеїда» посіла чільне місце серед вистав театру М. Садовського впродовж усього періоду його діяльності та лишила помітний слід в історії вітчизняного театру в цілому.

#### Бібліографія:

1. Антонович Д. Триста років українського театру. — Львів, 2001.
2. Зеров М. «Енеїда», її літературний жанр // Зеров М. Українське письменство XIX ст.: Лекції, нариси, статті. — Дрогобич, 2007. — С. 12–13.
3. Український драматичний театр. Нариси історії: В 2 т. — Т. I. — К., 1967.
4. Раєвська Ю. Цей труднодоступний легкий жанр «Енеїда» І. Котляревського — В. Василька: від «Березоля до Одеської держдрами // Аркадія. — № 1 (11) — 2006. — С. 54–57.
5. Раєвська Ю. Інноваційні моделі українського театру кінця 1910 — початку 1920 років. — К., 2006. — С. 103–158.

Ю. РАЄВСКА

\* \* \*

Для українських режисерів гумор, сатира — цінна традиція, яка пройшла крізь віки. А от щодо бурлескного, пародійного жанру, то, яскраво виявившись у класичній літературі ще з часів Г. Сковороди, на сцену він майже не потрапляв. Втілення «Енеїди» І. Котляревського в театрі М. Садовського (1911 р.) було чи не першою спробою опанувати бурлеск. Мовою цього іронічного жанру говорили поодинокі вистави 1920-х років.

<sup>27</sup> Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі... — С. 98.

Тим відповідальнішою була робота над «Енеїдою» В. Грипича. Частково режисерські прийоми цієї вистави походили від витонченої театральності ранніх вистав режисера — «Пошилися у дурні» (Луцький театр ім. Т. Шевченка, 1949 р.) та «Вій» М. Кропивницького за М. Гоголем (Тернопільський театр ім. Т. Шевченка, 1961 р.). Їх можна вважати своєрідними комедійними ескізами до «Енеїди» з такими її барвами, як саркастична пародія, карикатура, фарс, буфонада. Де, головне, режисер реалізував, говорячи словами Вс. Мейерхольда, «прагнення увірватися зі своїми власними принципами у драматургічний матеріал».

Це була вистава про любов. І в найконкретнішому розумінні слова — про любов чоловіка і жінки, любов плотську, що дарує радість і приплив нових сил. Про любов у ренесансному її сприйнятті, що не боїться відкритості, не соромиться природного потягу.

І про святу батьківську любов до дітей. Анхіз (К. Параконьєв) не довго перебував на сцені. Але як глибоко западало у серце кожне його ніжне, пестливе слово, звернене до Енея, якою не удаваною була його турбота про сина.

І про любов в узагальненому, філософськи місткому значенні — як про духовний дар, що визначає людське в людині, про любов як гуманістичний принцип життя, стосунків між жителями нашої планети. Про любов до всього живого, до народу, свободи, батьківщини.

Цю виставу можна назвати і жіночною і мужньою. Жіночності, лукавства, граційності надавали їй Ведучі — дівчата, їхній шарм, пластика, сміх, гарні костюми. Це особливо стосувалося першої частини, де оспівувалися любовні пориви Енея й Дідони.

Друга частина — батально-мужня. Вона про війну, її абсурдність і антилюдяність, про ненависть до тих, хто її розпалює, про те, що любов можна захистити, на жаль, битвою, кров'ю, втратами... Тут могутньо звучала епіка І. Котляревського, сповнена думкою про історичну долю українського народу.

Відстань між часом створення «Енеїди» та її сучасним сценічним втіленням, природно, продиктувала певні акценти, відбір фарб. На постановці не міг не позначитися соціальний досвід народу. Тому й сміх набув тут особливої якості. В ньому дзвінко відлунювала очисна та відроджувальна сила історичного поступу, твердим і впевненим був мотив соціального оптимізму.

Сценографія вистави Л. Чернової та Н. Гомон вибудована за принципом пародійної декоративності. На сцені двоюрисна дерев'яна конструкція — за принципом українського вертепу. Ще до початку дії при відкритій завісі й поодиноких звуках оркестрових інструментів, що їх настроювали музиканти, глядачі розглядали цю дивну споруду із незграбно збитих дощок. Сценографія тоді була «відчужена», з нею важко пов'язували майбутню дію. Оживляв, примушував декорацію діяти вихід акторів — О. Гапона (Евріал) і В. Проніна (Низ), які, позираючи на глядачів, ніби на давніх знайомих, розставляли на двох ярусах написи «Тут живуть люди»

і «Тут живуть боги». Саме від цього іронічного моменту «домовленості» починалася взаємодія всіх театральних елементів «Енеїди» між собою і з глядачами у залі.

Цій декораційній моделі, здавалося, не дуже була потрібна коробка сцени. Її можна було вивезти на міську площу і просто неба грати виставу. Тоді особливо наочною стала б її образна думка: земляни злиті з природою, їхній життєвий простір широкий і благодатний, а боги живуть на обмеженій і, певно що, викраденій території. Це тісний і незручний загін, де збіговисько всесдержителів, побачене в сатиричній ситуації «комуналки», плодило чванство, лицемірство, святенництво, небезпечні інтриги, з яких народжуються всі лиха людей.

У музичному оформленні вистави використаний принцип мюзиклу. Композитор Ю. Коваль досяг вдалого сплаву сучасних «шлягерних» мелодій з темами фольклорного походження. Музика вистави була то епічно-розлогою, то бурхливо-експресивною, заповзято-бравурною, ніби мінливий характер, настрій і серцебиття людини...

Поетичне узагальнення відчувалося в усьому: в акторських виразних засобах (гротеск, буфонада, ексцентрика, трагіфарс), у побудові мізансцен, в осмисленні побутових подробиць.

Сцени любові Енея (В. Сумський і В. Кропивницький) і Дідони (Н. Шиян) — одні з найяскравіших і гармонійних у постановочному та музичному аспекті. Вони йшли у прискореному ритмі. Адже пристрасть героїв схожа на лихоманку. І коли ми бачили Енея і Дідону, котрі спали... стоячи (!), цей гумористичний штрих мав реальне підґрунтя: героям ніколи...

У складному за структурою стилі вистави головними жанровими барвами були лірика, героїка, гумор і сатира. Народжували ліричне начало у першій частині виходи Дідони, Анхіза, дівчат Хору. Щодо гумору, то він був і пустотливо-доброзичливим (пригоди ватаги Енея), й елегійно-драматичним (зустріч у пеклі Енея та Дідони), водночас ущипливо-ядучим, із домішкою сатири, коли у виставі йшлося про речі, які народний глузд і мораль заперечують як потворні.

Пекло у виставі В. Грипича подане у формі співочо-танцювального реву, в досить іронічному, але й незлобивому настрої.

Вхід нижнього ярусу ставав схожим на охоплену полум'ям хижу пацу. Разом із черговим спалахом вогню, що осявав усе навколо зловісним чорно-кривавим відблиском, нова група грішників викидалася, мов лава із кратера вулкана, на авансцену...

Можливо, хтось поставить «Енеїду», наповнивши саме сцени пекла злободенними алюзіями. Адже міг В. Маяковський закликати: «В майбутньому всі, хто грає, ставить, читає, друкує «Містерію-буф», змінюйте зміст, — робіть зміст її сучасним, сьогоднішнім, цюхвилинним»<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> *Маяковский В.* Театр и кино: В 2 т. — М., 1954. — Т. 1. — С. 211.

Найгостріше жало сатири проймав образ бундючно-агресивного Турна, якого В. Шинкарук наповнював не лише вибуховою сценічною енергією, а й тупістю та підступністю. Ниточка від агресивного запалу Турна тягнулася аж до богів. Конкретна побутова образність сцен, в яких діяли боги, створювала гумористичний настрій: біля ніг Зевса завжди бутель з сивухою, яку він заїдав оселедцем; дощ — поливання із садової лійки; вітрів скликали дмуханням у дитячий ріжок; на землю боги незграбно спускалися, як з горища сільської хати, по драбині...

Сатира у сценах на Олімпі найбільш живилася бурлеском, пародіюванням нікчемних рис тих, хто уявляв себе взірцем творіння. Хтивий Еол (Г. Антоненко), безвольний Зевс (Г. Клейзмер), інтриганка Юнона (Т. Мірошниченко) і хитруха Венера (Г. Олексішина), пияк Меркурій (В. Семененко) складали мальовничу «небесну» групу, що врешті-решт призводила до кривавої борні між Енеєм і Турном.

У виставі оживала комедійна пластика і колорит поеми І. Котляревського.

Цікаво замислена режисером, композитором, балетмейстером К. Аппаком і талановито виконана артисткою А. Карпенко роль Сивілли. Відьма представлена старезною за віком, але з молодою, активною плоттю. В ній загадкова інфернальність і дволикість гоголівських відьом-перевертнів, по-оперетковому бравурна рухливість і музична пластичність.

Посередниця спілкування між живими і мертвими, Сивілла зробила свою «дефіцитну» роботу статтею неабиякого прибутку. Користолюбство, хабарництво знайшли у цьому образі яскраво сатиричне вираження. Сивілла — А. Карпенко — мітка та енергійна, ніби корозією, роз'їдена вульгарністю духовно й тілесно.

Комедійно-сатиричні пласти вистави активно взаємодіяли з її народно-героїчною стихією. Бурлеск відтіняв героїку другої частини вистави, не зливаючись з нею. Героїчне звучало всерйоз. На думку критика Н. Велехової, котра дивилася «Енеїду» у липні 1979 р. на гастролях театру ім. М. Щорса у Москві, «у виставі знайдено точну міру жартівливого і серйозного». Знявши іронію з героїчного, театр пунктиром накреслив лінію, яка духовно споріднює день учорашній і сьогоднішній.

Апофеоз героїки — фінал. Еней, прогнавши богів з Олімпу, поселяє там людей. Ніби пам'ятник мужності сприймалася постать Енея та його друзів по зброї на вищій площині декораційної конструкції. Внизу, на сценічному помості, глибоким півколом від лівого до правого порталу розташовувалися у різнобарвних костюмах усі учасники спектаклю, які співали гімн народу-переможцю. У контексті вистави, її образної мови ця мізансцена прочитувалася як пластична метафора. Палала радісними кольорами і звуками яскрава веселка Хору.

В. ГАЙДАБУРА

\* \* \*

Кожний народ має свої улюблені, пошановані твори, в яких виявляється його національний характер, художнє кредо. Один з таких творів — «Енеїда» І. Котляревського.

Український театр упродовж ХІХ–ХХ ст. неодноразово робив спроби дати сценічне життя поемі Котляревського (інсценізація М. Кропивницького, опери М. Лисенка та Я. Лопатинського, постановки М. Садовського, В. Василька, В. Грипича, В. Шулакова та ін.). У сезоні 1986/87 рр. «Енеїда» була поставлена на сцені Київського академічного українського драматичного театру ім. І. Франка. Інсценізацію здійснив головний режисер театру С. Данченко у співдружності з відомим українським поетом І. Драчем.

Зазвичай глядачів особливо цікавлять вистави, що відображають проблеми сьогодення або ж асоціюються з ними. У виставі «франківців» безпосередніх асоціацій із сучасністю не було, проте спектакль, привернув увагу глядацької, зокрема молодіжної, аудиторії. Чим же він зацікавив?

Насамперед слід відповісти на питання: що таке «Енеїда» І. Котляревського, і чому вона користується такою любов'ю українців? В усі віки європейська культура використовувала міфологічні старогрецькі та давньоримські сюжети для висміювання недоліків тих чи інших часів. З цією метою травестували й «Енеїду» Вергілія — зокрема, на Україні виникло декілька таких «Енеїд». Проте саме поема І. Котляревського мала значний вплив на подальший розвиток національної культури, адже була сповнена живої народної думки. Ця перша проба пера молодого Котляревського стала відгуком на нещодавні події суспільного життя, висміювала існуючі порядки, відповідала духовним запитам українського народу, змальовувала його типовий усталений побут та звичаї.

«Енеїди» «франківців» властиві як обачливе ставлення до класичного твору, так і реформаторський режисерський почерк С. Данченка. Поетичний твір, покладений в основу інсценізації, складний для сценічного втілення. Прагнучи зберегти первозданність оригіналу, автори інсценізації зіткнулися з труднощами драматургічного характеру: діалоги поеми характеризують персонажів, переповідають події, однак, не розвивають конфлікт, не рухають дію.

Саме це й визначило напрям режисерського пошуку: надати нове звучання виразному віршованому тексту, зняти наліт школярського пороку, наблизити героїв поеми до сьогодення. Пристанемо на думку Г. Шерман, що «Енеїда» І. Котляревського, створена Сергієм Володимировичем Данченком як новітній міф про красу і силу національного духу, стала ним саме завдяки безпомилковому режисерському влученню: Данченко як ніхто розумів магічну всевладність театральної небуденності, на якій тримається міф»<sup>29</sup>. Однак додамо, що задум

<sup>29</sup> Шерман А. [Вст. ст.] // Анатолій Хостікоєв: Зб. статей / [Ред. В. Гайдабура]. — К., 2002. — С. 3.



І. Котляревський «Енеїда».  
Київський академічний  
український драматичний театр  
ім. І. Франка, 1989. Сцени  
з вистави

поталанило здійснити, на жаль, не до кінця. Режисура від самого початку пішла шляхом пошуків зовнішньої оригінальної форми.

Яскраву сценографічну «оболонку» спектаклю здійснив вихованець школи-майстерні Д. Лідера — А. Чечик. З одного боку, в своєму рішенні він відштовхнувся від бурлескного характеру поеми Котляревського: деякі елементи художнього оформлення виглядали відверто пародійно, як-от штандарти латинців, прикрашені овочами й фруктами. З іншого — сценограф вловив стилістику поеми, її народну основу. Саме тому головним пластично-просторовим образом вистави стало вітрило як символ постійного руху в часі: домоткане вітрило-покрив, що нависало над глядачевою залою; вітрила, встановлені на возах, якими мандрують троянці.

Ця оригінальна зорова «оболонка» вистави не завжди була заповнена живою дійовою вологою сучасності — образом дії: несучи в собі подвійну умовність (міфічні божества — українські лубочні картинки) актори мали б нагадувати живих сучасників, а не оживилі музейні експонати. Також не усім сценам вистави, сказати б, пасував узагальнено-метафоричний зміст, яким їх намагався сповнити режисер. Проте вдалий приклад подавав епізод, яким починалася «Енеїда» С. Данченка.

«<...> На сцені ярмаркове, досить умовно зазначене середовище. З крамом, що його везуть на торг, з'являються дядьки і молодіці. На уявні базарні ряди набігають бурсаки. Тут же присутній і Котляревський — Б. Ступка. Лунає звернене до нього питання когось із присутніх: «А ви «Енея» везете?». Ствердна відповідь Котляревського переводить усю дію в умовний план. Виявляється, це якийсь такий ярмарок, куди везуть не тільки сомів, бублики, мед, а й усе, що родиться на землі: пісні, красу, сміливість, хист і навіть літературні твори.

Зіставляючи цю увертюру з образним рядом самої вистави, бачимо, що саме такий ярмарок, ярмарок чеснот, а не марнот, став основою образності сценічного твору, і в цьому — головний зміст інтродукції, вибудованої постановником. Режисер додає цю картину до сюжету мандрів Енея, і його зачин інформує глядача, що історія Енея — ніби сюжет у сюжеті, зміст вистави не вичерпується нею <...><sup>30</sup>.

Мабуть, у сучасній постановці «Енеїди» слід було б віднайти ниточки, що ведуть до проблем сьогодення. Натомість шаржування абстрактних персонажів зсунуло акцент вистави на історичність — образи часів Котляревського стали основною дієвою силою. Це стосується трактування таких персонажів, як верховне божество Зевс (В. Розстальний), вітрогон Еол, хабарник Нептун (Я. Сиротенко, В. Дудник) та інші. Захопившись створенням бурлескних типажів, актори та режисер не зацентрували сатиричні елементи, не вийшли за межі комікування. Лише в окремих епізодах «фран-

<sup>30</sup> Литова Г. Мистецька мова українського театру 1980-х років // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. — Львів, 1999. — Т. ССXXXVII: Праці Театрознавчої комісії. — С. 305.



І. Котляревський «Енеїда». Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1989.  
Дідона — П. Лазова (ліворуч). Автор — Б. Ступка (праворуч)



І. Котляревський «Енеїда». Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1989.  
Сцена з вистави



ківської» «Енеїди» банальна нашішка, сказати б, конденсувалася у соковитий жарт. Так у сцені пекла на сценічному колі повільно випливав казан, в якому незворушно сиділи напівголі козаки, і ще здалеку було чути їхнє злагоджене тріо: кожен старанно виводив свою партію пісні «Туман ярм». На переконання Г. Липової, контраст між ситуацією «пекельних мук» та проникливо-елегійним співом створював яскравий комедійний ефект. Крім того, у цій сцені відчувалася добродушно-поблажлива усмішка режисера над непереборною за будь-яких умов співучістю українця<sup>31</sup>.

Позитивний приклад щодо логіки вчинків, відсутності часової дистанції поміж образом і залом — Еней у виконанні двох акторів, призначених на цю роль: А. Хостікоєва та І. Афанасьєва. Перший акцентував у характері Енея такі риси, як щирість та молодеча зухвалість. «Тому Еней Хостікоєва став втіленням ні, не ідеалу етнічного українства, але споконвічної туги за ним», — вважає А. Шерман<sup>32</sup>. Другий — нахабство й розважливий цинізм. Двоїстість образу, створеного І. Афанасьєвим, вдало позначив А. Чечик: «<...> Для мене принагідність роботи Афанасьєва була в тому, що його Еней був не лише «парубок моторний», у ньому було щось іще <...>»<sup>33</sup>.

Цікавим у виставі був режисерсько-акторський тандем С. Данченка та Б. Ступки, який діяв від автора. «Ніби порушуючи запропоновані правила театральної гри», — зазначає Р. Коломієць, — Б. Ступка — Котляревський, зненацька і попервах абсолютно несподівано для глядачів, долає сходи між сценою і залом і невимушено вступає в безпосередній контакт — зі мною, з вами, беручи собі в свідки цілу залу, а потім і звертаючись до когось конкретно, вільно й довільно міняючи адреси своїх — авторських — послань. Потому він знову повертається на сцену — розкручувати маховик дії, унаочнювати витвори своєї фантазії<sup>34</sup>. Г. Липова звернула увагу на те, що фрагментарна, або епізодна будова, притаманна широким епічним полотнам, була властива й «Енеїди». Вона великою мірою зумовлювалась будовою твору І. Котляревського і відтворювалась саме за допомогою введення ведучого — Автора (Б. Ступка), який розпочинав, завершував і коментував дію, висловлюючи з різних приводів свої власні міркування<sup>35</sup>. На думку дослідниці, деякі пісні й танці виконували у виставі ту саму функцію — перемикання планів, виведення сценічної оповіді за межі сюжету. Скажімо, коли троянці-козаки танцювали гопак і до них, не витримуючи, приєднувався Котляревський — Б. Ступка, його танець, перери-

ваючи розповідь про Енейових побратимів, виступав як розгорнене повідомлення, багатозначно атестував самого Котляревського<sup>36</sup>. Або сцена, що, на твердження Г. Липової, стала у виставі кульмінаційною: «Вона починається з військових вправ Енея (А. Хостікоєв) з його загоном — обертання шаблі довкола руки, потім двох шабел — двома руками. Темп прискорюється, шаблі кружляють над головами учасників цього показового уроку, найвищий рівень майстерності демонструє перед рядом В. Абазопуло. Кожен помах і злет шабел супроводжують удари тарілок і барабана ударної установки, — і нарешті сам Котляревський — Ступка з щасливим виглядом жонглює шаблями перед шеренгою троянців-козаків»<sup>37</sup>.

Жанр вистави визначений як бурлеск-опера, адже музика — це вагома складова вистави. Композитор С. Бедусенко, згідно з режисерським задумом, використав метод, так званої, «агресивної ритмічної епатації» — свідоме застосування та організація сприйняття спектаклю глядачем, особливо молодим, за допомогою сучасних ритмів у стилі рок, диско тощо. Однак не завжди використання цього методу досягало своєї мети. Ритм насправді підміняв собою динаміку розвитку дії, драматичні епізоди нанизувалися на музично-ритмічну основу. Бурлеск-опера була далекою від гармонії й щодо жанрово-музичного вирішення. Не забуваймо, в опері як такій основне навантаження в індивідуальній характеристиці персонажів мають нести сольні епізоди — арія, аріозо та ін. Тут же вони фактично були відсутні.

Отже, «Енеїда» «франківців» — скоріше оперета, де драматичні епізоди чергуються із сольними вокальними номерами, фехтувальними етюдами, віртуозними хореографічними дивертисментами (балетмейстер — Б. Каменькович).

На жаль, музика недостатньо вплинула на систему образності вистави, музичні характеристики виявилися позбавленими індивідуальності. Досить плідно була розроблена музична атмосфера країн, до яких потрапляють троянці. Не повністю використані можливості оркестру, до складу якого введені електромозичні інструменти, осучаснюючи його звучання. Такий склад оркестру вимагав адекватних засобів: мікрофонного співу, нових технічних прийомів звуковидобування тощо. Переходи від посиленого електронікою вокалу до задушевних монологів, звернених безпосередньо до глядача, співіснування «троїстих музик» та акустичної гітари, строкатість виконання — все це ознаки дисгармонійності вистави, безобразності її звукового тонального ряду.

Бурлеск-опера «Енеїда» — один з експериментальних спектаклів «франківців», заснованих на взаємодії та взаємопроникненні слова, вокалу, хореографії, де осучаснюється традиційний для української сцени синкретизм. У зв'язку із цим наведемо думку Р. Коломієця, яка підтверджує вищенаведені міркування, однак,

<sup>31</sup> Липова Г. Мистецька мова українського театру 1980-х років... — С. 305.

<sup>32</sup> Шерман А. [Вст. ст.] / Анатолій Хостікоєв... — С. 3.

<sup>33</sup> Чечик А. Сцени из безысходного времени // Жежефа В. Скоморох, или Театр Игоря Афанасьєва. — К., 2007. — С. 106.

<sup>34</sup> Коломієць Р. Сергій Данченко: Портрет режисера в інтер'єрі часу. — К., 2001. — С. 64.

<sup>35</sup> Липова Г. Мистецька мова українського театру 1980-х років... — С. 288.

<sup>36</sup> Липова Г. Мистецька мова українського театру 1980-х років... — С. 288.

<sup>37</sup> Там само. — С. 290–291.

театрознавець доходить прямо протилежного висновку. Це зайвий раз доводить те, що, попри проблеми жанрового та естетичного порядку, «франківська» «Енеїда» посіла особливе місце в українському театрі кінця минулого століття: «<...> Енергія вистави б'є через край, і вся вона скерована на переоцінку усталених уявлень про можливості й кордони української сцени <...> У «франківській» «Енеїді» синкретизм, тобто сполучення драматичного слова, вокалу, хореографії постає у новій якості — у поліфонії цих сполучних ланок дійства. Можливо, когось із ревнителів традицій і шокував мікрофонний спів та превалювання видовищності (балетмейстер Б. Каменькович, сценічний рух В. Оцупка, художник по світлу — В. Лящинський). Не виключаю і нарікань на випрямлення змісту цього багатшарового твору. Але ж на полеміку й розраховано! Запропоновано переконливу альтернативу застиглим формоутворенням на важливій ділянці пошуку національно-театральної справжності. Перед нами — українське шоу, і прекрасно! Відрадно: бешкетлива, барвіста «Енеїда» привернула увагу до театру найширшої молодіжної аудиторії. Хоча й викликала неоднозначні відгуки з боку критики. Адже, справді, психологізм, філософське осмислення буття в «Енеїді» часом поступаються місцем музичним ритмам, масовим хореодивертисментам, майстерно побудованим бійкам, віртуозним цирковим номерам <...> Данченко прагнув у цій виставі синтезувати епос, народжений на ґрунті народного світовідчуття, і естраду, впевнено вкорінену у свідомості масового глядача. Тож основна місія вистави — культуртрегерська. Чому б ні?!»<sup>38</sup>.

Г. ФІЛЬКЕВИЧ

В. ВИННИЧЕНКО «БРЕХНЯ»

Київський театр М. Садовського (1911)

Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької (1992)

Драму «Брехня» В. Винниченко оприлюднив 1910 р. Насамперед п'єса демонструвала бажання автора відійти від безпосереднього аналізу суспільної проблематики, яким характеризувались його попередні у часі драматичні твори. Тепер В. Винниченко пропонував читачам перевірити на сталість і твердість основоположні моральні приписи, замислитись над здатністю людини без вагань слідувати ним попри майже щоденний життєвий «виклик». Мабуть тому п'єсою «Брехня» популярний український письменник нарешті пробив мур української цензури, і в січні 1911 р. відбулася прем'єра вистави за нею на кону театру М. Садовського. Ставити п'єсу визвався І. Мар'яненко, він же зіграв Тося, призначивши на роль Наталі Павлівни Л. Ліницьку, на Андрія Карповича — С. Паньківського.

М. Вороний, ніби передбачаючи проблеми, що виникнуть у будь-якої української трупи з постановкою «Брехні» через відсутність відповідного досвіду, наперед називав можливі «больові точки»: по-перше, складна психологія героїні, по-друге, зовсім новий для театру тип героя, який має бути не «реальним», але «символічним», по-третє, прискіплива увага режисера до «суцільно характерної до дрібниць обстановки сцени»<sup>1</sup>. На переконання критика, малознаний українським театром тип психологічної драми вимагав інтелігентного та досвідченого режисера. І. Мар'яненко не відповідав цій вимозі, керуючись при постановці «Брехні» радше усвідомленим бажанням нового драматургічного матеріалу, ніж знанням технології його перетворення на сценічну дію.

<sup>38</sup> *Коломієць Р.* Франківці. — К., 1995. — С. 190.

<sup>1</sup> *Вороний М.* Театр і драма. — К., 1989. — С. 190.

Відтак, примітним у рецензіях на спектакль театру М. Садовського є відгук дописувачів на акторській роботі і майже повне уникання згадок щодо постановочного рішення. Хіба що В. Чаговець відбувся загальним твердженням, що «п'єса поставлена чисто і йде рівно»<sup>2</sup>.

Більшість рецензентів сходилися на думці про типологічну новітність Винниченкової п'єси, яка виводила українську сцену за межі звичного для неї кола проблем, сюжетів, людських характеристик. Отже й вистава, на твердження дописувача газети «Рада», «хоч кривою доріжкою, але виводить український репертуар із замороженого мелодраматичного та специфічно побутового кола на широкий шлях європейського репертуару»<sup>3</sup>. Наприкінці сезону, визнавши виставу за п'єсою «Брехня» однією з найуспішніших, він доводить, що її здатність розбити «могутню фортецю старої української мелодрами» і показати стежку «до зближення українського театру зі світовим», важить значно більше, аніж відсутність у спектаклі ансамблевої гри і того, що «не всі артисти були на своїх місцях і не скрізь себе в своїй ролі почували добре»<sup>4</sup>. Опозиційна до цього видання «Українська хата» вустами П. Богацького також зазначала, що завдяки п'єсі «Брехня» український театр «<...> вперше давав матеріал інтересний і новий для думки, для чуття. Вперше вабив публіку, нашу байдужу і холодну до всього публіку, до себе оригінальною, серйозною і цікавою драмою. Театр вдарив по нерву сучасності, торкнув болюче питання інтелігенції, й вона обізвалася й почала ходити в «Український театр» <...> з часу постанови «Брехні», — переконував критик, — ми можемо рахувати нову еру в історії нашого театру. «Брехню» вважаємо тараном, яким пробито дорогу для літературних драм, для серйозного репертуару і разом з тим — першим кроком трупи М. К. Садовського в ролі пропагатора і толкователя дійсного театрального мистецтва»<sup>5</sup>.

Близькими були й оцінки акторських робіт вистави. «Не зрозуміли артисти цієї п'єси настрою», не зрозуміли у ній свого завдання. Старались всі, але з цього старання не в кожного з артистів і не скрізь виходило щось путнє», — констатував рецензент «Ради»<sup>6</sup>. М. Вороний пізніше, з приводу цієї та інших інтерпретацій Винниченкового

<sup>2</sup> Ча-ць В. [Чаговець В.]. «Брехня» (Новая драма В. Винниченка) // Киевская мысль. — 1911. — 5 февр.

<sup>3</sup> Вечерницький А. [Кузьминський О.]. «Брехня» В. Винниченка // Рада. — 1911. — 4 лют.

<sup>4</sup> Вечерницький А. [Кузьминський О.]. Труппа М. К. Садовського (сезон 1910–1911 року) // Рада. — 1911. — 1 трав.

<sup>5</sup> Аленус. [Богацький П.]. Нова драма (з приводу постановки «Брехні» В. Винниченка труппою М. Садовського) // Українська хата. — 1911. — № 3. — С. 187.

<sup>6</sup> Вечерницький А. [Кузьминський О.]. «Брехня» В. Винниченка // Рада. — 1911. — 4 лют.

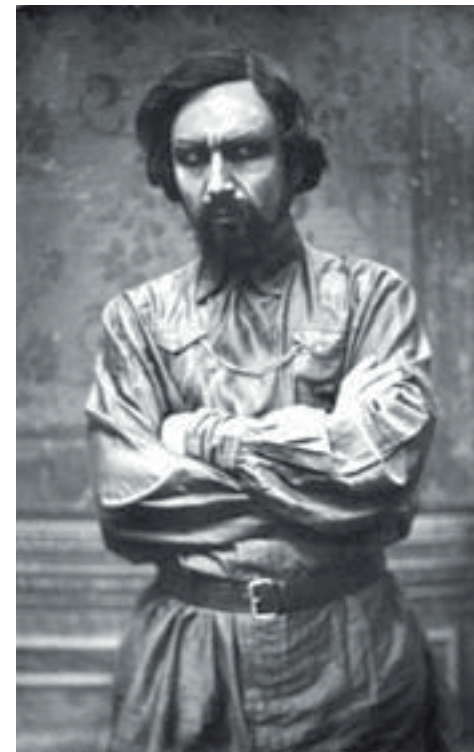
твору, зазначав, що в них український актор «<...> борсається, мучиться і на-решті, махнувши рукою, грає, як звук, по старих трафаретах, мабуть, сам почувавши власну нікчемність». Відтак, «<...> замість перетонченої і складної натури Наталії Павлівни глядачі бачили Пракседу з «Помсти гудула», а замість «живого символу», ірреальної постаті Івана Стратоновича сновигав по сцені Апраш з «Циганки Ази»<sup>7</sup>. У нарисі, присвяченому Л. Ліницькій, згадавши виставу театру М. Садовського та образ Наталії Павлівни у ній, критик стверджував, що «<...> ані режисер, ані артисти нової п'єси не зрозуміли, себто зрозуміли її хибно, по-старому» і що свою роль актриса грала «<...> щиро, соковито, з ефектом, але грала «не мудрствую лукаво», як звичайну натуралістичну роль»<sup>8</sup>. Своєрідним підсумком, на наш погляд, можна вважати думку В. Короліва, який, переглянувши післяпрем'єрний показ «Брехні», констатував, що «<...> хоч тепер, рівняючи з першою виставою, п'єса йде добре, все ж таки її, так би мовити, далеко не використано, не надано їй душі живої, не оброблено, не обточено її так, як вона того варта»<sup>9</sup>.

1915 р., коли постановник вистави і актори — виконавці провідних ролей вийшли зі складу театру, М. Садовський відновив постановку «Брехні». В. Василько згадував про це так: «Цього разу Наталю Павлівну грала Малиш-Федорець, а Тося — Лесь Курбас. Решта — старі виконавці. Малиш-Федорець з роллю зовсім не справилася. Психологічний стан — це все її покликання. Логіка мислення зовсім не розроблялася, через це і образ, і навіть п'єса в цілому дуже багато втратили <...> Лесь Курбас в ролі Тося блиснув новою гранню свого обдаровання.

<sup>7</sup> Вороний М. Театральне мистецтво і український театр // Вороний М. Театр і драма. — С. 72.

<sup>8</sup> Вороний М. Драматична примадонна // Там само. — С. 369.

<sup>9</sup> Старий В. [Королів В.]. «Брехня» В. Винниченка // Рада. — 1911. — 4 лют.



В. Винниченко «Брехня». Театр М. Садовського, 1911.  
Іван Стратонович — О. Корольчук

Він добре володів психологічним планом. Його Тось — це інтелігентний студент, молодий бунтар, <...> справжній юнак-вогник»<sup>10</sup>.

І. Мар'яненко відновить постановку «Брехня» 1915 р. у трупі, організованій під власною орудою. Щоправда, тепер це буде зовсім не новинка сезону, адже, як зазначав рецензент спектаклю Д. Вікторов, тогочасні українські театри наввипередки ставили Винниченків твір, а один із галицьких антрепренерів здійснив спеціальне турне з цією п'єсою<sup>11</sup>. До того ж, друга постановка «Брехні» не була новим сценічним словом І. Мар'яненка, і рецензенти, порівнюючи обидві вистави, лише зазначали нові призначення на ролі та констатували той факт, що Винниченкова п'єса все ще цікавить глядача. «Так само центральну жіночу роль, з великим драматичним піднесенням, веде пані Ліницька. Артистка, як кажуть, оволоділа складною роллю, — писав оглядач «Киевского театрального курьера». — Добре справляється з новою роллю Івана Стратоновича п. Мар'яненко (в театрі Садовського Мар'яненко грав роль молодого поета-студента, роль, як кажуть, зовсім іншого діапазону). Непогані виконавці інших ролей — пані Горленко, Нинковський, Жулинський, Романицький. З натхненням співають головні персонажі відомий «Заповіт» Т. Шевченка (у другому акті). Публіка з цікавістю слідувала за розгортанням інтриги цієї цікавої п'єси»<sup>12</sup>.

М. Гринишина

\* \* \*

Як не дивно, але попри політичну діяльність Володимира Винниченка у 1917–1919 рр. радянська влада не одразу вилучила його ім'я та твори із вітчизняного культурного простору. Можливо, причиною цього стали надії нових очільників України на те, щоб усе ж показово «перетягнути» таку знану й авторитетну фігуру на свій бік (найсерйознішу спробу було здійснено 1920 р., коли Винниченко навіть повернувся на батьківщину, але все ж відмовився від запропонованого йому мандата члена уряду і знов поїхав за кордон, цього разу — назавжди). Так чи інакше, але протягом 1920-х рр. п'єси Винниченка активно ставилися по всій Україні, його оповідання і повісті українською та російською мовами друкували в Києві, Харкові, Москві, Ленінграді, а 1932 р. «Книгоспілка» навіть підготувала видання «Зібрання творів» у 28 томах.

<sup>10</sup> Василько В. Театр Миколи Садовського // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва. — Ф. 653, Оп. 2, Спр. 189, Арк. 236.

<sup>11</sup> Вікторов Д. 2-й Городской театр: Спектакли украинской труппы под упр. И. А. Марьяненко: «Брехня» // Киевский театральный курьер. — 1916. — 17 апр. — С. 2.

<sup>12</sup> Там само.

Однак, ясна річ, довго це «мирне співіснування» ідейних ворогів (хоча як політик Винниченко був значно ближчий до соціалістичних ідей, ніж більшість його «колег» по УНР) тривати не могло. Все змінилося у вересні 1933 р., коли він написав відкритого листа до Політбюро КП (б) У, де звинуватив Сталіна та Постишева в голодоморі й масових репресіях проти українського народу. Цей лист викликав різке заперечення на пленумі ЦК КП (б) У, й від того часу Винниченко опинився у природнішому для політемігранта становищі, посівши чільне місце серед «персон нон грата» у радянській Україні: його книжки вилучили з бібліотек і знищили, п'єси — заборонили для постановки, творчість перестали досліджувати літературознавці й вивчати в школі.

Політична реабілітація В. Винниченка відбулася лише на хвилі «перебудови», тож на рубежі 1980–1990-х його п'єси повернулися на театральний кін. Сталося це у річці тієї «ревізії», котру влаштувало своїм здобуткам століття на своєму схилі, тієї моди на модерн — на тексти Метерлінка, Уайльда, Ібсена, Андрєєва, Арцибашева, Цвєтаєвої та інших їхніх сучасників; на екзальтацію, вишуканість ліній, притлумлені кольори — яка охопила, у тому числі, й театральний кін (її найяскравіший вияв — у виставах Р. Віктюка того періоду).

«Чи справді сильною є магія цифр і дат, і наприкінці століття чомусь болісно важливо зазирнути у самий його початок? — задається риторичним питанням критик. — «Страшна порожнеча життя» (Розанов), хвороба оголених нервів, які не можуть і не бажають нічим себе стримувати, здертий з життя покров культури — усього цього, видається, більше тут, ніж там. І ще — раптовість почуття, яке наздогнало усіх, — що покров цей був надтонкий: збиралися, накопичували, пряли — а порвалося миттєво, так, що й ниток не збереш»<sup>13</sup>.

Щоправда, навіть тоді відбулошукатинаафішах Винниченкові «Дисгармонію», «Панну Мару», «Базар», «Молоду кров» чи «Співочі товариства», але з'явилися «Гріх» у Київському театрі ім. І. Франка (режисер В. Опанасенко), «Пригвожденні» у Київському Молодіжному театрі (режисер В. Оглоблін), «Між двох сил» у Львівському Молодіжному театрі ім. Л. Курбаса (режисер В. Кучинський), «Брехня» у Львівському театрі ім. М. Заньковецької (режисер А. Бабенко) та Київському театрі драми і комедії (режисер О. Балабан), «Чорна Пантера та Білий Медвідь» у Львівському театрі ім. М. Заньковецької та на малій сцені «Березіль» Харківського театру ім. Т. Шевченка (режисер обох вистав — А. Бабенко). Найширше йшов «Закон»: у Херсоні — в постановці А. Канцедайла, у Чернігові, в театрі ім. Т. Шевченка — В. Тимченко, у Донецьку — О. Кравчука, у Хмельницькому — О. Сторожука, у Дніпропетровському українському театрі

<sup>13</sup> Карась А. Откуда взять трагическую развязку // Московский наблюдатель. — 1992. — № 11/12. — С. 20.

(під назвою «Любов і зрада») — М. Волошина (у 1989 р. «Укртелефільм» зняв також однойменну телевиставу).

Однак ця вельми потужна хвиля вже в середині 1990-х фактично зійшла на нівель. Надалі маємо лише «Брехню», поставлену у Кримському українському музично-драматичному театрі 2006 р. В. Гуменюком — доктором філологічних наук, професором Таврійського Національного Університету (що непрямим чином, але доволі красномовно свідчить як про брак кваліфікованих режисерських кадрів, так і про відсутність інтересу до драматургії В. Винниченка у наявного режисерського корпусу), та «Закон» у Харківському театрі ім. Т. Шевченка — прем'єру (так само 2006 р.) у режисурі А. Бакірова, сприйняту, м'яко кажучи, прохолодно.

Тож театр знову розійшовся з Винниченком — цього разу з власної волі. Чи надовго?..

Але тоді, на рубежі 1980–1990-х рр., найбільш адекватного, переконливого й стилістично цілісного втілення «декадентські» п'єси В. Винниченка набули у постановках Алли Бабенко, режисера цілком «жіночого» світогляду, але «по-чоловічому» твердої руки. «Винниченко — це мій автор»<sup>14</sup>, — сказала Алла Григорівна в одному з інтерв'ю. Додамо: також і Лариси Кадирової — в її найуспішніший та найсприятливіший львівський період. Ролі, підготовлені у їхній творчій співдружності, С. Веселка справедливо кваліфікує як «прекрасні роботи у повернених із примусового забуття п'єсах Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь» (Рита) та «Брехня» (Тася)»<sup>15</sup>. Далі критик розшифровує: Л. Кадирова подала тут «не знаний глядачами 1990-х рр. тип української інтелігентної жінки. Розумної, витонченої, з мінливо-мерехтливою красою духовних імпульсів, безумовністю жіночої привабливості»<sup>16</sup>.

...Дивно: її обличчя не запам'ятовувалося. По виставі зусиллям уяви відтворювався лише контур: висока ставна жінка (при доволі скромному зрості самої актриси)... Лише кольори: синій, вишневий, чорний... І єдиний крупний план: пальці, що нервово стискають гудзика на комірці. Усе інше губилося у вируванні... каскаді... вихорі... У мереживі карколомних ходів суцільної гри, на яку у виставі «заньківчан» перетворила своє життя її Наталя Павлівна.

Навколо, на кону, була доволі скромна, нейтральна обстановка, були люди (так і хочеться сьогодні сказати — «якісь собі люди»), натомість уся вистава видавалася відверто «доцентровою», персонажів було «розгорнуто» у бік героїні Л. Кадирової таким чином, що у глибокому затінку опинялися їхні стосунки між собою. Чи вважати це вадою вистави, чи приймати таку «доцентровість» як її

<sup>14</sup> Бабенко А. «Там багато позитивної енергетики» / Розмову вела І. Коваль // КіноТеатр. — 2004. — № 2.

<sup>15</sup> Веселка С. Из заньківчанського гнізда // Поступ. — 2003. — 11 вер.

<sup>16</sup> Там само.



В. Винниченко «Брехня».

Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1992.

Наталя Павлівна — Л. Кадирова, Карп Федорович — О. Гринько (ліворуч). Сцена з вистави (праворуч)

природну ознаку — однозначної відповіді бути не може. Приміром, Н. Корнієнко різко протиставляє Л. Кадирову решті акторів: виконавиця головної ролі, за її словами, «продемонструвала психологічні «палімпсести» і витонченість виконання, чого, щоправда, не можна сказати про виставу в цілому»<sup>17</sup>.

Так чи інакше, у цьому випадку почет «грав короля» послідовно й самозречено.

Своєрідне тлумачення цього «короля» (цікаве, насамперед, своєю дистанційованістю від суто українського контексту, відтак — поглядом збоку) дає критик з Москви А. Карась: «Екзальтована героїня п'єси Наталя Павлівна — Лариса Кадирова — шукає спосіб примирити два життєвих звичаї: один — тихий, рідний, де українські пісні та осмисленість народного життя (з ним пов'язаний свекор Карпо Федорович — О. Гринько), другий — європейський, нервовий, такий, що вимагає від жінки емансипації та сили волі, робить її воїном на полі битви. <...>

<sup>17</sup> Корнієнко Н. М. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук: — К., 2000. — С. 45.

Вона сама собі закон у світі, де покрову більше немає. От вона і намагається усіма засобами цей покров відновити, навіть якщо лишається єдиний спосіб — зіткати його з павутиння. Все її ніщестанство — від біди, знедоленості. Бо ж як не стати свавільним, коли йдеться про порятунок світу. Уся філософія формулюється нею вбивчо просто: «Істина — вічна брехня». Все, здавалося б, зрозуміло. Та лишень воїн надто нервовий, і про кохання мріє пристрасно <...><sup>18</sup>.

Лариса Кадирова грала у «Брехні» феєрверк. Розсип вогників — і перепочинок (від руху, однак — не від почуттів і передчуттів). Пауза, темрява, тиша — лише мелодія вальсу, музика, що жила всередині неї. Затуляла вона вуха — звучала, віднімала руки — зникала. У зовнішньому ж світі музика ця матеріалізувалася у вишуканому пластичному малюнку, у вічній кружлянні між людьми, коли зупинка на самоті — то лише коротка мить, бо панувала загадкова, заворожуюча мінливість, притаманна тільки високим стихіям: вогню, вітрові, океану... У розумінні Лариси Кадирової та Алли Бабенко Жінка — з цього ряду.

А. Карась звертає увагу, що «інтонаційно вся роль Кадирової знаходиться між плачем та співом — співом, що зачавлює плач. Довго відлунює в пам'яті її ніжне благання: «Таточко, заспіваємо! Заспіваємо, таточко!» Вона хапається за цей спів так, ніби в ньому — порятунок. Так воно і є. У піснях, що самозречено виспівуються у виставі А. Бабенко, — останній покров краси, під ним — лише хаос та неподобство. В українському театрі пісня стає чимось чудово-значущим. І ось вона вже не абстрактний символ, а саме осереддя чудової мови»<sup>19</sup>.

Троє чоловіків поруч, і з кожним Наталя Павлівна — Л. Кадирова розігрувала свою — іншу — виставу. Жанр цих вистав — від безхмарно-зворушливої сімейної ідилії та поеми палкого піднесеного кохання — аж до танго невідвортної пристрасті на межі брутальності, з п'яним присмаком заборонності.

Через неї втрачали голову «з чіткістю нещасного Випадку», як сказав би Ж. Кокто, — і тоді, захищаючись від радості та благополуччя, немов дитина ластився до Наталі Павлівни чоловік Андрій — слабкий, м'який, негучний (Я. Юхницький); вів свою нескінченну поетизовану партію метушливого страждання, замішаного більше на власній примхливості, ніж на розпачі (та все — по колу, по колу, на відстані, аби тільки зайвого разу не стрітися з нею поглядом, не бачити її обличчя) Тось, ніби складений до купи із ламаних ліній та гострих кутів (В. Яковенко); сипався по сходах, втративши орієнтацію у просторі після її шаленого цілунку, претензійно-демонстративний Іван Стратонович (Г. Шумейко)... Та гра з ними нагадувала не більше, як «гру з предметом». Трагічна самотність героїні у відсутності гідного партнерства.

<sup>18</sup> Карась А. Откуда взять трагическую развязку... — С. 20.

<sup>19</sup> Там само. — С. 20–21.

...В інтерпретації А. Бабенко «брехня» означала не обман, а лицедійство. «Свято, що завжди з тобою», свято, на яке людина обертає своє сіре, нецікаве існування серед людей, не набагато цікавіших.

Це зазначає і А. Карась: «Для А. Бабенко найважливішим у п'єсі стає мотив гри, яка має приховати під собою життя. Гра красивіша та істинніша за життя, у ній немає моральних заборон та оманливого сорому, вона підкоряється єдиному закону — задоволенню та одному богу — волі. Життя подібно до гри має стати радісним та легким. І Наталя Павлівна робить його таким. Доти, доки не з'ясується, що гру скінчено, що поряд існує інший гравець. Тоді героїня Кадирової впадає у стан істеричної протрації, заливаючи сльозами свої невдалі естетичні побудови. Ця істерика триває весь другий акт, розмиваючи холодний та прозорий режисерський задум. Актриса є сентиментальна там, де про сентиментальність і не йдеться, сама лише воля до влади та краси. <...> Якщо чоловічий ансамбль вистави стійко зберігає вірність умовам гри, додержуючись строгості, а часом і різкості малюнку, то Л. Кадирова все далі веде історію в бік людського (а значить, морального) виправдання героїні»<sup>20</sup>.

Справедливість цього закиду на адресу чи то самої актриси (підвищена емоційність — невід'ємний атрибут обдарування Кадирової), чи то режисера, яка не змогла приборкати виконавицю, втримати її у межах жорстокого малюнку, наразі перевірити неможливо: А. Карась бачила виставу в екстремальних умовах фестивального показу на іншому майданчику, автор цих рядків — у звичному, природному, домашньому (а значить — адекватнішому) антуражі. Можна лише зауважити, що українському театрові — навіть у «галицько-європеїзованому» варіанті — завжди ближчим був чуттєвий бік речей, ніж холодна комбінаторика.

Так чи інакше, але для Наталі Павлівни, створеної Л. Кадировою та А. Бабенко, життя було грою (знову таки: не холодною, замішаною на байдужості, натомість азартною, відтак — на підвищеному градусі), а гра — життям. Обидва правдиві, бо — нерозривні. Навіть життєву поразку можна зробити лише запропонованою обставиною у безкінечній виставі, до якої (спочатку як «елементи декорації», згодом — як статисти) втягувалися всі без винятку. Наостанок це свято сягало абсолюту, заповнювало собою весь навколишній світ, і кожен хіба що не розчинявся у жартівливих суперечках та змовах: з Нею — проти інших, з іншими — проти гаданих суперників у володінні Нею. Та володіти нею не судилося нікому, бо це неможливо, як неможливо зупинити вихор...

Прощальна витівка цього вихору — подвійний фінал, придуманий А. Бабенко. У автора тут — все «по прямій»: «Я помилилась... Я замість капель... випала... ціаністого калію...» — «Тасю! Боже!» — «Ох!» (Витягується й помирає). — «Боже

<sup>20</sup> Карась А. Откуда взять трагическую развязку... — С. 20–21.

## Гуцульський театр (1911)

мій!.. Боже мій!..» (Завіса). У виставі ж скарлючена від болю Л. Кадирова — Наталя Павлівна ледве доходила до стільця, всі інші, жахаючись, оточували її, лунали останні слова — та раптом вона зі сміхом випростовувалася (ов-ва! — так це був тільки жарт!). Тож всі знову щасливі, й далі ця сцена прокручувалася вдруге — вже як пародія на пафос її першого, трагедійного варіанту: виголошувалися ті самі репліки, проте забарвлення їх — протилежне. І здавалося, що небезпека минула, що свято триватиме далі...

Та раптом — без слова, без звуку — Наталя Павлівна — Л. Кадирова падала, наче підрубана. Дзеркальне повторення: трагедія виявлялася жартом, жарт закінчувався свідомо обраною смертю. А чим вона ставала — остаточною тріумфом над «життям щоденним», чи, все ж таки, внутрішньою поразкою перед ним — хіба це має значення?<sup>21</sup>

Просто — гру було скінчено, бо пішов Гравець. А без нього — без неї — всі опиняються наодинці з собою, і тепер вже скільки не затуляли б вони вуха — музика більше не звучить ніколи...

За слушним висновком А. Карась, вистава А. Бабенко була просякнута «духом відродження, постанови з попелу, повільного, кропіткого збирання <...> Вона не належить до беззастережних та яскравих перемог, які одразу й усіх переконують у власній правоті <...> Вистава львів'ян являє собою ту кропітку та покірливу домашню роботу, яку зроблено взапас, складено до весни»<sup>22</sup>.

Якщо продовжити цю асоціацію, то «весна» (вкупі з літом і осінню) — як для драматургії Винниченка на сценах України, так і для творчого тандему А. Бабенко — Л. Кадирової — наразі, виявляється, вже минулася.

А. ЛИПКІВСЬКА

<sup>21</sup> Критик зауважує, що «у цього подвійного фіналу виявляється ще другий, суто театральний бік. А. Бабенко все ж розрядила іронією безмежно трагічні поривання автора» // *Карась А.* Откуда взятъ трагическую развязку... — С. 21.

<sup>22</sup> Там само. — С. 20.

«Гуцульський театр» — аматорський гурток організований Гнатом Хоткевичем 1909 р. в селі Красноілля. Його репертуар склали зокрема п'єси польського драматурга Юзефа Куженьовського «Верховинці», яку Г. Хоткевич переклав на гуцульський діалект і, композиційно пристосувавши до вимог самодіяльної сцени, назвав іменем головного героя — гуцульського опришка — «Антон Ревізорчук», а також спеціально написані для театру п'єси самого Г. Хоткевича: етнографічна — «Гуцульський рік», фантастична — «Непросте», історична — «Довбуш», казка — «Практикований жовнір». З драматургічного погляду ці п'єси були досить специфічними, оскільки письменника тут мало цікавив логічний розвиток сюжету, характерів. Наголос робився не на драматичну дію, а на картину, де б, по можливості, найповніше відтворювалися народні звичаї, обряди і ритуали. Відтак, програючи усталеним драматургічним нормам, п'єси Г. Хоткевича вигравали у театральній виразності. Водночас вистави «Гуцульського театру» за ними увиразнювали яскраві грані мистецького обдарування гуцулів: природність та органічність поведінки на сцені, пластичну виразність, гідність і благородство жестів та рухів, інтонаційне багатство мови, її модуляційне розмаїття, експресивний темперамент, здатність легко вживатися у відтворювані характери.

Трупа театру складалася з 40 осіб. Серед них зосібна П. Шекерик-Доників, Ю. Соломійчук, Й. Гулійчук, М. Сінетович, М. Танасійчук, Д. Ясельська, Г. Гулійчук. Художником вистав виступав Т. Липинський. Помічником Г. Хоткевича у справах керівництва театром був О. Ремез.

Впродовж 1909–1911 рр. «Гуцульський театр» проїхав з гастроями шістьдесят міст та сіл Галичини та Буковини, окрім того побував з виставами у Львові та Кракові, повсюдно зустрічаючи якнайтепліший прийом широкого глядача.

На початку 1912 р. Г. Хоткевич, маючи намір заснувати подібний колектив у Наддніпрянській Україні, виїхав до Києва, щоб підготувати там гастролі «Гуцульського театру». Перед від'їздом, у зв'язку з тимчасовою відсутністю О. Ремеза, він доручив справи театру Лесю Курбасу. Впродовж березня колектив під керівництвом О. Ремеза і Л. Курбаса здійснив нову подорож Галичиною, наприкінці відвідавши Львів. Однак складні організаційні проблеми та відсутність необхідних коштів завадили повноцінним гастролям «Гуцульського театру» у Наддніпрянщині. Лише через рік туди виїхала тільки невеличка концертна група.

\* \* \*

Створений Г. Хоткевичем цикл вистав розпочинався п'єсою «Гуцульський рік», яка складалася з чотирьох етнографічних картин, куди входили різдвяні та великодні звичаї, гуцульський похоронний обряд і гуцульське весілля.

Перша дія «Гуцульського року» відкривалася картиною Різдяного вечора. Сцена розділена на дві частини: одна — інтер'єр гуцульської хати, друга — залите «місячним» сяйвом подвір'я. В хаті господарі, готуючись до святкової вечері, виконували ряд ритуальних дій, пов'язаних із заклинанням і запрошенням до трапези душ померлих. Тим часом, на другій частині сцени збиралися колядники. «Місячне сяйво», ледь приглушуючи яскраве вбрання гуцулів, посилювало елемент фантастичності всього дійства. Виконувався ритуальний танець «поровень». Звучала трембіта, дзвеніли дзвіночки, а гурт гуцулів починав колядувати. «Якою правдивою старовиною дише від цих коляд, — зворушено писав К. Заклинський. — Як красно вони виходять при акомпанементі скрипки й цимбалів! Колядують газді, газдині, панні, а все те весело, природньо, бо гуцул не грає, а живе на сцені<sup>1</sup>.

З такою ж безпосередністю чоловічий склад колядників виконував у хаті особливий для гуцульських колядних звичаїв танець «плес». «Плесаци» йшли церемоніальним кроком, що супроводжувався рухом піднесеної руки з топірцем. Вони злегка підскакували то на одній, то на другій нозі, одночасно приспівуючи господарям відповідні побажання. А завершувалося дійство відхідним танцем «кругляком», що виконувався перед хатою і мав, як і попередній — магічно-ритуальну значимість.

У другій дії вистави відтворювалися великодні звичаї. На церковному подвір'ї сходилися гуцули з «пасківниками», утворюючи мальовничі групи. Під супровід церковного дзвону відбувалося посвячена пасок. Всі присутні христосувалися.

<sup>1</sup> К. З. [Заклинський К.]. Гуцульський театр // Діло. — 1911. — № 235.

Потім сцену заповнювала молодь — починалися традиційні весняні ігри. У великодніх обрядах привертав увагу сплав урочистої стриманості ритуальної дії з бурхливим темпераментом юності, що проривався у традиційних великодніх забавах.

Третя дія — гуцульський похоронний обряд — була, очевидно, найцікавішою за своєю глибиною і тим філософським змістом, що розкривався у ній.

... Гуцули заходили у хату, посередині якої лежало тіло померлої господині. Скорботно звучала трембіта. Їй вторував тужливий жіночий голос, що передавав мелодіку народного голосіння. Старші люди сідали біля тіла, а молодь розпочинала прадавній, укорінений в поганські часи, обряд: традиційні похоронні забави — «посіжінє», що у своїй суті було спрямоване на протидію злобній смертоносній силі. «Посіжінє» розпочиналося обов'язковою грою, що називалася «груша» (хтось із парубків лягав на лавку і накривав голову шапкою, інший — бив його по спині. Удари продовжувалися доти, поки перший не вгадував, хто його бив, після чого мінявся з ним місцем). Невибаглива гра мала ініціативне призначення. За давнім гуцульським звичаєм юнак, щоб вважатися мужчиною, мусив пройти обов'язкові сидіння біля покійника і брати участь у забавах, особливо у «груші», мужньо переносячи всі удари. І лише тоді, як він з честю переносив це своєрідне випробування, йому дозволялося увійти в коло мужчин.

У «похоронній» дії «Гуцульського року» виконувалися ігри, де проявлялася сила, спритність, кмітливість їх учасників. Проте найцікавішими були характерні для «посіжіння» ігри-сценки «Млин», «Коза», «Діди» зі своєю специфічною мікроструктурою, куди входили елементи рядження (переодягання учасників забав «мельником», «козою», «дідом-жебраком», «бабою»), використання примітивного реквізиту, елементарного гриму (вимащування обличчя вуглем, сажею, мукою). Ці сценки, що являли собою особливий ігровий тип, в структурі цілої вистави, наближеної до професійного театрального мистецтва, давали змогу глядачам діткнутися до первинних театральних форм, які розкривалися в гуцульській обрядовості. Іграм-сценкам притаманне було жартівливе, гумористичне начало, яке скрашувало похоронний ритуал веселими тонами.

В гуцульському похоронному обряді людське життя і смерть не протиставлялись одне одному, смерть входила в життя як необхідна умова його розвитку. Смерть — це привід утвердити життя, найповніше проявити його силу. Алогізм гуцульського обряду ніс у собі віками вироблену логіку, за якою стояло самобутнє світосприйняття народу. В поховальному обряді гуцулів розкривалася (якщо скористуватись термінологією М. Бахтіна) амбівалентність народного світовідчуття та динаміка протилежних начал (радості та печалі, життя та смерті), яка бере початок у суперечливій єдності світу, що вмирає і народжується.



Театр М. Садовського (1914)

Київський театр російської драми (1939)

Львівський академічний український драматичний театр  
ім. М. Заньковецької (1971)Київський академічний український драматичний театр  
ім. І. Франка (1988)

Похоронний обряд у виставі закінчувався поминальним ритуалом. Після шуму і гамору наставала тиша. Всюди за-свічувалися свічки. Роздавали гроші зі словами: «Прийміть за Парашину душу». Присутні клякали, а запалені свічки окреслювали графічно вибудовану і в той же час дуже при-родну мізансцену.

Четверта, весільна, дія замикала коло гуцульського бут-тя «Се вже знов інша краса — повна радості, блиску і мо-лодості, — підтверджував Корнелій Заклинський. — адже починається нове життя, новий союз! І співи дружок, і об-сипання пшеницею, і обходження довкола стола, і весільне «гевкане» з пістолетів — яке те все гучне, красне та рідне»<sup>2</sup>.

Вистава «Гуцульський рік» якнайкраще доводила, що «Гуцульський театр», який відтворював життя і побут укра-їнських гірян, в суті своїй не був побутовим театром. Його мистецтво додало побут у бутті, оперувало не прозаїчними, а образно-поетичним структурами, витвореними народним світосприйняттям.

## Бібліографія:

1. *Волицька І.* Театральна юність Леся Курбаса (Проблема формування творчої особистості). — Львів, 1995.

2. *Іванчук О.* З нагоди вистав Гуцульського театру в Косові // Діло. — 1911. — № 269.

3. *Чарнецький С.* Гуцульський театр // Неділя. — 1912. — № 21.

І. Волицька

1912 р. в українській культурі сталася безпрецедентна по-дія: традиційна тема світової літератури отримала цілком оригінальне трактування у драматичній поемі Лесі Українки «Камінний господар». Однак, якщо для тогочасної україн-ської літератури вона знаменувала собою появу «власного, неперекаданого» варіанту всесвітньо відомої легенди про Дон Жуана, ще й написаного жінкою<sup>1</sup>, то для Лесі Українки це був перший драматичний твір, в якому формотворча система «інтелектуальної» драми справдилась у своїх пе-реважних рисах. Поетеса сама вважала «Камінного гос-подаря» «першою справжньою драмою з-під мого пера, об'єктивною, сконцентрованою, не затопленою лірикою, зовсім новою супроти моєї звичайної манери»<sup>2</sup>.

Зрозуміло, що драматичний твір такого ґатунку того-часна театральна спільнота зажадала побачити на кону найпередовішого українського театру тих часів — першого стаціонарного театру М. Садовського. Проте його очіль-ник погодився хіба що зіграти роль Командора у виставі за «Камінним господарем», натомість відмовився бути поста-новником через «брак коштів на оформлення та костюми»<sup>3</sup>.

Через багато років О. Дейч спробував пояснити ваган-ня М. Садовського тим, що «романтико-філософський» твір Лесі Українки принципово відрізнявся від звичних для цього театру п'єс із «народним українським колоритом»

<sup>1</sup> *Українка Леся.* Про літературу. — К., 1955. — С. 289.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> *Мар'яненко І.* Минуле українського театру. — К., 1953. — С. 213.

<sup>2</sup> К. З. [Заклинський К.]. Гуцульський театр...



Леся Українка «Камінний господар». Театр М. Садовського, 1914.

Командор — М. Садовський, Донна Анна — М. Малиш-Федорець, Долорес — Є. Хуторна



Леся Українка «Камінний господар». Театр М. Садовського, 1914.

Командор — М. Садовський, Дон Жуан — І. Мар'яненко

та «всіляким «побутовизмом»<sup>4</sup>. Між тим, як видно з тогочасних рецензійних відгуків, у спектаклі за п'єсою Лесі Українки вистачатиме «колериту» й «побуту», щоправда, з іспанського середньовіччя, а «романтика» ніколи не була чужою рідній українській драматургії, яка складала підвалину репертуару театру М. Садовського. Точнішим виявився В. Василько, стверджуючи, що актори театру були недостатньо підготовлені до «<...> відтворення саме такого середовища, таких характерів, таких переживань, які змалювала письменниця. Актори мали створити образи світової драматургії, які вимагали від них зовсім нової психотехніки, незвичної манери гри»<sup>5</sup>.

Як відомо, кошти на виставу були знайдені у заможних меценатів, відтак, театр зміг належним чином упорядкувати обставу дії. Принагідно зауважимо, що гроші, напевно далися легко, адже перша вдала спроба у групи акторів породила

<sup>4</sup> Дейч А. По ступеням времени: Воспоминания и статьи. — К., 1988. — С. 96.

<sup>5</sup> Василько В. Микола Садовський та його театр. — К., 1962. — С. 85.

ла бажання заснувати в Києві інший театр «на громадських засадах, залучивши до цієї справи різні кооперативні об'єднання та окремих грошовитих громадян-меценатів»<sup>6</sup>.

«Такої вистави ще не бачив український театр, — зазначала Л. Старицька-Черняхівська у післяпрем'єрній рецензії на спектакль, вміщеній в газеті «Рада». — Чудові декорації, костюми і деталі, вірні до найменших дрібниць тої епохи, переносили глядача в далекий край. Коли ж завіса піднялася і глядачі побачили весь палаючий вікнами будинок іспанського гранда — ілюзія була повна. Під темним небом іспанської ночі горіло все вогнями, тремтіло потаємною жагою <...> З-за освітлених вікон пливли згуки іспанських танців, чувся сміх, жарти і дратуюче цокання кастаньєтів. Весела, безжурна юрба гостей збігала з сходів високої веранди, зникала в солодкій темряві садка, знов розпливалась перед очима, блискуча, мінлива, як легкий жарт. А на фоні цієї іспанської ночі відбувалася

<sup>6</sup> Коваленко П. Шляхи на сцену. — К., 1964. — С. 90.

велика драма донни Анни, Дон-Жуана і Командора»<sup>7</sup>. В. Василькові особливо «вдалим і цікавим за планіровкою» видалося оформлення другої дії — «внутрішнього дворику з фонтаном посередині, а також печера над морем і кладовище у Мадриді»<sup>8</sup>. З цих абзаців зрозуміло, що принцип, яким керувалися постановники Г. Матковський та М. Старицька і художник І. Бурячок, полягав у максимальній натуралізації простору дії, для чого й знадобилася відповідна пишна декорація, точні костюми й предмети давнього побуту та велика і деталізована за своєю поведінкою масовка у другому та п'ятому епізодах (її склали учні М. Старицької з Музично-драматичної школи ім. М. Лисенка). Щоправда, робота недосвідчених студентів у масових сценах виявилась мало вдалою, час від часу гомін натовпу, навіть, «заглушав голоси провідних персонажів». На думку В. Василька, ці епізоди спектаклю загалом були нецікавими, а «непотрібні паузи між виходами уповільнювали темпоритм»<sup>9</sup>.

Так само виставі вочевидь не пощастило з персонажами другого плану — вони не відрізнялись яскравістю, а були хіба що «правдивими і витриманими в дусі епохи»<sup>10</sup>.

Що ж до виконання провідних ролей, то, за висловом Л. Старицької-Черняхівської, «шляхетне в тоні і глибоке в темпераменті»<sup>11</sup>, воно напевно відповідало романтичній сутності драми «Камінний господар». Очевидно також, що завдяки акторській майстерності та сценічному досвіду образ Командора, втілений М. Садовським, набув значно більшої ваги, ніж передбачав текст твору і задум Лесі Українки. Проте, стверджував В. Василько, за стилістикою саме виконання М. Садовського найбільш відповідало ідеології п'єси і образу Дон Гонзаго, як їх розуміли на початку століття. «Коли згадати слова Лесі Українки, — зауважував провідний український режисер, — «ся драма повинна була нагадувати скульптурну групу», то Микола Карпович, втіливши у Командорі ідею консервативного, гнітючого, упертого, тупого начала, створив такий монументальний рельєфний образ, що ніби справді досяг скульптурності вираження»<sup>12</sup>. «При імпазантній постаті це був ніби справжній, висічений з холодного граніту кам'яний господар, — згадував І. Мар'яненко, відзначаючи насамперед майстер-

<sup>7</sup> *Старицька-Черняхівська Л.* Историчний момент з приводу першої й другої вистави «Кам'яного господаря» // *Лесь Українка: Публікації. Статті. Дослідження.* — К., 1971. — Вип. 3. — С. 285.

<sup>8</sup> *Василько В.* Микола Садовський та його театр. — С. 86–87.

<sup>9</sup> Там само. — С. 87.

<sup>10</sup> Там само. — С. 88.

<sup>11</sup> *Старицька-Черняхівська Л.* Историчний момент... — С. 286.

<sup>12</sup> *Василько В.* Микола Садовський та його театр. — С. 87–88.



Лесь Українка «Камінний господар». Театр М. Садовського, 1914.

Долорес — Є. Хуторна, Дон Жуан — І. Мар'яненко

ність, з якою актор володів «високим стилем вірша», при цьому тримаючись в ролі з «благородною стриманістю і життєвою простотою»<sup>13</sup>. На думку О. Дейча, ця роль була однією з найкращих у репертуарі славетного актора. «Суворе обличчя, облямоване іспанською бородою, атлетично-монументальна статура, чорний одяг з великим білим хрестом на грудях, білий плащ», — такими були портретні риси «живого образу середньовічного іспанського гранда, для якого дворянська родовитість є вищою за особисті здібності людини та її душевні якості»<sup>14</sup>. «Замкнутий кастовий лад, — інтерпретував ідеологію образу О. Дейч, — вселяв у Командора впевненість у тому, що його високий статус призначений йому самим богом. Звідси неперечність його тону, і камінна бездушність, і погордливе нехтування всім тим, що може суперечити його волі»<sup>15</sup>. Інші рецензенти

<sup>13</sup> *Мар'яненко І.* Минуле українського театру. — С. 115.

<sup>14</sup> *Дейч А.* По ступеням времени. — С. 97.

<sup>15</sup> Там само. — С. 97–98.

не подають суттєво відмінних характеристик образу Дон Гонзаго, і отже виходить, що М. Садовський прописав його буквально в одну лінію, не скориставшись з нечисленних, але наявних деталей, які поетеса вплела у загалом одноманітну тканину характеру Командора. Зрозуміло, кульмінаційною сценою і, водночас, розв'язкою образу М. Садовський грав четвертий епізод, що розпочинався у діалозі Командора з Донною Анною, «в якому ширяться горді мрії про королівський трон», а закінчувався появою Дон Жуана і мовчазною дуеллю, «без зайвих слів, без сліз, таке звичайне з'явище життя»<sup>16</sup>.

Малюнок ролі Дон Жуана (І. Мар'яненко) був побудований як антитеза Командоровому. Перед глядачем «<...> через усю п'єсу проходить трагічний двобій-поєдинок між двома силами, між двома основами: деспотичною, похмурою, уособленою в Командорі, та вільнолюбним співцем права на радість, права на любов, яким за традицією подають Дон Жуана в усіх його варіантах. Антиподи стикаються в коротких сценах і відштовхуються, поки, нарешті, їх шпаги не схрещуються в останній сутичці не на життя, а на смерть. І саме тут, у цій останній сутичці, здалось, ніби на обличчі Дон Жуана з'явилися якісь суворі, похмурі риси... щось від Командора. Наче не Дон Жуан, а два командори, як два хижаки, вчепились один в одного іклами із-за здобичі <...>»<sup>17</sup>.

Ця миттєва схожість із Командором — М. Садовським під час двобою відгукнеться в останній картині, коли Донна Анна — М. Малиш-Федорець одягне на плечі Дон Жуану — І. Мар'яненку білий командорський плащ. Він візьме до рук командорський жезл, вкриє голову шоломом із білим страусовим пір'ям... Підійде до свічада і, пройнятий жахом, відскочить, повернувшись обличчям до глядачів<sup>18</sup>.

«Перед нами — Командор! Двійник убитого ним суперника! І лунає важка хода камінної статуї — і два командори стають один проти одного»<sup>19</sup>.

Найперше, що впадало в око у «лицарі волі» — це різкі й миттєві зміни його психофізичного стану. За згадками рецензентів, акторові вистачило й обміркованості вчинків й сили почуттів<sup>20</sup>. В. Василько також вважав, що І. Мар'яненку вдалося «не загубити за емоційними переживаннями логіки мислі і сили переконань»<sup>21</sup>. В. Чаговець ставив цю роль за переломну у кар'єрі актора, стверджував, що після неї для нього відкрилися «всі шляхи сценічного мистецтва»<sup>22</sup>.

<sup>16</sup> *Старицька-Черняхівська А.* Історичний момент... — С. 285.

<sup>17</sup> *Чаговець В.* Іван Мар'яненко. — К., 1946. — С. 47.

<sup>18</sup> Там само. — С. 48.

<sup>19</sup> Там само.

<sup>20</sup> *Старицька-Черняхівська А.* Історичний момент... — С. 286.

<sup>21</sup> *Василько В.* Микола Садовський та його театр. — С. 87.

<sup>22</sup> *Чаговець В.* Життя і сцена. — К., 1956. — С. 143.



Леся Українка «Камінний господар». Театр ім. І. Франка, 1925.

Дон Жуан — В. Петіпа, Донна Анна — В. Варещька (ліворуч). Командор — І. Мар'яненко (праворуч)

Очевидно, що вистава театру М. Садовського була «чоловічою», головним у структурі дії було протистояння Командора і Дон Жуана. Тим паче, що М. Малиш-Федорець прописала в образі Анни лише владність та егоїстичність, не зумівши довести непересічний розум і цілеспрямованість своєї героїні. А «роздвоєна душа» Донни Анни просвічувала у малюнку ролі лише натяками, поміченими, зосібно Г. Александровським. «Малиш-Федорець, — писав критик, — дала у своєму виконанні цілий ряд ледве помітних, але яскравих художніх рис. Як гарно, наприклад, цей ніби мимовільний наспів впівголоса тієї пісні, що співав Дон-Жуан, свідчить про те, що вона захоплена цим новим своїм поклонником. Або повільна хода і такий же ритм у розмові з Командором у 4-й дії гармоніюють з душевним настроєм Анни і багато ін.»<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> *Александровський Г.* Український театр: «Камінний господар» — драма Лесі Українки // Сяйво. — 1914. — № 1. — С. 13.



Леся Українка «Камінний господар». Київський театр російської драми, 1939.  
Сганарель — В. Халатов, Дон Жуан — Ю. Лавров



Леся Українка «Камінний господар». Київський театр російської драми, 1939.  
Командор — А. Милославський (ліворуч). Дон Жуан — Ю. Лавров (праворуч)

М'яка, постійно готова відступити у тінь чи то Анни, чи то Дон Жуана Долорес, якою її трактувала Є. Хуторна, була немовби апріорно відведена на маргінес конфлікту, майже не брала участі у зіткненнях інших трьох героїв вистави. «Хуторна-Долорес була тиха, благородна, мила донна, а не жінка «ніжно-упертої вдачі», «жертва своєї надлюдської екзальтації», «природжена мучениця», як писала про цей образ сама Леся Українка», — констатував В. Василько<sup>24</sup>. Відтак, базисне конфліктне протистояння «Камінного господаря» у спектаклі театру М. Садовського було зведене нанівець. Отже й не дивно, що рецензенти не могли зрозуміти, «заради чого Леся Українка писала, а театр ставив п'єсу» і «засуджує чи піднімає театр Дон-Жуана і Донну Анну, чи по достоїнству оцінює благородну жертвність Долорес»<sup>25</sup>. І. Стешенко взагалі вважав, що образ Донни Анни або був «недомальований» поетесою, або недопрацьований у виставі

<sup>24</sup> Василько В. Микола Садовський та його театр. — С. 87.

<sup>25</sup> Дейч О. По ступеням времени. — С. 97.

ві і «псує перед нами враження од Д. Жуана, як гарячого, переконаного борця за волю»<sup>26</sup>. Якщо І. Стешенку ідеологічний складник спектаклю (принаймні, у тій частині, що пов'язувалась з образом Дон Жуана) видався достатньо зрозумілим, то В. Чаговцю соціальний зміст твору Лесі Українки здався у виставі змазаним<sup>27</sup>.

І все ж, попри окремі недоліки, «Камінний господар» в театрі М. Садовського став вагомим здобутком, враз довівши, що ця труппа «здатна грати не лише сцени в шинку з горілкою і гопаком»<sup>28</sup>. За словами В. Василька, «після славнозвісного «Ревізора» (1 листопада 1907 року) не було більш знаменної, етапної вистави»<sup>29</sup>. На переконання Л. Старицької-Черняхівської, цією виставою театр здобув перемогу, зігравши «прекрасну п'єсу Лесі Українки, глибоко задуману і художньо

<sup>26</sup> Сяйво. — 1914. — № 1. — С. 17.

<sup>27</sup> Чаговец В. Життя і сцена. — С. 143.

<sup>28</sup> Дейч О. По ступеням времени. — С. 98.

<sup>29</sup> Василько В. Микола Садовський та його театр. — С. 76.

виконану, яка так оригінально трактує світову тему Дон-Жуана, що скрасила б кожен європейський театр»<sup>30</sup>. Й. Шевченко поставив «Камінного господаря» до галереї «доволі грамотних постановок» (поруч зі спектаклями за творами Л. Андрєєва, Л. Толстого, А. Шніцлера, Ю. Словацького, Г. Гейєрманса), з якими, на переконання критика, М. Садовський «уже почав виводити український театр з натуралістичних заулків селянського побуту, ідеалізованого й омріяного сентиментальними паничами, до художньо-реалістичного перетворення і відбиття на сцені життя інтелігенції та буржуазії і до трактування навіть нелюдських проблем»<sup>31</sup>. Близькою була думка П. Коваленка, який вважав, що нова європейська та українська драматургія (твори С. Васильченка, О. Олеся, Лесі Українки) давала «<...> акторам і режисерам змогу поширювати й поглиблювати діапазон своїх творчих можливостей, звільнитися від традиційних штампів, нашарованих внаслідок участі в одноманітному історико-етнографічному репертуарі, в якому їм доводилося виступати все своє життя»<sup>32</sup>.

Безперечно, драма Лесі Українки якнайкраще відповідала не тільки провідній лінії, якої М. Садовський намагався дотримуватись, розширюючи репертуарні та жанрові рамки театру, але й очікуванням свідомої української та частини проукраїнськи налаштованої російської інтелігенції, щоб перший стаціонарний український театр лишився оплотом національної культури. За таких високих і значущих ідейних настанов суто художні завдання самі собою відходили на другий план, тим паче, що постановників спектаклю можна було назвати його «режисерами» лише умовно, відповідно до функцій, що надавались цій професії в російському і українському театрі на початку ХХ століття. В тогочасному пересічному сенсі режисер (і це в кращому разі) мусив вміло «оформити ідею драми» та «локалізувати уявлення», що йдуть до глядача від «аналізу мікроскопічних порухів душі», даних драматургом<sup>33</sup>. Відтак, поки що про режисера як творця художнього концепту вистави не йдеться, хоча очевидно, що інтелектуальна драма, до виду якої належить «Камінний господар», потребувала саме такого підходу.

Проте, вистава за «Камінним господарем» театру М. Садовського мала очевидний «ефект післядії», що відбився на стилістиці наступних інсценізацій драми, яку «багато років на українській сцені грали як романтичну драму в іс-

<sup>30</sup> *Стафицька-Черняхівська Л.* Історичний момент... — С. 285.

<sup>31</sup> *Шевченко Й.* «Молодий театр», його роль і робота // Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991. — С. 76.

<sup>32</sup> *Коваленко П.* Шляхи на сцену. — С. 88–89.

<sup>33</sup> *Вороний М.* Театральне мистецтво і український театр // *Вороний М.* Театр і драма: Збірка статей. — К., 1989. — С. 52.



Лесь Українка  
«Камінний господар».  
Київський театр  
російської драми, 1939.  
Донна Анна —  
А. Петрова,  
Дон Жуан — Ю. Лавров



Сганарель —  
К. Висоцький,  
Дон Жуан — Ю. Лавров



Леся Українка «Камінний господар». Київський театр російської драми, 1939.  
Сганарель — В. Халатов, Дон Жуан — Ю. Лавров



Леся Українка «Камінний господар». Київський театр російської драми, 1939.  
Донна Анна — Г. Турицина, Долорес — О. Смирнова

панському стилі»<sup>34</sup>. Ця «традиція» не тільки потягнула за собою консерватизм у зовнішньому малюнку спектаклів, а й утворила штампи режисерського рішення та акторського виконання твору. Їхню сталість не змогли подолати хвилі значних нововведень, що вирували в театральному житті України від середини 1920-х. Наочним прикладом вищесказаному стала вистава 1925 р. театру ім. І. Франка, яка багато в чому виглядала прямою спадкоємицею «Камінного господаря» театру М. Садовського, хоча поруч Б. Глаголін поставив у стилістиці неопсихологічної драми «Моб» за Е. Сінклером, а Г. Юра того ж сезону спробував трансформувати (за допомогою О. Вишні) «Вій» М. Гоголя у стилістично нетрадиційне для української сцени театралізоване дійство в манері народного лубка. І він же по всіх основних векторах у «Камінному господарі» вертав у минуле, поставивши поетичну драму Лесі Українки, як сказали б у 1920-ті, в «назадницькій манері».

<sup>34</sup> Кузякина Н. Украинская драматургия XX века: Пути обновления. — Л., 1984. — С. 19.

Це, насамперед, відбилосся у композиції конфлікту, де вершинною фігурою, в силу своєї майстерності, І. Мар'яненко поставив Командора, у стилі виконання повторюючи малюнок М. Садовського. Характер Донни Анни В. Варецька складала переважно з двох рис: честолюбства та жіночого кокетування, мало переймаючись актуальною індивідуальністю та непересічністю героїні Лесі Українки. Наскрізь традиційним був Дон Жуан В. Петіпа — відчайдушний розпусник, пишномовний спокусник, егоїст без сорому та честі, що з легкістю відкидав нещодавні ідеали й завзято кидався у гонитву за владою та тронном.

У спектаклі Г. Юри вистачало й пишних масових сцен, й мальовничих декорацій (художник В. Комардьонков), й піднесеності та відкритих емоцій в акторському виконанні під романтичні музичні теми Н. Прусліна. Єдиною відмінністю «Камінного господаря» «франківців» був його фінал, в якому режисер обійшовся без появи статуї Командора.

У книзі спогадів «Я — мене — мені...» Ю. Шевельов так оцінював тодішній репертуар театру ім. І. Франка: «більш-менш на межі пристойності, але не вище

того», нічим не виділивши «Камінного господаря» з цілого ряду «звичайних, сіреньких» вистав<sup>35</sup>.

Географічну широту та «камінність» романтичного стилю у сценічному відтворенні історичної класики підтвердила гучна прем'єра поетичної драми Лесі Українки у Київському російському драматичному театрі 1939 р.

За спогадом А. Гозенпуда, прямування російського театру до твору Лесі Українки почалося з того, що нещодавно призначений художній керівник КДРДТ «вирішив за всяку ціну поставити одну з великих п'єс української класичної драматургії, надаючи майбутній виставі принципового значення»<sup>36</sup>. Думаємо, «принципове значення» майбутній спектакль мав також для К. Хохлова, який вперше з'явився в стінах Київської російської драми п'ятьма роками раніше в якості представника «шефського» Малого театру. У нарисі «Пам'яті вчителя» багаторічний його учень та соратник М. Соколов пригадував, як ображала колектив театру це нав'язане йому «звання» філіалу московської сцени, куди «переносилися відіграні московські постановки разом з використаним оформленням та костюмами», де київські актори грали «під московських», тільки, як кожна підробка, значно гірше»<sup>37</sup>.

Обійнявши посаду художнього керівника Театру російської драми, К. Хохлов, безперечно, вважав за необхідне змінити ставлення до себе як до «варяга». Крім того, українська п'єса на провідній російськомовній сцені завжди набувала неабиякого політичного звучання. От тільки чи було у К. Хохлова бажання працювати над тим, що лишилося у тогочасній українській драматургії на кінець 1930-х років?!

Українська класична спадщина мала в цьому сенсі своє «заперечення». А. Гозенпуд зробив на початку роботи над «Камінним господарем» категоричний висновок: «Бути суперником українського театру в постановці творів Карпенка-Карого, Кропивницького і Франка російський театр не міг», бо це твори з яскравими національними характеристиками, в яких «міниться всіма кольорами повнокровна українська мова, що в перекладі виглядала б збідненою, спотворюючи чудовий оригінал»<sup>38</sup>. Національного українського колориту «Камінний господар», звісно, не мав, будучи натомість твором світової тематики. Значущим було й тяжіння К. Хохлова до п'єс «поетичної, героїко-романтичної драматургії», до стилю якої в 1930 рр. традиційно допасовували й драматичні поеми Лесі Українки. Щодо

<sup>35</sup> Шевельов Ю. Я — мене — мені... (і довкруги). — Харків; Нью-Йорк, 2001. — С. 104.

<sup>36</sup> Гозенпуд А. О живом человеке и «Каменном властелине» // К. П. Хохлов: Сб. статей. — К., 1968. — С. 109.

<sup>37</sup> Соколов Н. Памяти учителя // Там само. — С. 185–186.

<sup>38</sup> Гозенпуд А. О живом человеке и «Каменном властелине» // Там само. — С. 109.



Леся Українка «Камінний господар».  
Київський театр російської драми  
ім. Лесі Українки, 1946.  
Сцена з I акту



Донна Анна — М. Стрелкова



мови, то сам режисер її не знав, а А. Гозенпуд, напевно, вважав, що поетична цінність твору Лесі Українки варта досить дбайливого підрядника, яким, до речі, й досі користується російська сцена в Україні.

На перший погляд, запорукою успішної вистави слугувало захоплення режисером п'єсою Лесі Українки, а відтак — занурення в її ідейні та психологічні глибини та пошук стильової відповідності у сценічній редакції. Однак, вчитуючись сьогодні у спогади тих, хто на власні очі бачив «Камінного господаря» у Театрі російської драми, розумієш, що режисерові, попри чималу кількість високих епітетів на його адресу, не пощастило, на відміну від автора драми, звільнити стиль «від ліричної млявості та розтягнутості», що його естетичні пріоритети склалися у традиційну для радянського театру першої половини ХХ століття схему романтичної вистави. В пам'яті тодішніх глядачів залишилися переважно акторські роботи спектаклю, натомість майже відсутні його мізансцени, образний ряд вистави виглядає пунктирним, сповненим істотних порожнин. На диво статичним, надмірно декоративним, «оперним» оформленням декого з рецензентів вразив А. Петрицький. Хоча, можливо, простір вистави не був «обжитий» її режисером, бо про байдужість К. Хохлова до мізансцени зокрема і до просторового образного рішення загалом згадували всі, хто з ним працював, у тому числі й виконавець ролі Дон Жуана Ю. Лавров. «Він ніколи не тяжів до постановочних ефектів, ніколи не «вигадував» яскравих, «виразних» мізансцен, і до самого планування ставився немов би з байдужістю, і час від часу казав, що «не так уже й важливо, де хто стане <...>», — писав актор у спогадах про К. Хохлова<sup>39</sup>. Безперечно, у «Камінному господарі» саме ця декларована «недбалість» режисера «зробила» «оперною» сценографію спектаклю та відбилася у «перевантаженості фону (в масових сценах)». Відтак, основне смислове навантаження було покладене у виставі на акторів.

Саме тому до найменшої психологічної дрібниці, до найтоншого звиву емоцій постановник розбирав кожного з персонажів «Камінного господаря» та водночас шукав межу романтичного вияву, боячись загрузнути в побутовізм та натуралізм. Як і належало сподіватися, «Камінному господареві» в Театрі російської драми пощастило з образами Командора (А. Милославський) та Дон Жуана (Ю. Лавров). Слідом за спектаклем театру М. Садовського ця вистава також була «чоловічою» — на перший план виходило їхнє протистояння, їхня антитеза обумовлювала її ідейну сутність. Цьому слугувала й різниця статур акторів, цілковита протилежність темпераментів, несхожість ігрових манер. Приреченою на успіх була й значна відповідність власних натур виконавців характерам героїв Лесі Українки. У Командорі А. Милославський без труднощів підкреслював

<sup>39</sup> Лавров Ю. Воспоминания // Там само. — С. 93.



Леся Українка «Камінний господар». Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1971. Дон Жуан — Б. Ступка, Донна Анна — Л. Кадирова, Командор — О. Гринько

властиву йому самому стриманість емоцій та почуттів, відчуття власної гідності, мудрий скептицизм та легку іронію. Його дон Гонзаго, нагадуючи обізнаним глядачам Командора М. Садовського, вражав цілісністю натури та природністю, з якою він сприймав «камінне існування». Актор писав образ кількома чистими та яскравими кольорами. Дон Жуан Ю. Лаврова весь мінівся відтінками, напів-тонами, незмінно підкресленою при цьому гостротою розуму, вмінням миттєво оцінювати ситуацію, легко слідкувати за її зворотами, швидко реагувати на найменші зміни. Виконавець наповнював Дон Жуана власною природною енергією, динамізмом фізичним та розумовим, емоційною насиченістю. Не дивно, що за наявної режисерської уваги саме цей дует вів виставу, перебираючи на себе всі ключові її моменти як разом, так і по одному.

У спогадах А. Гозенпуд — літературний консультант вистави й перекладач твору Лесі Українки для театру — визначає центральний конфлікт драми за автором: «Ідея п'єси — перемога камінного консервативного принципу, втіленого у Командорі, над роздвоєною душею гордої та егоїстичної жінки — донни Анни, а через неї і над Дон-Жуаном, «лицарем свободи». Отже, саме донна Анна «зав'язує» центральний вузол конфлікту у п'єсі Лесі Українки, «тягнучи» за собою і від себе протистояння Командора і дон Жуана, а за антитезою — Долорес. Так у автора, але, як бачимо, сценічна версія Театру російської драми лишала жіночі образи вистави в тіні чоловічих. Ані донна Анна О. Петрової та В. Драги, ні Долорес О. Смирнової та А. Литвинової не виглядали навіть гідними партнерками Дон Жуана і Командора, в кожній зі своїх сцен лише «відгукуючись» на їхній вольовий та емоційний поклик, завжди граючи «ведenu» роль.

Така архітектоніка конфлікту й проблематики вистави нікому не здалася неправильною чи, тим паче, хибною. Ні творцям вистави, ні тогочасній критиці, ні їхнім наступникам і на думку не спадало, що твір Лесі Українки можна «прочитати» якось інакше, ніж ще одну версію до найменших дрібниць знайомої легенди про Дон Жуана. Вочевидь, і сам постановник вважав так само, тим природніше порівнюючи (притягання — відштовхування) версію української поетеси з літературно та театралью знайомим йому «Камінним гостем» О. Пушкіна. Стрижень образу головного героя вистави — Дон Жуана Ю. Лаврова, а відтак і основний його сенс, мало чим відрізнявся тут від образу пушкінського Дон Гуана. Він такий самий егоїстичний нехтувач традиційних моральних цінностей, охочий до жіночих принад, готовий занедбати свою свободу заради «справжнього кохання». Щоправда, за стандартами 1930-х рр., у Дон Жуані Ю. Лавров подавав усі можливі соціологічні мотиви, підкреслюючи протистояння свого героя «офіційному Мадриду»: владі, церкві, інквізиції. Щодо іншого, то філософія образу Дон Жуана відлунувала класичними мотивами, аж до фіналу, який у виставі заявляв традиційну для версій легенди, зокрема й для «Камінного гостя» О. Пушкіна, тему



Леся Українка «Камінний господар».

Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1971.  
Дон Жуан — Б. Ступка, Донна Анна — Л. Кадирова. Ескіз оформлення вистави (худ. М. Кипріян)

відплати. К. Хохлов вочевидь не звернув уваги на те, що в «Камінному господарі» тема відплати, Божої кари аж ніяк не окреслена послідовно. Навіть сам епізод запрошення Дон Жуаном статуї Командора на вечерю в дім його удови виглядає даниною традиції, бо нічого суттєвого не додає ні до сюжету, ні до характеру Дон Жуана. Тим наочнішою є данина традиції у подвійному фіналі «Камінного господаря», що старанно розігрувався у виставі Театру російської драми.

Можливо, в будь-якому іншому випадку не варто було б наголошувати на традиційності режисерського підходу до драматургічного твору. Та для театрального мистецтва в Україні (зважаючи на його повільний розвиток та несприятливі умови для поступу) поетичні драми Лесі Українки могли стати беззаперечним «підручником» для становлення майстерності постановника та всіх причетних до створення вистави. Однак, утилітарне ставлення режисерів до класичного твору додавало доказів «рукотворному» міфowi про «несценічність» Лесиної драматургії та водночас підкреслювало реалізацію «титанічних зусиль» режисерів, спрямованих на подолання і компенсацію цієї «несценічності».

Відтак, не варто примножувати приклади, скажемо тільки, що до початку 1970-х рр. ситуація в основі своїй лишалася незмінною. Хоча, варто зазначити, що за цей період український театр поступово накопичував силу, час від часу випробовуючи її у виставах за класичною драматургією.

«Шлях до вироблення нових принципів сценічного вирішення «Камінного господаря» — так поцінувала Н. Б. Кузякіна виставу С. Данченка за драмою Лесі Українки у Львівському українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької ювілейного 1971 року<sup>40</sup>. Ця вистава справді віддзеркалила зміну пріоритетів у того покоління української режисури, яке стало до активної роботи останньої третини минулого століття, принаймні, їхнє прагнення якісних зрушень в царині українського театру. Для унаочнення такої думки досить порівняти виставу Театру ім. М. Заньковецької з більш, ніж поміркованими спробами стильових оновлень у наступних версіях драми Лесі Українки (1946 і 1951 рр.), що їх здійснили К. Хохлов та його учень М. Соколов (1971 р.) на кону Київського театру російської драми.

Істотним є й той факт, що тогочасна драматургія, як українська, так і дозволена російська, вочевидь не уможливлювала практичного втілення зазначених прагнень. Її ідейна, тематична та формотворча бідність хіба що обслуговувала ідеологічну функцію театру, стверджуючи його місце в суспільному устрої. Отже, єдино класика була здатна вже вкотре врятувати національну сцену, даючи основу для режисерських нововведень, допомогти естетизувати театр в Україні та поглибити його тематичний комплекс, сценічну проблематику. Відтак найпомітніші «класичні» спектаклі від останньої третини століття характеризують ускладнені художні системи, багатовимірність їхніх композицій, ментальна насиченість простору й часу, вираз ідеї через сценічне існування Героя.

Усе назване можна справедливо віднести до «Камінного господаря» львів'ян. В одній із перших своїх вистав на кону театру ім. М. Заньковецької Сергій Данченко сконцентрував основні компоненти «великого стилю» української режисури, що не раз проступали у спектаклях за класичними творами (не торкаючись, однак, драматичних поем Лесі Українки) та особливості власної творчої манери. У стилістиці спектаклю він поєднав епічність дійства з яскравою образністю його окремих компонентів і деталей, у жанрі — філософську узагальненість й відстороненість поетичної притчі з психофізичною конкретністю драми. Просякнутий знаковими символами простір дії (художник М. Кипріян), насичена конденсованим музичним звуком її атмосфера (композитор Б. Янівський) слугували ґрунтом і тлом для розгортання епізодів-композицій, що оповідали

<sup>40</sup> Кузякіна Н. Украинская драматургия XX века... — С. 19.



Леся Українка «Камінний господар».

Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1971.

Дон Жуан — Б. Ступка, Донна Анна — Л. Кадирова

історію переможеної особистості в її боротьбі з собою та навколишнім життям. І цей шлях розгортання й краху морального імперативу, уособленого в дуеті-дубої Дон Жуана і Донни Анни, насамперед і вирізняв львівську виставу з цілого ряду її попередників у сценічній історії «Камінного господаря». Режисерська концепція вистави вкладалася у систему противаг, безкінечного ряду самозаперечень і протистоянь, огорнутих іронічним скепсисом та час від часу відвертим сарказмом.

Створена М. Кипріяном конструкція за образним вирішенням являла собою і узагальнений вираз камінного склепіння, і середньовічний палац, і уявну гору — горду мрію Донни Анни<sup>41</sup>. Впродовж вистави герої «долали» її різні площини, щоразу опиняючись під поглядом іронічно оскаленої величезної кам'яної маски, що нависала над сценою. Противагою цій вертикалі слугувало кладовище, де серед сірих кам'яних плит горів тривожним полум'ям червоний вінок. З його нетрищ

<sup>41</sup> Кулик О. Львівський театр ім. Марії Заньковецької. — К., 1989. — С. 120.

вперше з'являвся Дон Жуан Б. Ступки, вступаючи у приречений на поразку двобій із цілим світом і самим собою.

У системі змістовних противаг та емоційних взаємовпливів існували герої цієї вистави. Командор О. Гринька з його величавою ходою, владністю висловів і дій та одноманітними інтонаціями, кам'яним, безвиразним обличчям змінював атмосферу, настрої кожної сцени. Донна Анна Л. Кадирової в присутності жениха стримувала природну жвавість, «звеличувала» свою поведінку та мову. Емоційні хвилі Дон Жуана Б. Ступки, щоразу «накочувались» на неї, але тільки злегка погойдували, аж ніяк не збиваючи з наміченого курсу на завоювання «лицаря свободи». Він сам, серед безладдя думок та мінливості почуттів, встигав схрестити уявну шпагу в інтелектуальному поєдинку з Донною Анною та натуральну — в дуелі з Командором, втративши почуття міри, звабити Долорес й остаточно зректися честі й волі, прийнявши з рук спокусниці плащ Командора.

Емоційну відстороненість епосу С. Данченко посилював у «Камінному господарі» екзистенційним лейтмотивом, носієм якого були чорні постаті — маски. Вони слугували почтом Командорові, кружляли у хороводі на балу, забираючи в своє коло його наречену, врешті, у фіналі, ці посланці долі й смерті змикалися навколо своїх чергових жертв — Донни Анни й Дон Жуана, карбуючи останній штрих моральної та фізичної загибелі героїв.

Проникнення режисера у зміст і сенс поетичної драми Лесі Українки, естетична новизна «Камінного господаря» «заньківчан» були особливо помітними на тлі інших ювілейних вистав театрів України за творами Лесі Українки. Спектакль С. Данченка унаочнював двоякість тогочасної театральної ситуації, де пишним цвітом буяли вже традиційні натуралізм та романтизм з національним відтінком, але водночас пробивався потяг нового режисерського покоління до інтелектуального театру, в якому є простір для конденсованого мислення й духовної напруги. Згодом стало зрозуміло, що саме класика підживлювала в національному театрі високий мистецький смак і допомогла тим, хто прагнув цього, в прийдешню годину змін сказати своє сильне й серйозне слово.

Безперечно, С. Данченко тут вів перед, і, найперше, у впровадженні театрального мистецтва України до загальноєвропейського контексту. Варто тільки згадати, що в очоленому ним Київському українському драматичному театрі ім. І. Франка впродовж 1980-х рр. знаходять сценічне втілення «Енеїда» І. Котляревського, «Дядя Ваня» А. Чехова, «Візит старої дами» Ф. Дюрренматта та «Камінний господар» Лесі Українки.

«Камінного господаря» на «франківський» сцені С. Данченко ставить 1988 р. ніби вперше, осторонь від тої, вже давньої, львівської вистави. Та уважному оку вона часом нагадувала про себе. Своїм тривким ритмом, похмурою атмосферою,



Леся Українка «Камінний господар».

Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1988.

Командор — А. Хостікоєв, Донна Анна — Ж. Калантай (ліворуч), Дон Жуан — С. Олексенко (праворуч)

напругою духовного існування героїв, а головне — серйозністю режисерського погляду на проблематику твору Лесі Українки, бажанням поставити значущі питання й поділитися з глядачем відповіддю на них.

Проблематика, а відтак, концепція нового сценічного варіанту данченкового «Камінного господаря» була тепер інакшою, адекватною змінам у нашому ментальному часі та просторі. Наприкінці 1980-х ціла величезна епоха, з її невпинною боротьбою «за» все і «проти» всіх відходила у небуття, лишаючи сформовані нею покоління на роздоріжжі. Ми втомилися не тільки миритися з навколишнім радянським світом, а й перебувати у «внутрішній еміграції» щодо нього, та ще не знали, скільки сил знадобиться, аби сприйняти те, що чекає попереду. С. Данченко своєю виставою нагадував нам про це буквально з першої появи незвичного, досі не баченого Дон Жуана (С. Олексенко) — підтоптаного життям та роками, неохайного, збайдужілого до всіх і всього чоловіка, «колишнього». Він через силу сперечався зі слугою, з неприхованою байдужістю розмовляв із Долорес, ніби за звичкою залицявся до Донни Анни, мимохіть вбивав

Командора. Найбільше вражала в цьому Дон Жуанові якась апіорна покора, нещирість опору, легкість, з якою він підкорявся Донні Анні, купувався на її жіночу принадність і переваги «орлиного життя». Виборена колись воля ізгоя вже не має жодної ваги для її «лицаря», він пригадує її без емоцій, з кам'яним виразом обличчя й в іронічному тоні малює себе — тодішнього. Та втрачені ілюзії волають про заміну на нові, бо душа й досі «свої потреби має». Дон Жуан чує їх в словах Донни Анни: «Нема без влади волі», — і з тугою та приреченістю погоджується стати під знамена командорства.

На противагу Дон Жуанові Донна Анна і Командор діяли активно й навіть агресивно, бо спиралися не на ілюзії та мрії, а на особисте право і прагматично вивірені кроки до його утвердження. Як прискіпливо Донна Анна (Ж. Калантай) перевіряла твердість почуттів Дон Жуана до неї, пронизливим поглядом свердлила його душу, шукаючи в ній бодай крихти вагань, і завчасно бачила у його обіцянках ерзац справжньої свободи. Тільки на одну-єдину мить у ній щось відгукувалося на любовний стогін Дон Жуана, на ту саму мить, коли й він захоплювався своєю «серенадою кохання». Та через хвилину обоє збувалися мани й знову кидалися у двобій: він — понадсилу, вона — з нарощеною силою.

Так само без вагань та душевної шарпанини походжав у виставі Командор А. Хостікоєва. Лише зрідка актор дозволяв своєму героєві крихту іронії щодо навколишнього світу, і ми розуміли, що Дон Гонзаго не надто захоплений існуючим світовим устроєм. Але духовний конформізм був вочевидь однією з підвалин його світогляду, а прийняте рішення (чи то вибір дружини, чи свого місця біля трону) твердішало, немов закарбоване на камені.

Здавалося, герої цієї вистави якщо й мали сумніви чи вагання, то полишили їх десь за лаштунками дії. Чи не найбільшою мірою це твердження стосувалося Долорес Л. Куб'юк, чия скорботна, зігнута під тягарем приреченості на жертвенність постать рухалася у просторі спектаклю, ніби притрушена попелом згорілих ілюзій та поривань Дон Жуана. Здавалося, вона ось-ось обернеться на скульптуру склепу — центральний образ сценографії «Камінного господаря». Місце поховання омріяних ідеалів, надій та великих почуттів Д. Лідер вибудував із плит сірого мармуру, огорнув сріблом вінків, освітив полум'ям світильників. Їх упокоїли урочисто, під звуки жалобної мелодії — тим самим поставивши у спектаклі крапку, провівши в останню путь романтичні, а тому химерні сподівання волі, свободи вибору... і чого там ще у переліку надій й вірувань кінця 1980-х?

«Камінний господар» С. Данченка у театрі ім. І. Франка став однією з останніх значущих подій в історії сценічного мистецтва України радянського періоду. Відтоді національна сцена зазнала стільки ж змін, скільки їх випало на долю країни. Останнє десятиліття ХХ і початок нашого століття кардинально оновили репертуар українського театру, вивели на його кін наступні нові режисерське



Леся Українка «Камінний господар».  
Київський академічний український  
драматичний театр ім. І. Франка, 1988.  
Сцена з вистави



Донна Анна — Ж. Калантай,  
Дон Жуан — С. Олексенко

та акторське покоління. Все це разом вочевидь переорієнтувало ціннісні естетичні вектори національної сцени, додало інших компонентів до її художніх систем. За часів незалежності потвердішали й національні пріоритети українського театру, а відтак національна класика здобула першість на його кону.

Бібліографія:

1. «...І сто лицарів довкола велетенського столу!». — К., 2007.
2. *Коломієць Р.* Портрет режисера в інтер'єрі часу. — К., 2002.

М. Гринишина

О. ОЛЕСЬ «ЕТЮДИ»

Театр М. Садовського (1914)

Український Національний театр (1917)

Молодий театр (1917)

Впродовж 1911–1913 рр. виходить друком серія драматичних етюдів О. Олеся («Трагедія серця», «Осінь», «При світлі ватри», «Танець життя», «Тихого вечора», «На свій шлях», «Злотна нитка»). Тогочасна українська критика справедливо побачила тут відчутний вплив М. Метерлінка. Однак, за змістом деякі етюди більшою мірою нагадують опуси «творця жахів» О. де Лорда та новели Е. По, вельми популярні на початку ХХ століття в гиньоль-театрах, що в той час активно множилися на європейських та імперських теренах. Загалом ці маленькі драми здаються типологічно відповідними не так символістичному, як «інтимному» театрові, позаяк є придатними для кону, що розрахований, за А. Стріндбергом, на показ сюжету, вміщеного в одну велику сцену, і за манерою виконання максимально наближеного до глядача, щоб той міг розгледіти кожний нюанс поведінки, кожну дрібну зміну у виразі обличчя.

Поміж драматичних творів О. Олеся українська режисура початку ХХ століття виявила найбільше зацікавлення саме до етюдів. Так деякі з них з'явилися в репертуарі театру М. Садовського, поповнюючи собою ту його частину, яка мала засвідчити про-європейські зусилля провідного українського антрепренера. Утім, відомо, що серед «європейських» вистав театру жодна не мала визначного глядацького й критичного успіху. Не стали винятком й одноактівки О. Олеся «Осінь» та «Танець життя». Навіть більше: якщо до прем'єрного показу в театрі М. Садовського драматургічний доробок поета, хоч і поцінований менше за віршований, все ж не отримував негативних оцінок, то тепер вищеназвані одноактівки дали привід зосібно М. Вороному дорікати авторіві

за «недостатній психологічний апарат» в «Осені», а «Танець життя» картати за неоригінальність ідеї та «жахливий песимізм» основної тональності п'єси<sup>1</sup>. Ще більше негативу чулося в його безпосередніх оцінках вистав театру. Починаючи від загального висновку про те, що і режисера і виконавців «п'єси не зацікавили, не запалили», М. Вороний відзначав в «Осені» відсутність в акторів відповідних «технічних засобів у виконанні» й доводив, що «примітивне (д. Хуторна) і фальшиво патетичне (д. Мар'яненко) виконання робило враження, що ніби вся дія відбувається в кінематографі, на екрані, а слова артистів були марні і зайві, і що якби тих слів зовсім не було, то п'єса не втратила б ні на смислі, ні на значенні. Тільки гра д. Борисоглібської (стара нянька) на тлі безнадійних змагань її партнерів визначалась рисами талановитості, але сама вона не могла врятувати п'єсу»<sup>2</sup>.

В свою чергу, Я. Стоколос (П. Богацький) переконував, що виконавці (маючи, певне, на увазі й суто «акторську» режисуру І. Мар'яненка) взагалі «не розібралися в п'єсі», не зрозуміли особливостей її стилістики, відтак, намагалися переконати зал, «що символічна річ в умілих руках стане такою ж звичайно-реалістичною річчю». На переконання критика, недбалість постановника позбавила виставу ознак власне символізму. «Оцей самий Вітер — вісник недоброго повинен був рельєфно підкресленим в п'єсі. До його необхідно було віднести режисерів, як до одної з головних ролей. Але того не було <...> Вітер завивав, стукав, але не грав іншої ролі, як ролі аксесуара в постановці. Се перша хиба, з котрої випливає і все останнє <...>», — зауважував він<sup>3</sup>. Іншим суттєвим недоліком вистави Я. Стоколос вважав те, що виконавці «не розібралися і не зрозуміли своїх ролей», відтак, «були якісь наче порожні. Вони казали свої слова, але слова ті не були повні переживань. Не чулося під ними трагізму, не відчули ми ні того сліпого, інстинктивного жаху і нещастя, яке чула Сторожиха, ні того безвихідного стану, яке бачили Пан і Панночка». «Недохватку настрою артисти замінили притишеним голосом, — вів далі рецензент. — Бажання ілюструвати свої слова рухами і тим більше переконати глядача не вдавалось, бо були то рухи невідповідні, не настільки характерні і тонкі, щоб переказати все, що треба. Враження настільки було слабе, поверхове, що останню сцену, де сниться Панночці сон, що йде до неї Пан — публіка зрозуміла буквально <...> Публіка розсміялася, значить була далека від дійсного стану речей <...>»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Вороний М. Український театр у Києві // Вороний М. Театр і драма: Збірка статей — К., 1989. — С. 272–273.

<sup>2</sup> Там само. — С. 272.

<sup>3</sup> Стоколос Я. [Богацький Павло]. Театральні замітки // Українська хата. — 1913. — № 6. — С. 376.

<sup>4</sup> Там само. — С. 378.

Близькою була думка критика газети «Рада» А. Вечерницького (О. Кузьминського): «Грають талановиті, здібні актори, добре вишколені, матеріал для гри гарний, новий, а душі в їх творчості мало; місцями навіть — сухий тон, переказування ролі»<sup>5</sup>. Як бачимо, цього разу позиції двох провідних київських друкованих органів, хоча здебільшого вони різнилися, — збігалися. Відмінності увиразнювалися у суб'єктивних, малодоведених оцінках гри окремих виконавців. Так на А. Вечерницького «найкраще враження» справила гра І. Мар'яненка, що, навпаки, не сподобалася М. Вороному, як і виконання Є. Хуторної, яким, натомість, захопилися В. Чаговець та рецензент «Сяйва»<sup>6</sup>. В свою чергу, В. О'Коннор-Вілінська приєдналася до думки М. Вороного щодо першості Г. Борисоглібської<sup>7</sup>.

В. Чаговець, до того ж, був чи не єдиним рецензентом, який мав опонуючу думку щодо пошуку І. Мар'яненком засобів просторової виразності, відповідних художнім засадам символізму. «Густо затягла стіни чорна ніч, жахливо, лячно проступає вона крізь промерзле вікно, ледь розрізняються дві, наче закам'янілі, постаті, і лише мерехтливе полум'я свічки кидає свою тінь на бліді перелякані обличчя, — так описував він провідний образ спектаклю»<sup>8</sup>.

Певну негативну роль у сприйнятті публікою «Осені» зіграв також вибір місця показу — на літній естраді Купецького саду, де не було жодних можливостей для створення відповідної обстановки і було «складно в задушливий вечір перенестися в настрій осінніх безмісячних і холодних ночей», хоча «<...> правда і те, що літня публіка веде себе в театрі доволі невимушено і явно заважає сприйняттю настроїв, що створюється автором і акторами»<sup>9</sup>. «Що сказати про постановку з зовнішнього боку? — ставив риторичне запитання рецензент «Сяйва». — В таких випадках завжди доводиться згадувати незалежні обставини. Ах, той театр Купецького саду! Чимало, певне, крові псує він і режисерам, і артистам. А що до публіки, той поготів»<sup>10</sup>.

«Наскрізь символістичний» «Танець життя», який «вимагає тонко художньої інтерпретації в символічних образах, вимагає настроєвої гри, повільно-розміреного

<sup>5</sup> Вечерницький А. [Кузьминський Олександр]. Українська трупа М. К. Садовського: «Осінь», драматичний етюд Олесь // Рада. — 1913. — 26 трав.

<sup>6</sup> Ча-ць В. [Чаговець Всеволод]. Театр і музика. Театр Купеческого собрания. «Осень» — драма Олесь // Киевская мысль. — 1913. — 30 мая; Сергій Р. Театр М. К. Садовського: «Осінь». Драматичний етюд О. Олесь // Сяйво. — 1913. — № 5/6. — С. 160.

<sup>7</sup> О'Коннор-Вілінська В. Ювілей Г. І. Борисоглібської // Сяйво. — 1914. — № 1. — С. 8.

<sup>8</sup> Ча-ць В. [Чаговець Всеволод]. Театр і музика...

<sup>9</sup> Там само.

<sup>10</sup> Сергій Р. Театр М. К. Садовського...

до crescendo наростання музики жаху», на думку М. Вороного, зазнав невдачі на кону театру М. Садовського також через нерозуміння режисером складових відповідного стилю й нездатність укласти необхідну систему сценічних прийомів, адекватних авторській концепції. В театрі, констатував оглядач, п'єса «<...> йшла в грубо реалістичних тонах і зробила в кінці враження безглузлого гармидеру»<sup>11</sup>.

З протилежними умовиводами, але з подібними оцінками виступив В. Василько: «Надумані символіка «Танку життя» аж ніяк не відповідала реалістичному напрямку театру. Актори не розуміли, що вони грали, та й не вміли грати символічну драму. Це був абсолютний провал і актора, і театру»<sup>12</sup>.

Втім, окрім цих суперечливих і радше констатуючих оцінок вистави, нам лишився у спадщину допис у газеті «Рада» А. Ніковського, скерований автором на аналіз «Танцю життя», з акцентуацією нетрадиційних засобів, якими І. Мар'яненко намагався втілити на сцені малознаний художній матеріал. «Вистава з одного боку ясніше показала достоїнства етюду Олесея, а з другого боку виявила здібності молодих артистів трупі М. Садовського, — зокрема писав критик. — Артисти якось потрапили, не начіплюючи великих горбів, а удавши тільки сутулість в плечах, — показати в виразі обличчя, в нервових рухах, в якійсь особливій ході (особливо вдатно — д. Мар'яненко) всю вагу і вплив на душу того каліцтва, і цим одразу опанували настроєм глядачів». «Секрет успіху» постановки дописувач вбачав у експресивній передачі того «<...> змагання до ясного, до щастя і в страшній гримасі, яка панує над ясними хвилинами <...>», що увиразнювала єдність «зігнутих постатей» і вираз «<...> одчаю та нервового шукання виходу з тісного кола одноманітного в сім'ї каліцтва і лиха, в сподіванні нового лиха, бо дитина має ще раз нагадати про непоправність та довічність їхнього лиха», і з очевидним задоволенням констатував «загальну увагу і напружену тишу» під час перегляду вистави, які, на його думку, «ясно свідчили, що автор і артисти з честю вийдуть з трудної спроби»<sup>13</sup>.

Водночас, А. Ніковський жодним чином не зараховував Олесею вистави до корпусу «непевних щодо наслідків експериментів» у театрі М. Садовського, навпаки, ставив їх за приклад того, що «в методах, способах і техніці театрального мистецтва наш театр таки піде за тим, що покажеться найкращим, що приймуть європейські народи», не забувши при цьому наголосити, що «<...> насамперед важно, щоб він зустрів живий контакт з широким українським громадянством <...>»<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> *Вороний М.* Український театр у Києві... — С. 273.

<sup>12</sup> *Василько В.* Микола Садовський та його театр. — К., 1962 — С. 83.

<sup>13</sup> *В-ко Ан. [Ніковський А].* Трупі М. Садовського: «Танок життя» О. Олесея // Рада. — 1913. — 1 листоп.

<sup>14</sup> *Ніковський А.* Останній сезон нашого театру // Літературно-науковий вісник. — 1914. — № 3. — С. 498.

Примітним фактом є те, що етюд О. Олесея «Осінь» з'являється на кону Українського Національного театру (прем'єра — 12 жовтня 1917 р.). Тогочасна критика і наступні дослідники історії колективу неодноразово звертали увагу на подібність його афіші до репертуару театру М. Садовського. Вистава стала зайвим доказом вельми непростих стосунків української сцени з національною драматургією новітньої стилістики — спектакль, показаний єдиний раз, не залишив по собі жодних критичних відгуків, але з пізніших згадок у монографічних дослідженнях, присвячених провідним українським акторам, в свій час задіяним у «Осені», можна зробити висновок, що й після невдачі своєї версії Олесеєвого етюду на кону театру М. Садовського І. Мар'яненко не зважив на думку більшості рецензентів і продовжував вважати «Осінь» драмою настрою. Відтак, він поставив собі та обом партнеркам — досвідченій Г. Борисоглібській та дебютантці Л. Гаккебуш єдине завдання — більш-менш точно передати загальну психологічну тональність етюду. Н. Єрмакова зазначала щодо цього: «На сцені відтворювались одразу дві дійсності — зовнішня, конкретно-відчутна, і внутрішня, що містилася в підтексті. Хід зображуваних подій теж був позбавлений самостійного значення і мусив лише викликати у глядача певні асоціації, через які розкривався б інший, вищий зміст драми <...> Досвідчені партнери Л. Гаккебуш І. Мар'яненко і Г. Борисоглібська не надавали особливого значення модній атрибутіці п'єси — вони грали мелодраму. Щодо дебютантки, то вона, за свідченням П. Няtko, знайшла потрібні засоби для змалювання своєї героїні згідно із загальним вирішенням вистави: «Актриса злилася в єдине ціле зі змістом етюду та його художнім оформленням. Виття вітру, стук одинокої хвіртки відповідали сумному настрою Панночки. Її самотність знаходила відбиток у звучанні голо-су актриси, надзвичайно м'якому, оксамитовому, в усій поведінці, в пластичних рухах»<sup>15</sup>.

М. Гринишина

\* \* \*

Драматичні етюди О. Олесея належать до зразків української модерної літератури, оприлюднених на вітчизняному кону. Попри те, що цей театральний дебют виявився невдалим, створивши п'єсам репутацію несценічних, інтерес до них у мистецьких колах не вщухав. Невдовзі після заснування Молодого театру до драматичних мініатюр відомого поета-символіста звернувся Л. Курбас. Не можна виключати, що для нього з-посеред інших спонук багато важила недавня історія невдалої спроби молодотетрівців — П. Самійленко, С. Мануйлович,

<sup>15</sup> *Єрмакова Н.* Акторська майстерність Любові Гаккебуш. — К., 1979. — С. 11.



Й. Шевченка, С. Бондарчука самостійно поставити один з етюдів<sup>16</sup>. Стаючи до роботи, О. Курбас, ймовірно, намірявся допомогти акторам-початківцям не лише опанувати символістичну стилістику, засоби відтворення поетичної мови драми у дії, жесті, інтонації, сценічній атмосфері, але й подолати руйнівну для початківців непевність у власних силах.

Спочатку вистава складалася з «Осені», «Танцю життя», «При світлі ватри». Останній твір замінили на етюд «Тихого вечора», де Г. Юра, який тільки-но вступив до колективу, мав зіграти Зарученого, а інша дебютантка, Р. Нещадименко — Заручену. Третім новачком був талановитий маляр — А. Петрицький. Роботою над п'єсами О. Олеся він розпочав свою багатолітню театральну кар'єру.

Керований А. Курбасом гурт акторів-ентузіастів в особі А. Петрицького зустрів талановитого і, що особливо важливо, ініціативного митця, який, отримавши запрошення до співпраці, одразу заявив: «це робота дуже цікава, <...> етюди можна вирішити лаконічно, просто і по-різному»<sup>17</sup>. Для перспектив поставання режисерського театру участь в художніх шуканнях саме такої мистецької особистості, як А. Петрицький, означала інтенсифікацію процесів розбудови нового для України типу сценічної культури, адже просторовому вирішенню вистави в режисерському театрі належить особлива роль.

Радше за все, у молодотеатрівському «Театрі О. Олеся» глядачі вперше в українському театрі зустрілися із середовищем, утвореним взаємопідпорядкованими образотворчими «знаками», чинними для сценічної дії. Це стало ясно з перших хвилин етюду «Осінь». «На затемненій сцені глядачі вгадували два об'єкти. Посеред сцени — велике вікно, з якого линув зелений промінь місячного сяйва. Ліворуч, знов-таки лише угадувався, комин, з якого паралельно рампі линув червоний промінь. Навколо — майже повна темнота. Актори виходили під один із променів або в точку перетину їх обох, а потім відходили в темноту. Внаслідок такого принципу освітлення дійова особа здебільшого виглядала силуетно, а не об'ємно. Мізансцени були побудовані так, що, залежно від ситуації і змісту слів, постать актора освітлювалася по-різному»<sup>18</sup>. Відтак, акторське існування тут на пряму залежало від просторового рішення сцени, але її візуальні характеристики, у свою чергу, теж безпосередньо впливали зі сценічної дії.

Запропоновані режисером і художником засоби осягання естетичної природи символістичного театру виявилися дуже продуктивними, особливо переконли-

во виглядали прийоми організації сценічної атмосфери. Навіть коротка репліка рецензента, який зауважив примхливу гру «силуетів на блакитному від зимових сутінок вікні»<sup>19</sup>, про це виразно свідчила. З особливим хистом обидва митці побудували центральну сцену «Осені». Працюючи у ній над образом краху позитивних сил життя, вони керувалися бажанням підпорядкувати всі візуальні, звукові та пластичні знаки розкриттю авторського світовідчуття. «Сцена була в темних сукнах, на їхньому тлі, у глибині, яскравою плямою вимальовувалося велике за-сніжене вікно, за яким хитається одинока гілка. Вітер раз у раз стукає квартиркою... Кульмінаційний момент: на тлі вкритого памороззю вікна силует Пана, який скрадається до кімнати Панночки, за ним Няня із занесеним для удару ножем»<sup>20</sup>.

Продуманість художньо переконливих форм зв'язку дії та простору наближала постановників до започаткування «драматургії», чи, можливо, «режисури» середовища. Навіть більше — плин сценічних подій засвідчив іманентність цієї ознаки для вистави в цілому, зумовив і характер зіставлень окремих етюдів.

Перший етюд — «Осінь», річ естетично й емоційно похмура, — дещо статичною. У її колористиці превалювали темні тони. Взагалі темрява постановниками, сказати б, демонізувалася, адже час від часу «поглинаючи» чи «виштовхуючи» із себе героїв, вона тим ніби натякала на можливість їх остаточного «розчинення». Така перспектива здавалася майже невідвратною, коли персонажі набували вигляду силуетів. У ці хвилини вони здавалися майже безтілесними, радше примарами, аніж повнокровними особистостями. На додачу, «втрачаючи» об'ємність, герої починали скидатися на персонажів тінювого театру — маріонеток, діями яких маніпулює чиясь всевладна рука. Світло в «Осені» було локалізованим: горизонтальний червоний та зеленкуватий діагональний промені перетиналися у «дзеркалі» чорного «провалля» сцени. Разом із великим блакитним прямокутником вікна промені утворювали викінчену абстрактну композицію, холодна виваженість якої «руйнувалася» голою рухливою гілкою за вікном та спалахами вогню ледь окресленого у п'їтмі комину. На думку режисера, «Осінь» мала ятрити почуття глядачів чимось, «що втікає, боїться, вагається, <...> що женеться, манить і тягне, <...> що стежить, береже і роз'єднує»<sup>21</sup>. В аналогічній манері він висловлювався й про мету наступного етюду: «дати характер: щось скорчене, зболіле, ображене, загнане в якусь душевне гетто, те, що рветься проти неможливого, що протестує, що сичить глумом, наругою»<sup>22</sup>.

<sup>16</sup> Бондарчук С. «Взялися гуртом ставити «При світлі ватри», самі придумували мізансцени, оформлення тощо, але нічого путнього з того не вийшло» // Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991. — С. 111.

<sup>17</sup> Бондарчук С. «Молодий театр» // Там само. — С. 127.

<sup>18</sup> Василько В. У «Молодому театрі» // Там само. — С. 210.

<sup>19</sup> Кузьмин Е. «Молодой украинский театр»: Этюды Олеся // Голос Киева. — 1918. — 1 дек.

<sup>20</sup> Бондарчук С. «Молодий театр» // Молодий театр. — С. 128.

<sup>21</sup> Курбас А. Про символічний театр і театр О. Олеся // Молодий театр. — С. 34.

<sup>22</sup> Там само. — С. 34.

У порівнянні з «Осіною» «Танець життя» виглядав динамічнішим, а в сенсі ритму — вибагливішим. Чи не тому Л. Курбас, намагаючись збудити в публіці жах перед трагічною непередбачуваністю буття, зробив емоційною домінантою етюд агресивність? Її панування позначалося і на героях, і на середовищі, в якому вони існували. Події «Танцю життя» розгорталися «на тлі величезного, на всю сцену панно в червоній гамі. Цілий калейдоскоп барв — від бурої до яскравого крапалаку. В переплетіннях ліній і барв угадувалися якісь дивні образи — чи то колосальні покручені удави, чи то клуби зловісних хмар»<sup>23</sup>. Цей пекельно-гарячий задник спонукає рецензента говорити про «фантастичну... гофманщину «Танцю життя» з маріонетками-людьми»<sup>24</sup>. Очевидно, що емоційні реакції залу провокувалися театром цілком свідомо, а «плетиво криваво-червоних ліній збуджувало у глядачів почуття тривоги»<sup>25</sup>.

«Набрякле» хижою люттю панно палахкотінням украй гарячих барв, здається, акомпанувало настроям братів-калік (М. Терещенко, С. Бондарчук, Й. Шевченко, І. Левченко). У їхніх гротескових постатях концентрувалася якась таємнича, але дуже небезпечна енергія, посилювана кольоровим вихором задника. Тим не менше, на початку етюд ця енергія була ще притлумленою. Її присутність радше вгадувалася. Виконавці ставили собі за мету продемонструвати як «скованість у почуттях персонажів-братів, їхнє самокатування, спотворена самосвідомість зумовлювали зовнішній малюнок: стислу зібраність тіла, гострий, рвучкий жест, протискуване крізь щілини зубів напружене слово»<sup>26</sup>.

Поруч них на кону знаходилася красуня-сестра (С. Мануйлович) — митець, музикант, композитор. Її постать мала збуджувати у глядачів зовсім інші емоції, викликати світлі думки та почуття. Несподівано режисер робив акцент на дрібному, проте візуально вкрай двозначному жесті дівчини, натякаючи на складніший змістовний сенс образу героїні. Цей жест завдавав нищівного удару нібито очевидному протиставленню сестри братам... Дівчина з'являлася на сцені з букетом бузку та троянд — заспокійливо блакитного бузку та провокативно гарячих троянд — і простягала палаючу рожу одному з братів. Брат-ідіот приймав із рук митця непростий дарунок, адже кольорова семантика вистави унеможлиблювала випадковість у тлумаченні цього знаку. Вибір саме червоної квітки, ніби «виокремленої» із гігантської картини позаду героїв, картини — портрету їхнього внутрішнього світу, — цей вибір у незвичний спосіб характеризував ге-

<sup>23</sup> Василько В. Театру віддане життя. — С. 116.

<sup>24</sup> Кузьмин Е. «Молодой украинский театр»: Этюды Олеся // Голос Киева. — 1918. — 1 дек.

<sup>25</sup> Бондарчук С. «Молодий Театр» // Молодий театр. — С. 129.

<sup>26</sup> Там само. — С. 128.

роїню, позначаючи її «пріоритети», і, водночас, глибинний зв'язок поміж ними всіма. Криваво-червоною квіткою вона, здавалося, визнавала свою внутрішню близькість із братами. Недаремно жахливий і потворний танок чоловіків, які з диким вереском кружляли по сцені, супроводжувався грою сестри на скрипці. Недаремно їхнє спільне «музикування» вбивало батька героїв.

Останній етюд за законами контрапункту мав пробуджувати зовсім інші почуття. Аби психологічно розрядити глядачів, дати їм можливість пережити естетичну насолоду від споглядання гармонійної картини довкілля, режисер і художник створили на кону особливу атмосферу — в ній панував поетичний смуток та ніжна замріяність. Для цього і був потрібний, згадуваний рецензентом, «світлий серпанок прекрасного «Тихого вечора» з красивим візерунком дерева на фоні неба, що в цілому мимоволі викликає у пам'яті майстерні малюнки японців»<sup>27</sup>. Важко не погодитися з одним із учасників вистави, що після «жаху «Осені» і «Танцю життя» було приємно помилуватися прекрасним куточком саду з чудовою вазою квітів на цоколі»<sup>28</sup>.

В етюд «Тихого вечора» постановники переймалися відтворенням поетичного образу втраченого кохання. Автори хотіли наголосити на самодостатності любові як особливої, нікому не підвладної духовної цінності, що не може залежати від егоїстичної волі того, хто кохає. Усвідомлення цього мало викликати ніжний, проте не розпачливий смуток. Його прояви й відтінки найбільше цікавили постановників. Наприкінці вистави режисер і художник полишають у замріяному саду двох людей. «Наречений (Юра) і Наречена (Смерека) потерпіли життєві аварії. Надзвичайно гарна, естетична обстановка в спілці з дивним виконанням дають милу, надовго залишаючи в серці тихий сум, картину. Смерека в сім епізоді показала свою дійсну артистичну вартість, як артистка ніжних, глибоких почувань і захоплюючого суму»<sup>29</sup>. Інша виконавиця головної ролі — Р. Нецадименко в останньому етюді демонструвала «розвинену психологічну техніку, набуту ще в школі Коміссаржевського»<sup>30</sup>, а Г. Юра «у цій ролі був юним і навіть красивим»<sup>31</sup>.

Мистецьке порозуміння Л. Курбаса та А. Петрицького у виставі «Театр О. Олеся» можна поцінувати майже бездоганним. Такого рівня взаємодії режисера і художника вітчизняний театр раніше не досягав. На жаль, акторам не завжди і не в усьому щастило стовідсотково реалізувати їхні творчі настанови. Тому говорити про успішне просування колективу в напрямку режисерського

<sup>27</sup> Кузьмин Е. «Молодой украинский театр» // Там само.

<sup>28</sup> Бондарчук С. «Молодий театр» // Молодий театр. — С. 128.

<sup>29</sup> Професор Шпонька. «Етюды Олеся» // Вільне життя. — 1918. — 28 вер.

<sup>30</sup> Гаккебуш В. Рита Нецадименко. — К., 1984. — С. 16.

<sup>31</sup> Бондарчук С. «Молодий театр» // Молодий театр. — С. 128.

театру можна лише стосовно плідної та узгодженої співпраці режисера та художника. Саме вона, така співпраця, уможливила настання епохи, за виразом Л. Курбаса, «театру єдиної волі».

Реакція сучасників на цю виставу була неоднозначною. Єдність суджень ми знаходимо лише в оцінці роботи Л. Курбаса. Серед численних дописувачів чільне місце належить Д. Антоновичу, який, зазвичай, ніколи не оминав робіт молодотeatрівців своєю увагою. На його думку, цього разу «Молодий театр» показав нам зовсім нові п'єси і власне вперше підійшов до трактування символічних п'єс Олесья в символічних тонах. Особливе враження справили «Осінь» і «Танок життя», як п'єси виразно символічні <...> Курбас потрапив вдунути душу живу в узагальнене життя символіки Олесья»<sup>32</sup>. Значно пізніше більш стриманий Ю. Блохін зазначав: «Справжнім вже шуканням нового позначилася праця театру коло «Етюдів» Олесья. «Етюди» перед тим не знаходили собі таких виконавців на українській сцені, що зрозуміли б, відчули та сценічно виявили закладений в них символізм»<sup>33</sup>.

Історія першої послідовно символістичної української вистави була достоту примхливою, адже переважна частина пересічної публіки звикла бачити на рідному кону значно традиційніші сценічні опуси. Мистецький радикалізм її, як правило, відвертав, тому не дивно, що до останньої роботи Молодого театру вона демонструвала неприхильність. Л. Курбас, вочевидь, передбачав можливість несприйняття або неадекватного сприйняття нової роботи Молодого театру. Можливо, саме тому на молодотeatрівському кону з'явилася постать, зовсім непередбачена О. Олесем, але конче потрібна експериментаторові Л. Курбасу. Йдеться про появу перед початком вистави Прологу — характерної театральної маски, яка століттями зверталася до публіки із закличками, поясненнями чи заявами.

Пролог (Л. Курбас) звернувся до глядачів зі справжнім маніфестом — пристрасним, серйозним, елегантним, естетським за формою та змістом. Те, чого він торкався, стосувалося безлічі принципових питань — ніби проривалися шлюзи, за яким нагромадилася сила-силенна важливих тем, ідей, проблем. Відверто й темпераментно, у формі застережень та пророцтв Пролог говорив про наболіле. Йшлося про мету мистецтва і духовний сенс появи драм О. Олесья на молодотeatрівській сцені. Важко було не розчути в усій тій риториці мрії про ідеальний театр. Але словесний вираз не додавав цьому образу чіткості. Пафос виступу був досить ясним, однак, зміст — дещо плутаним і для сприйняття переважної маси глядачів — незрозумілим.

<sup>32</sup> Д. А. «Молодий театр» // Робітничая газета. — 1917. — 19 листоп.

<sup>33</sup> Блохін Ю. Молодий театр // Життя й революція. — 1930. — Кн. IV. — С. 160.

Окрім того, промова виявилася надто довгою. Спонтелічена, а радше, не досить культурна публіка швидко втомилася і не стримувала себе у проявах почуттів. (Недаремно Л. Курбас від імені театру просив, передовсім, «мовчанки й уваги»). Однак в образі Прологу, вбраний у костюм П'єро, він видався непереконаливим і декому з більш обізнаних глядачів. Приміром, Д. Антонович досить категорично висловився, що це, «власне, був не пролог, а довга, суха, педантична лекція. Напевне, «прекрасні дами і галантні кавалери» давнішніх часів, що залюбки подарували б П'єро злий, образливий, але дотепний, влучний шарж, символ, не подарували б розтягнутої, позбавленої дотепу прози, і в давніші часи П'єро зійшов би з лаштунків передчасно і не своєю волею»<sup>34</sup>.

Однак постать Прологу на кону Молодого театру варто розглянути й під іншим кутом зору. Епоха, коли з'явилася вистава «Театр О. Олесья», була часом активного розвитку авангардної культури, для якої характерним є публічне декларування програмних мистецьких цілей. З цього приводу один зі знаних сучасних дослідників авангарду писав: «Відомо, що авангард завжди висуває паралельний мистецтву словесний текст: маніфести, різного роду статті, заяви, які робляться на кожному кроці. Для визначення того, що таке авангард, вони надають матеріал, жодним чином не менший, аніж самі твори мистецтва, і є так само важливим»<sup>35</sup>. Виступ Прологу в цьому сенсі цілком відповідає наведеній характеристиці, попри те, що, власне, вистава Л. Курбаса за всіма своїми естетичними ознаками належала символістичній, себто, модерній, а не авангардній культурі. Пролог своєю появою ніби провіщав про наближення нової мистецької доби.

У першому сезоні Молодого театру Л. Курбас особливо ретельно розробляв символістичну палітру, сподіваючись у такий спосіб стимулювати енергійне естетичне оновлення українського театру. Тим паче, що символізм приваблював його широкою шкалою образних засобів, придатних для змалювання прихованої сутності життя, а заглиблення митців у внутрішній світ героя поліпшувало якість діалогу театру з глядачем. Проте, цей творчий напрямок рішуче відкидає засоби, що не сприяють зануренню у сутність життя, заторкуючи лише поверховий шар явищ. На авансцені перед спектаклем Л. Курбас у машкарі Прологу відповідно до символістської доктрини заявляв: «І завдання для актора і для режисера ясні: одкинути недоречне, другорядне, шкідливе: типовість, характерність індивідуальностей, тонкощі й вірність психологічних переживань, життєву правдоподібність гри і обстановки — і зосередити свою працю й увагу, щоб

<sup>34</sup> А. Д. «Молодий театр» // Робітничая газета. — 1917. — 19 листоп.

<sup>35</sup> Див.: Авангард — поставангард, модернізм — постмодернізм: проблеми термінології // Вопросы искусствознания. — М., 1995. — № 1, 2.

у своїй сфері держатися методу автора і ритмом і інтонаціями, рухом і жестом, почуванням і позами, світлом і тінями <...>»<sup>36</sup>.

В історії розвитку українського модерного театру постановці етюдів О. Олеся в Молодому театрі належить особлива роль. Виставою розпочався відлік іншого естетичного часу, адже Л. Курбас та його гурт роботою в тому числі й над п'єсами О. Олеся розвивали основи режисерського театру, сприяли активному естетичному, духовному оновленню українського театру в цілому. Саме вони зробили процеси його інтеграції в сучасний європейський культурний простір упевненими й потужними.

Бібліографія:

1. *Бобошко Ю.* Режисер Лесь Курбас. — К., 1987.
2. *Василько В.* Микола Садовський та його театр. — К., 1962.
3. *Веселовська Г.* Модерний та авангардний театр в Україні першої третини ХХ століття // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. — К., 2006. — С. 159–221.
4. *Вороний М.* Театр і драма. — К., 1989.
5. Лесь Курбас: Спогади сучасників / [Упоряд., ред. В. С. Василько]. — К., 1969.
6. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників. — Балтимор; Торонто, 1989.
7. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. — К., 1997.
8. *Єрмакова Н.* Перша символістична вистава на українській сцені (До історії постановки драматичних етюдів О. Олеся в Молодому театрі) // Аркадія. — 2007. — № 3 (17). — С. 23–27.

Н. ЄРМАКОВА

<sup>36</sup> *Курбас Л.* Про символічний театр і театр О. Олеся // Молодий театр. — С. 36–37.

Ф. ШІЛЛЕР «РОЗБІЙНИКИ»

Державний Народний театр (1918)

«Розбійники» — перша п'єса німецького поета, драматурга та теоретика мистецтва Фрідріха Шіллера (1759–1805), що наслідувала художнім принципам літературної течії «Sturm und Drang» («Буря та Натиск»), водночас знаменуючи собою новий крок у розвитку її ідейно-образної системи: під пером молодого драматурга штюрмерська драма набула суспільного звучання та наочного політичного забарвлення; популярний в ній образ героя-бунтівника набув морально-політичного змісту відповідно до нової його ролі «рупору ідей» автора.

Поштовх до написання драми дала новела Д. Шубарта «З історії людського серця», сюжет якої обігравав досить популярний у представників літературної течії мотив ворожечі двох братів: одного — на перший погляд порядного, але насправді лицемірного й підступного, другого — на словах легкодумного, натомість у вчинках чесного й шляхетного. Інший мотив «шляхетного розбійника» автор, мабуть, запозичив не лише з відомих англійських балад про Робіна Гуда, а й з реального життя: в німецьких землях кінця ХVІІІ століття вешталися численні розбійницькі ватаги.

На написання «Розбійників» Ф. Шіллер витратив п'ять років (1777–1781), впродовж двох наступних її тричі перевидавали та поставили на сцені Мангеймського театру. Перше видання накладом у вісімсот примірників Ф. Шіллер здійснив власним коштом. Окрім того, п'єса вийшла з друку без прізвища автора: становище полкового фельдшера Штутгартського гарнізону було майже кріпацьким, йому було навіть заборонено носити штатський одяг і займатися приватною практикою. Друге — «покрашене» — видання

«Розбійників» побачило світ на початку 1782 р. у видавництві Т. Леффлера. Новий варіант драми Ф. Шіллер писав, керуючись вказівками барона фон Дальберга — директора Мангеймського театру. Правки тексту мали переважно стилістичний характер (тому й не вдовольнили Дальберга), але титульна сторінка нового примірника привертала до себе увагу: на ній з'явилось прізвище автора, під яким був зображений лев і підпис «In tirannos!». Третю — остаточною — редакцію драми Ф. Шіллер здійснив, враховуючи досвід театральної версії та зміни, внесені до двох попередніх текстів.

На час постановки п'єси Ф. Шіллера труппа Мангеймського театру — придворного, існуючого за рахунок державної скарбниці герцогства — була вельми відомою у Німеччині. Цією популярністю колектив завдячував, передусім, вмілому керівництву труппою фон Дальберга. За його ініціативи була реорганізована система управління театру, в основу репертуару лягли твори Г. Е. Лессінга та І. В. Гете, до труппи прийшли А. В. Іффланд, Г. Бек, І. Д. Бейль, Ф. Шіллер отримав посаду «драматурга театру», написавши для його кону також «Змову Фієско у Генуї» і «Підступність та кохання».

Прем'єра «Розбійників» відбулася 13 січня 1782 року. Головні ролі виконували провідні актори театру: А. Іффланд — Франц Моор, Г. Бек — Карл Моор, Е. Тосканіні — Амалія, І. Г. Кирхгефер — старий Моор. Вистава пройшла з великим успіхом, викликавши бурхливу громадську реакцію. Не зважаючи на те, що революційні мотиви п'єси у спектаклі були послаблені, актори грали у костюмах XVII століття, перший показ, а за ним і всі наступні, перетворилися на маніфестацію. Щоправда, їхній сенс був неоднозначним: інтелігенція та прогресивна молодь голосно вітали драматурга, натомість реакційна критика різко засуджувала твір. Ф. Шіллер, присутній на кожній виставі, так описував власні враження: «Партер був схожий на божевільню: палаючі очі, стиснуті кулаки, тупіт. Незнайомі люди з плачем кидалися в обійми один до одного. Жінки спиралися на двері аби не втратити свідомість. Здавалося, в цьому хаосі народжувалась нова світобудова». Відомий тогочасний критик Тімме писав: «Якщо ми мали підстави очікувати на німецького Шекспіра, то ось він перед нами» («Ерфуртіше гелертенцайтунг» від 24 липня 1781 р.).

В кожнім разі, завдяки «Розбійникам» Ф. Шіллер враз став відомим: спочатку на батьківщині, а невдовзі — за її кордонами: Мангеймський театр відтоді називали «сценою Шіллера»; 1792 р. драматург отримав звання почесного громадянина нової Французької республіки.

Перший переклад Шіллерових «Розбійників» російською, опублікований 1793 р., належав М. М. Сандунову — юристу, професору Московського університету. Цей переклад прозвучав зі сцени у Петербурзі 1814 р. на ювілеї Олексія Семеновича Яковлева — російського актора, першого виконавця Шекспірових

Отелло і Гамлета. Він же став родоначальником сценічних втілень образу Карла Моора. У 1830–1840-ві рр. більшої популярності набув переклад «Розбійників» російського письменника і перекладача М. Х. Кетчера. В ці роки російську публіку захоплювали в ролі Карла Моора знамениті трагіки В. Каратигін — у Санкт-Петербурзькому Александринському та П. Мочалов — у московському Малому театрі. Особливою популярністю в Росії «Розбійники» користувалися після 1917 р., тоді п'єсу грали не лише професійні труппи, а й численні аматорські гуртки.

Через заборону перекладів європейської драматургії в надніпрянській частині України драми Ф. Шіллера вперше були представлені на західноукраїнській сцені у 1881 та 1889 рр. у театрі Товариства «Руська Бесіда» — «Підступність та кохання» і «Розбійники» (українською мовою).

Київський глядач вперше побачив «Розбійників» на сцені Державного Народного театру, заснованого урядом Української Народної республіки 1918 р. шляхом реорганізації (розподілу на два окремі колективи) Українського Національного театру. Художнім керівником колективу був призначений П. Саксаганський, труппу очолила перша актриса української сцени М. Заньковецька. До її складу увійшли зокрема Г. Борисоглібська, А. Гаккебуш, Н. Горленко, Н. Дорошенко, П. Коваленко, Ф. Левицький, А. Ліницька, Г. Маринич, В. Любарт, Б. Романицький.

Репертуар театру, відповідно до його назви, базувався на творах української класичної та сучасної драматургії. Однак, в історію національної сцени колектив увійшов не версіями «Наталки Полтавки» І. Котляревського чи п'єс І. Карпенка-Карого, але Шіллеровими «Розбійниками». Першу українську редакцію однієї з найвідоміших п'єс світового репертуару П. Саксаганський здійснив за перекладом О. Г. Черняхівського — громадського діяча, професора Київського університету.

До постановки «Розбійників» П. Саксаганський готувався впродовж багатьох років, заздалегідь обравши для себе роль Франца Моора: «Я використав свою передню працю над ролями, граючи в «Розбійниках»; «костюм» Франца Моора був давно вже пошитий мною, і коли ця п'єса пішла на українській сцені, я тільки витяг цей «костюм» з свого «гардеробу» і вдягнув його»<sup>1</sup>. Позатим, нові українські реалії потребували іншої трактовки тексту, вік якого нараховував майже півтора століття. Окрім того, відповідна актуалізація ідейного комплексу Шіллерової п'єси потягнула за собою її жанрову переакцентуацію: замість ставити малознану українським театром європейську романтичну драму, П. Саксаганський втілював народну трагедію, ймовірно, обравши за взірць «Саву Чалого» І. Карпенка-

<sup>1</sup> Саксаганський П. До театральної молоді. — К., 1952. — С. 71.

Карого. Отже, тепер «<...> за сюжетними колізіями «Розбійників» <...> вгадувалися сучасні революційні події: брат ішов на брата, як на фронтах громадянської війни»<sup>2</sup>. Маючи на меті ущільнити дію, постановник зробив у класичному оригіналі значні купюри: з другої дії — епізод в якому Шпігельберг хвалиться Рацману, своїми розбійничими нападами, розповідь Рацмана про «геройства» Карла Моора та окремі репліки про криваві злочинства розбійників; третя дія була вилучена повністю; з четвертої — перші чотири сцени, взявши до сценічної версії тільки п'яту — сцену розбійників біля замку Моорів<sup>3</sup>. Зробивши основними сцени в корчмі та в Богемських лісах постановник, водночас, розставив потрібні наголоси у масових сценах аби у виставі голосніше зазвучали ноти революційного протесту.

В такий спосіб П. Саксаганський відмовився від традиції бачити у Шіллеровій п'єсі драму сильної особистості, натомість перетворивши її на епізод визвольної народної боротьби. Власне, «живі» масові сцени, яскрава й стильна масовка насамперед привернули увагу рецензентів вистави Народного театру. Зосібно І. Александровський завважував, що «<...> режисеру вдалося створити з масових сцен живі та мальовничі групи, а з окремих персонажів цих груп — живих людей, сповнених своєрідної індивідуальності <...>»<sup>4</sup>. Поряд оглядач газети «Последние новости» також відзначив вміння П. Саксаганського «створити ансамблеву стрункість у виконанні, вдихнути «душу живу» в масу, зробити її яскравою, красивою і сильною»<sup>5</sup>.

Учасник спектаклю Б. Романицький — виконавець ролі Карла Моора — пізніше розповів, якими засобами постановник домігся зазначеного результату. Аби масовка в «Розбійниках» зажила повнокровним життям, перед кожним з учасників П. Саксаганський поставив індивідуальне завдання, з кожним працював особисто, уточнюючи його роль в загальній картині. Серйозну увагу він приділяв виконавцям епізодичних ролей, вимагаючи від них не менш філігранної гри, аніж від акторів, призначених на головні ролі. Докладені зусилля були відмічені зосібно І. Александровським: «Загальна постановка п'єси дуже старанна, вона робить честь режисерській передбачливості і режисерському піклуванню п. Саксаганського», — писав критик<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Чечель Н. Українське театральне Відродження: Західна класика на українській сцені 1920-х — 1930-х років (Проблеми трагедійної вистави). — К., 1993. — С. 24.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Александровский И. Украинский театр // Театральная жизнь. — 1918. — № 29. — С. 11.

<sup>5</sup> Последние новости. — Х., 1918. — № 24.

<sup>6</sup> Александровский И. Украинский театр...

Проте, яскраві масові сцени, детально розроблені постановником, не відміняли, але відтіняли центральне протистояння братів Моорів. Один його бік уособлював Карл — апологет сили і свободи, що не знає закону і влади. Б. Романицький всіляко підкреслював бунтарську особистість свого героя, водночас трохи ідеалізуючи Карла, комбінуючи в структурі образу виразні індивідуальні якості і узагальнені риси шляхетного розбійника з середньовічних легенд. Другий — Франц — злочинець, позбавлений честі та сумління. П. Саксаганський загострював негативні риси Франца, концентрував в цьому характері найгірші людські вади: злобу, підступне лицемірство, брехливість, нехтування синовним і братнім обов'язком. Франц — П. Саксаганський здавався не лише антиподом Карла, але уособленням тиранії.

Переосмислюючи образ самотнього бунтівника, П. Саксаганський оточує юного й палкого, беззавітно відданого спільній боротьбі Карла Моора — Б. Романицького не розбійниками-грабіжниками, але студентами-товаришами, які поділяють його революційні погляди. Розбійник Роллер у Шіллера вигукує: «Без Моора ми тіло без душі!». Саме ця фраза оприявнювала сенс стосунків Карла — Б. Романицького із розбійницькою ватагою. У виставі розглядалися моральні й духовні колізії не тільки Карла Моора, а й повсталі маси.

Зерно образу Карла Саксаганський визначив словами Гіппократа з першого епіграфу п'єси Ф. Шіллера: «Чого не зцілюють ліки, зцілює залізо; чого не зцілює залізо, зцілює вогонь». Відтак надзавданням образу став не лише заклик до бунту, а й утвердження нової людяності, в основі якої — самозречення та служіння спільній справі. Проте максималіст Карл — Б. Романицький був водночас наділений здатністю до рефлексії. Характер поєднував у собі незламність і цілеспрямованість борця з роздумами та сумнівами інтелігента революційної епохи. Актор Л. Олесь писав у спогадах: «Ця постановка і режисерська робота П. К. Саксаганського над «Розбійниками» цікава не тільки з боку режисерської трак-



Фрідріх Шіллер «Розбійники». Державний народний театр, 1918. Карл Моор — Б. Романицький

товки, акторського виконання, а тієї громадської думки, творчої атмосфери, яку створило «громадянство», літературні робітники та акторські кола м. Києва»<sup>7</sup>.

Підступну й жорстоку натуру Франца Моора П. Саксаганський оприявнював поступово, ніби зриваючи одну за одною маски з його обличчя. Першою — маску люблячого сина, яку Франц натягнув аби розсварити батька із братом, позбавивши Карла спадку. Одначе сина «з батькових обіймів» Франц — П. Саксаганський «виривав» поступово, крок за кроком, неначе й справді боявся вбити батька «бідними вустами». «У першому діалозі <...> Франц п. Саксаганського не виявляє ні тривоги, ні хвилювань з приводу задуманого насильства над батьком і навіть читає мало не скоромовкою вигаданого листа від брата», — описував ключову сцену першої дії І. Александровський<sup>8</sup>. Зрозуміло, в результаті Франц — П. Саксаганський домагався свого — стільки ніжної турботливості, що її він виливав на батька, розтопила б і кам'яне серце<sup>9</sup>.

Другою — маску ніжного коханця, потрібну аби позбавити брата й коханої. В якійсь момент Франц — П. Саксаганський розуміє, що передусім на заваді його планам може стати ... власна зовнішність. Пильно вдивляючись у люстерко, він бачить відображення свого потворного обличчя і відвертається від нього з виразом болю та образи. Дзеркальце відкинуто, Франц — П. Саксаганський рухається по сцені зі сторони в сторону, не знаходячи собі місця.

Але думки про власну потворність приходять до Франца — П. Саксаганського ненадовго. Зупинившись, він дивиться перед собою, обмірковуючи ситуацію. Тепер його рухи — рухи людини, яка шукає виходу: спокійні, м'які кроки «іноді затримуються в своєму русі, і ці ледве вловимі, але ритмічно багаті затримки відбиваються на його плечах і спині». Він йде вглиб сцени і раптом зупиняється, плечі розгорнуті, голова піднята. Франц — П. Саксаганський прийняв рішення, й до глядача повертається колишній, готовий до дії Франц: «<...> його кам'яне підборіддя, низький лоб з розвиненими дугами, невеликі очі світяться волею і силою. Від усієї його важкої, хоч і гарної постаті, такої зібраної, віє холодом, силою, жорстокістю. Він знає, що робити: «Я викореню навколо все, що заважає мені бути господарем!» — говорить Саксаганський, і з його рішучого жесту глядач бачить, що цей чоловік здатний на все, на всяку підлоту «<...> злісна воля, динаміка в його очах, в усій постаті. Франц владно і пристрасно простягає руку вперед (кисть руки не м'яка, а нервово напружена, наче хоче схопити собі все) і іде просто на глядача. Енергія хижого егоїзму і жорстокості так виразно збіль-

шується, так емоційно зростають на очах глядача, що стає моторошно і боляче за людину»<sup>10</sup>.

До речі, ця майже німа сцена була водночас виявом пластичної майстерності, якою віртуозно володів П. Саксаганський. За словами І. Мар'яненка, актор «<...> вражав надзвичайно красивою й переконливою дійовістю віртуозно розроблених в нього пластичних рухів. Вони вражали своєю природністю, відчуттям епохи, стилю, костюму. Особливо виразна була кисть руки. Якщо молодим, недосвідченим акторам руки здебільшого заважають на сцені, то в Панаса Карповича вони були найяскравішим чинником виразності... Можна було б скласти цілу партитуру пластичних виразів найрізноманітнішої гами почуттів у різних ролях Саксаганського»<sup>11</sup>.

Кульмінація другої дії наставала в момент, коли Франц — П. Саксаганський схилився над померлим старим Моором. Ніби закриваючи йому очі, він однак дивився не на батька а «сласно, наче ласкаво і навіть замріяно» вдивлявся у щось попереду. Застигнувши біля трупа ніби виразна скульптура, Франц — П. Саксаганський, здавалося, сповнювався зворушливими, людськими переживаннями. Але за мить, коли його очі втуплювалися у батька, зловісна задоволена усмішка з'являлася на устах Франца — П. Саксаганського. Він випростовувався, гордий, владний і злий; він кидав виклик всім людям: «Геть важку маску крутості та доброту. Тепер всі побачите голого Франца і перелякаєтесь». На початку монологу у його голосі дзвенів метал, наприкінці — слова були ледь чутні, але від злоби і ненависті тих тихих слів глядачам ставало моторошно. Останню фразу П. Саксаганський вигукував на дуже високій ноті, ударяючи нею ніби пістолетним пострілом<sup>12</sup>.

Мірою розвитку дії П. Саксаганський додавав все нових доказів хижацької мерзенної натури свого героя. Це давало йому можливість у фіналі показати, як «драконова душа» Франца не витримує скоєних ним злочинів. Його мучать сумніви, він починає боятися розплати, чекає помсти від Карла.

«Ніч. Кімната замку. Тиша. Раптом чути крик: «зрада! зрада!» — крик страшний і незвичний — якийсь звуковий комплекс: завивання вовка, ричання тигра і стогін страждаючої людини.

Голос в цьому крику йде якось не вперед, а в ширину і глибину, з себе самого, немов людина, вірніше тварина, цим звуком одночасно говорить про небезпеку і захищає себе. «З-ра-да» не б'є рефлекторно по нервах глядача, а, пролунавши у ваших вухах, вповзає в свідомість чуттям якоїсь моторошності...

<sup>7</sup> Чечель Н. Українське театральне Відродження. — С. 24–25.

<sup>8</sup> Александровский И. Украинский театр...

<sup>9</sup> П. К. Саксаганський: Статті і спогади про корифея української сцени. — К., 1939. — С. 28.

<sup>10</sup> П. К. Саксаганський: Статті і спогади... — С. 28.

<sup>11</sup> Мар'яненко І. Минуле українського театру. — Х., 1953. — С. 750.

<sup>12</sup> Тобілевич Б. П. К. Саксаганський. — К., 1951. — С. 246.

Після цього вбігає в кімнату переляканий Франц, без камзола, з шпагою в руках, зупиняється і широко розкритими очима обводить навколо. Глядач бачить, що ця людина на межі безумства»<sup>13</sup>.

Знеможено впавши у крісло, Франц — П. Саксаганський жестом підзивав слугу, аби «тихим, майже ніжним голосом» розповісти йому про свій жахливий сон «... нарешті підійшов старий дід, згорблений од важких мук, що власну руку гриз від нестерпного голоду і я впізнав його...», — в цей момент актор робив паузу, з божевільним блиском в очах простягаючи вперед тремтячу кисть правої руки. «Вказівний палець відділяється від неї і приймає форму крючка, Франц нахилиється над Даніелем і майже пошепки говорить: «...Він вирвав пасмо сивого волосся і кинув на чашу з гріхами...» Від сказаної фрази та ілюстративного жесту крочкуватого пальця <...> глядачеві робиться моторошно, по спині бігають мурашки»<sup>14</sup>.

У відповідності до заданого малюнку образу свідченням майже неконтрольованого жаху, яким охоплений Франц, був його діалог із пастором Модером. «М'який звук то спускається до глибоких і грудних нот, то б'є холодним гострим металом, то стелється придушеними і пристрасно-таємничими звуками, то шириться жахом і наповнює ним всю грудну клітку Франца, всю його істоту. А далі і весь зал глядачів наповнюється якимись потоками жаху», — так описував цю сцену Б. Романицький<sup>15</sup>.

Однак у критичну мить в охопленому пожежею замку Францу — П. Саксаганському вистачало мужності завдати собі фатального удару «<...> З ніжного тихого голосу Франц переходить майже до істеричного крику, крику розпачу. Він повертає шпагу лезом до себе, а ефесом до Даніеля і говорить: «Бери шпагу швидше. Проткни мене, щоб ця наволоч не прийшла і не насміялась з мене...»<sup>16</sup>.

Та Даніель тікає. Тоді Франц «<...> зриває шнурок з гардини, накидає петлю на шию, швидким рухом зв'язує кінці на спинці високого готичного крісла і на ньому зависає <...>»<sup>17</sup>.

Післяпрем'єрна критика була однозначно схвальною, попри окремі недоліки (приміром, збірні декорації і костюми, котрі не допомагали створити на сцені тієї атмосфери, в якій жили і діяли герої п'єси<sup>18</sup>), виставою «Розбійники» Ф. Шіллера Народний театр «<...> втішив надзвичайно» переважну більшість тогочасно-

го критичного загалу»<sup>19</sup>. Рецензенти відзначали цілий ряд акторських досягнень, передовсім схвалюючи талановиту гру виконавців головних ролей — П. Саксаганського і Б. Романицького. Зважаючи на те, що західноєвропейська класика не була частим гостем на тогочасній українській сцені, І. Александровський справедливо назвав постановку Шиллерових «Розбійників» у Народному театрі «великою подією для всієї української сцени»<sup>20</sup>.

Спектакль користувався величезним глядацьким успіхом. Завдяки цьому вистава довгий час залишалася в репертуарі театру, згодом перейшовши на сцену театру ім. М. Заньковецької.

Бібліографія:

1. *Завадка Б.* Борис Романицький. — К., 1978.
2. *Кордіані Б., Мельничук-Лучко Л.* Театр імені М. Заньковецької. — К., 1965.
3. *Лотман Ю.* Новые материалы о начальном периоде знакомства с Шиллером в русской литературе // Труды по русской и славянской филологии. — Тарту, 2001. — С. 9–51.
4. Український драматичний театр: Нариси історії: У 2 т. — К., 1959. — Т. 2.
5. *Раєвська Ю.* Інноваційні моделі українського театру кінця 1910-х — початку 1920-х років. — К., 2006. — С. 103–158.

Ю. РАЄВСЬКА

<sup>13</sup> П. К. Саксаганський: Статті і спогади... — С. 28–29.

<sup>14</sup> Там само. — С. 69–70.

<sup>15</sup> Там само. — С. 33.

<sup>16</sup> Там само. — С. 70.

<sup>17</sup> Цит за: *Мельничук-Лучко Л.* Саксаганський — актор. — Л., 1958. — С. 165.

<sup>18</sup> Там само. — С. 159.

<sup>19</sup> Відродження. — 1918. — 16 жовт. — С. 7.

<sup>20</sup> *Александровский И.* Украинский театр... — С. 10.



розділ другий

---



УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР  
1910–1930-х:  
ВІД ІНТЕНЦІЙ  
МОДЕРНУ  
ДО УТВЕРДЖЕННЯ  
«СОЦІАЛІСТИЧНОГО  
РЕАЛІЗМУ»

В. ВИННИЧЕНКО  
«ЧОРНА ПАНТЕРА І БІЛИЙ МЕДВІДЬ»

Театр Товариства «Руська бесіда» (1914)  
Молодий театр (1917)

В. Винниченко «Чорна Пантера і Білий Медвідь»  
Ф. Грільпарцер «Горе брехунові»  
Софокл «Едіп-цар»  
Т. Шевченко «Гайдамаки»  
В. Шекспір «Макбет»  
М. Кропивницький «Пошились у дурні»  
Г. Кайзер «Газ»  
Е. Сінклер «Джیمмі Хіггінс»  
І. Еренбург «Універсальний некрополь»  
А. Луначарський «Полум'ярі»  
П. Меріме «Жакерія»  
М. Гоголь «Вій»  
М. Старицький «За двома зайцями»  
В. Гюго «Собор Паризької Богоматері»  
В. Шекспір «Отелло»  
В. Ярошенко «Шпана»  
І. Дніпровський «Яблуневий полон»  
І. Бабель «Захід»  
М. Куліш «Народний Малахій»  
М. Куліш «Мина Мазайло»  
І. Микитенко «Диктатура»  
М. Куліш «Маклена Граса»  
М. Кропивницький «Дай серцю волю, заведе в неволю»  
Г. Лужницький «Голгота»  
М. Горький «Останні»  
І. Франко «Украдене щастя»  
О. Корнійчук «В степах України»  
Шолом-Алейхем «Тевье — молочник»  
Г. Горін «Тевье — Тевель»  
В. Шекспір «Віндзорські кумасі»  
В. Шекспір «Багато галасу даремно»  
М. Старицький «Талан»

П'єса «Чорна Пантера і Білий Медвідь» (1911) відноситься до циклу «сімейних» драм В. Винниченка. На нашу думку, саме цим твором український автор вперше спробував посправжньому долучитися до тематичних й естетичних пріоритетів модерної драми і в такий спосіб додати свій голос до діалогу між традиційною та експериментальною культурою, який маркував тогочасний стан ідейно-естетичного помежів'я української літератури та театру.

Цього разу, відмовившись від соціальних детермінацій, драматург засновує конфлікт твору на ідеї трагічної сутності людської екзистенції, на приреченості індивідуума на самотність та на постійне суперництво світу його душі із довколишнім життям, здатним зруйнувати його гармонійну цілісність. Саме ці суперечності вносять роздвоєність у життя головного персонажа твору — художника Корнія Каневича: його батьківські почуття конфліктують із почуттями митця. Впродовж сюжету автор перманентно моделює ситуацію вибору, виявляючи в такий спосіб важливу для нього тему взаємообумовленості моралі суспільства та індивідуума. Зокрема, йдеться про творену головним персонажем картину, з якою він ніяк не може «розлучитися», хоча на кону стоїть життя сина — йому необхідні ліки, що їх можна було б купити за гроші від продажу картини. Трохи згодом перед Корнієм знову постає вибір: сім'я — кохана дружина Рита і маленький Лесик, або мистецтво — вільна, не скована матеріальними та моральними вимогами творчість, куди кличе Сніжинка, пропонуючи разом і не менш вільну любов. Відтоді герой на роздоріжжі вибору набув значущості для драматургії В. Винниченка.

Корній жодного разу не спроможеться на кардинальне рішення, тільки, все глибше занурюючись у роботу, не помітить, як віддалиться від родини настільки, що бачитиме у них радше «натуру», ніж живих людей. Натомість він погоджуватиметься з кепкуваннями Сніжинки над його «сімейним інстинктом», який нібито вбиває митецьку особистість, ці ж кепкування провокуватимуть його на бунт проти традиційних сімейних зв'язків. «Все для сім'ї! А чому сім'я для мене не робить? Такої сім'ї я не хочу!... Все для сім'ї: і честь для сім'ї, і власність, і талант, і держава... Та що таке? Хай сім'я служить уже чомусь більшому за неї! Годі!»<sup>1</sup>, — кидає він в обличчя дружині, якій, натомість, жіночий та материнський інстинкти дають сили опиратися його абстрактним запереченням, викликаним лише очевидною маргінальністю його свідомості. Рита ніби відчуває, що мистецтво заради мистецтва, будь-якою ціною, навіть, через жертву частини власної душі — «принцип», на який «захворів» її чоловік, несе погибель йому самому, всій їхній родині й самій творчості Корнія, що врешті-решт втратить свій сенс. Відтак, символічний й промовистий фінал, коли жінка «кінчає» з картиною, кремсаючи її ножем, напевно висловлював авторів присуд мистецтву, яке, можливо, й служить якимсь вищим, позажиттєвим цілям, але приносить горе і смерть.

В даному разі наявною є контекстність образу Корнія. У багатьох творах світової літератури митець спокушувався чи то славою і грошима, чи то владою над натовпом і великим коханням. Рідше, як от у відомому романі Е. Золя «Творчість», з якою Винниченкова п'єса перегукується за деякими сюжетними та ідейними мотивами, повторює психологічну колізію роману, збігається у контурах характерів головних героїв (Клод — Корній, Кристина — Рита), на кін ставиться особисте щастя художника, можливість примирити творче та подружнє життя. Наочна відмінність Винниченкової колізії полягає у тому, що у п'єсі «Чорна Пантера і Білий Медвідь» життя беззахисної дитини покладене на вівтар подружнього розладу і митецького бунту, натомість, те, заради чого Каневич готовий на будь-які жертви, — всього лише полотно, чиє «життя» залежить від того, чи спіймає Корній кінчиком свого пензля «чудову блідість» щойно померлого Лесика.

Рита — Чорна Пантера — образ, складний за своєю психологією. В ній живе жінка, яка хоче кохання та уваги чоловіка. Задля того вона інколи вдається до химерних вчинків. Але її жіночий інстинкт — невіддільний від інстинкту материнства: їй так само важлива турбота Корнія про сина. В цьому образі також поєднані типологічно різноманітні конфліктні лінії: конфлікт між суспільною нормою та жіночою пристрастю, між душевним і тілесним здоров'ям. Однак, насамперед Риту полонили ревнощі, які багато чого пояснюють в її поведінці: ультиматуми, що чує

<sup>1</sup> Винниченко В. Чорна Пантера і Білий Медвідь // Винниченко В. Вибрані п'єси. — К., 1991. — С. 312.

від неї Корній, її нелюбов на межі ненависті до Сніжинки, демонстративний розрив із чоловіком, якого вона залишає на самоті зі смертельно хворою дитиною.

Очевидно, що їхнє протистояння автор прописує, комбінуючи ознаки родинної драми та психологічного дослідження, поступово доводячи вираз протесту проти ідейного фанатизму до його найвищої точки, до абсолюту, коли життя хворої дитини ототожнюється з творчістю як буттєвою категорією. Корній силується довести, що мистецтво є знаком життя, що його він насамперед розуміє як страждання і трагізм.

В. Винниченко був, вочевидь, не на боці свого героя, він змушує Корнія постійно балансувати на межі з іродовим гріхом, з найбільшим християнським гріхом вбивства живої істоти. Наочний гріх Рити — вбивство творчого потягу — зрозуміло, не можна порівняти зі смертю дитини, ці два акти, як справедливо зазначає В. Селіванова, лише символічно адекватні<sup>2</sup>. Напевно тому, В. Винниченко досить прозоро натякає в останній сцені на подвійне отруєння, обтяжуючи героїню подвійним гріхом вбивства і самовбивства, з тигарем якого Рита йде з життя.

Ритине стихійне жіноче начало, найперше, протиставлене улогічненій природі чоловічих образів. При цьому, В. Винниченко, на відміну від інших чоловіків-літераторів, що піднімали проблеми статі у дописах початку ХХ ст., не тільки констатує рівноправність обох, але намагається сконкретизувати різнобічні їх прояви, знову вдаючись до дослідів над своїми героями, перевіряючи на цінність ідеї та ідеали, які вони плакають. По-друге, унаочненим антиподом Рити є Сніжинка, чий вчинки та переконання відзначені раціональністю, манера вислову — афористичністю. Її звернення до Корнія звучать як віщування оракула, як керівництво до дії. «Ви хочете бути артистом? То мусите бути вільним. Артист не повинен мати сім'ї. Він — жрець», — безапеляційно заявляє Сніжинка<sup>3</sup>.

Впродовж сюжету душа Корнія лишається полем битви різноспрямованих бажань, чужих волей та устремлень. За традиційним для драматурга прийомом, вочевидь запозичена із корпусу художніх засобів «нової» драми, зовнішня розв'язка конфлікту, яка начебто символізує перемогу Рити, жодним чином не означає, що її «правда» взяла гору. Пасивне спостереження Корнія за її діями, його показна покора приховують новий бунт, адже, розуміємо ми, його дух не змирився з жодною із втрат, не знайшов притулку своїм несправданим надіям. Цей жорсткий, на межі трагічного, фінал, враз виводить драму з мелодраматичного канону, дає забути про традиційний для жанру пошук та осудження винних, про розподіл

<sup>2</sup> Селіванова В. Мистецтво як культ: інтерпретація драми В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь» через символ жертвопринесення // Мистецтвознавство України. — 2001. — Вип. 2. — С. 170–175.

<sup>3</sup> Винниченко В. Чорна Пантера і Білий Медвідь // Винниченко В. Вибрані п'єси. — С. 323.

на «катів» і «жертв». Його амбівалентність є ще одним «новодрамівським» елементом структури п'єси, який згодом продуктивно рецепціювала модерна драматургія. Насамперед виникає асоціація із драмою Г. Гауптмана «Міхаель Крамер», принаймні, видається, що український письменник, заперечуючи фанатичне служіння мистецтву, приєднався до тези свого німецького колеги, який асоціював творчість зі «світовим богом любові».

П'єса «Чорна Пантера і Білий Медвідь» стала черговим витком у доволі непростих стосунках її автора з російським літературним та театральним загалом. Попервах, за свідомством В. Винниченка, твір взявся запропонувати театрам обох імперських столиць провідний російський «неореаліст» І. Шмельов, начебто «захоплений» ним<sup>4</sup>. Трохи згодом, не отримавши позитивної відповіді, сам драматург передав твір у московський драматичний театр В. та Є. Суходольських, який 1914 р. замінив в саду «Ермітаж» незадовго перед тим ліквідовану трупу «Свободного» театру К. Марджанова та О. Таїрова. Театр Суходольських було задумано як «театр акторських індивідуальностей», чий репертуар, відтак, був зорієнтований на п'єси з об'ємними жіночими та чоловічими образами, присутньо — будувався за бенефісним принципом. Саме тому в різні роки до трупи вступали актори М. Блюменталь-Тамаріна, М. Радін, Є. Полевицька, І. Мозжухін, І. Певцов, В. Максимов, режисери О. Санін, О. Загаров, М. Попов. Основу репертуару склали твори класичної комедії, зокрема «Остання жертва» О. Островського, «Одруження» М. Гоголя, «Приборкання норавливої» В. Шекспіра, «Пігмаліон» Б. Шоу, «Смерть Тарелкіна» О. Сухова-Кобиліна, «Піквікський клуб» за Ч. Діккенсом. Очевидно, що Винниченків твір не відповідав репертуарному та організаційному принципам сценічної ініціативи Суходольських, хіба що автор міг розраховувати, що хтось із провідних актрис трупи зацікавиться жіночими образами, виведеними у його п'єсі. Запис у щоденнику засвідчує його побоювання, що вистава за «Чорною Пантерою...» напевно не матиме успіху на кону цього театру<sup>5</sup>. Проте, здається, з тих же резонів він пропонує п'єсу «Чорна Пантера і Білий Медвідь» МХТ через О. Кніппер-Чехову, сподіваючись, що «коли вона захопиться ролею, то справа улегшувється з Художнім театром»<sup>6</sup>.

«Чорна Пантера і Білий Медвідь» не пішла ні в театрі Суходольських, де в ролі Рити ймовірно вже тоді могла виступити Є. Полевицька, ні в МХТ. Натомість твором 1916 р. зацікавився російськомовний театр у Києві — театр «Соловцов», керований в той час визначним антрепренером та режисером М. Синельниковим — його робота у різних приватних театрах та у власному постійно діючому театрі

<sup>4</sup> Винниченко В. Щоденник: В 2 т. — Едмонтон; Нью-Йорк, 1980. — Т. 1. — С. 274.

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> Там само.



В. Винниченко «Чорна Пантера і Білий Медвідь». Молодий театр, 1917.  
Рита — П. Самійленко, Корній — Л. Курбас



Янсон — М. Терешенко, Сніжинка — О. Добровольська

у Харкові відзначалася устремлінням до новітнього репертуару. То ж не дивно, що на афіші театру «Соловцов» з'явилося ім'я модного українського драматурга, вже досить давно відоме в імперських столицях. Ця вистава, насамперед, відзначилася виконанням ролі Рити Є. Полевицькою, яка відтоді на довгі роки стане візитівкою актриси. Примітним фактом є і той, що увага публіки та критики зосередилася майже виключно довкола дуету Є. Полевицької — Рити із Н. Ходотовим — Корнієм.

Двома роками раніше до драми В. Винниченка звернувся галицький театр «Руська бесіда». Тоді вперше до «Чорної Пантери...» долучився Л. Курбас в якості виконавця ролі Корнія Каневича. Власне, його дует із К. Рубчаковою (Рита) став окрасою цього спектаклю. Таку думку висловлює зокрема І. Волицька, наводячи безпосередньо після прем'єри враження відомого галицького журналіста Ярослава Весоловського, на переконання якого, «<...> артисти простудіювали п'єсу і ревно старалися, щоб втримати виставу на належному рівні». «Усім граючим належить признання», — запевняв дописувач, додаючи, що «<...> на перший план вибилася серед виконавців ролей п. Рубчакова, яка, відтворюючи Чорну Пантеру, була <...> прямо знаменитою». Інтерпретацію образу Корнія рецензент назвав «старанно продуманою», а дует Л. Курбаса з К. Рубчаковою — «видержаним вповні»<sup>7</sup>.

Відмінним було враження іншого дописувача — професора І. Кокорудза, який завважував, що Л. Курбас «<...> грав роль Білого Ведмеда в такий спосіб, що представив його ненормальним, яким не хотів певне мати його Винниченка»<sup>8</sup>. Нарешті, інший член «Артистичної комісії» І. Туркевич місяць потому доводив, що, не зважаючи на «флегматичний темперамент», якого нібито вимагає від актора роль Корнія і який не був характерним для Л. Курбаса, той «<...> зумів переможно опанувати роль, а в зображенні сліпої <...> пристрасті до мистецтва дав нам артист досконале втілення образу». Що ж до гри К. Рубчакової, то критик насамперед поцінував те, як вдало актриса передала демонічність природи своєї героїні, її пристрасну любов до чоловіка і сина<sup>9</sup>.

Наводячи ці різнобічні враження рецензентів, І. Волицька доходить першого висновку, що «<...> в театрі «Руської бесіди» Лесь Курбас сприймав «Чорну Пантеру...» як психологічну драму, і другого — що, «перестаравшись» на початку, актор поступово відмовився характеризувати Корнія через «психічну аномалію», натомість визначаючи його поведінку і чинки «одержимістю творчістю»<sup>10</sup>. Цю

<sup>7</sup> Волицька І. Театральна юність Лесея Курбаса... — С. 136.

<sup>8</sup> Там само. — С. 138.

<sup>9</sup> Там само. — С. 138–139.

<sup>10</sup> Там само. — С. 136.

думку сучасного дослідника підтверджує дописувач «Робітничої газети», який, згадуючи перше виконання Л. Курбасом ролі Каневича, акцентував не тільки «інтелігентність» його ігрової манери (на його переконання, недооцінену галицькою публікою), а й відсутність у ній належних «видержки і внутрішнього спокою»<sup>11</sup>.

24 вересня 1917 р. прем'єрою вистави «Чорна Пантера і Білий Медвідь» за В. Винниченком відкрив свій перший сезон Молодий театр. Напередодні у «Робітничій газеті» Л. Курбас опублікував програмну статтю «Молодий театр: генеза, завдання, шляхи», насамперед змаркувавши відправну для формування нової сценічної ініціативи — її репертуару. «В літературі нашій, — зазначав автор, — що досі найбільш ярко відбивала громадянські настрої, ми бачимо після довгої епохи українофільства, романтичного козаколюбства і етнографізму, після «модернізму» на чисто російських зразках — зворот великий, єдино правильний, єдино глибокий. Се зворот прямо до Європи і прямо до себе»<sup>12</sup>. Переконаючи, що «<...> ся еволюція відбивається і на театрі, у появі нового репертуару і нових акторів <...>», Л. Курбас доводить, що «<...> у формах традиції старого українського театру зовсім не підходять до нашого репертуарного змісту» і що пошук нових та «по змозі самостійних» форм молодотеатрівці вестимуть «головно в студії, <...> а репертуарний театр має бути тим полем, де наші досліди знаходять приложення»<sup>13</sup>. Саме акцент на навчальному характері Молодого театру дає йому право завчасно попередити про жанровий та естетичний еkleктизм його вистав: «Будуть всуміш елементи і трагічного ідеалізму, і комічного натуралізму, і мелодрами, — заявляє Л. Курбас, — і всього того, що нам треба навчитись направляти у своє русло»<sup>14</sup>.

Оскільки у програмовій заяві керівника Молодого театру немає жодної оцінки щодо конкретного драматургічного імені, можна припустити, що в той час у Винниченковій драматургії він також вбачав матеріал для навчання, принаймні, зазначені ним елементи «трагічного ідеалізму» та мелодрами в стилістиці п'єси «Чорна Пантера і Білий Медвідь» містилися в чималому обсязі.

Виразною є різниця в оцінках другої Винниченкової вистави Молодого театру. Переважна більшість безпосередніх відгуків були позитивними, їхні автори не тільки відзначили загальну культуру ставлення і значну роботу над образами п'єси, а й належним чином оцінили значний ривок вперед, зроблений «молодотеатрівцями» від студійного початку. Так рецензент «Народної волі», вважаючи,

<sup>11</sup> М. Б-н. «Молодий театр». Володимир Винниченко. «Чорна Пантера і Білий Медвідь» // Робітничая газета. — 1918. — 21 квіт.

<sup>12</sup> Курбас Л. Молодий театр: генеза — завдання — шляхи // Молодий театр. — С. 27.

<sup>13</sup> Там само. — С. 29.

<sup>14</sup> Там само.

що «молоді артистичні сили <...> виявили здорове розуміння своїх задач», акцентував «тонке і рельєфне» ведення ролі Каневича Л. Курбасом, в грі котрого, свідчив дописувач, «<...> почувався досвідчений артист, який добре орієнтується на сцені». Поряд, гідно оцінивши «темперамент», з яким П. Самійленко виконувала роль Рити, він закинув актрисі відсутність у малюнку ролі «украдливої ніжності», що характеризувала, на його погляд, героїню В. Винниченка. Порадував рецензента С. Бондарчук у ролі Штифа тим, що був «далеким від шаржування і розуміючий задачі справжнього комізму». Найбільші претензії в автора статті були до А. Смереки, яка, на його розсуд, виглядала занадто молодою для образу матері Корнія. «Взагалі вистава пройшла з безперечним художнім успіхом і, не дивлячись на деякі дефекти, показала, що «Молодий театр» стає осередком нашої артистичної молоді, що шукає нових шляхів у мистецтві», — підсумовував дописувач свої враження<sup>15</sup>.

В свою чергу, оглядач «Нової ради» помічені ним недоліки вистави, зокрема «нерівність» гри і «боязнь» виконавців, однозначно клав на карб драматургічній основі, завважуючи, що для своєї прем'єри «молодотеатрівці» вибрали «малосценічну» п'єсу, яка «<...> вимагає від виконавців закінченої школи і чималого досвіду». Серед акторського ансамблю він вичленував Л. Курбаса, в якого було «<...> досить смаку для того, щоб уникнути мелодраматизму і вести роль у стриманих тонах», і П. Самійленко, чию гру він назвав «красочною», особливо у сцені в кав'ярні<sup>16</sup>.

Д. Антонович насамперед зацентрував «незвичний для української сцени загальний тон і загальне піднесення», тобто оцінив ансамблевість виконання та наявність режисерської «руки» в інтерпретації Винниченкового твору. О. Добровольську в ролі Сніжинки він назвав «окрасою трупи»; поцінував темпераментність і силу, з якою П. Самійленко грала Риту; відмітив у Л. Курбаса в ролі Корнія «наростання настрою»<sup>17</sup>.

«Колективізм», «товариську згоду», що «<...> очевидно панує серед товаришів акторів молодого українського театру», позначившись, на його переконання, на «суцільному тріумфі» вистави, засвідчував Г. Коваленко<sup>18</sup>.

Близькою була думка дописувача газети «Вільне життя», який бачив виставу під час одеських гастролей Молодого театру. Він також оцінив ансамблевість спектаклю, побачив, що в молодому колективі відмовилися від «зіркового» принципу,

<sup>15</sup> Садко. «Молодий театр» // Народна воля. — 1917. — 26 вер.

<sup>16</sup> Федір Б. [Близнюк Ф.] «Молодий український театр». «Чорна Пантера і Білий Медвідь» // Нова рада. — 1917. — 26 вер.

<sup>17</sup> Д. А. [Дмитро Антонович]. Театральні замітки // Робітничая газета. — 1917. — 26 вер.

<sup>18</sup> Гр. Гетьманець [Коваленко Г.]. На першій виставі // Робітничая газета. — 1917. — 28 вер.



В. Винниченко «Чорна Пантера і Білий Медвідь». Молодий театр, 1917. Сцени з вистави

коли режисер турбується про належний малюнок хіба що головних героїв вистави. У виконанні Л. Курбасом ролі Корнія він відзначав «гарні і правдиві переходи від мистецького натхнення до самого величезного обурення», «<...> яскраво правдиві і захоплюючі <...> вагання людини, котра здибалась з не розрішеними питаннями, рішучі, деколи божевільні наміри та вчинки, врешті, безволя «живого трупа». П. Самійленко дала йому «<...> побачити справжні життєві переходи від одного до другого почуття самої напруженої сили». О. Городиська, яка замінила А. Смереку в ролі матері, створила, на його враження, «справжню життєву фігуру»<sup>19</sup>.

Отже, попри те, що у виставі Молодого театру увага рецензентів також була зосереджена на дуєті Корній (Л. Курбас) — Рита (П. Самійленко), вони побачили принципову різницю між цим спектаклем та іншими інтерпретаціями «Чорної Пантери...», а саме — продуманий малюнок кожного персонажа, не зважаючи на його епізодичність, та справжнє сценічне партнерство, опановане всіма учасниками дії.

Наступні згадки вистави за п'єсою «Чорна Пантера і Білий Медвідь» відносяться до 1920-х рр. і містяться у дописах, автори яких або аналізують недавню історію української сцени, або оглядають шлях, пройдений театральними колективами, очолюваними Л. Курбасом. Тут звернення Молодого театру до драматургії В. Винниченка оцінюють як «реалістичні» вистави, в сенсі «касові», що були більш зрозумілими «середньому глядачеві»<sup>20</sup>, «Чорну Пантеру...» вважають зразком «академічного» спектаклю — прямо протилежного за своїми цілями й намірами будь-яким «експериментам»<sup>21</sup>, або прикладом ставлення «невропатологічної драми» без особливого «художнього ефекту»<sup>22</sup>. Очевидно, що на ці твердження вплинули наступні, програмово експериментальні, роботи колективу, такі, як «Горе брехунів» за Ф. Грільпарцером, «Едіп-цар» за Софоклом, «Різдвяний вертеп» за Л. Старицькою-Черняхівською. На тлі їхньої стилістичної новітності «поміркована» Винниченкова вистава об'єктивно набула естетичної маргинальності.

Втретє до вистави «Чорна Пантера і Білий Медвідь» її учасники чи сучасники звернуться у «відлигові» 1960-ті. Тоді С. Бондарчук переконував, що рішення обрати «широко популярну в ті часи і «касову» п'єсу В. Винниченка було прийнято, оскільки попередня спроба у жанрі психологічної драми — «Базар» того ж

<sup>19</sup> Професор Шпюнька. «Чорна Пантера і Білий Медвідь» // Вільне життя. — 1918. — 24 серп.

<sup>20</sup> Васильєв Б. Ідея театральності і її відбиток у Молодому театрі // Молодий театр. — С. 74.

<sup>21</sup> Шевченко Й. Молодий театр: його роль і робота // Молодий театр. — С. 77.

<sup>22</sup> Вороний М. Український театр під час революції // Вороний М. Театр і драма. — С. 293–295.

автора — дала «успішний досвід», і стверджував, що режисерська інтерпретація Л. Курбаса не наслідувала авторів задум, але розширювала масштабність п'єси, переносячи «суперечність світоглядів основних персонажів — Рити і Корнія — у суперечність усього інтелігентського прошарку у суспільстві»<sup>23</sup>, відтак, додавала суспільні акценти у загальну змістовну палітру вистави. «І головне, — акцентує С. Бондарчук, — Курбас — режисер наголошував не екзотику мансард та кабаре, не богему, що в переважній більшості робили інші постановники, спокусившись саме цим у матеріалі п'єси, а страшну природу капіталізму, де все продається: поцілунки, дружба, кохання, мистецькі полотна, де талант, що не захотів продатися, мусить загинути»<sup>24</sup>. Дописувач наполягав, що соціальна актуалізація Винниченкового твору була першим моментом, який вирізняв спектакль Молодого театру з-посеред інших інсценізацій популярного твору на україномовних та російськомовних сценах.

Власне, виразні суспільні мотиви першої вистави «Молодого театру» відзначила й сучасна дослідниця творчого шляху Л. Курбаса Н. Корнієнко, зазначивши, що «Курбас ставить виставу про трагічну приреченість талановитого художника у світі цинізму й блазнювання, купівлі-продажу. Вистава <...> пристрасно закликала до пошуку кожним власного ідеалу, проголошувала цінність самовираження особистості, співала гімн (у тодішньому словникові) боротьбі з цинічною реальністю, спротивові й подоланню занепадницьких настроїв»<sup>25</sup>.

Проте, думки очевидців й учасників спектаклю не підтверджують цей умовид, значно більшою мірою вони зосереджені на естетичних питаннях, в колі яких готувалася вистава. В. Василько, насамперед, обстоював її вірність «реалістичній традиції», переконуючи, що «<...> це була грамотна, чисто зроблена постановка в плані психологічного реалізму»<sup>26</sup>. На його думку, на кону гралася родинна драма, наростаючий ритм й ускладнення конфлікту якої режисерові вдалося передати якнайкраще. Згадуючи репетиції «Чорної Пантери...», В. Василько доходив висновку, що Л. Курбаса тоді понад усе цікавили «глибина мислі персонажа, його психологічні та логічні нюанси», а «побутова характерність» лишалася поза увагою режисера. Тому, не наголошуючи, приміром, на національних ознаках, Л. Курбас шукав для кожної дієвої особи психологічну домінуючу її вдачі<sup>27</sup>. Відтак, Сніжинка О. Добровольської виглядала «лагідною та лукавою», щоправда, вважав В. Василько, її героїні бракувало тонкого французького гумору. Графічним малюнком

<sup>23</sup> Бондарчук С. Молодий театр // Молодий театр. — С. 123.

<sup>24</sup> Там само.

<sup>25</sup> Корнієнко Н. Лесь Курбас: Репетиція майбутнього. — К., 1998. — С. 47.

<sup>26</sup> Василько В. У «Молодому театрі» // Молодий театр. — С. 208.

<sup>27</sup> Там само. — С. 209.

відзначились образи Мулена (Й. Шевченко) та Янсона (М. Терещенко)<sup>28</sup>. На проти- вагу іншим дописувачам, які високо оцінювали яскравий темперамент П. Самійлен- ко, В. Василько підкреслював погане володіння актрисою своїми емоціями: «Поліна Самійленко в ролі Рити (Чорної Пантери) раптом вибухала диким, неприборканим темпераментом, скажімо, в сцені гри в карти чи під час сварки з чоловіком. В та- кому вибухові було мало інтелігентності». Водночас, В. Василько поцінував го- строту мислі та чіткий малюнок душевних колізій, накреслений Л. Курбасом в ролі Корнія. «Це був справжній інтелігент-художник», — передавав він своє вражен- ня. До того ж, Л. Курбас давав відчутти одержимість свого персонажа, його захо- плення накресленою метою, заради якої Корній був готовий на все, стримів до неї, не помічаючи своєї «нелюдської жорстокості», нехтуючи природними почуттями батька до вмираючого сина. Виразними деталями Л. Курбас наситив зовнішній ма- люнок ролі, приміром, коли його герой періодично втрачав самовладання, «в ньо- му проривалися специфічні професійні жести живописця»<sup>29</sup>.

С. Бондарчук також підкреслював, що вистава «Чорна Пантера...» виявила сві- доме розв'язання її дії та характерів режисером і виконавцями: Л. Курбас компо- нував мізансцени «за принципом гострих дійових сутичок персонажів», а «пластичні і звукові елементи (жест і слово) опрацьовувалися осмислено, за логікою дійово- го процесу мислі і почуття: ніякої випадковості, ніякого безконтрольного жесту і слова»<sup>30</sup>. Щоправда, П. Самійленко він вирізняв поміж інших виконавців не за майстерність, а за «<...> струнку героїчну постать, яскраві променисті очі, свіжий оксамитового тембру голос, ширість, безпосередність і молодечий запал»<sup>31</sup>.

Найнижче за всіх інших сучасників виставу оцінив Г. Юра, заявивши, що «<...> виконавці прагнули грати правдиво, щиро входячи в свої ролі <...>, зважаючи на ха- рактер самої п'єси, намагалися передати мелодраматизм подій нервовими рухами, рваною, уривчастою мовою. Та манери паризької богемі не дуже вдалися їм»<sup>32</sup>.

«Чорна Пантера...» обійшлася без просторового рішення — новостворений колектив, не маючи власного приміщення, під першу виставу заорендував не тіль- ки сцену, а й декорації театру «Бергоньє». Не було виготовлено й спеціальних костюмів, кожний з акторів одягнув свій персонаж на власний розсуд. «Декорації ми підбирали з того, що було в театрі «Бергоньє», костюми забезпечували, хто як міг», — згадував С. Бондарчук<sup>33</sup>. Утім, на нечисленних фото, що збереглися

<sup>28</sup> Василько В. У «Молодому театрі»... — С. 208.

<sup>29</sup> Там само.

<sup>30</sup> Бондарчук С. Молодий театр // Молодий театр. — С. 123.

<sup>31</sup> Там само. — С. 124.

<sup>32</sup> Юра Г. Молодий театр // Молодий театр. — С. 169.

<sup>33</sup> Там само.



В. Винниченко «Чорна Пантера і Білий Медвідь». Молодий театр, 1917.

Афіша. Сніжинка — О. Добровольська

по сьогодні, простір дії не тільки виглядає відповідним часу, в якому розгорну- тий сюжет п'єси, а й містить деталі, що утворюють його образну канву. Зокрема, в сцені у кав'ярні чорні сукна лаштунків ніби «забарвлюють» сутичку персонажів, водночас контрастуючи із «легковажним» стилізованим квітчастим візерунком задника та величезною білою «плямою» скатертини; Корній та Рита з'ясовують стосунки на тлі чорного дверного полотна, в якому ледь проглядає маленьке скля- не віконце. Прямолінійним, але виразним був підбір костюмів за кольоровою га- мою: вбрана у чорне Рита, їй на противагу, у біле — Сніжинка, сіра художницяка блуза на Корнієві. Можливо, саме вищезазначені елементи стилістичної структу- ри спектаклю дали підстави Г. Веселовській визначити «<...> спектакль «Чорна Пантера...» як такий, що тяжів до символістських аспектів видовищності»<sup>34</sup>.

З усього видно, що Л. Курбас, вдруге звернувшись до п'єси В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь», врахував як недоліки попередньої вистави театру «Руська бесіда» і свого виконання ролі Корнія, так і позитивний, як на ньо- го, досвід однойменного спектаклю театру «Соловцов». Щодо стилістики нової інтерпретації Винниченкового твору, то вона поєднала деталізований психофі- зичний малюнок окремого персонажа, який кожний виконавець спромігся пропи- сати мірою свого сценічного досвіду, та експресивні дієві мізансцени, сформовані режисером в узагальненому, сповненому символічних деталей просторі.

<sup>34</sup> Веселовська Г. Дванадцять вистав Леся Курбаса. — Вінниця, 2005. — С. 17.



## Молодий театр (1918)

П'єса «Чорна Пантера і Білий Медвідь», з'явившись на українському театральному терені напередодні Першої світової війни, відтоді стає одним із найбільш ужиткових творів у переважній більшості труп. У сезоні 1914/15 рр. бачимо її в репертуарі Українського Людового театру під орудою В. Коссака, у березні 1916 р. драма іде на сцені новоутвореної ініціативи Л. Курбаса «Тернопільські театральні вечори», у березні 1919 р. — у Новому Львівському театрі, чільними організаторами якого були А. Бучма та В. Калин, у жовтні 1920 р. відбулася прем'єра вистави за п'єсою «Чорна Пантера...» в Українському Незалежному театрі в режисурі М. Бенцала.

На сході естафету Молодого театру перейняло наступне Курбасове театральне утворення — Кийдрамте, на сцені якого режисер повторив нещодавню молодотeatрівську виставу, знову зігравши Каневича у дуеті з Л. Гаккебуш — Ритою. Сформований під проводом Г. Юри того ж 1920 р. театр ім. І. Франка одним із перших показав спектакль «Чорна Пантера і Білий Медвідь». П. Самійленко та О. Добровольська, які увійшли до складу трупи, зберегли за собою, відповідно, ролі Рити та Сніжинки, С. Семдор грав Корнія, А. Бучма — Мулена. З великою долею вірогідності можна припустити, що ця вистава також повторювала сценічну роботу Молодого театру.

На подібну думку нашої вихують й інші версії «Чорної Пантери...», де провідну роль відводили вчорашнім «молодотeatрівцям»: зокрема тернопільський спектакль 1919 р. за участю В. Калина та Ф. Лопатинського, постановка 1920 р. Державного українського театру в Одесі, до якої долучилися В. Васильєв та О. Городиська, або інсценізація В. Василька у сезоні 1921/22 рр. на кону Першого театру УРР ім. Т. Шевченка, в якій він сам виконав роль Мулена. Провідний дует вистави склали досвідчений І. Мар'яненко — Корній та Л. Гаккебуш — Рита.

## Бібліографія:

1. *Бобошко Ю.* Режисер Лесь Курбас. — К., 1987. — 195 с.
2. *Корнієнко Н. М.* Лесь Курбас: Репетиція майбутнього. — К., 1998.

М. ГРИНИШИНА

Творчість класика австрійської літератури Ф. Грільпарцера (1791–1872) в історії українського сценічного мистецтва представлена лише виставою Молодого театру. В житті самого автора ця «історична комедія» відіграла драматичну роль. Написана 1837 р. і тоді ж поставлена у Віденському «Бургтеатрі», вона зазнала провалу. Вражений драматург заборонив друкування п'єси, а також постановку будь-якого іншого свого твору (за його життя жоден з них так і не побачив світла рампи).

На кін Молодого театру «Горе брехуніві» потрапило, радше за все, через особливий пієтет Л. Курбаса до видатного австрійського актора Й. Кайнца, у репертуарі якого була ця п'єса. Л. Курбас її переклав і поставив, а також зіграв центральну роль — кухарчука Леона, чий сценічний костюм (художник А. Петрицький) виглядає як «репліка» костюму Леона — Й. Кайнца.

Л. Курбас вважав «Горе брехуніві» однією з найбільш зрілих робіт Молодого театру. Публіка сприйняла її із захватом. Інша річ критики — декого вистава радше спантеличила. Зокрема, певне збентеження, приховане за надмірною афектацією, можна «розчути» навіть у цілком позитивній рецензії: «Такої постановки, як «Горе брехуніві», Київ також ще не бачив, це — буфонада, ракета — сліпуча й молода»<sup>1</sup>. Схоже, автор був майже здивований і, правду кажучи, підстав для цього йому не бракувало. Почати хоча б із того, що народжена за часів громадянської війни,

<sup>1</sup> *Ярошенко В.* Піонери // Мистецтво. — К., 1919. — № 2. — С. 26.

духовної, матеріальної скрути, вистава могла справляти враження «недоречно» життєрадісної. Але в історії сценічного мистецтва таке траплялося. Приміром, за край несприятливих, трагічних обставин з'явилася знаменита Вахтангівська «Принцеса Турандот» (1922) — по вінця сповнена радістю й веселим завзяттям. Аналогічні ознаки виставі Л. Курбаса згодом «пробачив» Ю. Блохін, коли наголосив її позитивний вплив на моральний стан глядачів<sup>2</sup>. Однак, проблема сприйняття «Горе брехунів» полягала не лише у тому, що вир театрального свята здавався надто нестримним — не всі зрозуміли творчу мету постановника. Сьогодні виглядають неадекватними реакції найповажніших фахівців. Приміром, П. Рулін обмежив визначення естетичної сутності спектаклю фразою «вправа на гротеск», не оцінивши її новаторського характеру. Траплялися навіть казуси: один із учасників вистави — Й. Шевченко, взагалі вважав, що робота не має естетичної програмності, хоча брав безпосередню участь у тих експериментах.

Лише Ю. Блохін через десятиліття спробував розібратися у стилі й мистецькій меті постановки: «Курбас, очевидно, навмисно обрав для опрацювання річ, примітивну своїм сюжетом, характеристикою дійових осіб, для неї бо легше було відшукати відповідний «стиль» <...> Це пощастило зробити «МТ» досить вдало, відтворивши стиль комедії dell'arte. Намагалися дати яскраві, барвисті й, водночас, комічні картини та образи, користуючись для цього з розгорнутого, підкресленого жесту, руху, широко різноманітних, часом з пересадом, інтонацій голосу. Барвисті декорації А. Петрицького відповідали загальному стилеві п'єси»<sup>3</sup>. Автор слушно зауважив у постановці старої комедії Ф. Грільпарцера першу спробу українського театру вдатися до головних методологічних засад commedia dell'arte: імпровізації та маски.

Імпровізація як специфічний мистецький прийом передбачає акторське володіння певним фаховим арсеналом. Тому Л. Курбас від самого початку роботи запровадив особливий репетиційний режим, аби творчо розбудити виконавців, загострити їхні реакції, сформувати потрібні навички. Розрахунок виявився правильним. В. Василько описує це так: «Він (Л. Курбас — Н. Є.) сам був завжди в радісному, піднесеному стані і надавав великого значення тому, в якому настрої перебуває актор. Потроху ми почали піддаватися радісному, грайливому настроєві. Захопилися таким методом роботи, бо в такій атмосфері легше було імпровізувати, на що постановник увесь час нас наштовхував. Нічого подібного раніше

<sup>2</sup> «Завдання полягало в тому, щоби дати комедію, що за допомогою суто театральних засобів викликала б у глядача здоровий сміх, розважила б його» (Блохін Ю. Молодий театр // Життя й революція. — 1930. — Кн. VI. — С. 166).

<sup>3</sup> Там само.



Ф. Грільпарцер «Горе брехунів» Молодий театр, 1918. Сцени з вистави

на репетиціях не бувало. Здавалося, що Курбаса цікавить насамперед не зміст, не фабула п'єси, не характер дійових осіб, а сам творчий настрій актора»<sup>4</sup>.

Іншим вагомим засобом налаштування виконавців на активний творчий пошук стає робота над «мімодрамами» — етюдами на конкретну тему. Декілька прикладів знаходимо у спогадах виконавця ролі Катвальда, коли автор змальовує механізми підходів, запроваджених Л. Курбасом. Йдеться, приміром, про сценічне унаочнення вдачі графа-варвара. Актор якось показав режисерові як персонаж поглинає їжу: «Я їм яблуко. Курбас просить не їсти, а смакувати, жерти так, як Катвальд жер би й смажену баранину. Я в такий спосіб «зжер» помідор і вимазав ним собі щоки, — Курбасові це сподобалося»<sup>5</sup>. Цей епізод спонукав виконавця до цілеспрямованих пошуків характеристичних рис образу: «Міміка ковтання, облизування, глибокого голосного втягування повітря, гра пальцями рук допомагали виявити почуття ненажери. Вибравши два-три жести і довівши їх до гостроти вираження, я виявляв ними ненажерство, гурманство Катвальда»<sup>6</sup>. Режисер постійно закликав акторів бути уважними до навколишнього життя, що без угаву постачає численні «зачіпки» для творчої праці. Іншим разом Л. Курбас під час репетицій на березі моря запропонував В. Василькові придивитися до поведінки одного з купальників, який голосно реготав і галасував у воді, зауваживши, що так мав би поводитися і його герой.

Досвід, накопичуваний у роботі над «мімодрамами», «просував» учасників вистави в бажаному напрямку, адже саме з таких етюдів згодом склався спектакль. Творчий режим, встановлений Л. Курбасом, виявився дуже ефективним, особливо в роботі над найістотнішими ознаками характеру, окресленні мовного та пластичного малюнку ролі. Однак, узгодження імпровізації з певним позиціонуванням персонажа у структурі вистави в цілому було обов'язковим. Так, приміром, епізод обговорення меню Катвальдом і кухарчуком не просто мав вигляд майже естрадного «антре» — тут водночас розкривалася природа особливої вдачі героя, яка безпосередньо впливала на розвиток сценічних подій.

Іншою важливою особливістю характеру героя В. Василька була безпосередність, наївність. Режисер і актор розгледіли у Катвальдові хлопчика-розбишаку, який у захваті гри ладен забути про все на світі — про графський титул, вік, суспільне становище. Найгостріше його інфантильність і нецивілізованість виявлялися в епізоді торгу з Леоном (Л. Курбас, Ф. Лопатинський). В. Василько згадував, що цю сцену вони із Лопатинським «<...> провадили у наростаючому темпі і тоні. Зімпровізували манери торгашів, що умовляють, кричать, доводять одночасно,

<sup>4</sup> Василько В. Театру віддане життя. — К., 1984. — С. 128.

<sup>5</sup> Там само. — С. 126.

<sup>6</sup> Там само.



Ф. Грільпарцер «Горе брехунові». Молодий театр, 1918. Леон — Л. Курбас, Перевізники — П. Долина, Ю. Юрський. Аталюс — Л. Пясецький, Леон — Ф. Лопатинський, Едріта — О. Добровольська

і вже не можна розібрати, хто і що вигукує. Так само і в жестикуляції. Ми дозволяли собі поводитися без церемоній, хапали один одного за поли, погрожували кулаками, розходилися і знову сходилися»<sup>7</sup>.

Роль послідовно насичувалася рисами, що характеризували графа як велику і трохи дурнувату дитину. Головним тереном «викриття» Катвальда ставали сцени з Леоном, який спритно «приборкував» графа, граючи на його пристрасній любові до смачної їжі. Через те зовсім не здавалося дивним, що грізний можливо-владаць бігав за нахабним кухарчком «немов той цуцик. Заглядав у очі, уберігав від прикростей і накидався на кожного, хто наслідювався заперечувати будь-які забаганки Леона»<sup>8</sup>. Образ Катвальда творився за законами буфонади, природа якої «потребувала» відвертих алогізмів, на чому, власне, все у цій виставі й трималося.

Відомо, що *commedia dell'arte* культивує особливий тип спілкування персонажа із публікою з характерною для неї умисною провокативністю, аж до безпосереднього «втягування» глядачів у дію. Цей прийом досить щедро використали й у «Горі брехунові». Приміром, «Коттвальд»<sup>9</sup>, гротесково розлючений, женеться за втікачами і наче вкопаний зупиняється коло рампи (річки) <...> Вирячивши очі, він хапав одну руку, мов сокиру, і рубав долонею по другій руці і ревів: «... долоню, руку... в їх крові обмити!». А в цей час помреж закривав за ним завісу, і Василько — Коттвальд опинявся на авансцені сам-один віч-на-віч з глядачами. Він умить робив неповторну міну хитрого лицедія (оце, мовляв, пасаж) і, мов лис, шугав на сцену. А в залі вибухав грім оплесків»<sup>10</sup>. Схожої естетичної природи були й деякі епізоди з єпископом (Г. Юра). Актор виходив на авансцену, сідав на суфлерську будку та починав із публікою «щиру християнську розмову». Ця специфічна манера «стосунків із публікою» професійного проповідника зберігалася й надалі, особливо, коли час від часу «він пальчиком погрожував глядачеві і саркастично промовляв: «Бо горе брехунові»<sup>11</sup>. Публіка щиро раділа і тим демонструвала своє налаштування адекватно реагувати на мистецькі «виклики» театру.

До цієї ж категорії засобів образної виразності належала гра з об'єктами речового світу, яка щоразу набувала нових та оригінальних форм: у крихітній кухні троє маленьких кухарчат (П. Нятко, В. Веріко, Л. Лючик) із вправністю трьох казкових поросят «чаклували» великими ополониками; «учасники погоні

<sup>7</sup> Василько В. Театру віддане життя. — С. 126.

<sup>8</sup> Там само. — С. 127.

<sup>9</sup> Зберігається правопис, який пропонує автор цитованого тексту.

<sup>10</sup> Бондарчук С. «Молодий театр» // Молодий театр. — С. 152.

<sup>11</sup> Там само.



Ф. Грільпарцер «Горе брехунові». Молодий театр, 1918.

Гальомир — С. Бондарчук (ліворуч).

Котвальд — В. Василько, Перший гайдук — Л. Предславич, Другий гайдук — Г. Ігнатович

за Едрітою, Леоном та Атталом — стрільці з луків — губами вправно імітували свист лету стріл»<sup>12</sup>; грізний лицар (В. Васильєв) безрезультатно намагався чималим мечем розтрити іграшкового розміру браму крихітного замку. З подібних мініатюр складався майже весь ігровий простір спектаклю.

Стосовно іншої генетичної прикмети *commedia dell'arte* — маски, у «Горі брехунові» її присутність давалася взнаки у дещо несподіваній формі. З одного боку, маски як такі вже з першої хвилини потрапляли глядачам на очі — ними була оздоблена суфлерська будка. За зовнішніми ознаками вони наближалися до античних зразків, але у сценічній дії не використовувалися, лишаячись ніби елементом «декору». У такий спосіб радше декларувалася ідея театральної маски. Недаремно художник розташував їх на авансцені, ближче до публіки, аби маски сприймалися чимось на зразок візуального «епіграфа» спектаклю. З іншого боку, хоча персонажі «Горе брехунові» масок не вдягали, проте своєю сценічною

<sup>12</sup> Бондарчук С. «Молодий театр» // Молодий театр. — С. 152.

поведінкою мали викликати в уяві глядачів образи певних тварин, що, врешті, й визначало спосіб їхньої типізації. (Маска, якраз, і є феноменом, що, насамперед, виконує функцію типізації). У спогадах учасників тих подій можна знайти прямі й непрямі вказівки на це. Приміром: «Характер сценічного вирішення кухарчука Леона у виконанні Ф. Лопатинського та й самого А. Курбаса можна передати лише засобом уподібнення. Їхня спритність нагадувала граціозну гру дельфінів у теплому морі, а легкі й досконалі жести — дзвінки плавники»<sup>13</sup>. Цей приклад є дуже характерним для означення природи тропіки вистави. Її відбиток знаходимо також в образі героя С. Бондарчука — Гальюмира: наречений-невдаха «весь час ховався в холодок під дубом, рясно вкритим жолудями, ремигаючи, як бичок, що його він нагадував своєю зовнішністю, та ще й у шоломі з рогами»<sup>14</sup>.

Стихія гри у «Горе брехунові» «поширювалася» на просторове рішення — дотепне та «грайливе» (художник А. Петрицький). Взяти, хоча б, уже згадувану суфлерську будку, в якій не було жодної практичної потреби. Однак, це не завадило встановити її на авансцені, а на додачу — щедро оздобити масками. Гру з предметами художник час від часу трансформував у гру з масштабами предметів. Він «поводився» із простором ніби дитина, яка, нехтуючи законами перспективи, збільшує чи зменшує масштаби речей залежно від власного до них ставлення. Предмети на сцені подеколи втрачали звичні пропорції, об'єм. Дерево, будинок, кущ, скеля були пласкими, площинними; власне, це було, навіть, не дерево, а візуальна «ідея» дерева чи будинку. Декорації нагадували старовинну іграшку — маленький макет казкової країни, у якій дитячою рукою переставляються намальовані на картоні замки, хмари, кущі, гроти тощо.

Але цим не вичерпувалося коло спровокованих постановниками зорових алузій. Могло здатися, що світ поставав у декораціях «Горе брехунові» таким, яким його зображували, приміром, середньовічні маляри. Це враження посилювала колористика простору, що аж дзвенів яскравими, локальними барвами, ніби позиченими у середньовічних вітражів. Про середньовіччя у декораціях нагадували й розкішні тканини, своєю формою подібні до дорогоцінних гаптованих штандартів — овальні, округлі, із сонцем, зорями, єдинорогом. Вони виблискували вгорі під колосниками, «дозволяючи» публіці милуватися тільки якоюсь невеликою своєю частиною, ймовірно тому, що публіка не «заслужувала» на споглядання всієї цієї краси, або для того, щоби глядачі подумки тяглися вище вгору, «розсуваючи» простір дії власною уявою, щедро стимульованою А. Петрицьким.

<sup>13</sup> Бондарчук С. «Молодий театр» // Молодий театр. — С. 152.

<sup>14</sup> Там само.

Стилістична єдність костюмів персонажів багато у чому була зумовлена повсюдним використанням вишуканих геометричних мотивів, які траплялися на всіх строях: сорочках, туніках, плащах, вбранні священнослужителя. Взуття, панчохи, пояси, навіть шкіряні колети вояків, металеві кольчуги та рогаті шоломи прикрашали орнаменти. Кольорові візерунчасті стрічки підтримували пишне волосся героїв. Дуже стильно виглядало вбрання центральних персонажів, приміром — Едріти (О. Добровольська, Г. Прохоренко). Біла довга сукня-туніка, прикрашена ніжними узорами, вишукана діадема робили дівчину схожою на жінок епохи модерну і водночас — героїнь античного театру. Художник у «Горі брехунові» діяв у творчій злагоді з режисером, тонко відчуваючи стилістичну спрямованість спектаклю, що не лишилося поза увагою окремих рецензентів: «Декорації цілком відповідали духові самої комедії. Дерева фантастичного рисунку й кольору, великанські ключі, хати, розміру меншого від ноги людини, риби в річці, загадковий ліс»<sup>15</sup>. У цих словах міститься також натяк на те, що А. Петрицький утворив на кону Молодого театру барвистий світ «дитинства людства», в якому бриніла радість від переживання самого плину життя. Вітальним щастям виповнювалося все суще на цьому кону. «Тут річка Анатоля Петрицького з рибами і хвилями заграла, не соромлячись своєї штучності. Тут риби вибралися на хвилі і застигли, щоб глядач намилиувався пружністю ритмічної плавби. Тут і кухонька сором'язливо притулилася зграбненьким натяком, щоб не гнітити простору важкістю стін і не труїти повітря натуральним димом. Тут усе набрало елегантності й весняних розмаїтих барв»<sup>16</sup>. Ця емоційно забарвлена згадка одного із виконавців не залишає сумніву в свідомому акцентуванні художником тих рис, які апелюють саме до форм дитячого світобачення.

Спектакль «Горе брехунові» лишився в історії національного театру одним із перших прикладів використання методу стилізації. Тут варто також наголосити значення стилізації для сценічної культури, яка у своєму розвитку стримувалася державною політикою і змушена була гальмувати власний розвій, зосереджуючись на формах і методах, далеких від радикальних. Це, поза сумнівом, вказувало на фундаментальність мистецьких підходів авторів вистави. Симптоматично, що сам А. Курбас називав Молодий театр «театром еkleктики і стилізації»<sup>17</sup>.

Недаремно театр саме такої програмної спрямованості, як Молодий театр, в роботі над виставою «Горе брехунові» вперше в історії національної сцени сміливо став на шлях опанування технологіями *commedia dell'arte*, прагнучи вста-

<sup>15</sup> Метлинський Ол. Молодий театр: «Горе брехунові» // Відродження. — 1918. — 6 груд.

<sup>16</sup> Бондарчук С. «Молодий театр» // Молодий театр. — С. 152.

<sup>17</sup> Курбас А. Сьогодні українського театру і «Березіль» // Додаток до «Вапліте». — 1927. — № 9. — С. 25.

новити належний мистецький «генетичний зв'язок» із європейською сценічною традицією, частиною якої він себе визнавав та визначав. Щодо прийомів стилізації, то вони надавали цій спробі потужнішої творчої енергії, тим самим стимулюючи подальший творчий пошук театру.

Бібліографія:

1. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників: Документи. — Балтимор; Торонто, 1989.
2. *Бобошко Ю. М.* Режисер Лесь Курбас. — К., 1987.
3. До історії стильових пошуків Молодого театру («Горе брехунові» Ф. Грільпарцера в постановці Лєся Курбаса) // Аркадія. — 2008. — № 2 (520). — С. 42–45.

Н. ЄРМАКОВА

## СОФОКЛ «ЕДІП-ЦАР»

### Молодий театр (1918)

Саме роботою над трагедією Софокла «Едіп-цар» (переклад Ів. Франка<sup>1</sup>) розпочав свою діяльність перший вітчизняний студійний колектив — Молодий театр (1917–1919). Наголосимо, що це була перша спроба створити на українському кону виставу за античним твором.

Очолювана Л. Курбасом театральна молодь ставила собі за мету подолати прірву між національною та європейською сценою. Не шкодуючи сил, актори-початківці здобували такий необхідний для національної сценічної культури художній досвід. Робота виявилася безпрецедентною за тривалістю: репетиції, розпочаті навесні 1916 року, завершилися прем'єрою лише восени 1918 року.

Від самого початку новоутворений гурт мусив долати численні матеріальні та моральні перешкоди, що, тим не менше, їх не спиняло. Навпаки, свій шлях до вершин світової класики вони радше утруднювали, адже методичні прийоми, до яких вдавався Л. Курбас, докорінно змінювали поширені в українському акторському середовищі уявлення про роботу над виставою. Репетиції супроводжувалися відвіданням музеїв, слуханням лекцій з античної культури, студіюванням спеціальної літератури. Майже щодня в Молодому театрі можна було спостерігати картину, раніше абсолютно неможливу на українських теренах. Ось, приміром, як виглядав один із характерних епізодів у викладі учасника подій: «Курбас ввімкнув метроном, подав знак усім приготуватись, і за другим сигналом ми мали всі читати текст в унісон. Спочатку це нам не дуже далось, але

<sup>1</sup> Переклад під назвою «Едіп-цар» — вийшов у Львові окремим виданням 1894 року.

невдовзі слова звучали ритмічно, злагоджено. Потім ми читали цей текст кожен зокрема, потім у різних тотальностях. Незабаром ми настільки звикли до тихенького цокання метронома, що зовсім не помічали його, але він тримав нас у своєму ритмі»<sup>2</sup>. Л. Курбас спочатку стримував студійців від спонтанних дій, вимагаючи від них пластичного «аскетизму». І тільки «згодом дозволяв хористам рух руками, зумовлений змістом фрази та ритмом. І рух у них знаходився ніби сам собою»<sup>3</sup>. Впродовж усього репетиційного періоду режисер жодного разу не намагався «спростити» підходи до опанування видатним драматургічним твором.

Вважаючи «Едіпа-царя» «зворотним пунктом в історії українського театру»<sup>4</sup>, Л. Курбас чим далі посилює вимоги, а на останніх етапах підготовки «Едіпа-царя» запрошує до співпраці знаменитого хореографа і танцівника московського Большого театру М. Мордкіна та фахівця зі сценічної мови М. Лунда — для максимального вдосконалення пластичної та мовної вправності виконавців.

У театральних колах міста саме лише звертання нікому невідомих початківців до трагедії Софокла розцінювалося як досить зухвалий виклик. Крім того, в пам'яті киян ще не «припала порохом» згадка про знамениту постановку М. Рейнгардта з С. Моїссі у головній ролі, яку багатьом пощастило побачити під час гастролей німецької трупи (1912). Дехто, зокібно Є. Кузьмін і Г. Юра, навіть стверджували, що Л. Курбас просто наслідував М. Рейнгардта. Тут необхідно наголосити, що Л. Курбас, хоча й був, поза сумнівом, добре обізнаний в естетичних особливостях цього видатного сценічного опусу, його не бачив.

Художні засади обох сценічних творів не мали нічого спільного. Взяти, хоча б, принцип просторового розв'язання. Для німецького режисера чимало важив цирковий сценічний майданчик, натомість, Л. Курбас зовсім не виявляв зацікавлення в сцені-арені — її не передбачала його режисерська концепція. Він разом із художником вистави А. Петрицьким зупинився на принципі умовного середовища.

Вишукану колористичну й фактурну стриманість вистави, розв'язану мінімалістськими засобами, о тій порі дехто пояснював цілком реальною фінансовою скрутою. Чи це так насправді? Дійсно, А. Петрицький, за його власними словами, для роботи не потребував нічого, крім фанери і мішковини. Митця вабила можливість досягти граничної художньої виразності, використовуючи найпростіші фактуру та форми. Актори для оформлення власноруч шивали, латали, фарбували драпі мішки. Пам'ять декого з них зберегла моменти, коли «умілими руками художника мішквина перетворювалася на оксамит чи ще на якусь небачену тканину.

<sup>2</sup> Бондарчук С. «Молодий театр» // Молодий театр. — С. 116.

<sup>3</sup> Там само. — С. 117.

<sup>4</sup> Курбас Л. Український революційний театр і його творець // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників. — С. 495.



Софокл «Едіп-цар». Молодий театр, 1918. Сцена хору.  
Едіп — Л. Курбас, Йокаста — В. Шепанська, Креонт — В. Леонтович

З того непринадного матеріалу Петрицький створив чудове оформлення «Едіпа», яке було надзвичайно лаконічне і гостре за емоційним впливом на глядача <...> Особливо впадала в очі червоно-багряна завіса, яка, ритмічно рухаючись поміж колонами, підсилювала сприйняття глядачем хору у виставі — сцену благання народу»<sup>5</sup>.

Декорації «Едіпа-царя» склалися із шести білих колон під портиком (плюс дві бічні) та жертвника, три ряди сходів перед палацом увиразнювали рельєф ігрового майданчика. Масштабом архітектурних об'єктів «бралися до уваги» пропорції людських фігур: хору у коротких бязевих хітонах, головних персонажів, одягнених у схожі, проте, пишніші хітони та декоративно щедро оздоблені плащі. Архітектурні елементи у цій системі відігравали, сказати б, конструктивно-стабілізуючу роль, а строї та багрова завіса — динамізуючу. Темно-сірий бязевий «радіус» замикав простір, базовий колорит якого складали сірий, білий та червоний кольори.

А. Петрицькому пощастило «досягнути такої рельєфності в перспективі, що здавалося, нібито колонада їде в туманну далечінь горизонту. Світлові ефекти, які подавалися в строго продуманій гамі, доповнювали психологічний малюнок драми. Від білого і радісного рожевого переходили вони часом в сумні червоні, а в найвищому пункті драми — в жахливо фіолетові з якимсь сірим, безнадійним відтінком»<sup>6</sup>. Складна світлова палітра не лише щохвилини увиразнювала благородну простоту архітектурного «модуля», але й відбивалася на сценічній дії, гармонізуючи візуальні, аудіальні, емоційні плани «Едіпа-царя». Такого єднання всіх образних чинників у першій послідовно умовно-стилістичній виставі, насправді, годі було чекати.

Зорові та звукові образи нової молодотеатрівської постановки «резонували» у діях хору — чотирнадцяти акторах і актрисах, які постійно перебували на сценічному майданчику. На їхню пластику відчутно впливали ритм та мелодика віршованого тексту, уможливаючи належний темпоритм мізансцен. Пластичне рішення вистави дозволило В. Василькові стверджувати, що «Курбас виступав як режисер-хореограф високого класу. Як скульптор він ліпив із <...> поз і жестів складні комбінації. Над усім панував надзвичайно чіткий ритм. Хоч музики у постановці не було, але вистава була надзвичайно музикальною за своїм внутрішнім ритмом, музикою в голосоведенні і пластиці»<sup>7</sup>. Крім того, постановник виявився ще й вправним хормейстером — поетичне слово могло «вилитися ри-

даннями, стогоном, зойком, нюансами зітхань»<sup>8</sup>. Усі голоси хору були розписані по партіям залежно від реєстрів та тембрального забарвлення. Звукова фактура утворювалася «гудінням чоловічих голосів», «високим сопрано» дівчат, «м'яким, баритональним тембром» голосу Едіпа — Л. Курбаса. «Учасників хору він сам розподіляв за відтінками голосів і вправно використовував усю широчінь вокального діапазону», — згадувала П. Самійленко<sup>9</sup>.

Вистава стає серйозною спробою режисера екстраполювати закони побудови музичного твору на твір драматичний. У «Едіпі-царі» вперше у національному театрі «хаос людських переживань, піднесення і падіння душ, трагедія їх, одвічна боротьба людини з волею богів, все це втілено «М. Т.», а точніше — головним режисером Л. Курбасом — в музикально-ритмічних формах; цілій п'єсі з її вічною мораллю, з її стихійними страстями людської душі — дана, так би мовити, ритмічна концепція. Оце і єсть ідея постановки»<sup>10</sup>. Не в останню чергу такого ефекту вдалося досягти регулярним фаховим тренінгом. За згадкою С. Бондарчука, ще до знайомства з Л. Курбасом майбутні молодотеатрівці віддали належне захопленню Ф. Дельсартом — відомим дослідником законів виразності людського тіла, та настановам його російського послідовника С. Волконського<sup>11</sup>. Л. Курбас цей інтерес заохочував — усе, що підживлювало творчу активність акторів, завжди знаходило у нього підтримку.

Існували також інші «фактори впливу» на естетичний зміст вистави. Згодом серед таких чинників Л. Курбас називатиме експресіонізм. Симптоматично, що кілька місяців по прем'єрі «Едіпа-царя» у часописі «Мистецтво» ним була надрукована стаття «Нова німецька драма», де йшлося про естетичні засади нової мистецької течії. Їхнє «відлуння» знаходимо й у спектаклі за Софоклом, особливо, за виразом автора, у сенсі «ритуальності та екстатичності дії».

Жанрова природа вистави викликала загальний інтерес. Проблема полягала не лише у браку досвіду сценічного опрацювання саме античного твору. Майже всю попередню добу існування українського театру трагедія як така, з точки зору владних інститутів царської Росії, була для нього «не бажаною», через що, фактично, не з'являлася на українському кону десятиліттями. Працюючи над твором Софокла, Л. Курбас мав на меті докорінно змінити цю ганебну ситуацію, створити дуже важливий культурний прецедент.

Приступаючи до постановки, він спробував гармонізувати феномени «трагічного» і «прекрасного», задля чого знову звернувся до досвіду музичної культури.

<sup>5</sup> Терещенко М. Кризь лет часу. — К., 1974. — С. 150.

<sup>6</sup> Васильєв Б. Ідея театральності і її відбиток в «Молодому театрі» // Молодий театр. — С. 73.

<sup>7</sup> Василько В. Театру віддане життя. — С. 124.

<sup>8</sup> Самійленко П. Незабутні дні горінь. — К., 1970. — С. 44.

<sup>9</sup> Там само. — С. 46.

<sup>10</sup> Савченко Я. Цар Едіп. // Відродження. — К., 1918. — 7 листоп.

<sup>11</sup> Див.: Бондарчук С. «Молодий театр» // Молодий театр. — С. 111.



Здобутий результат викликав чималий фаховий інтерес. На загальному тлі вирізнялося судження Я. Савченка, який, мабуть, найбільш адекватно зрозумів позицію режисера: «Хор в цілому своєю прекрасною пластикою робить глибоке, естетично незабутнє враження і, властиво, він весь час тримає глядача в високому напруженні. На другий план відсувається сама трагедія і окремі дієві особи, власне вони проходять колоритними уривками крізь музику дії. Публіка не помічає трагедії. На сцені відбувається щось інше, це: музика слова, музика жесту, музика людських душ, над котрими трагедія розкрила свої чорні крила»<sup>12</sup>. Л. Курбас справді досить енергійно переосмислював у своїй виставі феномен трагічного, але воно нікуди не зникало, лише набувало оригінального естетичного виразу.

Драматичну напругу в молодотеатрівському спектаклі утворювало цілком незвичне для національної сцени позиціювання маси (хору) та героя (Едіп Л. Курбаса). Априорі трагічною тут визнавалася і доля героя і доля народу-хору. Водночас реакції хору «унаочнювали» внутрішній світ головного героя. П. Самійленко згадувала, що цей гурт глядачі сприймали як персоніфікацію думок Едіпа, Я. Савченко, в свою чергу, додає: «<...> хор відбиває відповідними акордами ті чи інші почування пройнятих трагедією душ царя Едіпа й інших головних персонажів п'єси. Ритмічним речитативом хтось один з хору передає жах царя Едіпа перед неминучим, потім в тон підхоплює речитатив двоє, четверо, на решті, одна половина хору й увесь хор»<sup>13</sup>.

На тому, що хор міг «асоціюватися» з внутрішнім станом інших персонажів, наголошувала і П. Няtko: «<...> під час страшних віщувань сліпого Терезій (С. Семдор — Н. Є.) (він провістив, що злочин батьковбивства вчинив сам Едіп) хор стогне і завмирає, втупивши очі в землю <...> він оживе, ніби прокинеться від страшного кошмару тільки тоді, коли розлючений і збентежений Едіп піде до себе в палац»<sup>14</sup>. Подібним чином хор реагував і на темпераментну оповідь Пастуха (Г. Юра), коли той «тремтячим голосом сповіщав про трагічну подію. На його слова: «...і ткнув собі в обидва ока!» — хор, зойкнувши, зі стогоном хилився, мов очерет од вітру, з боку в бік»<sup>15</sup>.

Як бачимо, на хор поклалися досить різноманітні функції, що значно ускладнювало визначення сутності «трагічної провини» у цьому сценічному творі. Адже хор, лишаючись образом фіванського народу, уособлював душевні боріння головного героя, ще й, на додачу, виступав як «резонатор» окремих слів і вчинків інших персонажів. Послідовне розширення діапазону реакцій хору,

<sup>12</sup> Савченко Я. Цар Едіп // Відродження. — К., 1918. — 7 листоп.

<sup>13</sup> Там само.

<sup>14</sup> Самійленко П. Незабутні дні горінь. — С. 46.

<sup>15</sup> Няtko П. Сторінки мого життя // Про Поліну Няtko: 36. статей. — К., 1985. — С. 19.



Софокл «Едіп-цар». Молодий театр, 1918. Едіп — Л. Курбас, Терезій — С. Семдор



Софокл «Едіп-цар». Молодий театр, 1918. Едіп — Л. Курбас, Креон — В. Леонтович

ускладнення структури його функцій змушує ставити питання про особливу естетичну природу цього явища.

Оскільки Л. Курбас у своїй подальшій діяльності продовжував розвивати саме цей підхід до позиціонування героя та маси («Гайдамаки», 1920; «Газ» та «Джамі Хіггінз», 1923), є всі підстави розглядати «Едіпа-царя» як «ескіз» того, що згодом — у 1920 рр. — стане принципово важливим засобом потрактування героя в Театрі Л. Курбаса.

Вже у першій спробі — у «Едіпі-царі» — стосунки обох сторін розвивалися від сцени до сцени, дедалі більше ускладнюючись. Змучені люди, які на початку вистави заповнювали сцену, виявляли своє горе «різко дисонуючими звуками, які в цілому набирають характеру бур»<sup>16</sup>, — це був голос стражденного фіванського демосу. Поява Едіпа, чия «царствена постать у довгій туніці, з вінцем на чолі приковувала до себе увагу. Низький оксамитовий голос, чиста літературна мова <...> лилася м'яко і спокійно»<sup>17</sup>, — долали хаос емоційних реакцій натовпу. Збудження хору гамувалося голосом Едіпа, його заспокійливими інтонаціями. Внутрішня впевненість царя змушувала натовп скоритися його духовній силі. «Після монологу Едіп йде у глибину сцени. А за ним — хор легкокрилих дівчат. Тепер це його думки, ще не займані досі гіркотою зла»<sup>18</sup>. Тільки-но він полишав майдан перед палацом, як до хору поверталось занепокоєння. «Дівчата розсипалися по сцені, наче в бентежному клетоті шукать перед неминучою грозою <...> Приєднуються і приєднуються голоси, переконуючи всіх богів, які живуть з ними, в їх болях і радощах. Хор стає півколом <...> І довго ще в благаннях до богів несеться біль-зойк з пораненої душі громади»<sup>19</sup>.

У трагедії Софокла однією з центральних є тема сліпоти: сліпцем від початку був віщун Тейрезій, у фіналі очі собі виймає Едіп. Для Л. Курбаса — актора цей мотив важив дуже багато. Вочевидь він його ретельно розробляв, адже духовна засліпленість героя призвела до жахливої катастрофи. Опрацьовуючи саме цю лінію, Л. Курбас здіймався на найвищий щабель виконавської майстерності. Все, що стосувалося теми сліпоти, набувало першорядного значення і для Л. Курбаса — режисера — він намагався її максимально наголосити мізансценічно. Так, перед появою на кону віщуна, Л. Курбас посуває натовп на авансцену, щоби в момент, коли хор починає підозрювати свого царя у дворушництві, публіка мала змогу роздивитися обличчя персонажів, сказати б, на «крупному плані».

<sup>16</sup> Савченко Я. «Цар Едіп» // Відродження. — К., 1918. — 7 листоп.

<sup>17</sup> Няtko П. Сторінки мого життя // Про Поліну Няtko. — С. 19.

<sup>18</sup> Самійленко П. Незабутні дні горінь. — С. 45.

<sup>19</sup> Там само. — С. 45–46.

...Фіванці глибоко страждають від сумнівів, істина їм не відкривається, попри всі молитви і благання. Опинившись на краю сцени, вони почуваються ніби на краю душевної прірви. Внутрішнє сум'яття робить рухи людей екстатичними, наче в трансі. «Простягнуті наперед руки. Заплющені очі, мов сліпі, дивляться і не бачать. Хор погойдується в ритмі віршів, ніби вагаючись прийти до якогось висновку»<sup>20</sup>. Духовна сліпота, так само як сліпота фізична, тут поставала головною причиною страждань не однієї лише конкретної особи, а всього «роду людського». Довкола саме цієї програмної ідеї Л. Курбас будував виставу.

Це також стосується особи Едіпа. Трагедію його самопізнання Л. Курбас — актор переживав, ні на хвилину не припиняючи пошуку причин лиха, що спіткало фіванців. Спочатку він шукав їх в інших людях. Звинувачення, кинуті Терезію (С. Семдор) та Креону (В. Леонтович), здавалися аж надто темпераментно проголошеними та їдкими. Лише згодом, коли здогад про справжню причину народного горя починав ятрити душу, Едіп Л. Курбаса втрачав над собою владу. З цього моменту, як згадували свідки, відбувався психологічний злам: «Внутрішній світ Едіпа, шкала довідувань, вирішень і глибоких думок була на повну силу насичена емоціями, які під кінець набухали звучанням трагічних потрясінь, душевних тортур»<sup>21</sup>. Зовнішній вираз жахливого душевного стану свідчив про панування хаосу в усьому його єстві, свідомості, почуваннях. «Розбурханий пристрастями Едіп навіжено кидається посеред хору, який вражений муками свого царя, стогоном, зойками, молить його опам'ятатися. І ось тут Курбас — актор передавав великий відчай, почуття розпачу, який огортав ясний розум Едіпа. «Меча, меча подайте! — біжачи, кричав. — І де є жінка? Ні, не жінка, де є мати, що його й дітей в однім носила лоні?» Із стогоном Едіп зникав у палаці»<sup>22</sup>.

Фінальний епізод Л. Курбас будував на різкому контрасті двох станів: афекту й протрації. Складність такого вирішення посилювалася різкістю протиставлення та стрімким характером розвитку подій. Своєрідним «затактом» цієї сцени були звуки, що лунали за лаштунками перед появою царя. Спочатку глядачі чули «нелюдський крик, наче ричання звіра. І на сцену з простягненими руками, які хапали повітря, натикаючись на колони, вривався Едіп — Курбас. З проваль його очей текли криваві патьоки... З грудей хору вихоплювалися болісні слова: «О горе, горе!». Поява Едіпа була страшна»<sup>23</sup>. Як не дивно, але тієї миті його емоційний стан зазнавав різних змін, ніби фізична травма зупиняла «розпад» особистості. В. Василько особливо наголошував на вражаючій несподіванці такого емоційного

<sup>20</sup> Там само. — С. 46.

<sup>21</sup> Василько В. Театру віддане життя. — С. 133.

<sup>22</sup> Самійленко П. Незабутні дні горінь. — С. 47.

<sup>23</sup> Няtko П. Сторінки мого життя. — С. 19.

спаду, стверджуючи, що наступної хвилини герой вже «<...> не страждав. Здавалося, це самопокарання принесло його душі заспокоєння»<sup>24</sup>. Останній «акт» самопізнання Едіпа — Л. Курбаса завершувався не імпульсивним жестом відчаю, а свідомим «жертвоприношенням». Адже самопокарання було потрібне його герою для порятунку народу.

Створюючи цей образ, Л. Курбас виводить на український кін зовсім нового героя. Долю фіванського царя він тлумачив як долю особистості, приреченої на існування в найскладніших і найдраматичніших ситуаціях, у зіткненні з силами, не підвладними її волі. Спроба розгадати загадку буття, яку змушений був здійснювати герой Софокла, а слідом за ним і Л. Курбаса, лише загострювала відчуття персонажем власної неспроможності протистояти фатуму. Це усвідомлення могло його зруйнувати, але не могло знищити природного прагнення істини. Цілком слушно з цього приводу висловився О. Дейч: «В «Едіпі» Курбаса головне було у передчуттях і сумнівах. Це — трагедія нової людини, обтяженої тягарем родових злочинів. Він розумів, що на нього насувається якийсь хаос, темрява — і шукав у собі сили протистояти їм»<sup>25</sup>.

Постановка «Едіпа-царя» проклала шлях національному театру в майбутнє. З цього спектаклю Молодого театру починається відлік нової історії не самого лише сценічного колективу. Адже в цій колосальній за змістом і сенсом роботі вся вітчизняна театральна культура отримала важливий досвід, що сприяло її подальшому оновленню.

#### Бібліографія:

1. *Бобошко Ю. М.* Режисер Лесь Курбас. — К., 1987.
2. *Чечель Н.* Українське театральне Відродження (Західна класика на українській сцені 1920-х–1930-х років: Проблеми трагедійної вистави). — К., 1993.

Н. ЄРМАКОВА

<sup>24</sup> *Василько В.* Театру віддане життя. — С. 134.

<sup>25</sup> *Дейч О.* Людина, яка була театром // Жовтень. — 1982. — № 6. — С. 97.

## Т. ШЕВЧЕНКО «ГАЙДАМАКИ»

Перший театр Української Радянської Республіки  
ім. Т. Шевченка (1920)

Сценічна доля творів Т. Шевченка в Україні охоплює майже півтора століття. На цьому багатому події тлі постановка «Гайдамаків», здійснена Л. Курбасом 1920 року, височить мистецькою вершиною. Деякі сучасники реформатора національного театру (П. Рудин, Ю. Меженко, Й. Шевченко) вважали, що «Гайдамаками» закінчилася ціла епоха в українській сценічній культурі й розпочалася її нова доба. Недаремно вистава Л. Курбаса інспірувала низку сценічних інтерпретацій драматичної поеми Т. Шевченка в інших театральних колективах, які зазвичай використовували літературну редакцію Л. Курбаса, зроблену ним на початку 1919 р. (видана «Книгоспілкою» в 1926 р.)<sup>1</sup>. У 1922 р. Л. Курбас «переніс» виставу на сцену театру ім. М. Заньковецької, пізніше — неодноразово повертався до поетичного шедевр Т. Шевченка у керованих ним самим колективах (Кийдрамте, 1920; Мистецьке Об'єднання «Березиль», 1924; театр «Березиль», 1930), чим створив важливий прецедент у національній сценічній культурі.

Радше за все, Л. Курбаса надихав неугавний глядацький інтерес. Проте не бракувало уваги до його «Гайдамаків» і з боку фахівців, критиків, науковців різних поколінь. Вже у наш час, у двох монографічних дослідженнях зі сценічної історії поеми Т. Шевченка (Г. Довбищенко, М. Лабінський — 1972, 1989 рр.) спектаклі Л. Курбаса посідають чільне місце. Що вже

<sup>1</sup> Інсценізація складалася з Прологу та трьох великих картин. Крім того, Л. Курбас розвинув сценічну дію у кількох пантомімах: «Поневолення», «У корчмі», «Зустріч Оксани з Яремою», «Сходка гайдамаків», «Бій», «Після бою».

казати про мемуарну літературу, особливо спогади учасників вистави — там скрізь трапляються рефлексії відповідного плану. Сьогодні важко навіть уявити спробу висвітлити творчий шлях Л. Курбаса без, принаймні, згадки про «Гайдамаків».

Доля вистави складалася досить примхливо. Почати з того, що прем'єра відбулася не у Молодому театрі, а на сцені Першого театру Української Радянської Республіки ім. Т. Шевченка, трупу якого складали актори колишніх Молодого та Державного драматичного (керівник О. Загаров) театрів. Останнього Л. Курбас запросив на роль Благочинного, водночас всіляко прагнучи обмежити участь у постановці акторів не молодотеатрівської генерації — адже найперше він покладався на власних учнів. Окрім того, Л. Курбасові стало у пригоді опрацювання поетичних творів Лесі Українки («У пущі», 1918) та О. Олеса («Театр Олександра Олеса», 1917), але найбільше — поезій Т. Шевченка («Шевченківська вистава», 1919) та «Царя Едіпа» Софокла (1918).

Остання робота суттєво збагатила український театр новим досвідом, особливо щодо засобів відтворення образу народу як рушія історичних процесів. Йдеться зокрема про хор, який у «Цареві Едіпі» був і фінанським демосом і голосом Едіпового сумління. Відтак, «диспозиція» героя і маси зазнала радикальних змін, а на українському кону було започатковано нову концепцію людини. З огляду на «Гайдамаків» та на пізніші роботи Л. Курбаса, ця концепція виявилася дуже перспективною.

Стосовно «Шевченківської вистави», утвореної інсценізаціями ліричних віршів та поеми «Єретик» (у виставі — «Іван Гус»), то в ній режисер вдавався до художніх прийомів, що їх згодом сам визначив як експресіоністичні. Розмірковуючи про цей напрямок у статті «Нова німецька драма» (1919), він зауважив величезне «поле для режисера. І нову преінтересну можливість для театру — сполучення пантоміми і словесної драми, звуку, мови і літургії, пластики і музики»<sup>2</sup>. Невдовзі режисер, працюючи над «Гайдамаками», продемонстрував, як «проартикульовані» ним ознаки експресіонізму відбиваються на інтерпретації поеми Т. Шевченка.

В міркуваннях Л. Курбаса особливу увагу привертають слова про чільне місце музики в експресіоністичній виставі. «Гайдамаки» засвідчили це якнайкраще: музиці у структурі вистави належала провідна роль. Свого часу на Курбасівську пропозицію співпраці відгукнувся відомий композитор Р. Глієр, який написав «шість номерів: увертюру, пролог-пантоміму, пантоміму зустрічі Яреми з Оксаною, фінал першої дії, антракт перед третьою дією, сцену бою, а також усе оркестрував. Всі ці номери є оригінальними симфонічними творами, і саме вони відіграли велику роль у музичній атмосфері постановки»<sup>3</sup>. За В. Васильком, Л. Курбас крім того

<sup>2</sup> Курбас Л. Нова німецька драма // Музагет. — 1919. — № 1. — С. 118.

<sup>3</sup> Василько В. Театру віддане життя. — С. 164.



Т. Шевченко «Гайдамаки».

Перший театр УРР ім. Т. Шевченка, 1920.

Десять слів поета



Гонта — І. Мар'яненко

використав у виставі три пісні М. Лисенка: «Ой, літа орел», «Пісня про Швачку», «Од села до села», пісню К. Стеценка «Гей, нащо ви, славні брати гайдамаки, засіяли трупом степи та байраки...» та пісню «А в нашого Галайди» Н. Прусліна (після від'їзду Р. Глієра з Києва він довершив музичну редакцію «Гайдамаків» і диригував оркестром під час цієї вистави).

Новаторський характер музичного рішення «Гайдамаків» був очевидним, так само, як нові режисерські підходи до музики у структурі сценічної дії. Цей мистецький «урок» в цілому виявився не марним для національної сцени, його засвоїли й далі розвинули інші митці. Приміром, на вплив «Гайдамаків» спирався П. Козицький — автор музики до вистави «Сава Чалий» (1927). Він твердив, що не лише загальні підходи, а й конкретні засоби були для нього взірцем. Композитор згадував, як для «сцени покарання Сави на смерть його товаришами по повстанню, під час якої оркестра виконувала «*pianissimo*» гопаківу музику», ним було вжито прийом, добре знайомий по «Гайдамаках», для зображення «протиставлення драматичній кульмінації танкового мотиву і досягнуто тих самих наслідків»<sup>4</sup>.

П. Козицький посилався на епізод із вистави Л. Курбаса — вбивство Гонтою власних дітей — який свого часу викликав бурхливу реакцію сучасників. Зокрема, П. Саксаганський назвав режисерські підходи Л. Курбаса «психопатичними». Таке неприйняття образних засобів, покликаних загострити протиставлення інтимних переживань та «вимог часу», особистої трагедії та суспільних інтересів, вказувало не лише на різкі зміни, що їх зазнавав національний театр завдяки реформаторській діяльності Л. Курбаса (які, проте, здавалися неприйнятними корифею української сцени), але й на суттєве переосмислення принципу позиювання театру як суспільного інституту. Вочевидь Л. Курбас не випадково саме у такий спосіб змальовував народну трагедію, через яку «заручником», так званої, історичної необхідності ставала окрема людина. І тут особливо очевидним постає зв'язок проблематики та пафосу його постановки «Едіпа-царя» та «Гайдамаків».

Зоровий образ поеми Т. Шевченка був утворений у прийомах умовного середовища: на кону знаходився невисокий станок — простий і лаконічний, що тягнувся з куліси в кулісу, відділяючи перші дві третини сцени від ще однієї, задньої. Вся конструкція складалася із трьох сегментів; два бічних поєднувалися сходишками із третім — центральним. Від нього декілька сходинок спускалися на підлогу. Подібно до того, як це було зроблено в «Цареві Едіпі» та «Шевченківській виставі», задню частину кону також було задрапіровано сірим полотном.

<sup>4</sup> Козицький П. Музика в «Березолі» // ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Ф. 42. — Од. зб. 16.



Т. Шевченко «Гайдамаки». Перший театр УРР ім. Т. Шевченка, 1920.

Сцена з вистави

У першому варіанті «Гайдамаків» уярмлені селяни витягали на сцену ще й карету (правильніше сказати «знак карети», бо вона була необ'ємною, намальованою на фанері). Пані, яка їхала в цій кареті, власне, теж була «знаком» і називалася Польщею. А весь цей епізод — пантоміма «Поневолення» — мала дати узагальнений образ народного страждання. Карета та Польща у подальших сценах не з'являлися. Згодом Л. Курбас зовсім від них відмовився.

Надзвичайно складною та різноманітною виявилася світлова партитура вистави. Ю. Бобошко слушно називав світло у «Гайдамаках» «композиційним інструментом у руках режисера». Він першим зауважив певну знакову сутність світлової колористики вистави: «Спалахи червоного світла зображали пожежі, що спалахували по панських маєтках на шляху повстанських загонів. Зелене світло у поєднанні з музикою передавало настрої ліричних сцен, синє — тривожну атмосферу потаємних зібрань, червоне — невгамовну лють «червоного бенкету»<sup>5</sup>.

Знаковим у «Гайдамаках» було не лише світло, а й костюми — двох типів. Перший — історичний, краще сказати, такий, що відбивав поширені уявлення про національний одяг часів гайдамаччини. Так були вбрані майже всі персонажі вистави. Виняток складали лише десятеро жінок в однакових сірих довгих селянських свитках, пошитих із того самого полотна, що й «сукна», — другий тип. Монохромність цих строїв «руйнувалася» кольоровими крайками та стрічками на головах жінок. Перуки у них були однаковими — темно-попелястими, заплетеними в одну косу.

Ці жінки утворили «хор» «Гайдамаків» і називалися Десять слів поета. Їхні функції важко окреслити однозначно, про що учасник вистави, В. Василько писав: «<...> жінки не тільки оповідали, що діялося між окремими діями чи епізодами, вони давали оцінки подіям, радили дійовим особам, як їм вчиняти, обороняли їх <...> Дуже рідко вони відігравали також роль «живої декорації»; ставали всі в ряд, стіною, поза якою вбігали на сцену конфедерати. З-поза їхніх спин конфедерати вигукували свої вимоги відчинити двері і потім, розштовхуючи цей ряд жінок, ніби ламаючи двері, вдиралися в корчму Лейби. І тільки в деяких моментах п'єси ці десять жінок стояли осторонь, зовсім не втручаючись у дію»<sup>6</sup>.

Варто наголосити, що призначення «хору» не обмежувалося роллю «авторських ремарок». Десять слів поета були, сказати б, «позаісторичним», вічним народом, чие ставлення до змальованих у поемі ситуацій суттєво відрізнялося від того, що своїми вчинками стверджували герої поеми — представники народу «історичного». Більше того, у реакціях хору образно відтворювалася узагальнена моральна оцінка тих давніх подій, і вона, ця оцінка, могла бути нищівною стосовно

<sup>5</sup> Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас. — С. 59.

<sup>6</sup> Василько В. Театру віддане життя. — С. 165.



Т. Шевченко «Гайдамаки». Перший театр УРР ім. Т. Шевченка, 1920. Сцени з вистави

вчинків, думок, уявлень багатьох персонажів вистави. В цьому сенсі найбільше враження справляли фінальні сцени з Гонтою (І. Мар'яненко) — ними закінчувалася вся тематична лінія, пов'язана зі вбивством героєм власних дітей.

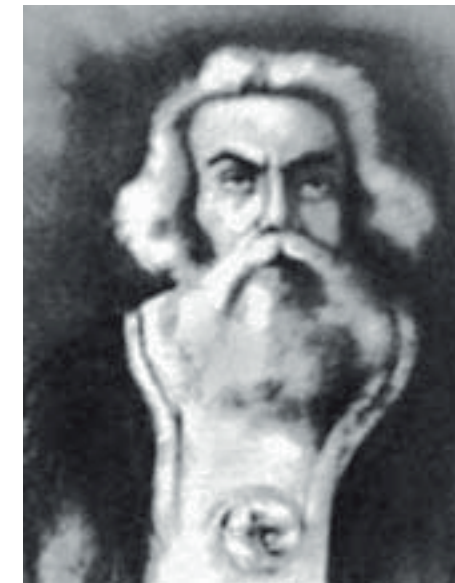
Своїми «Гайдамаками» А. Курбас уперше в українському театрі створив на кону ситуацію одночасного існування двох зовсім різних «народів», і у такий спосіб із досить несподіваної точки зору подивився на тих, кого традиційно називають «народною масою». У світлі його бачення сенс і мотиви вчинків цієї «маси» виявилися не просто неоднозначними, а суперечливими, що посилювало гостродраматичні, чи, навіть, трагедійні обертони відтворюваних подій. Оригінальне режисерське прочитання дозволило зваженіше та принциповіше підійти до осмислення ролі народу в історичних процесах. Адже у виставі А. Курбаса те, що чинив «народ тогочасний», часто не знаходило підтримки у «народу вічного». У добу революцій і воєн таке творче позиціонування потребувало чималої мужності, принциповості й відповідальності.

Щодо естетичних ознак цього прийому, то існують усі підстави розцінювати його як вияв художньої ідеології так званого «епічного театру». В усякому разі, у виставі А. Курбаса саме на таку місію Десяти слів поета вказували покладені на нього функції — зокрема йдеться про коментарі хору, які, сказати б, «відсторонювали» події «Гайдамаків». Відтак ставало ясно, чому пластика Десяти слів поета помітно відрізнялася від сценічної поведінки основної маси персонажів: хор, який практично весь час знаходився на сцені, рухався, радше, за законами хореографії. Майже всі дописувачі зауважували особливу виразність їхніх скульптурних поз, ритмічну наголошеність рухів і жестів. Водночас, прийоми, що ними А. Курбас змальовував образ України в один із найтрагічніших моментів її історії, належали мистецькому арсеналу поетичного театру.

Композиційно вистава складалася з окремих епізодів, поєднаних сценічним життям Десяти слів поета. До цього можна ще додати досить влучне зауваження Ю. Бобошка щодо будови сценічної дії: «В загальному контрапункті компонентів спектаклю епізоди власне драматичної дії проходили немовби пунктиром, чергуючись з масовими сценами, пантомімами й «оповідними» фрагментами хору»<sup>7</sup>. Всі сцени було пов'язано за монтажним принципом, що подеколи створювало враження кінофільму. Приміром, режисер В. Галицький з цього приводу писав: «У центрі станка безперервною стрічкою тягнулися епізоди «Гайдамаків», то у вигляді стоп-кадрів, які швидко змінювали один одного, то у формі драматичної дії»<sup>8</sup>. Всі ці обставини наштовхують на думку, що, так званий, «поетичний кінематограф», започаткування якого слушно пов'язують

<sup>7</sup> Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас. — С. 58.

<sup>8</sup> Галицький В. Театр моеї юности. — Л., 1984. — С. 168.



Т. Шевченко «Гайдамаки». Перший театр УРР ім. Т. Шевченка, 1920.  
Лейба — А. Бучма (ліворуч; версія 1924 р.). Благочинний — О. Загаров (праворуч).  
Оксана — В. Чистякова, Ярема — Ф. Лопатинський (знизу)



із творчістю О. Довженка початку 1930-х років, у своєму генезисі міг сягати вистави «Гайдамаки» Л. Курбаса, принаймні, вистава мала всі шанси створити для кіношедеврів О. Довженка плідний естетичний ґрунт.

Окремі герої постановки Л. Курбаса, особливо Гонти (І. Мар'яненко), Оксана (В. Чистякова), Ярема (Ф. Лопатинський, Г. Ігнатович, Л. Сердюк), Лейба (О. Мішта, А. Бучма, Й. Гірняк), з'являлися на кону в кількох епізодах, «прокреслюючи» власними долями окремі сюжетні лінії. Час їхнього перебування на сцені міг бути дуже коротким, однак це анітрохи не завадило виконавцям повноцінно розкривати характери персонажів. Така побудова вимагала від акторів великої майстерності, здатності лаконічними засобами виявляти сутність кожної окремої особистості. В. Галицький згадував, як А. Бучма мінімальними засобами досягав рідкісної психологічної переконливості у трагі-гротесковому образі шинкаря. Цей персонаж, на його думку, був «<...> чудом мистецтва. А вершину чуда утворювали дві пісеньки, які він співав під шаблями польських панів. Не співати, а голосити хотілося старому шинкареві, його душу заповонив страх за долю красуні дочки <...>. З його здавленого горла судорожно виривалося щось хрипле: «Була собі Гандзя... каліка небога...» Пани кричали: «Веселу давай!». І після паузи, зібравши рештки сил, шинкар примушував себе танцювати. «Перед паном... Хведором... і задком, і передком... перед... паном... Хведорком...». Ні, Бучма не танцював — він майстерно показував танець. <...> його конвульсивні, рвучкі рухи містили у собі заряд трагедійності»<sup>9</sup>.

Палітра жанрово-стилістичних ознак окремих образів «Гайдамаків» Л. Курбаса була вражаюче різноманітною. Режисер ретельно розробляв романтичну лінію, яка розкривалася у взаєминах ліричних героїв: Оксани та Яреми. Вся їхня тема «уклалася» в два епізоди (якщо не брати до уваги короткого моменту, коли неприємну дівчину Ярема ніс через сцену). Перший, дуетний — побачення закоханих — створювався художніми засобами, які спонукали В. Чистякову говорити про «сцену-пісню». Особливістю цієї ліричної картини стало чергування словесної дії з пантомімічною. Другий дуетний епізод постановник вирішував як монолог Оксани, «підтриманий» стриманими та делікатними реакціями чорниці (В. Яновичева).

Гранична режисерська мінімізація діалогічної частини епізоду значно ускладнила завдання молодій виконавиці. Її героїня, переживши страшну наругу, смерть закатованого батька, фізично і морально перебувала на межі життя і смерті. В. Чистякова мала відтворити внутрішню боротьбу нещасної дівчини, яка, зусиллями волі мобілізуючи все чисте, світле, чим трималася її душа, намагалася повернути собі колишнє відчуття життя. Л. Курбас наполегливо працював

<sup>9</sup> Галицький В. Театр моеї юности. — С. 168–169.

із недосвідченою актрисою, аби глядачі могли спостерігати за складними процесами кожної миті сценічного існування героїні. Актриса стосовно вимог режисера до цієї сцени говорила, що її монолог — «<...> це «мікродрама». В нього ті ж закони: зав'язка — розвиток — кульмінація — драматургічний спад — фінал»<sup>10</sup>. Ретельність опрацювання образу Оксани дозволила режисеру в її особі створити один із найважливіших полюсів вистави — лірико-екстатичний. На протилежному — височіла трагедійна постать Гонти.

У Л. Курбаса цей персонаж вперше з'являвся на кону в останній, третій картині, мав три виходи, впродовж яких мусив розкрити трагедію цієї непересічної особистості. Перша поява змальовувала Гонту І. Мар'яненка як фігуру епічну. Він стояв поруч Залізняка (Д. Антонович) на станку, нижче — на всьому просторі сцени — юрмився барвистий натовп гайдамак. Їхній ватажок — полководець, впевнена у собі, своїх силах людина, здавалося, не знав докорів сумління, внутрішньої боротьби. Герой І. Мар'яненка самим лише виглядом обіцяв невідворотність кари всім кривдникам батьківщини. Епічна, велична, лицарська фігура візуально, психологічно домінувала у цій сцені. В. Галицький, описуючи враження від вистави, зокрема від цього епізоду, цілком слушно згадував монументальний живопис Я. Матейка. Проте дуже швидко сценічна ситуація радикально змінювалася — Гонта зустрічав своїх синів-католиків. Упродовж подальшого епізоду його страшний лемент переривався онімінням емоційної протрації, потім несподівано переходив у шепіт, щоби знову зірватися на крик жахливої люті відчаю, — всі ці зміни емоційних, психологічних станів І. Мар'яненко відтворював гранично переконливо.

В останній сцені, де Гонта оплакував своїх загиблих синів, його монолог звучав лише у присутності Десяти слів поета. Лишаючись сам на сам зі своїм горем, він лишався сам на сам із тими, хто у виставі Л. Курбаса уособлював «вічний народ». Лінію зв'язку поміж цим гуртом і нещасним вбивцею власних дітей режисер накреслював чітко та послідовно. Наприкінці монологу герой І. Мар'яненка, перебуваючи у стані жахливої душевної протрації, майже безбарвно говорив: «І мене вб'ють... коли б швидше! Та хто поховає? Гайдамаки!.. Піду ще раз, ще раз погуляю». Хор підхоплював його останню репліку, сказати б, далі розвивав її, ніби подумки «вдивляючись» у безрадісну картину прийдешнього. Трагічною іронією брили слова хору: «Погуляли гайдамаки, добре погуляли: трохи не рік шляхетською кров'ю напували Україну, та й замовкли...». І поставав образ знедоленого краю, в якому, попри ріки крові, пролитої гайдамаками, все ж таки «нема правди, не виросла; кривда повиває».

<sup>10</sup> Чистякова В. Листування з Валерієм Гаккебушем // Український театр. — 2006. — № 5. — С. 20.



Ставлення хору до того, як «погуляли» гайдамаки, було однозначно негативним. На відміну від «історичного народу», лідером якого був центральний герой вистави Л. Курбаса — Гонти, чий переконання робили його вбивцею власних дітей, — «народ вічний», вочевидь, не був схильним приймати цієї кривавої жертви, нехай навіть мотивованої благородною ідеєю здобуття свободи.

Концепція образу Гонти тут поставала в її прямих та опосередкованих зв'язках із обома іпостасями народу, що надавало постановнику можливість максимально загострити моральну, філософську проблематику цього конкретного образу, вистави в цілому.

В естетичному сенсі «Гайдамаки» далі розвинули пошуки, розпочаті у постановці «Едіпа-царя», прокладаючи курс національному театру. «Гайдамаки» Л. Курбаса змусили сучасників по-новому подивитися на український театр, його творчі можливості та перспективи, більше того — на моральний вплив та відповідальність перед суспільством. Ставало очевидним — здійснювані Л. Курбасом мистецькі реформи здатні радикально змінити долю національної сцени.

Бібліографія:

1. *Гірняк Й.* Спомини. — Нью-Йорк, 1982.
2. *Довбищенко Г., Лабінський М.* Поема народного гніву. — К., 1972.
3. *Довбищенко Г., Лабінський М.* На сцені «Гайдамаки». — К., 1989.

Н. ЄРМАКОВА

## В. ШЕКСПІР «МАКБЕТ»

Київський драматичний театр (1920)

Мистецьке об'єднання «Березіль» (1924)

Сталінський державний театр (1938)

Серед вистав Леся Курбаса в «Березолі» найзагадковішою лишається «Макбет» (1924, Київ). У збірці «Леся Курбас. Спогади сучасників» про «Макбета» написано буквально кілька абзаців, а В. Василько у передмові згадав його як спектакль «аскетичний, суворий, сірий і холодний. Успіхом у глядача він не користувався»<sup>1</sup>. І. Мар'яненко, виконавець ролі Макбета, на схилі літ вважав, що вистава Курбаса «ганебно провалилася»<sup>2</sup>.

Навіть якщо б це було так, то з'ясування причин «ганебного» провалу мало б стати завданням дослідження — адже помилки експериментаторів нерідко вартують їх загальнознаних перемог. Проте коли звертаєшся до матеріалів історії театру, то з подивом з'ясуєш, що «ганьби» не було, не було, власне, і «провалу». Навпаки, не все приймаючи у виставі, критики одразу ж заговорили про необхідність зафіксувати її досягнення. Київський критик Я. Савченко писав: «Потрібно було б присвятити спеціальну статтю окремим сценам «Макбета» <...> Сцени вбивства Дункана, бенкету, жнив <...> коронації, врожіння відьом — незабутні. Величезна режисерська майстерність»<sup>3</sup>. Вистава дійсно не користувалася великим успіхом у глядача, натомість виявилася скарбничкою цікавих пошуків Курбаса і у цій своїй якості є органічною частиною радянської шекспіріани 1920-х років. Довести це можна, спираючись на, хай і нечисленні, матеріали, що їх зберегла історія.

<sup>1</sup> *Василько В. С.* Народний артист УРСР О. С. Курбас // Леся Курбас. Спогади сучасників. — К., 1969. — С. 30.

<sup>2</sup> *Тернюк П.* Іван Мар'яненко. — С. 135.

<sup>3</sup> *С. Я.* Шекспір дибом // Більшовик. — К., 1924. — 4 квіт.

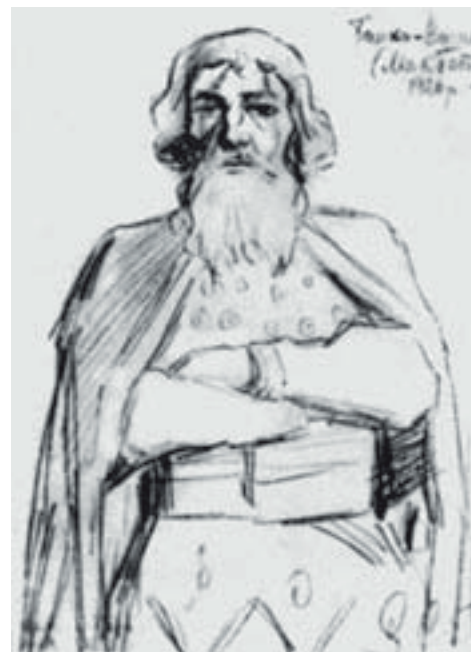
Ім'я Шекспіра з'являється у ранніх планах Л. Курбаса першим у списку драматургів, яких би він хотів грати і ставити. 1914 року, намітивши створити на Західній Україні (Австро-Угорщина) новий український театр, він писав: «Отже, хочемо по-українськи грати Шекспіра, Ібсена, Шиллера, а з наших Винниченка, Олеся, Лесю Українку і т. д. Із старого етнографічного репертуару сучасних українських труп нічого майже»<sup>4</sup>. У цьому театрі Курбас збирався поставити «Отелло», проте імперіалістична війна зруйнувала плани щодо організації Молодого театру.

Переїхавши 1916 р. до Києва, Лесь Курбас все ж таки створює Молодий театр й висуває п'єси Шекспіра як обов'язкову частину його репертуару. На сезон 1919/1920 рр. були заплановані «Макбет», «Гамлет» та «Сон літньої ночі», а серед можливих постановок — «Антоній та Клеопатра». Л. Курбас прагнув очистити п'єси Шекспіра від тягаря традицій, що їх накопичив європейський театр упродовж століть. «Є вже в театрі свій шаблон на Шекспіра, свій шаблон і на Мольєра. Шаблон, що, поки дійшов шляхом традиції від свого джерела до нас, був десятки разів змінюваний, перешиваний, пристосовуваний до найрізномірніших етапів історії людського смаку. І хай спробує актор з ним боротися! Стояти буде сам, чужий, серед скам'янілого шаблону, і, раніше чи пізніше, не зрозумілий ні публікою, ні критикою, мусить здати свої позиції»<sup>5</sup>. У практиці Молодого театру Л. Курбас збирався шукати шляхи оновлення п'єс Шекспіра, але буремні роки революції та громадянської війни не сприяли планомірній театральній праці. Навесні 1919 р. була майже готова вистава «Ромео і Джульєтта», однак Молодий театр так і не спромігся показати її глядачу через мінливості війни. «Макбет» у той час, вочевидь, не пішов далі стадії режисерських розмірковувань, Л. Курбас поставив його у наступному році.

Молодий театр у цей час вже не існував, але група його акторів на чолі з Л. Курбасом організувала Київський драматичний театр («Киїдрамте»), виїхала у провінцію і влітку 1920 р. працювала у Білій Церкві. Скрізь було неспокійно, незатишно й голодно, невеличке містечко не мало театрального приміщення. Л. Курбас та актори мріяли грати для інтелігентного глядача, але потрапили у пряму залежність від різномірної маси прифронтових селищ, що були переважно виховані на класичній українській драмі та комедії. Театр вперто тримався, показуючи «Царя Едіпа» Софокла, «Йолю» Ю. Жулавського та інші п'єси своєї київської афіші, але терміново мав би поставити й вистави звичного плану. Сам Л. Курбас готує українські комедії та водевілі М. Кропивницького, С. Васильченка, щоб мати у буквальному розумінні «хлібний» репертуар для поїздок по селах, де можна було отримати плату натурою.

<sup>4</sup> Лист Л. Курбаса до К. Луцицької від 21 червня 1914 року // Культура і життя. — 1987. — 22 лют.

<sup>5</sup> Курбас Л. Театральний лист // Літературно-критичний альманах. — К., 1918. — С. 68.



В. Шекспір «Макбет». Киїдрамте, 1920.

Банко — В. Василько, Макбет — В. Калин (замальовки Я. Струханчука)

За цих умов «Макбет» був роботою «для душі» — і за глибиною змісту і за, власне, режисерськими пошуками. Виписки зі щоденника Л. Курбаса 1920 р. дозволяють говорити, що в роботі над «Макбетом» його найбільше цікавив у виставі ритмо-музичний зв'язок слова і жесту. Він хотів раціонально й на практиці осягнути закони ритміки, виходячи з переконання: «<...> те, що колись великі актори давали несвідомо, це ми мусимо дати у досконалішій формі й свідомо». Музично-ритмічні ходи вистави важливі для Л. Курбаса як система властиво театральних засобів, що впливають на глядача і змушують його серце битися в унісон з подіями на сцені. Режисер вважав, що подібний тип театру виключає натуралізм: «А далі: проблема темпу, сили, виражальна ритміка пози та руху. Це основні елементи режисури й драматургії. Все решта — натуралізм, не мистецтво»<sup>6</sup>. Схожі думки, безпосередньо пов'язані з «Макбетом», — «хочу спробувати це тепер у «Макбеті» — повинні були народити виставу видовищно сильну,

<sup>6</sup> ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Ф. 42. — Од. зб. 49.

пластично вишукану. Однак задум Л. Курбаса не здійснився повністю — театр не мав часу на репетиції. Оголошуючи про початок безпосередньої роботи над «Макбетом», Л. Курбас писав акторам: «П'єса йде з 4–5 репетицій, постановка трішки замислувата, і виключно від того, наскільки буде активним відношення тт. акторів до праці, залежить, чи піде вона за два тижні чи, може, за місяць. Коли ж за місяць, то останній тиждень прийдеться репетирувати в голоді <...> Хто розуміє весь жах такої гри слів «Шекспір, перший раз — «Макбет» — з 3–5 репетицій», той не пожаліє поту і однієї-двох безсонних ночей для добра великої нашої справи. Закликаю до найбільшої енергії, підйому, твердості. Всі за всіх! Все за виставу!»<sup>7</sup>.

Короткі терміни випуску не дозволяли режисерові більш серйозно зайнятися шліфуванням ритму для створення єдності «слово-жест». До того ж, «Макбет» грали у старовинному, не розрахованому на театр, перекладі П. Куліша. І хоча на афіші уточнювалось — переклад «виправлено Курбасом» — справі, це не дуже допомагало, вірші були важкі, незграбні, про їхню ритмічну рухливість не варто було й говорити. Нарешті, музичне оформлення вистави (музика Е. Гріга, яку виконували на роялі) було бідним.

В результаті вистава народилась у формах доволі традиційних для Шекспіра на сцені зламу століть. Із Києва було привезено костюми, що приблизно відповідали «Макбету», споруджена декорація з трьома арками, з окремими завісами в кожній із арок, що давало можливість швидко змінювати місце дії. Всю бутафорію актори виготовили власноруч.

Ідейне трактування «Макбета» орієнтувалося на суголосність із духом радянського часу, але без порушення шекспірівського тексту. Падіння сильної особистості у боротьбі за державну владу, злочинність влади, що базується на злочинах, — ці думки були зрозумілі тогочасному глядачу. В акторських роботах, вочевидь, зберігалась деяка романтизація, вистава була емоційною та рухливою. Дехто з критиків виокремлював дуже чітко відпрацьовані, пластично виразні сцени з відьмами (В. Чистякова, Р. Нецадименко, В. Онацька, Є. Грай — Геката), а також виконавців головних ролей (Л. Курбас — Макбет, Л. Гаккебуш — леді Макбет)<sup>8</sup>. Цікаво зауважити, що вже у цій виставі зароджуються елементи різних, експресивних характеристик, спрямованих проти романтизації образів Шекспіра. Зокрема, леді Макбет — Л. Гаккебуш, як демонструють малюнки І. Кулика та Я. Струхманчука, зроблені 1920 року, шукала у своїй героїні риси підкресленої суворості, жорстокості, некрасивості.

<sup>7</sup> ДМТМКМ України. — Фонд Л. Курбаса. — Од. зб. № 56467.

<sup>8</sup> Слісаренко О. «Макбет» Шекспіра на українській сцені // Вісті. — К., 1920. — 27 серп.



В. Шекспір «Макбет». Кийдрамте, 1920.

Леді Макбет — Л. Гаккебуш (малюнок І. Кулика (ліворуч) і замальовка Я. Струхманчука (праворуч))

«Макбет» показали 20 серпня 1920 р., він мав успіх у глядачів Білої Церкви, Умані. Якщо розглядати цю виставу як іспит на самовідданість у мистецтві, то театр його витримав. Але сам Л. Курбас залишився незадоволеним. Із притаманним йому максималізмом вже через кілька місяців він назве «Макбета» «розсудочним» і навіть скористається словом «провал», узявши його у лапки. Л. Курбасу здавалося, що вистава не досягла потрібної йому мети не тому, що засоби та умови роботи явно не відповідали серйозності завдання, а тому, думав він, що мета була неправильно визначена. Поетичному тексту Шекспіра ще не знаходили різних еквівалентів на сцені, тим не менш, смисл поетичного слова має бути переведеним у виключно театральний план, — так вважає Л. Курбас. «Шекспір-поет втратить і пропаде (ритміка вірша, вичерпно досконала ритміка дії і почувань), коли його грати як «театр», де слова вишиті на канві акторсько-режисерської ритміки дії і почувань.

Шекспір-театр втратить і пропаде, коли будувати постановку на доскональній в літературному відношенні ритміці його вірша, дії, образів, почувань. Це

буде ложноклясичний «театр» літературних достоїнств. Згадую свій «провал» «Макбета», «Царя Едіпа», частково «Горе брехунів». Віршована п'еса — це пережиток літературного театру чи театру «неподвижного» <...> Або театр — або література! Шекспір у літературному відношенні досконалий і недосяжний, а на театральну мову його допіру треба перекладати»<sup>9</sup>.

Таким чином, глядацький успіх «Макбета» Л. Курбас зрозумів як свій «провал», як наслідування звичних форм театральної інтерпретації Шекспіра. І, цілком природно, коли режисер 1923 р. взявся вдруге за постановку «Макбета», то відразу до костюмованого, «віршовано пишного» Шекспіра мала тільки посилюватись. Це відповідало й глибинній еволюції самого Л. Курбаса, і тим віянням часу, які він жадібно всотує саме у 1922–1923 рр.

Безперечно, що ідеї російського «лівого» театру саме у ці роки помітно впливають на Л. Курбаса. Він не бачив вистав «лівих» театрів, лише влітку 1923 р. режисер перший раз поїде до Москви і лише влітку того ж року «Театр імені Мейерхольда» вперше приїде на гастролі до Києва і Харкова. Але читання московської та ленінградської преси впливає на позиції Л. Курбаса. І Мистецьке об'єднання «Березиль», яке він створює у Києві у березні 1922 р., суттєво відрізняється від «Кийдрамте», що розпався у голодному 1921 р.

Молодий театр був насамперед студійним колективом, що спирався на українську інтелігенцію та студентство. «Кийдрамте» — репертуарний театр — встановлює зв'язок з іншим глядачем: червоногвардійцем, селянином, мешканцями маленьких містечок, корегуючи репертуар та умови гри. «Березиль» декларує своє служіння пролетаріатові, намагаючись — у задумі — розділити сфери експерименту і практики. Спочатку театр складався з кількох майстерень, Перша і Друга мали залишатись полем для досліджень і студійного навчання, а Четверта — давати вистави для широкого кола глядачів.

У визначенні художніх позицій «Березоля» тих років Л. Курбас багато використовує з тієї галасливої демагогії, якою широко оперували теоретики «лівого» театру, виступаючи саме від імені пролетаріату. Але в своїй основі ідеї Л. Курбаса не тільки не змінюються, але, сказати б, отримують підтвердження.

Неприйняття психологічного театру кінця сторіччя як безвольного копіювання життя тепер спирався у Л. Курбаса на загальні теорії про «деестетизацію» мистецтва. Він вважає, що «з хвилиною висунення на перший план вимог, перш за все свідомості в творчості <...> почав входити в свої права інтелект, як поважний фактор у мистецькій роботі. Інтелект — начало естетичне»<sup>10</sup>. Звідси впливає і руйнування «краси» мистецтва. У поезії це — свідоме вживання лексики й об-

разів із газет, зруйнування традиційної віршованої форми, переклад її прозою. У живопису — діяльність постімпресіоністів, П. Пікассо і В. Татліна. У театрі, вважає Л. Курбас, відбуваються аналогічні процеси.

Посилення ролі інтелекту, за Л. Курбасом, зменшує, змінює характер емоційності у театрі. Спрямовуючи свою критику проти психологізму театру переживання, в якому емоційність досягалася шляхом зображення найтонших порухів душі, Л. Курбас заперечує необхідність зображення і цих переживань і породженої ними емоційності. Він констатує, що «емоціональність на сцені не мусить обов'язково бути в пляні психологізму». У пошуках прикладів «непсихологічної емоційності» режисер звертається до грецького театру, адже там «установлений традицією крайньо-умовний жест», який безпосередньо психологічно акторулюдині був чужий. Спирається Л. Курбас також і на зразки середньовічного театру — «в містеріях, в мораліте актор не грав того, що почував. Тексти п'ес неприродні <...> Актор не міг переживати, бо текст не укладався в його людських переживаннях»<sup>11</sup>. І оскільки, вважає Л. Курбас, «сучасність у своїх мистецьких тенденціях ближча до середньовіччя, ніж до гуманістичних останніх віків», «навіть прямо нагадує зовнішнє середньовіччя (експресіоністи в малярстві, нова драматургія і навіть театр конструктивізму)», то й у театрі слід не шукати натуру, дзеркальне відображення дійсності у формах індивідуальних переживань, а витворювати нову реальність, в якій життя існуватиме у перетворених формах. «Принцип гуманістичного театру виражений у фразі: «Глядач переживає страх не від появи духа в «Гамлеті», а від страху самого Гамлета», тут вже ні при чому. Рефлекси (переживання) даються натяками. Важливо, що персонаж злякався; сам факт підкреслення (в цьому мистецтві), а не саме почуття переляку, як емоція передавана публіці»<sup>12</sup>.

Складність теоретичних розмірковувань Л. Курбаса перевіряється у виставах тих років, в атмосфері цих пошуків народжується і «Макбет».

Перше читання «Макбета» відбулось 24 липня 1923 р., прем'єра — 2 квітня 1924 р. І хоча «Березиль» мав значний запас часу, однак, його ще не до кінця сформована культура, та й просто збіг несприятливих обставин давалися взнаки. «Макбет» випускали у метушливих ритмах, із дуже відчутними накладками. На одну з вистав перукар, якому театр заборгував гроші, не дав перук, і театр постав перед дилемою: відмінити виставу чи все ж таки грати. Грали без перук, хоча, випадково потрапивши саме на цю виставу, з легкістю можна було зробити висновок про особливий задум режисера.

<sup>11</sup> Курбас Л. Психологізм на сцені (Конспект лекції для неофітів) // Барикади театру. — К., 1923. — № 2/3. — С. 5.

<sup>12</sup> Там само. — С. 5.

Оформлення доручили художникові Вадиму Меллеру. Як свідчить учень Л. Курбаса, режисер Василь Степанович Василько, «спочатку повинні були шити спеціальні костюми для «Макбета» (та дуже складну, цікаву конструкцію), — нема грошей, вирішили костюми взяти у Соловцовському, а конструкцію спростити до мінімуму. Виявилось, що у Соловцовському театрі костюми занадто натуралістичні. Вирішено — шити спецодяг та надати кожній дійовій особі якись відмінності». Цей абзац закінчується у В. Василька реплікою: «Свобода творчості та каса театру!!!»<sup>13</sup>. Звичайно, залежність експериментів театру від вмісту каси у ті роки була залізною, і Л. Курбас, читаючи судження критиків про шекспірівську простоту оформлення «Макбета», міг тільки гірко посміхатися.

Але якщо окремі деталі вистави були під впливом стихії випадковостей, то зміст її було продумано цілком послідовно. Тут Л. Курбас, як свідчить В. Василько, чудово розумів складність ситуації: «Страшно! Ризикована вистава — академічна п'єса та неакадемічний підхід до неї — боюся!». У повідомленні для преси, на відміну від колишніх переробок, театр висував у «Макбеті» ідею «режисерського трактування» як засобу оновлення Шекспіра.

По суті, спроби сучасного прочитання Шекспіра у Росії були пов'язані з «Гамлетом» К. Станіславського — Г. Крега (1911 р.). «Палац уявляється мені цілим світом брехні, підступності, порочності, словом, як у нашому великому світі. Як Христос прийшов очистити світ, так Гамлет пройшовся по усіх залах палацу й звільнив їх від накопиченої у них гидоти <...>», — так пояснював Станіславський акторам задум вистави. В. Немирович-Данченко занепокоївся різкістю повороту Шекспіра до сучасності: «Побоююсь ідеології: Гамлет — Христос <...> Це може підняти, захопити актора, але й заплутати. Боюся, що, можливо, це буде сучасна ідеологія»<sup>14</sup>. В. Немирович-Данченко вважав більш доцільним шукати сучасне не у відкритій модернізації Шекспіра, а в тому, що буде просвічувати кризь історично точний одяг «Гамлета».

У пореволюційні роки шекспірівські вистави радянського театру розвивалися у двох напрямках: підкреслено різкого осучаснення Шекспіра чи проявлення внутрішнього смислу його п'єс без помітної модернізації. Обидва шляхи мали право на існування, все залежало від художньої переконливості результатів.

Видовищно виразний «Макбет» у «Театрі трагедії» на сцені цирку Чінізеллі (Петроград, 1918) був сучасним через пристрасне заперечення кривавих злочинів монархії, зображення її жорстокості, але текст п'єси залишився без змін.

Камерний театр у «Ромео і Джульєтті» (1921) показав «вільну інтерпретацію» Шекспіра. Поєднання із сучасністю народжувало тут форму «любовно-

<sup>13</sup> Василько В. Щоденники // ДМТМКМ. — Фонд В. Василька. — Од. зб. № 10374.

<sup>14</sup> Строева М. Режиссерские искания Станиславского (1898–1917). — М., 1973. — С. 273.



В. Шекспір «Макбет». Мистецьке об'єднання «Березіль», 1924. Сцена з вистави

трагічного скетчу» — О. Таїрову здавалося, що вірити у серйозність побутових перешкод для героїв Шекспіра глядач уже не може.

До відвертого сучасного прочитання Шекспіра тяжів у ті роки і Вс. Мейєрхольд, на початку 1921 р. він збирався ставити «Гамлета» у новому перекладі й розгорнути сцени гробарів як політичний огляд. План не було здійснено, але спрямованість його — показова<sup>15</sup>.

Важливим для широкого розуміння проблеми «Шекспір і сучасність» є також і нездійснений задум Б. Брехта. У Мюнхенському Камерному театрі молодий режисер у сезон 1923/1924 рр. збирався показати незвичайну виставу: «Ми поставимо нового «Макбета». Він та його дружина просто занепалі, зубожілі, провінційні шляхтичі. Замок напівзруйнований, у всьому убогість. Але тим більша претензійна зарозумілість, непомірна чванливість». Брехт передбачав віддати роль Макбета відомому конферансьє, а леді Макбет — молоденькій акторці на ролі

<sup>15</sup> Василько В. Щоденники // ДМТМКМ. — Фонд В. Василька. — Од. зб. № 10374.

недокрівних попелюшок. Практичні друзі зупинили Б. Брехта і порадили починати оновлення театру із п'єси, менш захищеної традиціями.

Таким чином, вистава Л. Курбаса була своєрідним штурмом висот, які вабили багатьох у ті роки.

«Макбет» у «Березолі» продемонстрував глядачу перш за все повне руйнування тих фортець поганого смаку у вигляді пишних декорацій та костюмів, без яких глядач не уявляв собі Шекспіра.

Заперечення ілюзорних декорацій, установка на конструкцію та станок мали породити нового «Макбета». Але на конструкцію, як було зазначено, не вистачало грошей, і тоді все оформлення було вирішено дуже просто.

«Порожня сцена, пофарбована у чорний колір, посередині зелений плакат 4x4 аршини із червоним написом «Провалля» і біля нього зелений поміст <...> До станка зверху, з колосників прив'язано чотири мотузки. Ось і вся декорація»<sup>16</sup>. Коли сцена із відьмами закінчилася, щит із написом та станок на очах у публіки (вистава йшла без завіси) поїхали вгору. Гонг оголосив нову картину: зверху прилетів щит із написом «Поле». Поява одного-двох станків та щита із написом означала зміну місця дії, важливу роль грало світло (відьми — у примарному синьому світлі, вихід Дункана — у білому, нічна сцена в замку зі спалахами блискавок та грою тіней).

Костюми були позбавлені точних прикмет часу, акторів одягнули у спецодяг, наближений до сучасності, нашивши на нього геометричні фігури. Макбет з'являвся у довгій блузі з мішкковини, у солдатських штанах та черевиках з обмотками, на голові — полотняний шолом, притиснутий залізним обручем. Так само просто була вбрана леді Макбет: подовжена безрукавка (схожа на українську керсетку), запахнута на білій, призбираній сорочці, на голові — біла хустина й обруч. Старі потворні відьми виходили у сіро-синіх широких штанах і рудих, із чубчиками, перуках. Їхні костюми були електрифіковані, лампочки-вогники на них то спалахували, то згасали.

Власне колір у виставі не грав жодної зображальної ролі, тут Л. Курбас і В. Меллер були категоричні. Молоді С. Ейзенштейн та С. Юткевич у 1922 р., коли оформлювали «Макбет» у Центральному Просвітньому театрі (вистава В. Тихоновича прожила лише тиждень), також повністю виключили колір із декорацій, затягнувши все нейтральним сірим полотном. Але художники компенсували себе строгою живописністю костюмів, витриманих у трьох кольорах: чорному, золотому та пурпуровому. У Л. Курбаса вистава про духовне зубожіння честолюбців втілювалася у підкресленій антивидовищній бідності костюмів, в яких не могло бути не золота, ні пурпуру.

<sup>16</sup> Василько В. Щоденники // ДМТМКМ. — Фонд В. Василька. — Од. зб. № 10374.

Важливою стороною вистави, з якою Л. Курбас обійшовся не менш категорично, була мелодійність віршованої мови. Поставивши жорстко дилему: «або театр, або література», режисер обрав театр і не схотів зважати на поетичні принади віршів Шекспіра, точніше, не зміг їх відчутти під тягарем старомодного перекладу П. Куліша. На сцені вірш звучав радше як проза. І це виглядало навіть логічно, тому, що люди, про яких було поставлено спектакль, не могли мислити та говорити красиво.

Також відкинув Л. Курбас і музикальність пластики, гнучкість та плавність жесту, — все те, чим він так широко послуговувався у «Газі» та «Джیمмі Хіггінсі». Пластика вистави, далека від правдоподібності (підкреслений крок, неприродність жестів і поз), мала відвертий театралізований («стилізований», як писали критики) характер. «Холодність» вистави програмувалась і не була випадковим прорахунком режисера. Елементи раціоналізму у «Макбеті» посилюються порівняно з емоційним «Газом» і, особливо, «Джиммі Хіггінсом», у цьому був певний глибинний задум. Пов'язаний він саме з пошуками засобів емоційності «непсихологічного» плану, зі спробою замінити безпосереднє хвилювання, заразливості емоцій — заразливості, що йде від думки, і знайти їй театральний «перетворений» вираз. Л. Курбас не бажав, аби глядач чуттєво переймався тим, що відбувається на кону, і переживав разом із героями. Руйнуючи здатність глядача до співпереживання, режисер навчає актора виходити з образу у процесі перебування на сцені.

Л. Курбас відкриває для себе й акторів секрет прийому «відчуження» як дієвої форми театру гострої публіцистичної думки. В. Василько запише про першу сцену із відьмами, які грали «підкреслено театральню, без будь-яких претензій на містику»: сцена завершилась, і «актриси-відьми звичайним кроком (як звичайна актриса, а вже не відьма) пішли за куліси». Навіть після сильних драматичних моментів актори могли виходити з ролі, знімаючи емоційне вживання глядача в атмосферу вистави.

Вочевидь усі ці нововведення Л. Курбаса мали на меті вивільнити від усіх звичних нашарувань душу п'єси, зробити її ідею максимально сучасною. Суттю вистави ставала думка про мізерію людини, яка віддає сили боротьбі за владу та корону, про буденність і повторюваність злочинів у цій боротьбі. Л. Курбас відмовляв у величчю честолюбцям ХХ ст.; можливо, його Макбет у солдатських штанах та чоботях із обмотками починав десь не більше ніж ефрейтором? Разом з тим, у тій наполегливості, з якою людська мізерність короля Дункана чи Макбета демонструвалась глядачу, були відчутні залишки духу агітаційного мистецтва громадянської війни, що жили доволі активно. Майданове бешкетництво агітаційного лубка потрапило й у інтермедії вистави. «Зберігши шекспірівський текст майже незайманим, Курбас утулив сцени-інтермедії для блазня, який адресує глядачам

політично гострі репліки <...> не перекручуючи тексту, режисер деяким місцям надав іронічне тлумачення (езуїти, присяга вояків, таїнство коронування)»<sup>17</sup>. Текст інтермедії належав акторові С. Бондарчуку і торкався найрізноманітніших проблем — від політики до справ усередині театру.

Оголоючи рух думки у виставі, режисер свідомо обмежив емоційні можливості та сценічний шарм І. Мар'яненка (Макбет), С. Карагальського (Банко) і Л. Гаккебуш (леді Макбет). На протигагу їм був висунутий емоційно рухливий А. Бучма — виконавець ролей воротаря-блазня та єпископа у фінальній пантомімі. Таким чином, емоційна складова вистави пов'язувалась з її оціночними, а не психологічно-зображальними категоріями. Формою театральної оцінки ставали засоби політичного фарсу.

Вже перша сцена з відьмами, які тримали у руках панікадила, надавала усьому, що зображали на кону, саркастичний відтінок. Він посилювався у другій сцені — «Поле» (табір під Форресом), в якій Дункан, за словами В. Василька, був змальований «як гротескова фігура». Нова картина — «Провалля», поява Макбета і Банко, відьми — на станку за ними. Світло з боків, знизу та ззаду відьом, їхні тіні величезні і падають на бокові ложі бельєтажу. Банко і Макбет розмовляють із тіннями, відьом їм не видно.

Макбет поставав перед глядачем людиною суворою, елементарних спонукань, у ньому превалювала прямолінійна жорстокість. Він не виглядав ані величним, ані значущим, хоча імпазантна фігура І. Мар'яненка, благородний тембр його сильного баритону часом привертати симпатії. Сумніви, муки розтривоженого сумління були у тана проявами страху, глибинні почуття залишалися для нього недосяжними.

Після картини «Провалля» відбувалась перша пантоміма. Відлетів плакат «Провалля», а за ним, виявляється, на станку стоїть чорт із вилами, а з боків — двоє чортенят із похнюпленими головами. Чорт погрожує кулаком, розвертається — і вже він у вигляді католицького священника чи езуїта, а чортенята — кардинали. Грає орган...

П'ята сцена — «Замок Макбета». Леді Макбет виглядала ще суворішою, ніж її чоловік. Усе честолюбство, яке зазвичай жінки вмщують у демонстрацію краси, багатства, щастя, у цієї пішло в жадобу влади. Навіть до чоловіка у неї не збереглося жодних почуттів (а, можливо, й ніколи не було), він тільки дратував її своїм боягузством. Висока, некрасива, з різкими рисами обличчя, з експресивною пластикою, вона любила себе і владу для себе.

Леді читала листа від Макбета і пишалась чоловіком, поступово голос її починав дзвеніти, коли вона виголошувала слова про велич, яка мала їй належати за

<sup>17</sup> Туркельтауб І. «Леді Макбет» // Вісті. — Х., 1924. — 30 трав.



В. Шекспір «Макбет».  
Мистецьке об'єднання «Березіль», 1924.  
Макбет — І. Мар'яненко, леді Макбет — Л. Гаккебуш,  
Блазень — А. Бучма

законом. Але ось лист прочитаний. Леді Макбет переводить радісний, гордий погляд на зал. Вона розмірковує, народжується думка про вбивство Дункана. Обличчя її відображає весь послідовний рух цієї думки, на мить вона сама лякається. Лист випав із рук, очі закриті, голова похилилась, а розчепірені пальці рук перекрили обличчя, ніби грати. А ж ось очі відкрились, визирнули крізь грати-пальці. Повільно підіймається голова. Пальці повзуть догори, очі кам'яніють, відкрите обличчя владно застигає. Пальці з'єднались під щелепою, голова піднята, фігура у напрузі. Знову повільний, глибокий видих, м'язи розслабилися, вона потягнулась, викинула вперед з'єднані руки і закинула їх за голову. На голові нібито з'явилася корона. Леді Макбет відкрила очі, начебто дивлячись у дзеркало, побачила на голові корону. Подив, гордість, сміх переможниці... Народжується думка: «Необхідно щось робити. Швидше!». Вона піднімає з підлоги лист і починає свій монолог, ніби розмовляючи з Макбетом, — звертається до нього, переконує.

Частування короля в Інвернесі розгорталось як фарсова сцена: всі були п'яні, Банко під звуки бравурної музики вів короля спати.

Остання сцена I дії — Макбет із дружиною — повертала глядача до жорстокої реальності їхнього задуму. Щоб розбудити рішучість Макбета, леді зло ображала його, майже притискала до стіни і на вухо говорила різкі слова. А коли згода на вбивство була отримана, леді робила реверанс, брала Макбета під руку і, ніби вийшовши з образу, підкреслено вільним кроком жінки ХХ ст. йшла зі сцени.

Нахненницею вбивства Дункана у другій дії була леді Макбет. Вона йшла майже поруч із чоловіком, впевнено тримаючи кинджал. Після вбивства короля Макбет цим же кинджалом замахувався на дружину — його переляканій душі потрібна була розрядка. Ось тут і вона підіймала руки, їй теж ставало страшно. Але сам переляк був цілком ординарним. У міру жорстокі та у міру боягузливі, вони більш за все сподівались на те, що люди не наважаться шукати винних.

Дія переноситься до воріт замку, в ролі воротаря-блязня з'являється Бучма. Ідеологічна та емоційна антитеза вистави трималася на цьому контрасті — блазень та подружжя дрібних королівських злочинців. А Бучма — блазень вирівнював виставу, був її віддушиною, інакше б вона просто захлинулася холодною, тупою жорстокістю. Фарсова соковитість сарказмів Бучми урівноважувала морок злочинів, «відчувувала» епоху від глядачів, робила історію Макбета повчальною притчею. Фарсовість підкреслювалась гримом Бучми — Блазня: викривлений рот, яскраво окреслені вії, ніс як бараболя. У текст ролі воротаря-блязня ввели цілком злободенний матеріал: про королів у відставці, про Миколу II, про Лігу Націй і т. ін. Політичні репліки потрібно було змінювати на кожній виставі.

Центр III дії — урочистості у замку Макбета-короля. Вбивство Банко перед ворітьми замка відбувалося швидко, зберігаючи подібність до таємного нападу, але без його емоцій: вбивці у коротких плащах із капюшонами-масками; одночасний змах трьох ножів; незугарна спроба Банко — С. Каргальського витягти меча; немов переломлена від швидкого помаху рук фігура Фліенса — і все скінчено. Тим часом гості Макбета, у тому ж спецодрязі з геометричними нашивками, у шоломах з обручами, ніби дещо зменшені копії того ж Макбета, починали розважатися. Привид Банко переривав веселощі. Власне, ніякого привида не було, згори, на колосниках повільно їхала фігурка з прожектором, що кидав на сцену промінь світла. А коли світло-привид з'являлося вдруге, Макбет тікав. І тут плакати-щити, то опускаючись, то підіймаючись перед ним, відтворювали плутанину коридорів замку та динаміку втечі Макбета<sup>18</sup>. Єдиною людиною, яка зберігала холоднокрівність у цій сцені, була леді Макбет — Л. Гаккебуш. У ритмічному хаосі зіпсованого банкету вона рухалась спокійно, намагаючись протистояти страхові короля та метушливості гостей.

У IV дії було зроблено купюри, вона відбувалася доволі швидко. Можливо, саме тут гралася пантоміма «Жнива»: діагоналлю сцени неквапливо йшов Бучма — селянин і спокійно «жав». Так би мовити, королі — королями, вбивства — вбивствами, а комусь потрібно і працювати.

Центром V дії стала сцена марень леді Макбет. Уся — втілення жорстокого, примітивного властолюбства, вона несподівано розкривалася у своїй жіночій слабкій суті і справляла надпотужне враження не лише на глядачів, а й на колег.

Режисер доклав чимало зусиль, щоб досягти відчуття механічності рухів леді. Її вихід репетирували безліч разів, поки Л. Гаккебуш справді досягла «автономності» рухів тіла. Вона не виходила на кін, а саме «з'являлась», майже як прима-ра. Жорстко «упакована» у некрасивий спецодрязг упродовж усієї вистави, вона тут підкорювала зворушливою жіночністю: довга біла сорочка, розплетене м'яке волосся, у тонких пальцях тремтить світильник. Леді Макбет рухалася повільно, ніби щось шукала. Притишений стогін-шепіт і свхильоване потирання рук. Так вона виходила на авансцену, ставила світильник на підлогу, розглядала свої «закривавлені» руки. Зі стогоном відсахувалась від них, усе швидше витирала, ніби змиваючи кров. Вибухала придушеним криком: «Ну хто б міг подумати, що у старому стільки крові!».

Уся наче струна, із простягнутими вперед рукавами-крилами білого птаха, вона наближалась до рампи і з грудей її виривався крик відчаю: «Невже ці руки? Ніколи не будуть чистими?». Тиша. Довга пауза.

<sup>18</sup> Критикам здавалося, що цей прийом Курбас запозичив у Вс. Мейєрхольда з вистави «Даешь Європу!». Але прем'єра «Макбета» відбулася 20 квітня, а прем'єра «Даешь Європу!» — 15 червня 1924 р.



Руки падають, вибух відчаю, здавалося, забрав рештки сил леді. Довге чорне волосся майже закрило її постать і частину обличчя, визирає тільки одне око, що напружено горить на обличчі. Ніби тяжкохвора, леді присідає на край лави, хапається за серце. Злякалась нового видіння, підвелася, впала, благально піднесла руку — не треба! Знову підвелася, повільно відступає, начебто тримаючи в одній руці світильник, а іншою все погрожує комусь. І шепоче, заколисуючи себе: «Пішли, пішли, пішли... У ліжко, у ліжко, у ліжко...». Йде<sup>19</sup>.

Хвороба знімала з душі леді Макбет залізний панцир властолюбства, вона була несподіваною — контрастна біла пляма на чорно-сірому тлі вистави. Водночас саме ця сцена, в якій Гаккебуш грала глибоко та драматично, була найближчою до традиційної трагедійної вистави.

Співпереживання, яке народжувалося завдяки сильному виконанню сцени марення та емоційності останніх сцен Макбета — І. Мар'яненко, режисер прибирав у фіналі — він жадав привести глядачів до тверезого судження про механіку здобуття необмежених прав і духовного зубожіння людини «при владі». Тому виникла ще одна пантоміма — фінал вистави.

Після вбивства Макбета усі вітали нового короля Малькольма. З'являвся А. Бучма в образі єпископа, високий, на котурнах, що ховалися під білою сутанною, у золотій тиарі. На обличчі єпископа залишався грим блазня, викривлений широчезний рот саркастично посміхався. Грав орган. А. Бучма — Єпископ зі словами «Нема владі іншої, як від Бога» коронував Малькольма. Той відходив у бік, його вбивав інший претендент, підходив до єпископа і з тими ж словами «Нема владі...» коронувався. А потім і його відштовхував новий претендент, що жадав владі, також коронувався — й після цього вистава завершувалась.

В. Василько наступного дня по прем'єрі занотував у щоденнику: «Фінал п'ятої дії, де А. Курбас перевернув до гори дригом всю трагедію «Макбет», «Чехарда королів» та вінчання їх на царство — це бомба, яка із таким тріском вибухнула серед публіки, що і на другий, і на третій день Київ волав «гвалт!». <...> Курбас виявив себе видатним майстром <...> Мар'яненко (Макбет), Гаккебуш (леді), Бучма (воротар) — так звані серед нас «старі актори» <...> показали себе такими майстрами, що довго і довго ще молоді треба працювати над собою, щоб явити на сцені таке майстерство»<sup>20</sup>.

Згідно із заведеним у «Березолі» звичаєм на виставі «Макбет» глядачам було двічі роздано анкети: на прем'єрі — 2 квітня і на черговій виставі — 14 листопада 1924 р. Анкети зафіксували передусім граничну полярність ставлень до «Березоля» та до конкретної вистави — від цілковитої підтримки до катего-

<sup>19</sup> Зі спогадів Н. Титаренко. — Рукопис.

<sup>20</sup> Василько В. Щоденники // ДМТМКМ. — Фонд В. Василька. — Од. зб. № 10374.



В. Шекспір «Макбет». Мистецьке об'єднання «Березіль», 1924. Сцени з вистави

ричного заперечення. Як усіляка безпосередня реакція, свідчення анкет прем'єри сьогодні особливо цінні, тому варто навести думку їхніх авторів.

Глядач — робочий інтелігент: «Чудове, але тяжке сьогоднішня та велике майбутнє, треба тільки втримати свої з боєм завойовані позиції під натиском непівської халтури. Вище стяг і тутіше паски!». Вчитель — білорус, у театрі буває зрідка: виставу «зрозумів і подобається. Підтримую нову революційну постановку», у костюмах «мінімум використання коштів та максимум варіацій», «йдіть своїм шляхом. Прибирайте гнилизну із театрів». Через усю анкету по діагоналі, невідомий глядач: «Хлопці! Гарно! Бийте по макітрі міщан!». Глядач — літератор: «Інтермедія придумана і зроблена блискуче. «Єпископ» (дволикій) справляє враження в сенсі антирелігійної пропаганди. Макбет — т. Мар'яненко і леді Макбет — т. Гаккебуш можуть посісти почесні місця у кожному першокласному *реалістичному* театрі». Глядач — коваль, нижча освіта, через усю анкету: «Мені це подобається, тому що, по-перше, нова вистава, по-друге, що у цій виставі ідея є, дійсно художня гра, яку, якщо чесно, не розумію, але відчуваю, вибачте за відвертість, але так і є». Робочий — інтелігент: «вистава подобається, але не захоплює». Не подобається «те, що актори, закінчивши роль, демонструють це глядачу, йдуть за куліси, ніби нічого й не грали». У театрі хотів би бачити п'єси «глибокої психологічної розробки». Робітник, освіта вища: «Нічого не розумію і вважаю, що такі вистави тільки псують народне мистецтво». І, нарешті, дехто, хто вказав у графі «соціальне походження» — людина, «професія» — глядач майбутнього, «національність» — інтернаціоналіст: «Нема що розуміти, понівечено твір», «багато неприродного у грі акторів».

Анкети від 14 листопада (вочевидь, це був один із останніх спектаклів «Макбета») зафіксували аналогічне полярне розподілення симпатій та антипатій глядача, хоча у стриманіших виразах<sup>21</sup>.

Друковані відгуки критиків мали також достатньо широкий діапазон — від заперечення до схвалення. І. Уразов вважав, що експеримент із наближення Шекспіра до сьогоднішня «цілком вдався. Для «Макбета» знайдено вірний тон <...> у п'єсу введено інтермедії. І недаремно публіка так їм аплодувала. Не кажучи вже про те, що виконавець ролі блазня Бучма прекрасний актор, в них, окрім того, подана чудова агітка, що зрозуміла пролетарському глядачеві»<sup>22</sup>. Навпаки, Г. Хоткевич був переконаний, що «ані польоти дощок із написами, ані спускання на мотузках столів та лав замість нормального людського їх виносу, ані *зовнішній* апарат новації ще не дає нічого нового. Суті нового тут Курбас не дав»<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> ДМТМКМ України. — Фонд театру «Березіль». — Од. зб. № 10774.

<sup>22</sup> Уразов И. «Макбет» // Коммунист. — 1924. — Окт. — № 123.

<sup>23</sup> Хоткевич Г. «Макбет» // Література. Наука. Мистецтво. — Х., 1924. — № 21.

Найавторитетніший харківський критик І. Туркельтауб (театр невдовзі після прем'єри поїхав на гастролі до столиці України) був у захваті від режисерських знахідок і пантомім Л. Курбаса (чорти-єзуїти, присяга вояків, таїнство коронування). «Сцена, коли єзуїти, скоцюрблені, у машкарах зненацька розтулюються і показуються дволикими Янусами, може народитися тільки в уяві високоталановитого митця. Не буду боятися слів і скажу: вона — геніальна. Її варто вмістити у підручник режисерської техніки як дорогоцінне свідчення безмежності мистецького уявлення». Проте той же І. Туркельтауб не схвалив прийому «виходу з образу» і вважав, що це «спрощення до *pes plus ultra*, що спровоковане вахангівським оголенням театру. Якщо глядач у захваті від вистави, такий фортель ще може справити враження. У інших умовах — він небезпечний»<sup>24</sup>. Критик вважав, що у «Макбеті» Л. Курбаса була саме така небезпечна ситуація; знищуючи заразливість та емоційність акторської гри, режисер нічим їх не компенсував, вистава ставала нудною.

Із відстані часу багато що виглядає інакше. Із винятковою наочністю визначаються у «Макбеті» саме пошуки нового у формуванні радянського театру. Шлях до оновлення Шекспіра Л. Курбас вбачав у створенні іншої «лексики» театральної мови. Зазвичай цьому сприяють свіжі поетичні переклади, коли оновлена лексично-ритмічна структура мови сама собою створює сучасну основу для вистави. Цього методу осучаснення Шекспіра режисер неначе не помітив, вочевидь цьому ще не посприяв тогочасний стан української перекладацької культури.

Нові форми театральної виразності Л. Курбас шукав у емоціях «непсихологічного» плану. Звідси перша сцена з леді Макбет (читання листа), де засоби пластичного «перетворення» були провідниками думки у русі. Хоча Л. Курбас розумів, що на подібних сценах вибудувати виставу не можна. У період роботи над «Макбетом» він говорив: «Теоретично в сучасній творчості ніякого переживань не може бути. Все монтується в чисто інтелектуальних категоріях. Практично це не так»<sup>25</sup>. Режисер бачив нерозривний зв'язок між значущістю акторського таланту та його здатністю до переживання. І. Мар'яненко і Л. Гаккебуш не могли не переживати, і галюцинації леді Макбет було зіграно за законами психологічного емоційного театру. Епізоди прямої психологічної відповідності, які захоплювали глядача, чергувалися зі сценами «перетворень», які, зрозуміло, здавалися сухими. Стилістичної єдності у виставі не було.

Проте багато що у «Макбеті» було знайдено режисером надзвичайно точно; шляхи, які він відкривав, виявились перспективними для театру середини ХХ ст. Найважливіші з них: можливість прочитання п'єси як узагальненої історії, майже

<sup>24</sup> Туркельтауб І. «Леді Макбет» // Вісті. — Х., 1924. — 30 трав.

<sup>25</sup> ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Ф. 42. — Од. зб. 19.

як притчі, і прийом виходу з образу, що так обурило сучасників, «відчуження» актора — як засіб загострення концепції вистави та закладання нових стосунків актора і глядача. Цій же меті були підпорядковані пантоміми та інтермедії, а також виконання одним актором діаметрально протилежних ролей.

Усе це були засоби, з яких через кілька років — як із цеглинок — почне створювати теорію епічного театру Б. Брехт. Український режисер йшов дуже близькою дорогою. І хоча окремі сторони «Макбета» були пізніше з успіхом розвинені Л. Курбасом, але в цілому лінія цієї вистави не мала безпосереднього продовження, занадто багато обставин працювали проти експериментів режисера. Як казав він сам у 1927 р., «в умовах грандіозного зрушення у світовому мистецтві кожна свіжа голова, при всьому розмаїтті комбінацій, буде робити по суті те ж саме, що й інші»<sup>26</sup>. Але, на жаль, не кожна «свіжа голова» спроможна довести свій задум до форм високої художньої досконалості.

Своєрідний у всіх своїх суперечностях «Макбет» Курбаса у «Березолі» залишається, без перебільшень, цікавим фактом розвитку радянського театру 1920-х рр., а художні знахідки та відкриття режисера у цій виставі були адресовані майбутньому.

Н. КУЗЯКІНА<sup>27</sup>

\* \* \*

1933 р. в місті Сталіно, нині Донецьку, рішенням уряду було створено український державний драматичний театр, більшу частину якого склала трупа колишнього Харківського Червонозаводського театру під орудою В. Василька. Цю подію супроводжували численні проблеми. Найгостріша — відсутність облаштованого приміщення, штату фахівців для функціонування театрального «виробництва». На щастя, В. Василькові не вперше доводилося братися за роль організатора театральної справи. А головне, він був обдарованим режисером-педагогом, здатним стимулювати творче зростання акторської та режисерської молоді. Цією рисою вдачі В. Василько мав завдячити своєму вчителю — Л. Курбасові, чий досвід наснажував його довгі роки. Можна припустити, що саме тому, обмірковуючи репертуар ювілейного десятого сезону (від часу заснування Червонозаводського театру в 1927 р.), В. Василько, врешті, зупинився на «Макбеті» В. Шекспіра.

<sup>26</sup> Курбас Л. Сьогодні українського театру і «Березіль» // Вапліте. — 1927. — № 9. — С. 115.

<sup>27</sup> Друкується за: Кузякіна Н. Б. «Макбет» Шекспіра в постановке Леся Курбаса // Пьеса и спектакль: Сб. статей. — Л., 1978. — С. 50–66. Пер. І. Чужиновой.

За радянських часів (особливо з другої половини 1920-х до початку 1950-х рр.) шекспірівські трагедії майже не траплялися на українському кону — їхню появу не допускали державні органи управління. Вищезазначені постановки «Макбета» Л. Курбас здійснював у значно «ліберальніші» часи, коли такого тиску український театр ще не зазнав. Друга із цих робіт зажила у критиків-обскурантів сумнівної слави «формалістичної маячні». Не можна виключати, що дозвіл на постановку В. Шекспіра В. Василько отримав, оскільки керівні партійні «бонзи» сподівалися від нього — режисера не скомпрометованого звинуваченнями у «формалізмі» (дуже небезпечного як на ті часи) — «перемоги» над Л. Курбасом на тому ж драматургічному терені. Гостроти цій ситуації додавав і той факт, що головну жіночу роль у новій виставі мала виконувати Л. Гаккебуш, яка вже двічі її грала у Л. Курбаса. Отримання безпрецедентного на ті часи дозволу на постановку трагедії В. Шекспіра можна також пояснити місцеперебуванням новоутвореного театру. Адже йшлося не про великі культурні центри, як-от Київ чи Харків, але про маленьке шахтарське містечко, де небажаного «резонансу» вдалося б уникнути.

Як би там не було, постановка «Макбета» у Сталіно виявилася подією доволі непересічною. В. Василько доклав до цього весь свій хист і максимум мистецької відповідальності. Почати з того, що він замовив новий переклад І. Гусакові — в ті роки автору відомих перекладів «Отелло» та «Гамлета». Крім того, за словами самого В. Василька, суто театральну підготовчу роботу театр розпочав заздалегідь: «За два роки ми почали готуватися до цієї знаменної події — Шекспір у репертуарі нашого театру! Етапами підготовки, крім вивчення творчості драматурга, опанування майстерністю віршованої сценічної мови були наші постановки «Пісня про Свічку» І. Кочерги та «Борис Годунов» О. Пушкіна. Під керівництвом Л. Гаккебуш для всіх акторів був уведений курс художнього читання»<sup>28</sup>.

У цих підходах важко не розгледіти впливу «березільської» методи. Хоча з естетичної точки зору жодних спільних рис із постановкою Л. Курбаса 1924 року в спектаклі В. Василька не було. Інша річ — вистава 1920 року: реалістична, побудована за законами психологічної правди, наприкінці 1930-х рр. вона цілком могла слугувати учневі Л. Курбаса мистецьким взірцем. Це припущення підтверджує програмна заява В. Василька, виголошена майже у тих самих виразах, що й заява Л. Курбаса про ідею постановки першого українського шекспірівського спектаклю. Йшлося про боротьбу «засобами театру проти тиранів, проти властолюбства, проти претендентів на престол»<sup>29</sup> — так формулював Л. Курбас

<sup>28</sup> Василько В. Театру віддане життя. — С. 321.

<sup>29</sup> Василько В. Народний артист УРСР О. С. Курбас // Леся Курбас: Спогади сучасників. — С. 11.

надзавдання вистави 1920 року. Метою В. Василька також стає викриття влади, побудованої «на абсолютизмі, на поневоленні народу»<sup>30</sup>. Саме таку ідейну доміную зауважив учень В. Василька — режисер В. Довбищенко: «В інтерпретації Сталінського театру «Макбет» — політична трагедія, трагедія про тиранію, яка обманула довіру народу»<sup>31</sup>.

В радянському театрі 1930-х рр. подібні алюзії практично завжди адресувалися фашизму. Звертаючись до класичного твору, постановник мусив передбачати у виставі подібного роду «актуалізацію». А те, що події трагедії В. Шекспіра відбувалися за часів «похмурого середньовіччя», взагалі робило невідворотним «викриття й засудження» тиранії на тлі картин «страшного і темного минулого» (подібна риторика була дуже характерною для згадуваної доби). Пізніше Ю. Смолич спеціально зауважив дуже виразний середньовічний «антураж» «Макбета» на кону Сталінського театру: «Вистава, здійснена Васильком у тридцять восьмому році, принципово відрізнялася від перших двох. На цей раз глядач мав видовище з усіма атрибутами середньовіччя та багатством відповідних сценічних аксесуарів — у декораціях, костюмах, реквізиті тощо»<sup>32</sup>.

В. Василько не уявляв собі постановку спектаклю великого ідейного і творчого масштабу без участі художника високої образотворчої та сценічної культури. Йому пощастило досить швидко зупинити свій вибір на Б. Ердмані. Головною вимогою режисер висунув організацію на невеликому сценічному майданчику лаконічного простору, «не захаращеного» дрібними деталями. Загалом реалістичне середовище мало бути насамперед зручним для частих змін місця дії. Світ персонажів В. Шекспіра уявлявся обом митцям холодним, похмурим, «непридатним» для вияву нормальних людських почуттів. На сцені переважали сірі, коричневі, зелені та чорні кольори. На загальному темному фоні «білили» лише сорочка, обрус леді Макбет та велика сива борода старого Дункана. І тільки у сцені сомнамбулізму вбрана у довгий червоний плащ леді Макбет — Л. Гаккебуш блукала по замку, тримаючи в руках недогарок свічки. Архітектурною домінантою простору була аркада з великих кам'яних брил і товстезні мури з того ж самого матеріалу, що робили палац схожим на каземат.

Творче порозуміння художника та режисера дозволило майже всі зорові образи органічно поєднати зі сценічною дією, що помітили окремі дописувачі. За В. Довбищенком, «<...> особливо вдалася Ердманові сцена вбивства Банко

<sup>30</sup> Василько В. Театру віддане життя. — С. 320.

<sup>31</sup> Довбищенко В. Про «Макбета» В. Шекспіра в Сталінському театрі // Театр. — 1938. — № 4. — С. 14.

<sup>32</sup> Смолич Ю. Перша актриса нового українського театру (Любов Гаккебуш) // Про театр. — К., 1977. — С. 165.



В. Шекспір «Макбет».  
Сталінський державний театр, 1938.  
Сцени з вистави



Леді Макбет — Л. Гаккебуш

(темрява, червона смуга на заході — як рана, велике мертве дерево, похмурий силует вежі), печера відьом (зелені пасма моху, мінливе світло вогнища) і замкові інтер'єри (важкі склепіння, груба кладка, зеленувато-рудий камінь)<sup>33</sup>. Автор небезпідставно робив із цього висновок, що атмосферу таємниці, злочину, врешті, трагедії художник відтворював суголосно постановникові — переконливо та влучно.

В. Василько перед початком роботи над «Макбетом» мав переконатися у належній творчій підготовці трупи (в її складі перебували актори, здатні гідно відповісти на серйозні мистецькі виклики). Насамперед, режисер міг бути певним щодо Л. Гаккебуш — видатної трагедійної актриси, єдиної в Україні виконавиці ролі леді Макбет, яку вона готувала разом із Л. Курбасом. Стосовно виконавця головної чоловічої ролі В. Василько зауважив: «Макбет — В. Добровольський за всіма акторськими даними відповідав складному образу Шекспіра. Тональний, пластичний малюнок ролі, диференціація станів у відмінах характеру, проникнення в глибини психології дійової особи у виконанні актора злилися в єдине ціле трагедійного образу <...> саме роль Макбета була тою вершиною, яка ствердила талановитого актора в його майстерності»<sup>34</sup>.

Про решту персонажів критики згодом висловлювалися стриманіше, зрідка — негативно; приміром, так писали про Г. Чайку, якому не пощастило розкрити складну й неоднозначну особистість Банко. Його персонаж, у дотепному тлумаченні рецензента, втілював «абстрактно уявлену «благородну добродетель», «благородний гнів», «благородне страждання», «благородне благородство»<sup>35</sup>. Якщо акторське виконання Г. Чайки хвибувало на схематизм, то прийоми, до яких звертався М. Орловський, створюючи образ Дункана, виявилися недоречно побутовими, через що його герой поставав на кону таким собі «солоденьким і обмеженим дідуганом»<sup>36</sup>. Критично оцінюючи роботу цих та інших виконавців, рецензенти водночас виявляли прихильність до Ю. Розумовської, Г. Петровської, Л. Кондрашкіної (відьми), К. Євтимович (Геката), О. Срібного (воротар).

Переважна більшість критиків зауважувала, що постановник, попри всі заяви щодо першорядного значення політичних мотивів, найбільшу увагу зосередив на психологічних аспектах стосунків героїв В. Добровольського та Л. Гаккебуш. Звичайно, така скерованість режисерської думки не завадила викриттю тиранії, однак центром вистави, врешті, стають взаємини Макбета та леді Макбет.

<sup>33</sup> Довбищенко В. Про «Макбета» В. Шекспіра в Сталінському театрі // Театр. — 1938. — № 4. — С. 15.

<sup>34</sup> Василько В. Театру віддане життя. — С. 321.

<sup>35</sup> Довбищенко В. Про «Макбета». — С. 17.

<sup>36</sup> Там само. — С. 20.

Історія злочинного подружжя була не лише фокусом, але й найґрунтовніше розробленою темою вистави із домінуванням у ній мотиву «злочину та кари». Для В. Василька думка про неминучість відплати за скоєне зло, концентруючись на постатях центральних персонажів, визначала зміст вистави. Особливо режисера цікавила «трансформація» кари у самопокарання.

Обоє виконавців центральних ролей рухалися в цьому напрямку різними стежками, і, слід наголосити, — з різною фаховою вправністю. Критики, приміром, зауважили, що через бажання якомога швидше «викрити» свого героя менш досвідчений В. Добровольський спочатку не був надто переконливим. З моменту появи на кону він уже «носить у собі люту заздрість і криваві злочини, тобто актор грає результат, те, до чого повинен прийти значно пізніше, внаслідок складних душевних перипетій»<sup>37</sup>. Мабуть, через це рецензент закидав В. Добровольському моментальне й беззастережне «підкорення» відьомському «впливові». Автор статті не розумів, навіщо актор поспішає «викривати» свого зовні ставного, вродливого Макбета, якого так прикрашали білі пасма сивини у пишному смолянному волоссі.

Стратегія ролі леді Макбет була інакшою. Досвідчений майстер, Л. Гаккебуш, звертаючись до цієї ролі вже не вперше, шукала нові можливості тлумачення героїні. Це не лишилося непоміченим її прихильниками. Зокрема Ю. Смолич, порівнюючи всі варіанти образу леді Макбет у виконанні Л. Гаккебуш, висловив дуже влучні зауваження. На його думку, першу з них актриса грала у романтичному ключі «як молоду жінку в розквіті молодої жіночої пори <...> І трагедійною темою була її любов — самопожертва в ім'я коханого чоловіка, а далі — усвідомлення свого злочину». В спектаклі 1924 р. це була вже дозріла жінка, «якою керує тільки честолюбство та жадання влади. Леді Макбет розкривалася натурою жорстокою, а зовні — мало не потворною. І трагедія її — то була трагедія невдачі, втрати, <...> її чарівність цілком поглинуло оте честолюбство, а поривання до влади — знищило її». У виставі 1938 р. Ю. Смолич зацентрував насамперед радикальну зміну віку героїні, яка тепер була вже помітно старшою за чоловіка. Цього разу вона поставала закоханою «в нього спопеляючим, запаморочливим, хворобливим, навіть ревним і жадібним коханням, останнім коханням старіючої жінки, що передчуває своє прощання з жіночністю, отже, й втрату коханого чоловіка <...> віддана чоловікові до кінця, готова на все, щоб зберегти його біля себе, і самий злочин (убивство) вже, мабуть, не відіграло для неї такої ролі в її трагедії; честолюбство й жадання влади для чоловіка — то були лише способи завоювати його любов»<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Там само. — С. 15.

<sup>38</sup> Смолич Ю. Перша актриса // Про театр. — С. 164–165.

Леді Макбет Л. Гаккебуш виглядала високою, стрункою смаглявкою. Чорні коси зміїлися по її плечах довгими «траурними» пасмами. Ніщо не затьмарювало колишньої краси та природної величі героїні, хоча вік давався таки взнаки. Це найбільше змушувало її мучитися передчуттям приреченості свого кохання. Від цього можновладна жінка, здавалося, марніла на очах. «Читаючи лист чоловіка, в якому сповіщається про пророцтво відьом, вона намагається зрозуміти, що несуть ці пророцтва їм обом, і передусім її коханню. Вона знає: у неї є лише один шанс зберегти любов Макбета, щоправда, шанс жахливий, але надійний, рятівний, — це злочин. Ним вона прив'яже чоловіка міцніше, ніж своєю пристрасною любов'ю. Через те леді Макбет не «читає», а декламує лист як закляття, як прилюд долі»<sup>39</sup>.

У сцені зустрічі з чоловіком ставало очевидно: ця леді Макбет не баритиметься зі втіленням своїх ідей. Рішучість викривала в ній людину, яка розуміє, що чинить зло, і тому поспішає, поки сумління або страх її не зупинять. Героїня Л. Гаккебуш натхненно викладала чоловікові план злочину, аби примусити його діяти, і постійно змінювала «тактику», на що звернула увагу І. Ваніна: «<...> вона то різко і навіть брутально звинувачувала відважного воїна у боягузстві, марнослів'ї та у відсутності кохання до неї, то наближалася до нього й, ніжно торкаючись його плеча, переходила на тихий шепіт, настирливо переконуючи чоловіка зважитися на вбивство»<sup>40</sup>. В такий спосіб актриса давала глядачеві можливість зазирнути у прірву, що віддаляла почуття незмірної любові героїні від мерзенних засобів, спрямованих на збереження кохання. Маніпуляція, до якої вдавалася леді Макбет — Л. Гаккебуш, сягала свого апогею у сцені після вбивства Дункана.

То був один із кращих епізодів вистави В. Василька. Все починалося з появи Макбета з двома кинджалами. За І. Ваніною, ця закривавлена зброя здавалася продовженням його рук. Він наче не міг її позбутися і, розповідаючи про вбивство, весь час маніпулював кинджалами, аж поки «нарешті, встромлював у землю й сам падав біля них»<sup>41</sup>. Леді Макбет спочатку намагалася повернути чоловіка до тями демонстрацією удаваної байдужості, потім — звинуваченнями у ганебній слабкодухості. Нарешті вона забруднювала власні руки кров'ю вбитого Дункана. Ця сцена ставала своєрідною трагедійною кульмінацією теми любові. Любов і злочин зливалися у криваво-потворному «акті», щоб остаточно дегуманізувати кохання і тим його знищити.

Вже у наступній сцені глядачі розуміли: стосунки персонажів Л. Гаккебуш та В. Добровольського зазнали катастрофи. Вони ніби духовно «завмирають»,

<sup>39</sup> Єрмакова Н. Акторська майстерність Любові Гаккебуш. — К., 1979. — С. 103.

<sup>40</sup> Ваніна І. Українська шекспіріана. — К., 1964. — С. 118.

<sup>41</sup> Там само. — С. 121.



В. Шекспір «Макбет». Сталінський державний театр, 1938.

Макбет — В. Добровольський, Леді Макбет — Л. Гаккебуш

перебуваючи у стані фізичної та психічної прострації, на чому акцентував В. Галицький: «Подружжя Макбетів у трепетному чеканні <...> спільно досягають глибочинь своїх злочинів»<sup>42</sup>.

Важливою «фазою» духовної драми Макбета — В. Добровольського стає момент, коли йому ввижається привид Банко. Щось нерозбірливо вигукуючи, герої безладно рухався, намагаючись уникнути «зіткнення» з невидимим Банком. В. Василько будував поведінку Макбета та решти присутніх на бенкеті персонажів як паралельні. Неадекватність поведінки донедавна могутнього володаря намагалася «знівелювати» його дружина. Її реакції повертали героя В. Добровольського до реальності. «Холодні і тверезі слова леді Макбет, яка зрозуміла його стан, тільки підкреслювали відчай людини, що усвідомила свою приреченість. І в коротких репліках, звернених до дружини, чи не вперше відчутно простежувалась

<sup>42</sup> Галицький В. Гастролі Сталінського державного драматичного театру: «Макбет» // Вісті. — К., 1938. — 22 серп.

ненависть, як до головного винуватця злочинів. Поступово Макбет опановував себе, голос набував звичних впевнених нот, хода — величавості, поведінка — гордовитості»<sup>43</sup>. Цією мізансценою актор ніби ставив крапку в розвитку характеру персонажа. Далі — лише інерція остаточної моральної деградації. Від цього моменту стає очевидною й остаточно руйнація їхнього з дружиною кохання.

Тлумачення В. Васильком любовної теми співпадало з поглядами шекспірознавця Ю. Шведова, який зауважив, що після вбивства Банко головний герой продовжує свій злочинний шлях «<...> цілком самостійно. Таким чином, вже у середині трагедії відбувається нищення союзу спільників, який раніше утворювала подружня пара. Або, інакше кажучи, драматург отримує можливість тонкими художніми засобами змалювати ізоляцію Макбета, що лише посилюється»<sup>44</sup>.

Леді Макбет — А. Гаккебуш після цієї події поставала цілковито самотньою, остаточно втрачаючи чоловіка. Вона — пристрасно закохана жінка, яка весь шал своєї душі спрямовувала на винайдення засобів утримати Макбета біля себе, яка не думала про ціну, що нею купувала любов, і сміливо йшла до мети у захваті пристрасності, яка у боротьбі за чоловіка вступала у конфлікт з усім світом — його мораллю, устроєм і навіть з самим Макбетом, врешті потрапляла в жахливі тенета власної душевної казуїстики. Потім наставала катастрофа. У сцені сомнамбулізму «квола і слаба, з каламутним поглядом невидючих очей, вона блукала із світильником по замку, марно намагаючись стерти зі своїх рук криваві плями, що їх малювала її хвороблива пам'ять»<sup>45</sup>.

Душевну «схибленість» героїні спричиняв подвійний тягар власної та Макбетової трагічної провини. Актриса робила поліфонічними страждання свого персонажа. Це був розпач від усвідомлення невідворотності кари і того, що «винуватицею» загибелі кохання є вона сама; страх за нестійку душу Макбета і передчуття його ненависті. Адже ненависть «злочинця з примусу» є найлютішою до того, хто намовляв, спокушав і розділяв гріх злочину, був свідком і винуватцем гріхопадіння. Водночас із духовним та фізичним конанням леді Макбет — А. Гаккебуш ніби втрачала й «відьомські» ознаки характеру. В передсмертній сцені, ціною страшних мук сумління, духовного розладу, вона, сказати б, ставала ближчою до своєї давно втраченої людської подобі.

Вистава В. Василька належала до кращих здобутків цього театру. На щастя, попри заяви самого постановника, її зміст не локалізувався довкола суто політичних мотивів. У своєму «Макбеті» В. Василько зосередився зовсім на іншому

— на проблемі кари та самопокарання. Йому вдалося загострити тему дегуманізації життя та деградації особи, яка бореться за необмежену владу над іншими людьми. Навіть більше — В. Василько розкрив механізми деформації найкращих людських почуттів, що ставали «заручниками» людської ницості. Все це дозволило театру поглянути на трагедію В. Шекспіра як на філософський твір, що, врешті, й залишило цього «Макбета» в історії вітчизняного театру.

Бібліографія:

1. *Кравчук П.* В. С. Василько — режисер. — К., 1980.
2. *Єрмакова Н.* Акторська майстерність Любові Гаккебуш. — К., 1979.

Н. ЄРМАКОВА

<sup>43</sup> Кулик О. Донецький обласний український музично-драматичний театр імені Артема. — К., 1987. — С. 38.

<sup>44</sup> Шведов Ю. Эволюция шекспировской трагедии. — М., 1975. — С. 395.

<sup>45</sup> Ваніна І. Шекспір на українській сцені. — К., 1958. — С. 71.

## М. КРОПИВНИЦЬКИЙ «ПОШИЛИСЬ У ДУРНІ»

«Кийдрамте» (1920)

Мистецьке об'єднання «Березіль» (1924)

П'єса-жарт «Пошились у дурні» (1875 р.) — фактично є першою оригінальною п'єсою М. Кропивницького. Своєю появою вона завдячує, по-перше, запрошенню обійняти посаду художнього керівника театру товариства «Руська бесіда», яке М. Кропивницький того ж року отримав від директорки трупі — пані Теофілії Романович, по-друге, — одному зі звичаїв тогочасної практики цього сценічного колективу. Ось як пояснював це М. Кропивницький: «У дирекції заведений був звичай, щоб кожен бенефіціант вистановляв у бенефіс нову п'єсу, через що всі артисти мусили бути авторами <...> Там я написав свою оперетку «Пошились у дурні»<sup>1</sup>.

П'єса й вистава за нею припали до душі галицькій та буковинській публіці, тож не дивно, що «Пошились у дурні» з'явилися в репертуарі першої української професійної трупі, фундуваної М. Кропивницьким у жовтні 1882 р.

Новий етап сценічного життя п'єси пов'язаний зі сценічними версіями двох театральних угруповань, очолюваних Л. Курбасом, — «Кийдрамте» та Мистецького об'єднання «Березіль». Першу здійснив Л. Курбас 1920 р. у Білій Церкві. Її глядачами були переважно бійці 45-ої Червонопрапорної дивізії, яка шефствувала над театром.

Це була вистава «бідного театру» в прямому й переносному сенсі. Грали тими засобами (Л. Болобан тогочасним «черговим захопленням» Л. Курбаса назвав італійську комедію дель арте<sup>2</sup>) і в тому, що було під руками. В. Василько згадував, як «підфарбовували й освіжали» декорації, запо-

<sup>1</sup> *Кропивницький М.* Автобіографія // *Кропивницький М.* Твори: В 6 т. — К., 1960. — Т. 6. — С. 234.

зичені в театрі «Палас», комбінували з них «українське село», як у київських театрах діставали грим, костюми, перуки. Замість оркестру, на сцені сидів піаніст, який грав музику М. Кропивницького<sup>3</sup>. Л. Болобан з приводу першого показу «Пошились у дурні» зазначав, що йшла ця «пробна» вистава «у звичайній клубній пошарпаній декорації — ліс з відповідними приставками»<sup>4</sup>. За стилістикою вистава «Кийдрамте» нагадала В. Васильку «старий реалістичний театр», оскільки це була комедія характерів «без шаржу чи гротеску»<sup>5</sup>. Проте в ній звучали й нові ноти — у репліках «від себе», що їх додавали актори до хрестоматійного тексту. «Лесь Курбас поставив перед учасниками завдання — щоденно читати газети, черпати в них актуальні теми і вставляти нові репліки в свої ролі. Актори протягом дня, а то й за кілька днів до вистави готували свої «експромти», робили заготовки текстів. Це була нелегка робота: знайти вдалий текст і уміло вставити його в роль. Недоречні, недотепні репліки заборонялися. Граєш роль і весь час ждеш: от-от партнер скаже щось нове»<sup>6</sup>. Відтак, основний «сенс постави полягав у іскристому, темпераментному діалозі, що раз по раз схилявся до буфонади й вимагав від виконавців нових імпровізованих вставок»<sup>7</sup>.

На думку Л. Болобана, особливо вдалим було виконання Ф. Лопатинським ролі Кукси, П. Долиною — Невідомого. А сам режисер, який «свідомо пустив цю виставу у «вільних» мізансценах і дуже приблизних інтонаціях», «із задоволенням і легким комікуванням грав роль Антона, «по-дитячому» регочучи за лаштунками зі своїх «імпровізованих» дотепів і рухів»<sup>8</sup>. Обраний, здавалося б, надміру простий і суто зовнішній прийом насправді виявився корисним, адже «активізував творчість акторів і підвищував інтерес глядачів». Хоча, зізнавався згодом В. Василько, дійство було не дуже «коректним» стосовно драматурга-класика<sup>9</sup>.

Вистава, яка 8 листопада 1924 р. вийшла на кін Мистецького об'єднання «Березіль», зорганізованого Л. Курбасом восени 1922 р., у цьому сенсі була значно радикальнішою щодо драматургічного прототипу. За споминами безпосереднього учасника постанови Й. Гірняка, для того, аби з опереткового жарту М. Кропивницького зробити «циркове видовище», Ф. Лопатинському знадобилися

<sup>2</sup> *Болобан Л.* Від Молодого театру до Кийдрамте // *Лесь Курбас.* Спогади сучасників. — С. 111.

<sup>3</sup> *Василько В.* Театру віддане життя. — С. 175.

<sup>4</sup> *Болобан Л.* Від Молодого театру до Кийдрамте... — С. 111.

<sup>5</sup> *Василько В.* Театру віддане життя. — С. 175.

<sup>6</sup> Там само. — С. 176.

<sup>7</sup> *Болобан Л.* Від Молодого театру до Кийдрамте... — С. 111.

<sup>8</sup> Там само.

<sup>9</sup> *Василько В.* Театру віддане життя. — С. 176.



літературна інтерпретація тексту В. Ярошенка та понад два місяці, впродовж яких «мов в казані кипіла напружена праця»<sup>10</sup>.

Переробляючи п'єсу М. Кропивницького, В. Ярошенко залишає без змін сюжет, додає репліки «на злобу дня», пересипає текст дотепами, вставляє політичні блиц-карикатури. Водночас істотних змін зазнають соціальні характеристики персонажів: Кукса (власник млина) та Дранко (власник кузні) подаються як куркулі, писар — як сільський бюрократ, батраки — як члени комсомольського осередку. До складу дійових осіб додано знаковий персонаж — Нечипора — людину з «центру», який, однак, виявиться п'яничкою й казнокрадом, дрібним шахраєм — типовим продуктом непу.

Й. Гірняк залишив досить детальний опис вистави, з якого можна зрозуміти, яким чином класичний текст перетворювався на авангардний спектакль: «Форма цирку була органічною формою всієї вистави <...> Сцена <...> нагадувала циркову арену. На висоті двох з половиною метрів висіла сітка через усю сцену. Над сіткою були два помости, з яких можна було дістатись на трапеції, які долітали до середини сцени, а при відповідних рухах актори перелітали з однієї трапеції на другу. На тих трапеціях молоді пари, перелітаючи, виспівували свої дуети, вели розмови, виконували відповідні циркові атракції. Сварки, суперечки й погоні один за одним Кукси та Дранка відбувалися і на трапеціях, і по всьому приміщенні театру (сцена, зала глядачів)»<sup>11</sup>. Задня та бокові куліси вигороджувалися високою двометровою стіною, яка була так само мобільною, адже складалася з рухомих планшетів, що грали роль дверей<sup>12</sup>. Оригінальне рішення сценічного простору (у рецензіях на виставу керівника макетної майстерні МОБу В. Меллера називали «художником-конструктором») давало режисерові можливість конструювати вигадливі мізансцени. Один із прикладів напрочуд ігрової стилістики спектаклю й враження, яке вона справляла на глядачів, подамо також за Й. Гірняком: «<...> у другій дії під час сварки Кукси з Дранком ми ганялися один за одним по сцені чи пак по арені <...> Дранко вибігав через одні оборотові двері. За ним гнався Кукса. Дранко вибігав знову на сцену через сусідні двері, але за ним появлявся вже двійник Кукси. Обидва вони злітали із сцени в залю глядачів і через увесь прохід пробігали до виходу з залі. У хвилину, коли вони добігали до виходу, на сцені появлявся на помості над сіткою справжній Кукса, який, літаючи на трапеції і проробляючи цілий ряд циркових атракцій, симулював утечу від свого напасливого сусіда Дранка. А той, добігши за куліси, підхоплював теж з горішнього помосту над сіткою одну з трапецій і в повітрі доганяв свого противника, звідкіля обидва

повітряними сальтами злітали на арену. Глядачі дивувалися, яким це чином Кукса, тільки що пробігаючи по залі, в одній хвилині появлявся на трапеції на сцені. Після приїзду на Україну Мар'яна Крушельницького йому було запропоновано дебют у ролі Кукси. Але він не був спроможний опанувати акробатику до тієї міри, щоб виконувати всі атракції на трапеціях. Тому я взяв на себе завдання двійника, який досі заміняв мене в погоні за Дранком через залю. Отож, змінивши свій грим Кукси на грим Крушельницького, я літав на трапеціях, виконуючи всі атракції, яких не міг виконувати дебютант. Справжній Кукса — Крушельницький пробігав разом з Дранком через залю, а я, двійник, продовжував дію на сцені»<sup>13</sup>.

Втім, ігрова стихія вистави мала не лише видовищну, а й змістовну якість. Приміром, знаменита сцена «зіткнення прибічників трьох церков в українському селі», яке виглядало «надзвичайно гостро, різко, як ніколи на українській сцені, і художньо виправдано»<sup>14</sup>, починалася з появи Кукси — М. Крушельницького, який, осідлавши дитячого велосипедика, прямує до церкви на вечірню. Заможний мірошник на новомодному й дорогому транспортному засобі мав би виглядати вельми імпозантно, якби велосипед не був дитячим, трьохколісним. До того ж, він рипів, «як немазані колеса коло дядькового воза». Кукса — М. Крушельницький, витягнувши з широченних клоунських штанів маслянку, намагається полагодити свій «транспорт», але «велосипедик рипить ще гірше (це за лаштунками в джазі, що супроводжує п'єсу, дирчать якісь деркачі, як у дітей на селі)», і виявляється, що це «розсохлася» ліва нога Кукси, яку він також «підмазує». Потім мірошник давав «дитячий сигнал «ту-ту» й поспішав на вечірню,



М. Кропивницький «Пошилися у дурні». Мистецьке об'єднання «Березіль», 1924. Кукса — Й. Гірняк, Оришка — З. Пігулович

<sup>10</sup> Гірняк Й. Споми́ни. — С. 210.

<sup>11</sup> Там само.

<sup>12</sup> Там само. — С. 212.

<sup>13</sup> Гірняк Й. Споми́ни. — С. 210.

<sup>14</sup> Добрушин. Театральное объединение «Березиль» // Пролетарская правда. — 1924. — 11 нояб. — С. 3.

боячись, якби Дранко не встиг туди раніше й не пристроїв заміж одну зі своїх семи дочок»<sup>15</sup>.

Таким чином, використовуючи низку ігрових прийомів, театр «знижував», сатирично «мікширував» провідні образи п'єси. За відгуками безпосередніх глядачів, система «вдало вставлених у старий текст п'єси <...> політичних гострот, наповнених глибоким змістом та злободенністю»<sup>16</sup>, надавала виставі певного суспільного звучання.

В. Ревуцький, посилаючись на Й. Гірняка, визнав її «першою виставою МОБ, де акторові було відведено центральне місце»<sup>17</sup>. Із цим твердженням важко не погодитися, особливо, якщо порівняти цю виставу Ф. Лопатинського з його попередньою роботою — «Машиноборці» за Е. Толлером, зробленою у художній системі «театру масового дійства». У спектаклі за М. Кропивницьким — В. Ярошенком вагомі акторські здобутки належали Й. Гірняку та М. Крушельницькому в ролі Кукси, С. Шагайді — Дранка, З. Пігулович — Оришки, М. Марич — Горпини, С. Карпенку — Писаря. До того ж, «стиль вистави допускав широку імпровізацію і свободу акторської поведінки на сцені, але при умові, що актор мусить додержуватись обов'язкового ритму і мати почуття міри в межах мистецько-естетичного смаку»<sup>18</sup>. За Й. Гірняком, це виглядало так: «Мені, як виконавцеві ролі Кукси, була дана в намічених рамках широка ініціатива імпровізованих реплік і навіть цілих дієвих вставок, які примушували партнерів до моментального реагування — словесних відповідей чи навіть дієвої акції. Партнери не були зобов'язані перед виступом попереджати один одного про тему своєї імпровізації. Задум чи тема проявлялися вже під час самої дії. І, звичайно, партнер мусив тут же відповідати, діяти»<sup>19</sup>. У згаданому вище епізоді з другої дії, коли Кукса — М. Крушельницький зустрічався на сцені зі своїм двійником, Й. Гірняк ставав навпроти Крушельницького й, попередивши колегу, що той гратиме роль дзеркала, змушував повторювати свої жести, рухи й гримаси. «Вкінці я заднім кульбітом, — продовжує Й. Гірняк, — відв'язався від нього, щезаючи через оборотові двері в закулісся. Так був розкритий перед глядачем трюк моментальної появи Кукси на трапеції»<sup>20</sup>.

Кукса М. Крушельницького не принципово, але відрізнявся від Кукси Й. Гірняка. М. Крушельницький, засвоївши «<...> необхідний ексцентричний

<sup>15</sup> Сердюк О. Роздуми і нотатки актора. — К., 1989. — С. 131–132.

<sup>16</sup> Добрушин. Театральное объединение «Березиль»... — С. 3.

<sup>17</sup> Ревуцький В. Нескорені березильці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська. — Нью-Йорк, 1985. — С. 27.

<sup>18</sup> Там само. — С. 27.

<sup>19</sup> Гірняк Й. Спомини. — С. 212

<sup>20</sup> Там само.



М. Кропивницький «Пошились у дурні». Мистецьке об'єднання «Березиль», 1924. Сцени з вистави

мінімум <...> перевів виконання Кукси в план своєрідного «механічного балету». Для цього були придумані спеціальні хода, положення рук, специфічний нахил голови. Кукса Крушельницького рухався як на шарнірах, жести — як у дерев'яного паяца. І разом з тим М. Крушельницький — Кукса був позбавлений бездушності ляльки. Органічний, щирий, психологічно сповнений, він веселив глядача, змішав несподіваними репризами, яскравими імпровізаціями»<sup>21</sup>. О. Сердюк, зіставляючи роботу обох виконавців ролі Кукси, дійшов такого висновку: «<...> ті самі трюки, ті самі «хохми», ті самі коники, усе, як годиться в цій кумедії <...> і трапеції, і польоти, і смішні костюми <...>», але хоч Й. Гірняк «<...> добре цю роль грав, але у Крушельницького кожний трюк був ймовірніший. У ньому якась правда — циркова, клоунська, але Правда»<sup>22</sup>.

Мабуть, цей вільний вияв акторської ініціативи й був тією «ниткою», що простяглася від однойменної вистави «Кийдрамте» до спектаклю Ф. Лопатинського. Однак, вона ж зайвий раз відміряла дистанцію між ними. Естетичну відстань унаочнював також зовнішній вигляд персонажів, в даному випадку вбрання, схоже на клоунське, відверто профанувало національний костюм. Скажімо, Кукса носив закороткі й широченні шаровари, за поясом яких стирчала здоровенна крива шабля, в потрібні моменти його перука «з переляку» піднімалася, як у «рудого» в цирку<sup>23</sup>. Оришку (З. Пігулович) одягнули у білі галіфе, розписані рушниковим малюнком, корсетку та очіпок, деякі жіночі персонажі були вбрані в українські вишивані сорочки рукавами на ноги<sup>24</sup>.

Не меншим дивом цієї вистави, яке різнило її з «модернізованою» версією Л. Курбаса, було музичне оформлення — пісні Т. Ентеліса, шумові ефекти, звукове супроводження дії, виконані джаз-бандом.

Художній експеримент Ф. Лопатинського сподобався більшості глядачевої зали, водночас спектакль дістав неоднозначні оцінки мистецького загалу й критики. Зрозуміло, найпершим опонентом вистави став М. Садовський, який на питання «як йому це сподобалося?», плюнув з обуренням, сказавши: «Та хіба це театр? Це цирк! Перекидаються мов мавпи! А Кукса? А Дранко? Літають на трапеції! Чорти батька зна що! Навіщо ці викрутаси? Народові ці штучки-дрючки не потрібні! Йому дай правду життя, щоб за серце брало, а цього він не визнає»<sup>25</sup>. Однак, думки пересічного глядача (адже саме на нього апріорно розраховувалося видовище) сто-

совно «Пошились у дурні», висловлені під час громадського обговорення вистави, спростовують твердження корифея дореволюційного українського театру.

Натомість серед критиків знайшлися як прихильники, так і супротивники спектаклю. Приміром, напередодні прем'єри «Пролетарская правда» вміщує своєрідний анонс «Пошились у дурні», де відзначалася ідеологічна відповідність вистави, вправність, з якою текст й сюжет старої п'єси були «просякнуті свіжістю й живучістю сучасних сільських відносин, з різким позначенням двох таборів: куркулів та примазавшихся елементів, з одного боку, і здорового комнезамовсько-комсомольського ядра — з іншого», а використання режисурою прийомів цирку визначалося як «фактор, що впливає в першу чергу на моторні почуття глядача, легко зрозумілий широким масам»<sup>26</sup>. У післяпрем'єрному відгуку робкор Добрушин підтверджував попередню думку: «Стара п'єса введена в межі сучасного села з його куркулями і незаможниками, комсомолом і самогонщиками. На тлі любові двох батраків до куркульських дочок зроблена спроба театральнo зобразити новий побут зміненого села, зміненого революцією. За винятком деяких моментів спроба вдалась <...> Найявний також елемент пародійності на старий український театр. Сценічне вирішення постановки (цирковий момент) і сама переробка п'єси тісно зв'язані. Але між ними ніяких розбіжностей. Звідси яскравість, життєрадісність вистави, злободенність і той бадьорий здоровий сміх, яким публіка супроводжує його»<sup>27</sup>.

Навпаки, рецензент не менш впливової газети «Більшовик» звинуватив автора переробки, режисера і весь творчий колектив у ідеологічному зриві, виставу розцінив як «назадницьку» — тобто таку, що нею ще вчора «справжній революційний театр» дискредитував себе. «<...> Від «Березоля» ніколи ми не чекали, — гнівався критик, — що він дасть не нову виставу революційного театру, а європейську в гіршому розумінні цього слова клоунату з натяками на революційність <...> Вистава «Пошились...» дала у найкращому випадку пародію на п'єсу Кропивницького, витягла з труни якесь село і в призмі європейського перетворення поставила його перед очі пролетарських глядачів. Тоді зайвими залишаються натяки на революційність, і нікчемними виходять ті, хто репрезентує село. Ні одного позитивного типу, коли про них можна взагалі в цій виставі говорити, жодної позитивної лінії в картинах. Все це «размышление» інтелігента через призму сучасності в лапках»<sup>28</sup>.

<sup>21</sup> *Танюк А.* Мар'ян Крушельницький. — М., 1974. — С. 65–66.

<sup>22</sup> *Сердюк О.* Роздуми і нотатки актора. — С. 132.

<sup>23</sup> Там само.

<sup>24</sup> Там само.

<sup>25</sup> *Колесников К.* Минулих днів зачарування // Український театр. — 1996. — № 6. — С. 16.

<sup>26</sup> *Н. Прем'єра «Пошились у дурні» в Художественном объединении «Березиль» // Пролетарская правда. — 1924. — 5 нояб.*

<sup>27</sup> *Добрушин.* Театральное объединение «Березиль» // Пролетарская правда. — 1924. — 11 нояб.

<sup>28</sup> *Вперед чи назад (Вистава «Пошились у дурні» Мистецького об'єднання «Березиль» // Більшовик. — 1924. — 15 листоп.*

У «реабілітаційні» 1960-ті вистава «Пошились у дурні» посіла почесне місце в історії українського театру як приклад неординарного режисерського рішення драматургічної класики. Спектакль Ф. Лопатинського на кону «Березоля» поклав початок сценічним інтерпретаціям класичного водевілю М. Кропивницького у післяреволюційному українському театрі.

Бібліографія:

1. *Маф'яненко І.* Минуле українського театру. — К., 1953.
2. Кропивницький Марко Лукич: 36. статей, спогадів і матеріалів. — К., 1955.
3. *Єрмакова Н.* До питання про авангард і традиції у творчому досвіді // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. — 2008. — Вип. 1 (10). — С. 174–180.
4. *Гринишина М.* Театр української драматургії (Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х рр.). — К., 2006.

М. ГРИНИШИНА

Г. КАЙЗЕР «ГАЗ»

Мистецьке об'єднання «Березіль» (1923)

Історія українського сценічного експресіонізму почала-ся з постановки Л. Курбасом «Газу» Г. Кайзера у Першій майстерні Мистецького Об'єднання «Березіль»<sup>1</sup>. Із МОБом режисер пов'язував прискорення розбудови національного театру, інтегрування в європейський культурний простір. Більше як 250 осіб під його орудою працювали в численних станціях і комісіях над вдосконаленням фахової майстерності, помітно збагативши творчий арсенал чималим естетичним досвідом. Особливо потужно опанували експресіонізм та конструктивізм, про що засвідчила постановка «Газу» — вочевидь найяскравіший зразок такого роду.

Експресіоністична культура привернула увагу Л. Курбаса ще за часів Молодого театру, вплинувши на постановку «Едіпа-царя» Софокла (1918), «Шевченківської вистави» (1919), «Гайдамаків» Т. Шевченка (1920). Але режисер цим не обмежився і спробував викласти своє розуміння феномену експресіонізму в статті «Нова німецька драма».

У 1920 рр. цей напрямок для Л. Курбаса вже був іманентною частиною української авангардної культури. Тому роботу над «Газом» він починає з перекладу п'єси Г. Кайзера та підготовки її до друку в журналі українських футуристів «Кермо»<sup>2</sup>. Ця подія мала започаткувати публікацію цілої серії творів німецьких експресіоністів. Л. Курбас не полишив

<sup>1</sup> Мистецьке Об'єднання «Березіль» (МОБ) працювало в Києві з весни 1922 до весни 1926 р., доки в статусі державного театру під назвою «Березіль» не переїхало до тодішньої столиці Харкова.

<sup>2</sup> У деяких джерелах автором перекладу, використаного МОБом, називають В. Черняхівську.

наміру «прищепити» експресіонізм українській сцені й після провалу спроб за-снувати цей журнал, лише зосередився на суто театральній праці.

Середина 1920-х рр. стає «золотою ерою» експресіонізму для МОБу. Після прем'єри «Газу» весною 1923 р. Л. Курбас працював над «Джиммі Хігінсом», засвідчуючи неугавний інтерес до цього стилю. Впродовж наступних літ-ніх місяців його учні регулярно читали й колективно обговорювали драми Г. Кайзера та Е. Толлера, щоби восени репетирувати, а взимку 1924 р. показати «Машиноборців» і «Людину-масу».

Л. Курбасові було б дуже важко створити першу українську експресіоністич-ну виставу без підтримки однодумців. Але йому пощастило досить швидко зна-йти спільну мову з художником В. Меллером та композитором А. Буцьким, чю роль у цьому експерименті важко переоцінити.

За різними оцінками для випуску спектаклю знадобилося від 100 до 150 репе-тицій, хоча З. Пігулович стверджувала: підготовчий процес розтягся на довший час, і до початку власне репетицій актори спеціальними вправами розвивали у со-бі «як музичний, так і сценічний ритми, які згодом застосовувалися Курбасом у ролях «Газу»<sup>3</sup>. Колосальні за розмахом та мистецькою дбайливістю зусилля докладалися заради мети, якою, за визначенням Н. Кузякіної, була «патетична трагедія, що закликала до подолання протиріч цивілізації»<sup>4</sup>. Подібних завдань раніше не ставила перед собою жодна українська вистава, хіба що окремі зразки барокової «шкільної драми».

Тим не менше, сюжет п'єси Г. Кайзера є доволі простим. Жаклива трагедія — вибух газу, що спричинив численні людські жертви на великому заводі, спону-кає власника — гуманіста та філантропа — Сина мільярдера закликати робітні-ків не відновлювати зруйноване підприємство, а «розплющити очі та поспішати в поля», щоби побудувати «вулиці, обсажені деревами <...>, площі із зеленими газонами, квітучі клумби <...>, будиночки з маленькими затишними gospodar-ствами»<sup>5</sup>. Але робітники, підбурювані Інженером, нехтують цією пропозицією і вирішують відновити завод на місці згарища.

Провідною силою у «Газі» Л. Курбаса був робітничий гурт, який концентру-вав у собі головну змістову та емоційну напругу спектаклю. Він поставав на кону і як багатоголовий натопв, і як довершений механізм із людських тіл, і як «транс-формований» хор із давньогрецької трагедії, і як абстрактний образ народного



Г. Кайзер «Газ». Мистецьке об'єднання «Березіль», 1923. Сцени з вистави

<sup>3</sup> Пігулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе // ДМТМКМ України. — Архів Л. Курбаса. — Од. зб. 10032.

<sup>4</sup> Кузякіна Н. Становление украинской советской режиссуры (1920 — начало 30-х гг). — Л., 1984. — С. 34.

<sup>5</sup> Кайзер Г. Драмы. — М.; Пг, 1923. — С. 93.

поневолення та страждання. Сценічна поведінка хору не в останню чергу залежала від звукового плану вистави. Режисер стверджував, що маса у «Газі» — не статисти, а музика. Це спонукало його вимагати чіткої фіксації партитури рухів, бездоганного виконання кожної партії, що актори визнавали цілком слухним: «Кожен, хто брав участь у масовках, повинен був розуміти себе як музичний інструмент з багатим діапазоном звучання. Кожен у заданому ритмі вливається в симфонічне звучання цілого»<sup>6</sup>. Такий підхід впливав навіть на робочу термінологію — приміром, коли Л. Курбас пояснював: «<...> в будові маси в «Газі» є свої дуети, тріо, квартети, акорди і мелодії, асонанси і дисонанси»<sup>7</sup>. В тому, що його настанови не лишилися риторикою, можна пересвідчитися, знайомлячись зі згадками акторів, які регулярно «робили тренаж, рухаючись по музичним нотах, виконуючи у русі цілі ноти, чверті, восьмі, синкопи, тріолі»<sup>8</sup>.

Музичне рішення «Газу» сучасники визнавали новаторським. А. Буцький, щоби підтримати, а при нагоді й розвинути сміливі постановочні ідеї Л. Курбаса, рішуче переглянув традиції, вкорінені в українському драматичному театрі. Він не обмежився музичною ілюстрацією виробничих процесів, чи, приміром, звуковою імітацією вибуху (для театральної «революції» цілком вистачило б і цього), а створив багатозначний образ техногенної, навіть ширше — гуманістичної катастрофи. Йому в національній сценічній культурі належить першість цілком оригінальних підходів до синтезування звукових та візуальних образів. «На тлі струнних інструментів — дрібні частини машини, все сильніше і сильніше, вливаючи життя в їхні монотонні звуки, стають ритмічні удари музичних інструментів — рычагів. Їхня стрімкість зростає <...> Але газ в отворі починає забарвлюватися, у ритмі машин перебої, в окремих інструментах наростає гроза; колір газу вже яскраво червоний, і не приголомшуючий вибух, і не рясний дощ дрібних осколків віконного скла, а соковита картина абсолютного нищення перетворена на театральню переконливий образ»<sup>9</sup>.

Публіку, доти не знайому ні з чим подібним, мабуть, найбільше вразив щільно пов'язаний із музикою мізансценічний малюнок, що утворював «мистецько-ритмічну синтезу з елементів ритмік різних категорій: ритміки виробничого процесу, стихії мітингу, колективного горя робітників під час вибуху заводу і т. п.»<sup>10</sup>.



Г. Кайзер «Газ». Мистецьке об'єднання «Березіль», 1923.

Сцена з вистави

<sup>6</sup> Авдієва І. Про найкращу людину, яку я знала в юнацькі роки // *Лесь Курбас*. Спогади сучасників. — С. 151.

<sup>7</sup> Василько В. Театру віддане життя. — С. 221.

<sup>8</sup> Пігулович З. Воспоминания // ДМТМКМ України. — Архів Л. Курбаса. — Од. зб. 10032.

<sup>9</sup> Лазорішак А. К сегодняшней постановке «Газа» Кайзера // *Пролетарская правда*. — 1923. — 27 апр.

<sup>10</sup> Я. С. «Газ» // *Червоний шлях*. — 1923. — № 2. — С. 269.

Сам А. Буцький згодом стверджував, що музика в «Газі» взагалі функціонувала майже як самостійний персонаж<sup>11</sup>.

Вистава починалася з виходу гурту робітників. Вони крокували один за одним, поклавши ліву руку на плече того, хто йшов попереду. Наростання й ускладнення темпу їхніх рухів символізувало «запуск» механізму великого заводу. З першої ж хвилини сценічну дію помітно загострювало одночасне існування двох паралельних «сюжетів». Перший унаочнювали примхливі рухи та ритми маси, другий — взаємини Писаря (М. Савченко) та Білого пана (М. Домашенко).

Писар з'являвся на кону разом із робітниками, йдучи попереду однієї з груп. Він швидко прямував до конторки і заглиблювався у читання паперів. Писар не відразу помічав Білого пана, який звертав його увагу на манометр. Стрілка зупинилася на критичній позначці, колір газу нестримно змінювався. Білий пан раптово зникав, а герой М. Савченка, відраховуючи шість секунд, що лишилися до вибуху, кидався до телефону та кричав: «Інженер!». Тієї ж миті робітники вибігали на передній план, а Інженер (Ф. Лопатинський) стрімголов викинувся «на «піраміду», яка вишукувалася обличчям до глядачів із голосним шепотом «ш — ш — ш». Музика — крещендо. Машини гудуть... Ураганом здіймається какофонія звуків — і — вибух. По конструкції покотилися «труп» робітників і все замерло»<sup>12</sup>. Відразу зривалися та падали трикутні завіси, закриваючи конструкцію й напис «Газ» на задній стіні сцени. Несподівана катастрофа жахала розкиданими по сцені тілами і таємничою постаттю Білого пана, який додавав трагедії містичного забарвлення.

Пластика, рух були у виставі А. Курбаса не просто віртуозними, а концептуальними, такими, що змушують говорити про повноцінний хореографічний план «Газу». Звертаючись до нього, критики здебільшого вдаються до порівнянь із, так званими, «танцями машин» М. Фореггера, вперше продемонстрованими ним у Москві (1922 р.), в «Мастфорі» (Майстерні Фореггера). Не заперечуючи такої можливості, хотілося б, однак, нагадати думку Ю. Дмитрієва — дослідника творчості М. Фореггера — щодо генезису цього явища: «Найбільше враження на глядачів у спектаклях Фореггера справляли «механічні танці» та «танці машин». Сама ідея такого роду була підказана В. Парнахом: він бачив аналогічні номери в Парижі. Але якщо на Заході такого роду танці набували трагічного відтінку, з експресіоністичним наддривом, демонструючи, як машина «перетравлює» під-

<sup>11</sup> Див.: Леоненко Я., Фількевич Г. Музичний простір вистав театру Леся Курбаса // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. — К., 2006. — С. 327.

<sup>12</sup> Савченко М. Стежками-доріжками // ДМТМКМ України. — Фонд театру «Березіль». — Од. зб. 12577.



Г. Кайзер «Газ». Мистецьке об'єднання «Березіль», 1923.

Сцени з вистави

корює та позбавляє людських рис людину, то М. Фореггер надав «механізованій хореографії» оптимістичного забарвлення»<sup>13</sup>.

Ці слова дозволяють поглянути на пластичний малюнок «Газу» з дещо іншої точки зору. Вочевидь, українському режисеру значно ближчою була тенденція, окреслена В. Парнахом, аніж та, яку культивував М. Фореггер. Оскільки А. Курбас був добре обізнаний із сучасним йому європейським театром і в першій половині 1920-х рр. досить регулярно отримував інформацію про тамтешні мистецькі процеси, він міг цілком самостійно скласти враження про сценічні явища подібного роду й у власному творчому пошуку не послуговуватися досвідом М. Фореггера, натомість апелюючи до зразків, на які вказував В. Парнах. Мабуть, тому не варто шукати інспірацій трагедійного образу маси Курбасової вистави у бадьорих — «музикхольних» — Фореггерових опусах.

<sup>13</sup> Дмитрієв Ю. Поиски формы комедийного спектакля // В поисках реалистической образности: Проблемы советской режиссуры 20–30-х годов. — М., 1981. — С. 165.

Сценічне буття маси у «Газі» робила своєрідним не лише музика та пластика рухів, а й візуальні чинники. Події вистави розгорталися у конструктивістичному середовищі — безпрецедентному для українського театру. В. Меллер побудував на кону «багатоповерхову конструкцію, на майданчиках якої у різних рівнях одночасно могла паралельно розвиватися дія. «Одяг» сцени був відсутній, на задній кам'яній стіні великими літерами йшов напис назви вистави. У центрі майданчика широкий, оббитий металом стовп, що нагадував уламок вентиляційної труби. Фрагмент речі давав натяк на звичні предмети, проте навіть введення речових елементів (кран, ферми — на задньому плані) не конкретизувало місця дії, а було покликане лише символічно декларувати середовище. Великі пандуси, що сходилися до центра, «злам» підлоги сцени мали передати напруженість дії, загостреність конфлікту. Експресію та динамізм вистави підкреслювали широкі промені світла від прожекторів»<sup>14</sup>.

Отже, сценічний простір досить жорстко регламентував рухи персонажів (характерна риса усіх «березільських» робіт видатного українського художника-конструктивіста). Це дозволило Г. Коваленку слушно зауважити: «Конструкція у В. Меллера акумулювала в собі ритми спектаклю й не дозволяла цим ритмам у спектаклі збитися, порушитись»<sup>15</sup>. Художник лишався вірним конструктивістичній доктрині й у сценічних костюмах, обмежуючи їхню роль до позначення певної функції. Позбавивши сценічне вбрання індивідуальних ознак, він уникнув небажаної персоніфікації. Відтак, усіх «імперіалістів» у «Газі» вдягли у фракні пари, а робітників — у промодяг. «На стриманому сіро-вохристому тлі конструкцій чорні, сірі та сині костюми акцентувалися плямами червоних і білих символічних знаків на грудях. Образи-маски розкривалися через усю геральдику (в офіцера на грудях було зображено мішень, у робітника — умовну емблему праці тощо). Графічна чіткість силуетів персонажів, постаті яких ніби окреслено лінійкою та циркулем, перевага гострих, ламаних ліній і стриманість колористичного вирішення костюмів», — усе разом створювало цілковито узагальнений образ<sup>16</sup>.

Змальовуючи психологічні стани чи почуття окремих персонажів, Л. Курбас продовжував вдаватися до певних, цього разу пластичних, знаків. Прикладом може бути весільний танок Дочки Сина мільярдера (В. Чистякова), коли героїня рухалася «ніби «графічно», себто без емоцій, ескізно. Три її партнери (Д. Антонович, С. Шагайда та Б. Балабан) були гідними виконавцями цього «ко-

<sup>14</sup> Кучеренко З. Вадим Меллер. — К., 1975. — С. 44.

<sup>15</sup> Коваленко Г. Театральний конструктивізм 1920-х років // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. — С. 320.

<sup>16</sup> Кучеренко З. Вадим Меллер. — С. 45.

лючого», нібито «геометричного» танку»<sup>17</sup>. Після вибуху характер рухів молодії жінки докорінно змінювався, так само, як і пластика маси: «В сцені «мітингу» ті ж «машинізовані роботи» ставали цілком реальними живими людьми, тими, хто гаряче і пристрасно протестує, все розуміє, ненавидить, готовий до помсти»<sup>18</sup>.

Змінами пластичного малюнку режисер ніби «зсував» картину світу з усталеної «вісі» — адже все, що ставалося потім, потребувало інших вимірів: інерція минулого зникала разом із руйнацією форм колишнього життя. Водночас, із розвитком сценічних подій, дедалі інтенсивніше «оголювалася» сутність окремої особистості, відбиваючись подеколи в «екстраординарних» реакціях. Йдеться зокрема про епізод мітингу — необхідність переконувати величезний натовп збурених людей, високий емоційний «градус» ситуації спонукали Сина мільярдера (Г. Ігнатович) до надзвичайного пластичного жесту на межі з цирковим трюком.

...Спочатку на кону з'являлися вкрай схвильовані люди, провокуючи навальне наростання напруги. Це враження посилювали рухливі промені прожекторів. Виникав образ гігантського натовпу, який «підтримував гуртовий звук і шум усіх компонентів вистави: масові голоси, звуки оркестри та шумових засобів. І ось на горішній частині сцени, біля щогли чи антени, виділяється вузьким променем рефлектора постать Сина мільярдера. Він старається дати відповідь масі людей, яких не видно, бо фактично їх уже на кону нема. Освітлений тільки цей персонаж. Його слово та його надміру виразні й емоційні жести спрямовані вниз до уявної маси людей. У захопленні свого гіперболізованого жесту, патосу мови і внутрішнього стану актор Ігнатович... повис у повітрі головою вниз, зачепившись ногою за стовп... Його тіло висіло над темним проваллям сцени, але це йому не перешкодило різкими зворотами тіла в різні боки звертатися до уявної маси робітників, вимовними жестами й палкими словами переконувати їх, агітувати й пояснювати <...> Його експресивні жести, гострі рефлекси, посилений голос, перенаголошене слово і чітка несподівана інтонація — усе це зливалось з музичним оформленням»<sup>19</sup>. Хоча пластичний «радикалізм» поведінки героя Г. Ігнатовича лишився у виставі безпрецедентним, свій «шанс» розкрити власну драму отримували й інші персонажі «Газу».

Особливу увагу привертала Матір (Р. Нещадименко) та Дружина (Н. Титаренко), чиї «соло» (у найкритичніші миті їхнього життя) викликали сильний емоційний відгук аудиторії. Кожна з них «сповідалася» світу біля стовпа, який, на думку М. Симашкевич, символізував «найвищу людську трагедію». За її словами, Л. Курбас «майстерно обіграв цей стовп, зворушливо побудував коло нього

<sup>17</sup> Чистякова В. Главы из воспоминаний // Театр. — 1992. — № 4. — С. 83.

<sup>18</sup> Там само.

<sup>19</sup> Гірняк Й. Спомини. — С. 155–156.



монологи жінок, різноманітно, індивідуально для кожного характеру»<sup>20</sup>. Старша — стриманіша, внутрішньо більш сконцентрована на своєму горі — втраті сина, спершу здавалася безпомічною та кволою: «постать, як билинка, і двоє великих сумних очей»<sup>21</sup>. Майстерність Р. Нещадименко виявлялася головно в особливій інтонаційній та ритмічній зваженості сценічної поведінки. «Усе напруження нестерпного страждання було знайдене у ритмі пауз. У модуляціях неповторного «органного» голосу, в скупих жестах рук, що шукали щось загублене у пустоті»<sup>22</sup>. Стовп, біля якого Матір опинялася одразу після вибуху, здавався останньою опорою в її житті. Р. Нещадименко вміло концентрувала загальну увагу на тому, як героїня намагається не втратити рештки душевних і фізичних сил, вдаючись до вкрай скупих засобів виразності: «Стогнути, вона зсувається при стовпі, умліває, випростовується й виростає в грізне втілення страждання»<sup>23</sup>.

Молодша розкривала драму втрати коханого у значно бурхливіших реакціях. Героїня Н. Титаренко вражала довершеністю своєї майже ідеальної краси, гармонією жести і слова. Вона була «наче прекрасна скульптура, яка щойно ожила. Актриса досконало володіла своїм тілом. Рух народжував слово, а слово — рух з абсолютною логікою поведінки»<sup>24</sup>. Її перша поява на сцені була дуже експресивною. Спочатку глядачі чули «розпачливий голос <...> Це вже не зойк матері, а квиління молодої дружини. Вона кидається до стовпа, спіраллю звивається навколо нього, зсувається. Б'ється у відчаї, ця красива, у повному розквіті сил жінка, з обіймів якої вирвали її коханого. Це не крик, а переливи емоцій. Пластично-динамічні рухи її тіла, скорбота у вимові слів допомогли артистці створити повнокровний образ»<sup>25</sup>. Екстатичність мовного, пластичного виразу, високий рівень узагальнення — все вказувало на експресіоністичну природу обох сценічних образів.

Успіх «Газу» був досить гучним, за короткий час вистава 15 разів пройшла з аншлагами. Тим не менше, ставлення до цього сценічного твору, можна сказати, поділило українську інтелігенцію на два непримиренні табори. Представники старшого покоління, її «народницького» крила, були вкрай обурені. Приміром, С. Єфремов називав «Газ» штукарством, відмовляючи виставі в будь-якому сенсі: «Все пішло на рухи, на акробатику, часто витворну і незрозуміливу (мітинг з мачтою, на якій крутяться і штук показують «промовці»), іноді дуже

спритну, але завжди непотрібну»<sup>26</sup>. Він глузував із тих, хто «бачуть тут «революцію» в театрі та «величезні досягнення». П. Філіпович збирається цілу розвідку написати — «Од Наталки-Полтавки до Газа»<sup>27</sup>. Щодо згаданого С. Єфремовим поета- неокласика, то, за словами брата поета, той переживав після вистави справжню ейфорію: «Поставлення Курбасом п'єси німецького драматурга-експресіоніста Г. Кайзера «Газ» так вразило його своєю динамікою, оригінальністю та блискучою грою акторів, що він просто не міг опам'ятатися після першого разу і відвідав цю виставу кілька разів»<sup>28</sup>. Відгук П. Філіповича, що з'явився на третій день по прем'єрі в одній із київських газет, наголосив головний результат грандіозних зусиль усіх творців «Газу»: «Курбасівська постановка драми Кайзера — велика подія у театральному житті загалом, не лише київському; для української сцени її значення, можна сказати, виключене, що відзначає цілу добу»<sup>29</sup>.

Загальна атмосфера мистецької перемоги, чималий суспільний резонанс спонукали учнів Л. Курбаса — Ф. Лопатинського та Г. Ігнатовича — з особливою наснагою працювати над власними експресіоністичними виставами. Досвід роботи над «Газом» відчутно позначився на естетичному змісті подальших творчих шукань МОБу. Проте спектакль Л. Курбаса лишився в історії українського театру найрадикальнішою та найпоспідовнішою спробою інтеграції у простір європейської авангардної культури.

Бібліографія:

1. Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас. — К., 1987.
2. Авангард и театр 1910–1920-х годов: Сб. статей. — М., 2008.

Н. ЄРМАКОВА

<sup>20</sup> Симашикевич М. Спогади про мого вчителя // ДМТМКМ України. — Фонд театру «Березиль». — Од. зб. 10042.

<sup>21</sup> Стрелкова Є. Фрагменти спогадів // Лесь Курбас: Спогади сучасників. — С. 164–165.

<sup>22</sup> Гаккебуш В. Рита Нещадименко. — К., 1983. — С. 45.

<sup>23</sup> Крига І. Самобутній педагог // Лесь Курбас: Спогади сучасників. — С. 190.

<sup>24</sup> Стрелкова Є. Фрагменти спогадів // Там само. — С. 164–165.

<sup>25</sup> Крига І. Самобутній педагог // Там само. — С. 190.

<sup>26</sup> Єфремов С. Щоденники. — К., 1997. — С. 36.

<sup>27</sup> Там само.

<sup>28</sup> Філіпович О. Спомини про брата // Київські неокласики. — К., 2001. — С. 146.

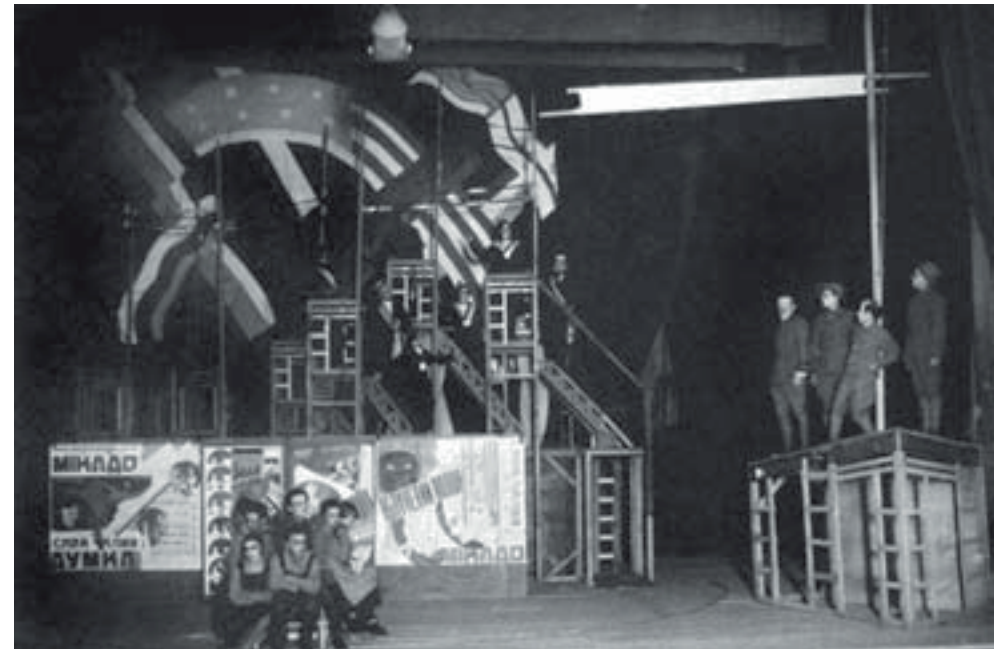
<sup>29</sup> Ф. П. [Філіпович Павел]. Постановка «Газа» и украинский театр // Пролетарская правда. — 1923. — 1 трав.

«Джиммі Хіггінс» — наступна після «Газу» вистава Л. Курбаса, образна палітра якої, попри відчутний вплив експресіонізму, тим не менше, була стилістично багатшою, відбиваючи прагнення режисера постійно розширювати діапазон мистецького пошуку. Цього ж вимагала і нова доба, до викликів якої він виявляв чималий інтерес.

Л. Курбас почав з інсценізації твору американського прозаїка Е. Сінклера, опублікованого 1919 р. і забороненого на батьківщині письменника через виразну антимілітаристську позицію автора. Роман мав гучний суспільний резонанс, зажив слави, такого собі, «соціалістичного катехізису», особливо великого розголосу набув у Країні Рад, де частково відбуваються події роману.

Роботу над «Джиммі Хіггінсом» здійснювали дуже енергійно — час, що знадобився режисеру для створення вистави, вимірюється двома місяцями. Наприкінці вересня він зібрав трупю для розподілу ролей, а двадцятого листопада показав прем'єру. Сам процес праці був напрочуд оригінальним. В. Василько занотував у щоденнику: «Текст, як казав Курбас, будемо складати під час роботи. За столом сиділи Германія (Мар'яненко), Англія (Василько), Франція (Панченко), Бельгія (Стешенко), Сербія (Гавриленко), а Курбас <...> почав ходити ритмічно кругом по кімнаті і диктувати нам саму дію, ритм її і текст з ремарками <...> П'єса одразу ж виходила вже написана ритмічною прозою»<sup>1</sup>. Власне, весь сценічний «текст» епізод за епізодом,

<sup>1</sup> Василько В. Щоденник // ДМТМКМ. — Фонд В. Василька. — Од. зб. 56386.



Е. Сінклер «Джиммі Хіггінс». Мистецьке об'єднання «Березіль», 1923. Сцени з вистави

репліки, ремарки, мізансцени режисер «озвучував» одразу й одномоментно. Він, сказати б, «наговорив» усю партитуру майбутнього сценічного опусу, що відразу поставав як завершена мистецька річ.

В романі Е. Сінклера Л. Курбаса цікавили, насамперед, пафос, сюжет і головний герой. Виступаючи 1925 р. перед робкорами, він сказав стосовно «Джیمмі Хігінса»: «П'єса пройшла вже до 80 разів. Пройшла тому, що там був момент долі однієї людини»<sup>2</sup>. Особистість Джиммі привертала увагу Л. Курбаса значно більше, ніж будь-що інше в цьому творі, в тому числі — маса. Через два роки він висловиться з цього приводу зовсім відверто: «Масовість зробилася нудною. Взагалі, не можна ніякого такого моменту, як масовий момент у театрі, фіксувати надовго. Мистецтво йде шляхом діалектики: сьогодні так, завтра інакше»<sup>3</sup>.

Історію американського робітника, який втратив дружину і сина під час вибуху на заводі, зазнав каліцтва на фронтах Першої світової війни, а потім у складі експедиційного корпусу Антанти був відправлений до Архангельська, де потрапив до контррозвідки за зв'язок із російськими більшовиками і після тортур збожеволів — цю історію Л. Курбас розгорнув у поліфонічний сценічний твір складної образної фактури, синтезуючи різні стилі, техніки, манери, жанри і, навіть, види мистецтва.

Режисер почав із того, що, «переписуючи» роман, змінив ритміку авторської мови. Цей ритм можна також «розчутити» у поетичному кредо, яким став для МОБу вірш Б. Б'єрнсона (переклад Л. Курбаса). Віршованими рядками:

Я вибираю березіль,  
Він ламає все старе,  
Пробива новому місце,  
Він зчиняє силу шум,  
Він стремить <...> —

була прикрашена обкладинка «Барикад театру» — першого в Україні друкованого органу театрального колективу. В тому ж таки емоційному регістрі, відтворюючи ту саму метрику, дзвенів зі сцени білий вірш «зімпровізованого» Л. Курбасом тексту інсценівки. Вочевидь на березільському кону він набув ще драматичнішого звучання, особливо у фінальному монолозі героя:

Я людина, я перемагаю,  
Я перемагаю плоть слабу,  
Розчавляю тіло й підношусь над ним,  
Я глузую з його тюрем,

<sup>2</sup> ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Ф. 42. — Од. зб. 6.

<sup>3</sup> Там само.



Е. Сінклер «Джиммі Хігінс». Мистецьке об'єднання «Березіль», 1923.

Сцена з вистави

З його мук, з його страхіть,  
Я — істина, і голос мій почує світ <...><sup>4</sup>

Можливо, мовно-стилістичні «резонанси» вистави та вірша — емблеми МОБу — мали унаочнити специфічний внутрішній «діалог» театру з літературним твором. Відбиток цих процесів знаходимо й у деяких особливостях просторового рішення. Приміром, сценічній появі Джиммі (А. Бучма, Й. Гірняк) передував короткий візуальний «затакт», коли театральний прожектор, «мазнувши» по рухливій ширмі, потім повільно «проходився» по щитах та афішах тогочасних МОБівських вистав. Театр тим нібито заявляв право «демаскувати» власне ставлення до іманентного змісту вистави. Цей прийом міг позначати ще й мотивацію суто конструктивістичного походження — Л. Курбас у такий спосіб боровся з «декораторством». Він пояснював: «Будова сцени виходить од завдання спектаклю

<sup>4</sup> *Лесь Курбас*. Березіль: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 444.

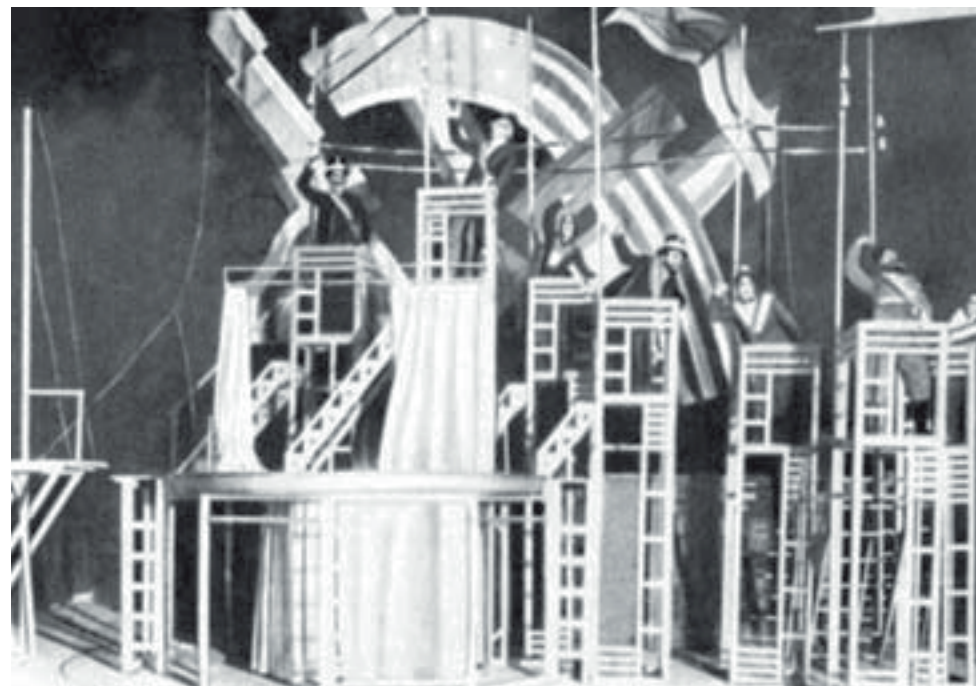
і далека від «форми для зору», тим самим пусті площини, щоб уникнути декоративного моменту, використовуються утилітарно для реклами. Це останнє, врешті, стає в сучасному театрі з'явищем буденним»<sup>5</sup>.

Як би там не було, але застосований Л. Курбасом прийом був з арсеналу методу «відсторонення», до якого режисер звертатиметься ще не раз. Приміром, у першій сцені, так званому Європейсько-Американському концерті — блискучій карикатурі. Справжнє обличчя Молоха — державної машини — уявлялося Л. Курбасові гротескним, вульгарним і банальним одночасно, що спонукало його звернутися до образної лексики політичного карнавалу чи, навіть, балагану — щедрому на прийоми буфонади. Сценографічне рішення В. Меллера активно сприяло реалізації ідей режисера. На кону він побудував станок складної форми, прикрашений телеграфними стовпами, вежами у павутинні дротів, які асоціювалися з «райком» базарних «зазивал». Вежі здіймалися амфітеатром позад задньою стіною сцени і слугували «плацдармом» для розгортання політичних «дебатів» Держав: Америки (П. Долина), Англії (В. Василько), Бельгії (І. Стешенко), Франції (А. Гаккебуш), Росії (С. Бондарчук), Німеччини (І. Мар'яненко) та Сербії (С. Карпенко). Перебуваючи на своєму політичному «піднебесі», вони азартно торгувалися за світові сфери впливу. Починалося це в тональності дипломатичних нот, але дуже швидко Держави втрачали самоконтроль і переходили на брутальну лайку, гавкання й гарчання. Згодом окремих сановних небожителів режисер спускав на долівку, у коло звичайних людей, де ці фрачно-мундирні маріонетки перетворювалися на вповні побутові фігури.

Існування у «Джیمмі Хігінсі» політичних «небес» і світу звичайних людей, візуальний розтин реальності на «верхи» та «низи» могли свідчити про вплив вертепної традиції. На її присутність «натякали» й інші елементи тропіки спектаклю, врешті, його пафос. Йдеться про зумовленість долі окремої людини глобальними, передусім, соціально-політичними катаклізмами. Навіть загибель маленького сина Джиммі — заручника жадоби, владолюбства «сильних світу цього» — апелювала до відповідного змістового шару вертепу (теми нищення немовлят). Із вертепними інтермедіями асоціювалися низка сцен переважно сатиричного плану, які відчутно збагачували жанровий та стилевий реєстри вистави. Так, у прийомах скетчу інфантильні соціалісти-доктринери пустодзвонно «переробляли» світ на зборах та мітингах; у душі квасного патріотичного лубка під грукіт барабанів вербувальники «розписували» принади військового життя; у стилістиці салонних мелодрам втомлені від неробства пани та пані «балували» себе адюльтером і т. ін.

Своєрідність режисерської інтерпретації головного героя твору полягала в тому, що Джиммі у виставі теж позиціювався як персонаж інтермедії. Він був

<sup>5</sup> До відкриття сезону «Березоля» // Більшовик. — 1923. — 20 листопад.



Е. Сінклер «Джиммі Хігінс». Мистецьке об'єднання «Березіль», 1923.

Сцена з вистави

людиною натовпу, точніше, маси. Але театр «пересував» цю пересічну фігуру в центр особливого мистецького «всесвіту», де їй належала провідна роль.

Л. Курбас у «Джиммі Хігінсі» зіштовхував приватну людину з Історією не лише для демонстрації очевидних трагічних наслідків такого зіткнення. Йому важливо було показати в який саме спосіб агресія інституту держави, диктат масової свідомості, тиранія традицій та ідеологій прагнуть підкорити будь-яку індивідуальність, навіть примітивну і негероїчну. Березільський Джиммі, якщо вдатися до вислову драматурга-експресіоніста Е. Толлера, — «етична людина», яку силоміць намагаються зробити «людиною політичною». Джиммі гине через те, що обирає, врешті, шлях «етичної людини». Трагічний злам його долі в березільській виставі траплявся, коли обидва ці «статуси» героя, сказати б, стикалися, що й вартувало йому життя.

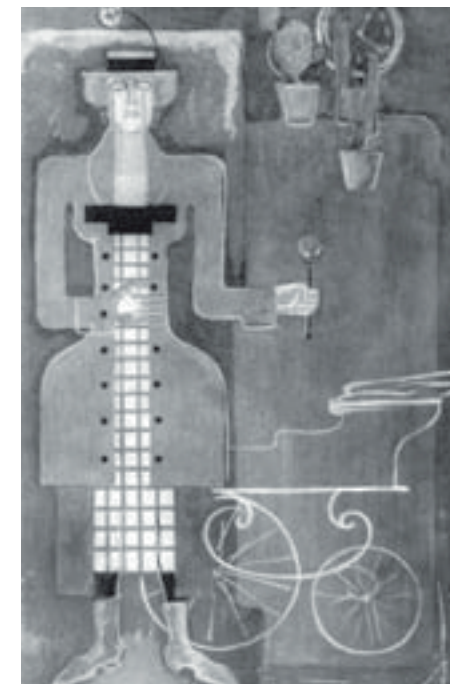
Роль Джиммі виконували А. Бучма та Й. Гірняк. Їхні герої були схожими, проте, не однаковими. Єднала обох Джиммі безпосередність і щирість вдачі, довірливість і людяність. Зовні вони теж були подібними — невисокі на зріст, сутулі,

високочолі зі змарнілими обличчями, прикрашеними надміру пишними вусами. Одяг на них був ніби «з чужого плеча»: комбінезони — мішкуваті, чоботи — завеликі. Здавалося, на березільському кону опинився пролетаризований молодший брат Чапліновського волоцюжки, який потрапив сюди прямо з американської «комічної». Близькість обох березільських виконавців ролі Джиммі до згаданого кіноперсонажу була такою очевидною, що вже не виглядає випадковістю публікація у «Барикадах театру» в день прем'єри вірша актора С. Бондарчука «Чарлі Чаплін»:

Нові йдуть  
І Курбас...  
Мейерхольд. І... Чаплін...  
Чарлі Чаплін. Так природно.  
Що? Талант? Пророк? Чи геній?

Наведена літературна ремінісценція, певне, провокувалася непоодиноким запровадженням кінообразів у «Джиммі Хіггінсі». Адже саме в цьому спектаклі А. Курбас вперше в Україні використав кіно у драматичній дії, зробивши це вигадливо та різноманітно. Відомі його власні коментарі щодо цього. А. Курбас дуже влучно сам зауважив різницю між використанням кіно у театрі та використанням кіно як органічної частини сценічної дії. Навіть більше, він пояснював появу кінозображення у власній виставі «як моменту і зовнішньої і внутрішньої дії, заміни зоровим слухового, механічного — органічним»<sup>6</sup>. Приміром, воно «підхоплювало» й продовжувало драматичну дію: в епізоді вибуху на заводі стрімкий біг Джиммі на екрані припинявся вже безпосередньо на сцені, а його гримаса жаху завмирала на крупному плані кінокадру. Або — сходження солдатів на корабель та його відплиття дотепно комбінувалося поєднанням руху людей, які піднімалися на станок-трап, та руху завіси, створюючи разом із кінозображенням ілюзію відходу пароплаву від пірсу. Зняті «під хроніку» напівобморожені солдати продовжували на сцені пантомімічно проживати ті самі ситуації. Справжня кінохроніка створювала паралельний сюжет драматичній сценічній дії — зображувала реальні епізоди підготовки до війни у Росії та Німеччині.

Різнобарвна матерія сценічної оповіді вимагала від виконавців віртуозної акторської техніки. І такий особливий глядач, яким був О. Мандельштам, не даремно зауважив, що А. Бучма у «Джиммі Хіггінсі» «грає так, що мороз йде поза шкірою»<sup>7</sup>. Хоча художньо, філософськи напружений образ головного героя режисер і виконавці розробляли не в прийомах психологічного театру, проте засо-



Е. Сінклер «Джиммі Хіггінс». Мистецьке об'єднання «Березіль», 1923.  
Джиммі Хіггінс — А. Бучма (ліворуч). Ескіз костюма Ліззі (праворуч)

би його творення були іншими аніж, приміром, у «Газі». А. Курбас, за власними словами, тоді шукав шляхів поєднання «театрального видовища та акторської гри». Виняткове формальне багатство спектаклю зовсім не «звільняло» виконавців від необхідності демонструвати індивідуальну акторську майстерність. «Ховатися» за вражаючими сценічними прийомами в «Джиммі Хіггінсі» не було куди. Режисер гранично загострив перед виконавцями питання естетичного змісту кожного сценічного руху, жесту. Й. Гірняк згадував, що і він і А. Бучма «були зобов'язані дотримуватися одного ритму і руху, встановленого режисером, одного рисунку жесту й одного інтонаційного звуку слова, бо найменше відхилення від режисерської партитури руйнувало всю симфонію видовища і дуже складні синхронізовані компоненти цієї вистави: перехід персонажів із сцени на кіноекран, моментальне переміщення Джиммі з одного середовища персонажів і місця дії у друге, тощо»<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Гірняк Й. Спомини. — С. 178.

<sup>6</sup> До відкриття сезону «Березоля» // Більшовик. — 1923. — 20 листоп.

<sup>7</sup> Мандельштам О. «Березиль» // Київський пролетар. — 1926. — 7 трав.

Все це ускладнювало працю актора, натомість не «обмежувало» необхідністю лише вправно виконувати вказівки режисера та демонструвати розвинену техніку. Стилiстичне «потрапляння» в образний контекст вистави становило серйозну виконавську проблему, але майстерність якраз і полягала в умінні бути органічним і виразним навіть у такій ситуації. Саме на це звернув увагу режисер В. Галицький, коли описував враження від роботи А. Бучми у «Джiммі Хiггiнсі». Актор, за його словами, «iснував у виставі не сам по собі. Він виростав із неї, висувався на перший план і потрясав, і у цьому, поза сумнівом, був точний розрахунок майстра-режисера»<sup>9</sup>. Останній, за виразом Н. Кузякіної, у «Джiммі Хiггiнсі» насправді не втратив здатності відчувати психологічне»<sup>10</sup>, але досягав цього, не послуговуючись прийомами психологічного театру, вдаючись до інших орієнтирів. У фіналі вистави, приміром, А. Курбас застосовував засоби з арсеналу експресіонізму, особливо у диспозиції: герой — маса.

Цей мотив А. Курбас почав розробляти ще в «Едiпі-царі» Софокла (1918), де хор був водночас і фiванським народом, і голосом совісті Едiпа. Згодом, у «Гайдамаках» (1920) він ускладнив систему стосунків героя і народу, оскільки народ поставав тут у двох iпостасях: сучасних Гонті людей та «позаісторичного» етносу — Десяти слів поета. Реакції кожної з iпостасей народу на вчинки та долю героя могли радикально не співпадати. У «Джiммі Хiггiнсі» позиціонування героя та маси мало iнакший вираз.

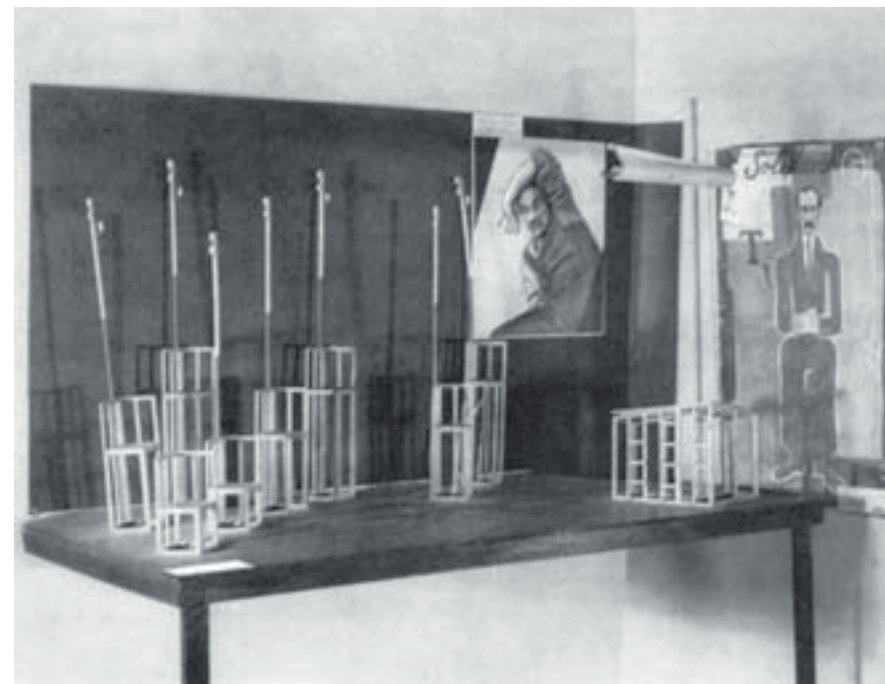
Під час тортур Джiммі божеволів, починав марити. Й. Гiрняк згадував, як його герой хапався за мотузку, «яка моментально переносить його на середину сцени, де на авансцені є маленька площадка, оточена гуртом людей. Він опустився в iнші часи, в минуле... Люди у темряві, чути тільки їхні голоси: «Джiммі, що таке?», «Куди тебе ведуть?», «Що з тобою буде?». Це голоси не привидів, не тiней, вони — в дії, це нiби робiтники. Ось вони відходять у глибину, у темряву, але їхня присутність триває. В освітленого Джiммі відчувається яскраве усвідомлення дійсності. Шнур перекидає його знову на станок. Знову допит, але Джiммі уявляє собі, що він покинув своє тіло, його немає. Тільки думки його доносяться від гурту людей у темряві»<sup>11</sup>.

Цей прийом дозволяв режисерові розв'язувати одразу кілька проблем. Насамперед, унаочнювати картину «розпаду свідомості» героя і водночас акцентувати його прагнення єднання з iншими людьми, що в них він шукав підтримки. Життя маси ставало життям духу Джiммі, чий внутрішній світ отримував неспо-

<sup>9</sup> Галицький В. Театр моеї юности. — С. 169.

<sup>10</sup> Кузякіна Н. Становление украинской советской режиссуры (1920–1930-х гг.). — Л., 1984. — С. 38.

<sup>11</sup> Гiрняк Й. Спомини. — С. 183.



Е. Сiнклер «Джiммі Хiггiнсі». Мистецьке об'єднання «Березиль», 1923.

Макет декорації

дiвану, але вражаючу можливість «оприлюднитися». Гурт персоніфікував героя, сказати б, розділяючи з актором творчу відповідальність за відтворення особи Джiммі. Остання сцена вистави була справжньою ораторією із сольною партією для актора-майстра, і саме йому насамкінець належало відтворити трагедію загибелі героя.

Фізичне та духовне життя Джiммі уривалося несподiвано: змучений, самотній, він раптом починав сміятися. Через чотири роки, вже на сцені театру «Березиль» трагічним, моторошним сміхом закінчиться життя iншого знакового героя Театру А. Курбаса — Малахія Стаканчика («Народний Малахiй» М. Куліша). А ще через два роки захлинеться в пароксизмі божевильного реготу нiмецький вояк А. Бучми в експресіоністично гострому кiнообразі з «Арсеналу» О. Довженка (1929). Сміх у формованій А. Курбасом культурі мiг ставати знаком бiди, особливим трагедійним виразом екстатичної напруги, що в ній піднесеність і гострота мистецького висловлювання були потрібні аби виявити щире співчуття людині — заручнику Історії.

Бібліографія:

1. *Бобошко Ю.* Режисер Лесь Курбас. — К., 1987.
2. *Лесь Курбас: Спогади сучасників.* — К., 1969.
3. *Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників: Документи.* — Балтимор; Торонто, 1989.
4. *Єрмакова Н.* МОБ // *Авангард и театр 1910–1920-х годов.* — М., 2008. — С. 108–195.

Н. ЄРМАКОВА

І. ЕРЕНБУРГ  
«УНІВЕРСАЛЬНИЙ НЕКРОПОЛЬ»

Театр ім. Г. Михайличенка (1924)

Одним із театральних угруповань України початку 1920-х, чиї сценічні експерименти можна проаналізувати в контексті парадигми авангардного мистецтва, був колектив, що розпочав діяльність в листопаді 1920 року, а потім, у травні 1921 р., перетворився на радикально «лівий» театр ім. Гната Михайличенка. Створений вихованцем Музично-драматичної школи ім. М. Лисенка і сподвижником Леся Курбаса по Молодому театру режисером М. Терещенком, цей театр проіснував до 1925 р. — моменту свого директивного урядового знищення. Згідно зі спогадами самого М. Терещенка, керована ним студія (з 16 грудня 1920 р. — драматична група Всеукраїнської Центростудії) опинилася в епіцентрі культурно-мистецького життя Києва, а з початку двадцятих років цей театр став тим авангардним театральним колективом України, який найбільш підтримувала більшовицька влада.

Актор і режисер Марко Терещенко у своїх театральних експериментах, які сьогодні можна охарактеризувати як футуристичні, радикальним чином реалізовував формулу авангардного мистецтва — йдеться про вираження суб'єктного начала мас через розроблену ним теоретико-практичну програму «мистецтва дійства» та «колективної творчості». Принциповою творчо-організаційною рисою діяльності Марка Терещенка стала відмова від режисерського диктату, впровадження, так званого, колективного методу, а також превалююча увага до сценічного руху й пластики. Колективна творчість і метод колективного дійства, утверджені Марком Терещенком як революційне ноу-хау, стали його основною естетичною провокацією в українському театральному середовищі 1920-х рр.

Уже перше дійство, режисоване Марком Терещенком в Центростудії, — ком-позиція «Перший Будинок Нового світу», показана на сцені колишнього Міського театру (в той час театру ім. К. Лібкнехта, тепер приміщення Національної опери України) 11 травня 1921 р. — створювалося з використанням, так званого, колективного методу творчості, тобто на основі окремих самостійних етюдів, підготовлених студійцями. Подібно до італійської комедії дель арте, ця вистава не мала повноцінної драматургічної основи, а лише приблизний сценарій, остаточна літературна форма якого склалася завдяки поетові Павлові Тичині.

Вистава театру ім. Г. Михайличенка «Універсальний некрополь» (прем'єра відбулася на початку 1924 року) в сценічному оформленні Костянтина Єлеви та у супроводі музики Михайла Вериківського більшістю тогочасних мистецьких критиків була визнана етапною. «Універсальний некрополь» (буфонада по трьом романам Еренбурга) — межа, на якій закінчується майстерня-студія і звідки прокладається шлях театру ім. Михайличенка», — зазначав рецензент 1925 року<sup>1</sup>. Основою спектаклю став пародійно-автобіографічний роман І. Еренбурга, повна назва якого звучить так: «Надзвичайні пригоди Хуліо Хуреніто і його учнів: мсьє Деле, Карла Шмідта, містера Куля, Олексія Тішина, Ерколе Бамбучі, Іллі Еренбурга та негра Айші, в дні миру, війни і революції, в Парижі, в Мексичі, в Римі, в Сенегалі, в Кінешмі, в Москві та інших містах, а також різні думки вчителя про люльки, про смерть, про любов, про свободу, про гру в шахи, про єврейське плем'я, про конституцію і про багато що інше». Крім того, в сценарії І. Бачеліса були також використані тексти інших Еренбургових романів — «Життя та смерть Миколи Курбова» і «Грест Д. Е.».

Характер цієї вистави (однієї з найцікавіших у репертуарі театру ім. Г. Михайличенка), на думку критика Ю. Меженка, визначили показані ще 1922 р. сатиричні буфонади. «Не зважаючи на всі її недочоти, на її до певної міри абстрактність, — писав В. Василенко, — в ній гостро в гротескових формах висміяне сучасне життя капіталістичної Європи»<sup>2</sup>. «Це сатира, — ніби уточнював його думку Ю. Меженко, — але тут не з ідеї сміються, як, скажімо, в «Карнавалі», а з характерів. Сатира наближається до реального життя. «Універсальний некрополь» — це ще не живі люди, але правдиві життєві типи. Фільм і протиріччя буржуазного ладу, безглуздя життєвих контрастів придуркуватих Тішиних, моральна проституція Іллі Билтакова (раніш звався Еренбург)<sup>3</sup>, словом, все те життя, яким по ву-ха переповнена сучасна Європа»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Лядов Н. Театр им. Михайличенко // Пламя. — 1925. — № 12. — С. 14.

<sup>2</sup> Василенко В. Шлях «Михайличенківців» // Глобус. — К., 1925. — № 10. — С. 235.

<sup>3</sup> Після гнівного листа І. Еренбурга до київської газети «Пролетарская правда» імена персонажів вистави були замінені: містер Куль став містером Боссом, Ілля Еренбург — Билтаковим.

<sup>4</sup> Меженко Ю. «Універсальний некрополь» // Більшовик. — 1924. — 28 лют.

Крім гротесково-сатиричних прийомів, у цій режисерській роботі М. Терещенка особливим чином виявилось естетське, стилізаторське начало. Стілізаторських знахідок тут справді було чимало, починаючи від сцени «Зустріч з Бамбучі», змонтованої за принципом доміно, і закінчуючи жіночими костюмами, придуманими Костянтинем Єлевою, що нагадували моделі суконь Надії Ламанової.

«Постановка: Про неї кажу мовою глядача, не досвідченого у вищій політиці мистецтв. Чудові масові сцени. Не просто ритм, не просто рух — наснажений ритм, наснажений рух, рух — сарказм. Машина. Танок війни. Напрочуд хороший мітинг міністрів. Так і пре мітингова керенщина. Кавардак влад в Україні виконано надзвичайно економно. Триває 2–3 хвилини, а враження повне. Краще за все — шинок. Ніколи не бачив кращого відтворення самогонної розбещеності та злочину! Нічого дарма не кинуто. Ні жест, ні слово — не йдуть в порожнечу. Все — продуманий агітаційний матеріал. Майстерня і автор своє завдання виконали добре. Розбито призму витонченого наплювательства, крізь яку відбивалися погляди Еренбурга на Європу з революцією. Зроблено чисто. Так само чисто, як пролетарська громадськість зняла жовті чобітки з Еренбурга. Ніхто зараз не може претендувати на монополію зображення революційного побуту. Але майстерня Михайличенка — працює, працює наполегливо і добре, а Еренбург продовжує бачити себе таким, що хизується у жовтих чобітках»<sup>5</sup>. Із цього захопленого відгуку стає зрозумілим, що мистецько-ідеологічні завдання «Універсального некрополя» були вже принципово іншими, ніж у попередніх виставах: не тільки агітаційно-закличними, а й глузливими, викривально-сатиричними. Відтак Терещенкові знадобилася не просто агітаційна літературна основа, сповнена революційної романтики й патетики, а справжня текстова канва. Використавши іронічні тексти І. Еренбурга, Терещенко пішов шляхом критичного осмислення революційних досягнень, а головне — постреволюційних реалій.

Відповідно до цього винаходилася нова та урізноманітнювалась напрацьована артистично-виконавська техніка «михайличенківців», яка вже не обмежувалась абстрактними пластичними рухами. «Прекрасна композиція групового руху, — писав з приводу цього Ю. Меженко, — уміння знайти оригінальний для кожної ситуації ритм, досягнута максимальна виразність руху. Зовсім позбулися підходу до руху як до «пластичності». Перед рухом мета — доцільність. Тому навіть невеликий по часу та по ритмічному обсягу рух вражає переповненістю активної дії. Очевидно, ця мета утилітарного руху допомогла Терещенкові досягнути тої ясності і зрозумілості пантомімічної частини цієї вистави, які зрештою затовкли

<sup>5</sup> Фурер В. Революционный театр: «Универсальный некрополь» (Мастерская им. Гн. Михайличенка) // Пролетарская правда. — 1924. — 27 февр.



слово в далекий куток. Терещенко дуже влучно міняє темп рухів і перемішує масового персонажа — колективний рух — з окремим індивідуальним актором»<sup>6</sup>.

Вочевидь саме цю постановку можна вважати кульмінаційною у творчому розвитку театру ім. Гната Михайличенка, і, як зазначали рецензенти, метод «колективної дії» спрацював тут найпродуктивнішим чином. З усього комплексу, що представляв собою театр «мистецтва дійства», основне в цій виставі було збережене: сценарна основа й пластично-колективістське рішення більшості сцен. «Розбивка важкого матеріалу на легкі кінематографічно чіткі епізоди не стомлюють, але весь час підтримують увагу на однаковій височині, — зазначав дописувач харківського тижневика. — Масова дія, що весь час відбувається і впливає з попереднього, театральні трюки, які дають максимальне враження — все це свідчить про досягнення справжнього театального мистецтва. Тут слід зазначити ще одне, а саме, що основою, центром постановки, як завше у михайличенківців, є рух. Наша епоха є динамічною (епоха переходова, епоха руйнування та інтенсивної будови). Вона і повинна бути динамічною — це аксіома, яку розуміють усі, але здійснити яку вдалося лише михайличенківцям. Вони не задовольнилися абстрактним рухом, як театр «Березіль», вони не шукають в менті краси. Основою їх рухів завше є утилітарний трудовий процес робітників землі та станка. Їх рухи реалістичні по суті і утилітарні в основі»<sup>7</sup>.

Із наведеного опису пластичного рішення вистави зрозуміло, що приблизно з середини 1920-х рр. Терещенко вирішив прямувати шляхом так званого виробничого мистецтва, чия мистецька безперспективність, до речі, невдовзі з'ясується. Провідний теоретик цього напрямку Б. Арватов у програмній статті пояснював, що допоки пролетаріат повністю не охопив життя, «тобто, доки він ще не зник як клас, доки він бореться не тільки з природою, але й з людьми і за допомогою людей — потребує додатково такого театру, який би організовував свідомість і через свідомість — життя. Йому потрібен театр образотворчовпливовий <...> Пролетаріатові потрібен театр утилітарної образотворчості, театр — плакат, театр закликів і спонукань, театр художньої агітації і пропаганди. Театр не камерних вистав, а клубних вечорів, робітничих гулянь, пересувних гнучких труп, які використовують увесь технічний досвід мюзик-холів, цирків і балаганів, викинутих із закритої сцени на вулиці та майдани міста»<sup>8</sup>. Саме ці концепції «виробничого мистецтва», актуальні для радянського авангарду середини 1920-х рр., зокрема й для українського, намагався реалізувати Марко

<sup>6</sup> Меженко Ю. «Універсальний некрополь» // Більшовик. — 1924. — 28 лют.

<sup>7</sup> Телєгін. До постановки «Універсального некрополя»: Театр ім. Михайличенка // Література. Наука. Мистецтво. — 1924. — 9 бер.

<sup>8</sup> Арватов Б. Театр как производство // О театре. — Тверь, 1922. — С. 122.

Терещенко. Відтак, ряд майстерно організованих масових сцен «Універсального некрополя», сказати б, «виготовлялися» згідно із принципами «виробничого мистецтва», що спонукали тогочасну критику не лише порівнювати вистави «березильців» та «михайличенківців», а й віддавати перевагу останнім. «У Курбаса рух має психологічне значення, у михайличенківців — індустріальний рух, робітничий процес. Завдання, поставлені цим, досить молодим, колективом, дуже складні — це передати, відтворити рухами людини ритм сучасної індустрії, тоді як “Березиль” поставив собі інше, може й ширше завдання, передати всю “сучасність”», — зазначалося в пресі<sup>9</sup>.

«Універсальний некрополь» можна також визначити як найскандальнішу виставу в репертуарі театру ім. Г. Михайличенка. Взввшись до роботи над спектаклем, Терещенко вміло скористався феноменальною популярністю романів Еренбурга, які в СРСР читали як інтелектуали, так і звичайні робітники, але гнівно критикували радянські ідеологи. Подібне різке неприйняття літературного доробку І. Еренбурга почасти можна пояснити тим, що на початок 1920-х рр. цей, у майбутньому відомий, літописець радянського ладу й офіційно визнаний владою одним із кращих у СРСР публіцист мав репутацію авантюриста та підозрілого письменника-«попутника». Він мешкав за кордоном, у Парижі та Берліні, а його роман про Хуліо Хуреніто в Петрограді взагалі був заборонений.

Вельми вільне поводження Марка Терещенка з текстами Еренбурга викликало письменницький гнів і навіть відкритого листа автора до постановника, надрукованого в київській газеті «Пролетарская правда». Втім, згодом у своєму мемуарному романі Еренбург іронічно писав: «У 1924 році в Києві я пішов на виставу — інсценівку «Хуліо Хуреніто». На сцені показували Іллю Еренбурга, у нього на плечах сидів американець містер Куль і вигукував: «Жвавіше, жвавіше, моя буржуазна шкапа...». Мій тесть, доктор Козинцев, обурювався, а мені було смішно»<sup>10</sup>.

Українська ж критика, навпаки, відверто підтримувала Терещенка: «Цей кумир непівської молоді, автор бульварних романів, справедливо зазначив у своєму листі, що в «Універсальному некрополі» зовсім змінено зміст його творів. Від Еренбургового вінегрету залишилися лише імена дійових осіб та кілька моментів з сюжетів. Все інше цілком протилежне тій балаканині, що наповнює роман. І це добре, що Еренбурга нема. Зате вийшла правдива, сучасна сатира, підкреслимо — радянська сатира»<sup>11</sup>, — писав зосімбо Ю. Меженко.

<sup>9</sup> Чужий А. Український театр в минулому році (Доклад Филиповича, Всенародна бібліотека) // Більшовик. — 1924. — 10 січ.

<sup>10</sup> Эренбург И. Люди, годы, жизнь: Воспоминания: В 3 т. — М., 1990. — Т. 1. — С. 379.

<sup>11</sup> Меженко Ю. «Універсальний некрополь» // Більшовик. — 1924. — 28 лют.

Попри домінування методу «колективної творчості» у рішенні вистави, «в «Універсальному некрополі» Терещенко вперше вивів на сцену героїв у розумінні окремішності особи від колективу. Це на наші часи тяжка річ. Життя саме скасувало героїв. А Терещенко зумів показати життєвих героїв — типи — не переступивши за межу, де починається індивідуальність»<sup>12</sup>. Більше того, критика відзначила тут появу, на відміну від попередніх вистав, окремих артистичних сил, щоправда, із поправкою на те, «що їх в театрі михайличенківців ще й до цього часу почувається обмаль»<sup>13</sup>.

Отже, своєю появою спектакль «Універсальний некрополь» визначав вельми значні тематично-естетичні зсуви в діяльності театру ім. Г. Михайличенка та й всього українського театрального мистецтва 1920-х рр. Саме під час його підготовки колектив зі студії трансформувався у повноцінний репертуарний театр з потужною акторською трупю. Водночас змістовне наповнення цієї вистави, представлене буфонадою, гротеском, сатирою, посвідчило нові смислові домінанти тогочасної театральної культури, тоді як виконавські та постановочні прийоми, а також конструктивістська установка Єлеви і ритмізована музика Вериківського, вказували на значні здобутки у сфері театральної естетики.

Узагальнюючи досвід шести постановок театру ім. Г. Михайличенка 1923–1925 рр., кореспондент київської газети «Більшовик» недвозначно вказував на реалістично-побутові перспективи розвитку «михайличенківців». «“Карнавал”, “Універсальний некрополь” показали величезну техніку тіла, композицію рухів, яскравість і чіткість малюнка <...> “Вир” і “Насіння” дали вже цікаве розрішення проблем кінематографічної дії, дали поодиноких майстрів-акторів <...> п’єси “Сорочинський ярмарок” і “97 незаможників” свідчили про боротьбу театру за побут, про набування потрібної майстерності для виявлення побуту, про зріст акторських сил, про режисерську деталізацію елементів цього побуту <...>»<sup>14</sup>. Невдовзі після прем’єри «Універсального некрополя» репертуарна лінія театру ім. Г. Михайличенка кардинально змінилася — радше за все, режисер зробив це з метою самозахисту в політично непростих умовах. Продовжуючи працювати у 1924 р. в Києві, театр ім. Г. Михайличенка формально ще сповідував метод «колективної творчості», але замість революційної романтики і патетики, сатиричної свободи і гротескової зверхності його вистави наповнювалися відвертою політичною кон’юктурою, партійним замовленням.

Наприкінці 1924 р. театр ім. Г. Михайличенка, який доти не мав постійного сценічного майданчика і показував свої композиції в залі Ветеринарно-зоотехнічного

інституту або просто на заводах, врешті-решт отримав його у Києві — колишній Троїцький народний дім на початку 1920-х рр. мав назву «театр ім. М. Заньковецької». Але виїзд колективу навесні 1925 р. на тривалі гастролі Донбасом став початком кінця діяльності театру ім. Гната Михайличенка: після подорожі індустріальними регіонами України назад до Києва група більше не повернулася. Виконуючи завдання Наркомату освіти, театр переїхав до Одеси, маючи завдання стати за основу нового українського колективу — Одеської держдрами.

#### Бібліографія:

1. *Веселовська Г.* Перетворення як формула життя та мистецтво виживання як дійство (Лесь Курбас і Марко Терещенко) // Курбасівські читання. — 2007. — № 2. — С. 94–107.

2. *Веселовська Г.* Полілог із часом: Формула революційного мистецтва режисера Марка Терещенка // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 2007. — Т. ССLIV: Праці Театрознавчої комісії. — С. 282–307.

3. *Голота В.* «Мистецтво дійства» в авангардних пошуках театру імені Гната Михайличенка // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 1999. — Т. ССXXXVII: Праці Театрознавчої комісії. — С. 179–194.

4. *Кулішенко А.* Один із перших заспівувачів театрального Жовтня (До проблеми становлення театрального мистецтва на Україні в 20-х роках) // Театральна культура: Респ. міжвід. наук. зб. / Відп. ред. Р. Я. Пилипчук. — К., 1980. — Вип. 6. — С. 59–69.

5. *Кулішенко А.* Початок режисерської діяльності М. С. Терещенка // Культура України: Зб. ст. — Х., 1996. — Вип. 3. — С. 100–107.

6. *Терещенко М. С.* Кризь лет часу. — К., 1974.

Г. ВЕСЕЛОВСЬКА

<sup>12</sup> *Меженко Ю.* «Універсальний некрополь» // Більшовик. — 1924. — 28 лют.

<sup>13</sup> *Василенко В.* Шлях «Михайличенківців» // Глобус. — К., 1925. — № 10. — С. 236.

<sup>14</sup> *Юрченко Ю.* [Яновський Юрій] «Камергер» // Більшовик. — 1925. — 31 січ.

Театр ім. І. Франка (1924)  
Одеська держдрама (1925)

У багатому подіями театральному житті України 1920-х рр. помітне місце належало Б. Глаголіну — відомому російському режисеру, актору, педагогу — першому постановнику «Полум'ярів» А. Луначарського в Україні<sup>1</sup>. Щодо його ролі в культурному житті України серед театральних критиків тієї доби суперечок майже не було. Багато хто поділяв думки Й. Шевченка, який стверджував: «<...> не можна було найти режисера кращого, як трюкач Глаголін, щоби заманити недовірливого до українського театру харківського чи одеського глядача. Коли б Глаголіна не було, його варто було б вигадати»<sup>2</sup>. До цих слів залюбки приєднався б ще з десяток рецензентів — реакція на мистецький доробок Б. Глаголіна завжди була бурхливою, а форма її виразу здебільшого різкою, як, приміром, у Ю. Смолича: «Глаголін-педагог виховував і збагачував актора-франківця, виконуючи тим певну *конструктивну* функцію <...> Глаголін-режисер, застосовуючи сценічні прийоми з стилів, зовсім непритаманних Театру ім. Ів. Франка <...>, провадив по суті *деструктивну* роботу для цього театру»<sup>3</sup>. По суті, лише В. Хмурий спроміг-

<sup>1</sup> Створена 1924 р. п'єса спочатку з'явилася на кону театру ім. Ів. Франка, а рік потому — в одеській Держдрамі, започаткувавши історію колективу, нині відомого, як Одеський державний академічний український драматичний театр імені В. Василька.

<sup>2</sup> Шевченко Й. Сучасний український театр. — Х., 1929. — С. 26.

<sup>3</sup> Смолич Ю. Театр ім. Ів. Франка (Зауваження до історії Театру ім. Ів. Франка перед його десятилітнім ювілеєм) // Смолич Ю. Про театр. — С. 54.

ся на виважену точку зору щодо «проблеми» Б. Глаголіна на українських теренах: «Він прийшов і прекрасним артистом і режисером, озброєним всіма здобутками світової театральної культури, прийшов великий майстер практик і сміливий експериментатор, що кожним своїм експериментом фіксує нове досягнення театральної форми <...> З цього всього і випливає значення роботи Глаголіна в українському театрі»<sup>4</sup>.

Найдовшою та найретельнішою стала співпраця Б. Глаголіна з театром ім. І. Франка: за два сезони він здійснив шість вистав на харківському сценічному майданчику колективу. Початок їхньому тривалого й плідного альянсу поклала постановка «Полум'ярів».

Твір тодішнього народного комісара освіти СРСР — це детективна мелодрама з «революційним» сюжетом, події якої розгортаються у Седмиграді — столиці вигаданої «слов'янської» країні Білославії. Драматургові вистачило смаку не вдавати, що «Полум'ярі» — серйозна політична драма. Чи не тому режисер В. Галицький, розглядаючи п'єсу А. Луначарського, дозволив собі іронічну інтонацію? Для цього йому вистачило лише переліку персонажів: «Учасниками неймовірних подій, які тут розгорталися, були таємничий агітатор, міжнародний комуніст Агабеков, який переховувався під іменем Руделіко (та іншими іменами), його помічник, матрос Влас Перебий, Діана де Сегонкур, французька актриса, яка була втягнута у революційну роботу і віддала життя за Руделіко (у фіналі з'ясувалося, що вона з простого люду, дочка пралі), російські білоемігранти-сищики, які намагаються піймати Руделіко. Перевдягнення, погоні, пристрасне кохання на фоні наростання повстання пролетаріату...»<sup>5</sup>. Присмак «бульварщини», проте, не зупинив Б. Глаголіна, який вочевидь не вважав такі «дрібниці» перешкодою для створення яскравого театального видовища на «революційну» тему.

До прем'єри «Полум'ярів» ще ніколи на кону театр ім. Ів. Франка не вирував такий (щедро «забарвлений» у яскраві кольори театального «карнавалу») вихор подій, не нагромаджувалося стільки трюків, сценічних ефектів, — усього того, що гарантовано вражає публіку. Навальна сценічна дія, несподівані, часто приголомшливі мізансцени не давали публіці перепочинку. Водночас режисер давав зрозуміти, що попри все формальне «штукарство», ідеологічний аспект п'єси лишається «неушкодженим».

Ще до прем'єри, для утримання рівноваги між ідеологією та розвагою, керівництво театру готове було вдатися до екстраординарних заходів. Приміром, зробити одного із персонажів схожим зовнішньо на Бориса Савінкова і тим політично

<sup>4</sup> Хмурий В. Борис Глаголін в українському театрі // Нове мистецтво. — 1926. — № 2. — С. 3.

<sup>5</sup> Галицький В. Театр моеї юности. — С. 156.

«актуалізувати» зміст майбутньої вистави. Суд над знаменитим терористом, за-пеклим ворогом більшовиків саме тоді відбувався в Москві, і театр збирався з того скористатися. Інтерес пересічної публіки до майбутньої вистави вміло «підігрівали» у місцевій пресі, посвячуючи майбутніх глядачів у закулісні проблеми театру. За три тижні до прем'єри у газеті «Коммунист» з'явилось повідомлення: «Правлінням Держдрами надісланий запит тов. А. Луначарському про дозвіл співставити у його п'єсі «Полум'ярі» соціаліста Рагіна з Борисом Савінковим і про додавання до реплік Рагіна достеменних висловлювань Бориса Савінкова на суді»<sup>6</sup>. Отримавши такий дозвіл, театр не забарився замовити ВУФКУ кіноматеріали цієї судової справи для подальшого використання у виставі. Словом, усі належні «маніпуляції», здатні викликати зацікавлення аудиторії, було використано ще до прем'єри, відтак, за до-лю «Полум'ярів» на франківській сцені можна було «не хвилюватися».

Стосовно естетичних особливостей вистави, то Б. Глаголін запровадив до-волі екстравагантне поєднання дещо банальної сценічної «лексики» із засоба-ми виразності нетеатрального «походження» — від цирку до кіно. Постановник не збирався нехтувати жодними можливостями вразити публіку, і, здається, тро-хи цим «хизувався». Інакше, чим можна пояснити демонстрацію вже у першій яві трюку, виконання якого безпосередньо загрожувало життю акторів? Їхній діалог відбувався на площадці, яка розгойдувалася високо над сценою, і персо-нажам доводилося, не тримаючись за троси, без будь-якої страховки балансува-ти на чималій висоті. Постановник повсякчас у різний спосіб «лоскотав нерви» глядачів. Наприклад, «ті, що сиділи в ложах та амфітеатрі, були збентежені не-сподіваним грюкотом у двері. За задумом режисера, це повинно було виклика-ти тривогу в залі, виводити глядачів із стану байдужої споглядальності»<sup>7</sup>. Але, мабуть, найбільше вразила публіку сцена появи автомобіля, чие кінозображення проектували на екран. В якийсь момент екран усували зі сцени, і справжній авто-мобіль із героями раптово виїздив на сценічний майданчик, викликаючи у гляда-чів, передусім партеру, чималий емоційний шок.

Аналогічні «стреси» пережили й російські глядачі, відвідувачі гастрольної вистави у Москві 1926 року. Рецензія в «Новом зрителе» взагалі змушує згада-ти про «бойовик» або тріллер. Критик зауважував, що «перший удар, завданий глядачеві, одразу приголомшував. Постріл у віконне скло ресторану, постріл у відповідь — у публіці, фігура кокотки, яка звисувалася у повітрі, дика, майже як маячня, фантасмагорія, жива лялька — офіцер Конраді починає грати ляль-кою справжньою»<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> В Держдраме // Коммунист. — X., 1924. — 11 жовт.

<sup>7</sup> Коломієць Р. Франківці. — К., 1995. — С. 32.

<sup>8</sup> П. Ж. О постановках Б. С. Глаголина // Новый зритель. — 1925. — № 11. — С. 12–13.



А. Луначарський «Полум'ярі». Театр ім. І. Франка, 1924. Сцени з вистави

Постановник, упродовж усієї вистави залюбки лякаючи публіку, з не меншим задоволенням її «балував», провокуючи зовсім інші емоції. Йдеться, насамперед, про тему Діани де Сегонкур (В. Варецька). З її появою сама собою відкорковувалася гігантська пляшка шампанського, наповнюючи повітря глядної зали п'янкими пахощами<sup>9</sup>. Героїня В. Варецької — розкішна куртизанка — поширювала довкола себе «аромат» еротики, не припиняючи невтомно допомагати підпільникам, отже, «будуар» і «політика» мирно співіснували у цій виставі.

Тим не менше, революційну тему Б. Глаголін також не позбавляв рис естетизму. Так у фіналі на сцену із залу вибігали власне полум'ярі — напівголені чоловіки із факелами у руках. Гарні мускулясті тіла викликали в уяві радше образи спортивних змагань, аніж кривавих збройних повстань. Знакова «стерильність» мізансцени заважала поставитися до такої «революції» серйозно — це було майстерно створене видовище, що не містило, проте, ані справжньої ідейності, ані психологічної глибини.

Виразний «спортивний» акцент, так само як акцент танцювальний («буржуазних» танців — як-от фокстрот, чарльстон, танго, шіммі — у виставі не бракувало), уможлилювався гідною фізичною формою виконавців, чим вони, насамперед, мали завдячувати Б. Глаголіну. Він завжди приділяв чималу увагу педагогічній роботі. Фахова праця з трупою Г. Юри не стала винятком. Тематичний зміст таких занять міг бути досить своєрідним: відомо, приміром, що Б. Глаголін навчав франківців правильно носити фрак, смокінг, що дуже їм прислужилося в роботі над п'єсою А. Луначарського. Проте головним результатом стала висока творча мобілізація трупи, готовність акторів до експериментальної праці. Стосовно ретельної педагогічної практики Б. Глаголіна харківський критик І. Уразов твердив: якби цей режисер здійснив у театрі ім. І. Франка за рік «лише 4–5 таких вистав, то про цей театр сміливо можна було б говорити як про один із *найбільш значних театрів Союзу*»<sup>10</sup>. Й. Шевченко з цього ж приводу висловився більш конкретно: «навчити актора бути вигадливим, інколи дотепним, навчити його живо й гостро рухатися <...> ефектно й яскраво подавати фразу — взагалі розворушити актора — він уповні міг. І Глаголін сумлінно виконав свою місію у франківців, як також і в Одеськім театрі»<sup>11</sup>.

Б. Глаголін переніс «Полум'ярів» на одеську сцену, зберігши, наскільки це було можливо, мізансценічний малюнок вистави, і, головне, її стилістичну природу. Недаремно глядачі звертали увагу на яскравий театральний «антураж», а не «революційні» події. Навіть фахівці зауважували передусім формальні особливості постановки: «На сцені стояли станки-конструкції, переплутані сходинками.

<sup>9</sup> Білоцерківський Л. Записки суфлера. — К., 1962. — С. 34.

<sup>10</sup> Уразов И. Открытие сезона в Держдраме: «Поджигатели» А. Луначарского // Коммунист. — 1924. — 11 листоп.

<sup>11</sup> Шевченко Й. Сучасний український театр. — С. 26.



А. Луначарський «Полум'ярі».

Театр ім. І. Франка, 1924. Сцена з вистави



А. Луначарський «Полум'ярі».

Театр ім. І. Франка, 1924.

Діана — В. Варецька

На станках шикарно вдягнена публіка танцювала тільки-но ставший модним фокстрот. Екзотичні, богеми персонажі влаштовували якийсь шабаш, виголошували модерністичні вірші. Грала музика, чути було стрілянину, миготіли кольорові промені прожекторів, виблискували вогні реклами. Раптово світло гасло, і під станками виникали силуети оголених по пояс людей. Вони в такт похмурої, невеселої музики били заступами, зображуючи важку працю пролетаріату»<sup>12</sup>.

Б. Глаголін прекрасно розумів, що відкриття першого в Одесі українського стаціонарного театру — принципово важливий момент історії вітчизняного театру, і що успіх дебютної вистави такого театру не міг не бути переконливим. Його власний досвід спілкування з місцевою публікою допоміг зорієнтуватися в її настроях та відповідним чином побудувати рекламну стратегію майбутньої постановки. Саме тому паралельно з репетиціями Б. Глаголін не без успіху «режисював» зацікавлення потенційних глядачів «Полум'ярів». Харківський досвід «заохочування» публіки він рішуче відкинув, прекрасно розуміючи, що, на відміну від політизованого Харкова, Одеса потребувала зовсім інших важелів впливу. Дослідник одеського театрального життя В. Голота так описував «підходи» Б. Глаголіна: «Проїжджаючи по Дерibasівській на своєму єдиному тоді в місті «Роллс-Ройсі», він щоразу розігрував одну й ту саму сцену. Він зупинявся у місцях найбільшого скупчення людей і починав порпатися у моторі, збираючи довкола себе натовп. Коли вони його допікали своєю цікавістю, Глаголін виголошував кілька фраз про те, що, мовляв, тут нема чого збиратися, ніякого дива не буде. А ось якщо вони хочуть побачити щось надзвичайне, нехай приходять на прем'єру «Полум'ярів»<sup>13</sup>.

Звичайно, місто готувалося до відкриття першого українського стаціонарного театру й у інший спосіб, про що згадувала одна із «зірок» новоутвореної трупи, виконавиця ролі Рірет — П. Няtko. У своїй статті, присвяченій ювілею театру, вона зауважила обставини, що передували цій події, пунктирно окреслила підготовку колективу до прем'єри «Полум'ярів», врешті, зупинилася на самій виставі<sup>14</sup>. Для дослідників історії українського театру наведені вище спогади П. Няtko становлять неабиякий інтерес — актриса не лише описала виставу, сказати б, із середини, а й відтворила атмосферу цієї події, згадавши безпосередню реакцію публіки, її настрої. Цей аспект є особливо важливим, адже йдеться про аудиторію, чие ставлення до українського театру досі було упередженим та зверхнім.

Н. Єрмакова

<sup>12</sup> Галицький В. Театр моеї юности. — С. 156.

<sup>13</sup> Голота В. Театральная Одесса. — К., 1990. — С. 172–173.

<sup>14</sup> Друкується за: Няtko П. «Полум'ярів» — перша прем'єра Одеської держдрами // Український театр. — 1985. — № 6. — С. 19–20.



А. Луначарський «Полум'ярів». Одеська держдрама, 1925.

Сцена з вистави

\* \* \*

Директором театру було призначено Б. Стаха, людину освічену й діяльну. Досить сказати, що він товаришував з такими письменниками, як К. Паустовський, Е. Багрицький, І. Бабель <...> Художнім керівником став М. Терещенко, який перед тим очолював театр імені Г. Михайличенка в Києві, а завідувачим літературною частиною — письменник І. Микитенко <...>.

Для прем'єри обрали п'єсу А. Луначарського «Полум'ярів». І. Микитенко зробив переклад. А для постановки запросили відомого російського актора і режисера Б. Глаголіна. Його спектакль «Полум'ярів» на франківській сцені у Харкові мав великий успіх.

Прем'єру було призначено на 7 листопада. Йшли напружені репетиції <...> На сцені обживали карколомне триповерхове конструктивне оформлення, що вимагало від актора неабиякої вправності.

Тема бунтарів-підпільників (полум'ярів), як відзначала тогочасна преса, була лише «зачеплена» автором. Ситуації, в яких поставали герої — Діана де Сегонкур, її камеристка Рірет, полум'яр Руделіко і матрос-підпільник Власик — скоріше

нагадували детективні перипетії. Щоби подолати умовність сюжетних колізій, іноді деяку абстрактність і схематизм драматургічного матеріалу, нам, акторам, як і режисеру, треба було докласти максимум творчих сил. Цікаві режисерські знахідки надавали виставі динамічності й ефектної театральної видовищності <...>.

З глибини темної сцени, крізь розчинені з вулиці ворота, прямо в зал, із засвіченими фарами, голосно сигналізуючи, мчав автомобіль. Схопившись за бильця крісел, притиснувшись до них спинами, ошелешені глядачі затримували подих. За хвилину сцена була залита світлом, машина стояла перед самою рампою, від руля з білозубою усмішкою вискакував матрос Власик — Ю. Шумський і з вишуканою аристократичною спритністю відкривав задні дверцята. З машини виходив полум'яр Руделіко — К. Блакитний, елегантно простягав руку, спираючись на яку з авто величаво ступала на землю граціозна дама — Діана де Сегонкур — Н. Ужвій у розкішному манто <...>.

У п'єсі було дві жіночі ролі. Камеристка Рірет — П. Няtko, одягнена в коротку сукню з тюлевих пелюсток, з'являлася майже з-під колосників, з верхніх сходинонок конструкції і, не дивлячись собі під ноги, легко злітала вниз. (Мало хто знав, який жорстокий тренаж передував цій легкості!) [«Особливо доведеться, мабуть, говорити про П. Няtko, яка виступала в ролі камеристки, ролі маленькій, але яка цілком заволоділа увагою глядача. Побачимо, очевидно, першу на українській сцені європейського типу «інженю» (як прийнято тепер називати «ексцентрик»), що своєю майстерністю черпала з тих самих джерел, що й поки єдина у нас Бабанова» («Известия», Одесса. 9. XI. 1925 р.)]

Сцена зустрічі зв'язківців виглядала так: матрос Власик приходить на конспіративну зустріч з переодягнутою в костюм юнги зв'язковою Рірет. Танцюючи матлот, вона спускається зі сходів. Власик упізнає її, але приховує це від неї, водночас підморгуючи глядачам (вводить їх у гру), а сам включається в танок, обіймає «юнгу» за плечі, і обоє, удаючи матросів напідпитку, хвацько відбивають «чечітку» (конспірація!), ведуть діалог <...>.

Найвища «революційна нота» вистави — вихід «полум'яра» Руделіко (ставний, вродливий актор К. Блакитний). Оголений до пояса, з палаючим смолоскипом у високо піднятій руці, пробігав він через увесь зал, збігав на сцену, по сходах конструкції піднімався дедалі вище й вище... Позаду здіймалися димові хмари, грала музика. Поволі зсувалася завіса.

І режисер, і талановиті актори реалістичною блискучою грою забезпечили виставі успіх. Завсідники салону Діани: Дурцев — І. Замичковський, Барон — Лісовський та інші представники «вищого світу» чудово носили фрак, демонструючи витончене уміння триматися в ролях аристократів.

Скориставшись присутністю А. Луначарського в Одесі, директор театру Б. Стах запросив його на одну з останніх репетицій. Почесний гість приїхав з дружиною,

актрисою Малеого театру Н. Розенель-Луначарською. Зал був вщерть заповнений. Не важко уявити хвилювання новонародженого колективу на цій незвичайній репетиції.

Подивившись виставу, автор звернувся до її учасників: «Дякую, добре і вдало. Режисер продумав п'єсу уважно, до дрібних деталей. Актори впевнено виконують свої ролі. Є захопленість, темперамент. Взагалі треба визнати, що в Одеському українському держтеатрі «Полум'ярі» пройдуть навіть цікавіше за своїм сценічним втіленням, ніж у Москві. Вистава обіцяє бути цінною і значною». Так сповіщалося про цю подію в театральному житті Одеси у вечірньому випуску «Известий» (Одеса. 28. X. 1925 р.) <...>.

Ще за півгодини до початку вистави перед яскраво освітленим під'їздом театру великими групами почали з'являтися глядачі. Вони входили у фойє і, здивовані, приємно вражені, перекидалися репліками: «Подивіться! Це ж чудово!» За півгодини зала, амфітеатр і ложі були переповнені. Пролунали дзвінки. Вдарив гонг. Пішла завіса. І перед ними образи «Полум'ярів». Н. Ужвій виступала в ролі Діани де Сегонкур. Це була перша перлина спектаклю...» [«Бойову камеристку Рірет грала Няtko, і це була друга перлина. Роль її менша, але актриса зробила її з величезною майстерністю» (І. Микитенко)]. В антракті глядачі голосно і збуджено ділилися своїми враженнями: — «Це прекрасно! Це справжній театр! Ми ніяк не сподівались! А які чудові актори!» <...>.

#### Бібліографія:

1. *Веселовская А.* Эстетика коллажа в украинских спектаклях Бориса Глаголина // Русский авангард 1910-х — 1920-х годов: Проблема коллажа. — М., 2005.
2. *Єрмакова Н.* Акторська майстерність Любові Гаккебуш. — К., 1977.
3. *Іванов В.* Три жизни Бориса Глаголина. Жизнь вторая // Авангард и театр 1910–1920-х годов. — М., 2008.

П. Няtko

Мистецьке об'єднання «Березіль» (1925)

У середині 1920-х рр. у Мистецькому Об'єднанні «Березіль» (МОБі) відбулося кілька режисерських дебютів учнів лідера організації — Леся Курбаса. Його програма виховання режисерів, які мали згодом суттєво оновити практику вітчизняного театру, реалізувалася у діяльності Режисерської лабораторії (пізніше Режисерського штабу) МОБу. Ціла серія дебютів молодих постановників почалася в 1923–1924 рр. виставами Ф. Лопатинського та Г. Ігнатовича. Третім дебютантом стає Б. Тягно, коли 1924 р. здійснює постановку «Секретаря профспілки» за Л. Скоттом. Ця спроба двадцятирічного режисера серйозного резонансу не мала. В історію українського театру вона увійшла завдяки золотій медалі Міжнародної виставки декоративного мистецтва у Парижі за проект декораційного оформлення, автором якого був В. Меллер.

Прем'єра наступної роботи Б. Тягна — «Жакерії» (вона співпала з отриманням паризької відзнаки) — значно підвищила професійне реноме постановника-новачка. Своїм чималим успіхом «Жакерія» завдячувала винятково ретельній роботі Б. Тягна під безпосереднім керівництвом Л. Курбаса. Крім того, режисер отримав безліч порад і зауважень від своїх колег на засіданнях Режисерської лабораторії, коли змушений був шість разів поспіль публічно захищати проект постановки, встановивши тим самим своєрідний «рекорд».

Перша згадка про «Жакерію» з'явилася у протоколах Режисерської лабораторії у квітні 1925 року. В її обговоренні активну участь брав Л. Курбас, чиї зауваження вплинули на програмний зміст майбутнього спектаклю. Він говорив: «Чим є ця п'єса і тема? У темі є правда, історичний

факт; тема — неорганізованість, розбрат, темрява, здатність піддатися провокації, довірливість, забобонність селянських мас, а також страшенно яскраве, позбавлене всяких оболонок ідеологічного порядку панство, і воно подане у всій наготі своєї людської безвартості, звирячості, страшенної глупоти, і при тому страшенної хитрості і т. д. У п'єсі є момент пануючої брутальної сили, як начала, що розв'язує такі речі». Розмірковуючи над спрямуванням майбутньої роботи постановника, він застерігав: виставу слід «нічим агітаційним не кінчати», а, навпаки, «залишити селян переможеними», і тим посилити трагедійний пафос твору<sup>1</sup>.

Ця теза Л. Курбаса мала принциповий характер. Адже використання культурної спадщини із певною ідеологічною метою було нормою театрального життя доби. Зокрема, С. Мокульський, закидаючи петроградським театрам не увагу до п'єс класичного репертуару, які могли виконувати «революціонізуючу» роль, називає серед перших саме «Жакерію»<sup>2</sup>. Натомість Л. Курбас, призначаючи Б. Тягна на постановку хроніки П. Меріме, закликав режисера до зовсім інших підходів. Будь-які намагання «актуалізації політичних акцентів» він рішуче відкидав. А що стосується «Жакерії», то в МОБі під час обговорення цієї п'єси часто-густо лунали пропозиції її «шекспірізувати» (а не «революціонізувати»).

Так починалася історія постановок творів П. Меріме на українському кону. Власне, «Жакерія» тоді з'явилася на ньому вперше і востаннє. У тодішньому російському театрі її присутність теж не буде особливо помітною. Найвідомішою лишилася постановка К. Еггерта в «Опытно-Героическом театре», яка постала трьома роками раніше «березільської» вистави.

В цілому сценічну історію «Жакерії», яку П. Меріме написав 1828 року, слід було б визнати нещасливою. Російський дослідник Т. Проскурнікова з приводу появи цієї «історичної фрески» зазначала: «Ніби втілюючи мрію Стендаля про те, що у Франції мусила народитися історична драма в прозі, Меріме створює багатофігурну та багатосюжетну композицію, об'єднану єдиним стрижнем — повстанням французьких селян у XIV ст., яке було жорстоко й безжалюбно придушене. <...> «Жакерія» своєю довільною композицією та абсолютним нехтуванням усіма «єдностями» випереджала театральну естетику початку XIX ст.»<sup>3</sup>. Можливо, саме новаторська природа п'єси привернула до неї увагу березильців, які шукали твори виразного трагедійного звучання.

<sup>1</sup> ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Ф. 42. — Од. зб. 24.

<sup>2</sup> Мокульський С. Петроградские театры от февраля к октябрю // История советского театра: В 2 т. — Л., 1933. — Т. 1. — С. 19.

<sup>3</sup> Проскурнікова Т. Театр // История искусств стран западной Европы XIX века: В 2 кн. — СПб, 1998. — Кн. 1. — С. 208–209.



«Жакерію» у постановці Б. Тягна серед інших вистав класичного репертуару 1920-х рр. розглядала Н. Чечіль, яка у своєму дослідженні спиралася на численні архівні матеріали, спогади учасників цієї роботи. Її текст із певними скороченнями подано нижче<sup>4</sup>.

Н. ЄРМАКОВА

\* \* \*

Спектакль «Жакерія» П. Меріме київські глядачі вперше побачили 12 листопада 1925 року. «Жакерія» в «Березолі» не просто цікавий спектакль, що мав великий успіх у глядача, широкий резонанс у пресі, театральних та літературних колах і довго жив на сцені театру в Києві та Харкові. <...> Тільки в сезоні 1925/26 рр. «Жакерія» пройшла 32 рази. <...>

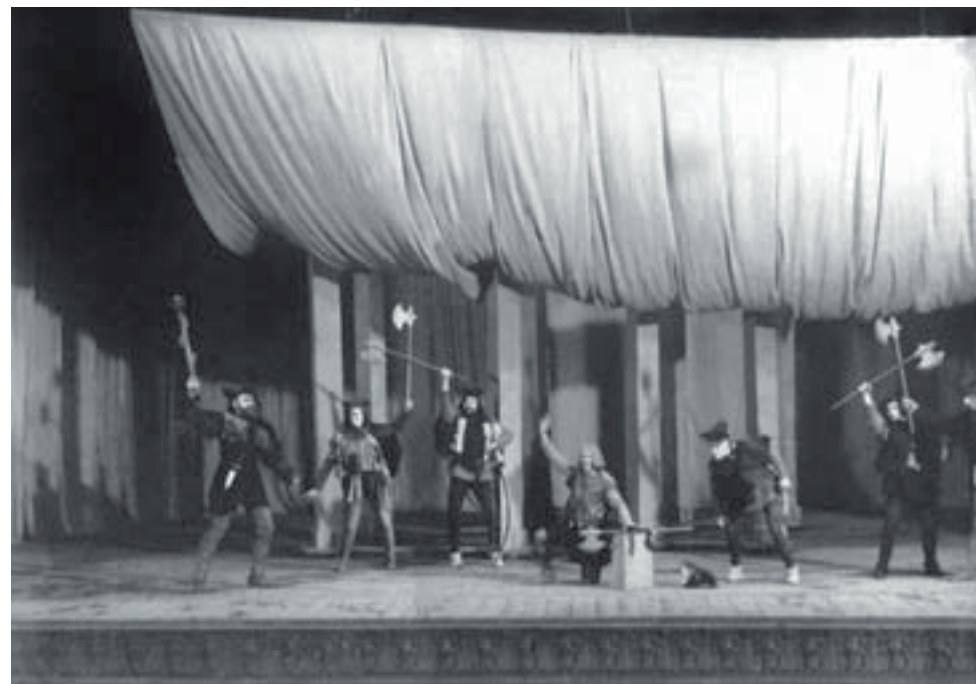
Режисура сміливо обійшлась з багатоепізодним літературним матеріалом, який до того не мав успіху на сцені, і створила за допомогою літератора Павла Щербатинського свою оригінальну інсценізацію «Жакерії». <...> п'єса Меріме була скорочена і композиційне перебудована. З'явилися нові сцени, нові дійові особи (блazen Буффон, шинкар Абрамсон, вчений), деякі герої дістали нові характеристики <...>.

В оформленні художників В. Шкляєва та М. Симашкевич <...> готичні мотиви були виражені в силуетах стрілчастих арок, які нависали над усією сценою, у кольорових вітражах, у вертикалях колон, у всій спрямованій угору сценографічній композиції. Масові сцени спектаклю, що відбувалися на площі, у лісі, біля стін оточеного замку, були оформлені без будь-яких ознак певної історичної епохи. На порожній, обтягнутій сіро-синім сукном сцені розігрувалася містерія людських пристрастей, висунута на авансцену, наближена до глядача <...>.

Персонажі одягнені не в історичне, а у вигадане театральне вбрання. Ескізи костюмів художників Шкляєва та Симашкевич справді чудові. В них характер образу схоплений гостро і точно. Шкляїв будує характеристику на одній виразній деталі: бойовий панцир, одягнений поверх чернецької рясни у брата Жана, двоколірні сукні Ізабелли й П'єра, вовчі голови на розбійниках <...>.

На порожній сцені з'являються вісім трикутних призм-колон із різнокольоровими гранями. Зверху, прикриваючи верхів'я колон-дерев, парусом-кроною опускається сукно падуги. Праворуч знизу світить синьо-зелене з жовтизною світло, від якого все починає грати загадковими тінями — і картина таємничого лісу готова.

<sup>4</sup> Чечель Н. П. «Жакерія» Проспера Меріме в театрі «Березіль» // Українське театральне Відродження (Західноєвропейська класика на українській сцені 1920-х — 1930-х рр. Проблема трагедійної вистави). — К., 1993. — С. 59–82.



П. Меріме «Жакерія». Мистецьке об'єднання «Березіль», 1925.

Сцена з вистави

У сцені прийому новобранця до «ватаги» лісових розбійників діють сильні духом і тілом, сміливі й жорстокі, вільні лісові люди, одягнені у вовчі шкури. У руках вони тримають сокири, ножі, луки. Дія, як і пісня Сірих Вовків, розгортається у повільному, але жорсткому темпоритмі. Над усіма панує ватажок «вовчої зграї» народних месників Сірий Вовк — С. Шагайда. Могутній, як дуб, з ножем на боці, гордий і бентежний, він орудує великою сучкуватою дубиною-булавою — символом і знаряддям влади <...>.

Як і у вертепі, п'єса поділена на світську й духовну частини. Вузький, горизонтально витягнутий поміст темного чернецького житла. Біля правого порталу з'являється величезна рама із кольорового вітража. Вона буде стояти і в замкових сценах. Зараз на неї натягнута чорна тканина з білим хрестом. Ліворуч — вітраж собору. (Виходили робітники сцени і на очах у глядачів змінювали декорацію). Ритм дії стає інакшим. Виникають нові інтонації. Повільна урочистість і таємничість дії зачаровує і тривожить глядача. У монастирі Сен-Лефруа правиться служба. Долинає ледь чутний церковний спів. Контрапунктом

звучать єлейні голоси владик монастиря, що грають на релігійному фанатизмі парафіян <...>.

За епізодами виборів настоятеля йде сцена демонстрації властивостей раки святого Лефруа. У фіналі цієї сцени грізно звучить тема гнітючої бездушної сили. У святу обитель вриваються Сенешаль і латники сеньйора д'Апремона. Вони, порушуючи право сховища, схоплюють Жерара — розвідника Сірого Вовка. Латники, з ніг до голови закуті в блискучі лати, в шоломах-масках хрестоносців схожі на металеві статуї. Ці вимуштрувані, привчені коритися раби, пересуваються по сцені як механічні ляльки. У лівий, протилежний від них бік сцени, як від холодного вітру, відсахуються усі — і монахи, і селяни-парафіяни. Лише одна людина непохитно протистоїть бездушній силі — це брат Жан. Постаць брата Жана — А. Бучми, одягненого у білу рясу з чорним хрестом на грудях, скульптурна і велична. Благородна й вільна його пластика, спокійний погляд, сильний впевнений голос.

Брат Жан, як і брат Гонорій — М. Крушельницький, вперше з'являється у сцені, що відбувалася в абатстві. І якщо в Жані-Бучмі відчувалася сила потенційного героя, то Гонорій володів іншою силою <...> В різних ситуаціях протягом усього спектаклю з-під маски покірливого святоші короткими спалахами прориваються то хитрі, то ехидні, то лякливі гримаси миршавої, але страшної душиці єзуїта <...>.

Ранок. Ледь пробивається світло. Із люка, як із трюмів містеріального театру, вибираються кріпаки, і починається пантоміма. Після невеликої паузи виходить д'Апремон. Радощі придворних. Сцена осяюється яскравим світлом. Хтось грає на трубі, блазень Буффон б'є в барабан — розігрується традиційна ранкова церемонія пробудження володаря. Кожен намагається догодити господарю. Жвава й гонориста служниця Маріон — І. Стешенко стоїть, взявшись у боки, демонструючи своє невдоволення. Згідно з версією театру, Маріон приймає залицання д'Апремона, а тут він з'являється, обіймаючи двох дівчат <...>.

Ірина Стешенко розказувала, що вона грала темпераментну й лукаву, глузливу й допитливу, всезнаючу і всюдисущу сороку<sup>5</sup>. Вона може додати міцне слівце, кинути вбік: «Ну от чортяка!», не гребує тим, щоб пошпигувати і «принести на хвості» що-небудь цікаве, її тішить залицання барона. «Уявіть собі, — казав актрисі режисер, — що Маріон взяла на сніданок хліб, намазала його маслом з одного та з іншого боку і поклала в кишеню». Трохи сальна, немовби «під бутербродом», Маріон діє на сцені в швидкому темпі. Вона говорить скоромовкою, ковтаючи слова <...><sup>6</sup>. Маріон одягнена дуже яскраво — у декольтовану мали-

<sup>5</sup> Бесіда з І. І. Стешенко 7 березня 1984 р. — Магніт. запис (За архівними матеріалами Н. П. Чечель).

<sup>6</sup> Бесіда з І. І. Стешенко 29 серпня 1984 р. — Магніт. запис (За архівними матеріалами Н. П. Чечель).



П. Меріме «Жакерія». Мистецьке об'єднання «Березіль», 1925.  
Маріон — І. Стешенко, д'Апремон — О. Сердюк, Ізабелла — В. Чистякова

нову сукню, що вільно облягає її тіло, з аплікаціями папуг. На голові — наколка, що прикриває частину її лоба. На плечі — букет із чорного воронячого пір'я <...>.

У замкових сценах першої дії панує безтурботність. Тішиться всесильний барон д'Апремон — О. Сердюк. Несподівано змінюється Ізабелла. У виконанні Р. Нещадименко «принцеса Ізабо» милосердна, фанатично віддана богові й бажає присвятити служінню йому все життя. Вона схожа на черницю: мовчазна, зосереджена, з молитовником у руках. У картини загальної жорстокості вона вносить відтінок світлої жіночості. Рита Нещадименко в ролі Ізабелли вражала контрастом покірності й одержимості: лірична споглядальність і пасивність на початку спектаклю, воля й рішучість у сценах оборони замку, трагічна шаленість у фіналі. Вона була пластична, з величезними сумними очима, з нотками тривоги та журби в голосі, з нестримними спалахами трагічного темпераменту. Сукня Ізабелли пошита з чорного оксамиту й золотої парчі — дві тканини і два кольори. На чорному оксамиті — зображення золотого лева.

Ізабелла Валентини Чистякової більш холодна, аристократична й чарівна. Зовні вона схожа на мадонну — в її пластиці проступала релігійна поза <...>.

На порожніх, яскраво освітлених підмостках два підвищення — поміст праворуч і ліворуч — зі столом і навісом, в глибині — дорожній стовп. Одягнені у просту одягу селяни за старовинним звичаєм мирно веселяться на святі св. Лефруа. Чоловіки й жінки танцюють <...>, створюючи три рухомих кола. Але цей розмірений плін життя приховує у собі небезпеку вибуху. У забитих «жаків», змучених тривалою війною з англійцями, грабіжництвом і знущанням феодалів, пробуджується людська гідність. Спочатку виникають суперечки, колотнеча, а потім справжня сутичка мужиків, лісових розбійників, англійських стрільців і латників барона. Брат Жан активно втручається в хід подій: відкидає хрест, хапає дрючок і вступає в бій на боці селян. Не одноманітна і селянська маса. Це кмітливий Симон — В. Стеценко, безвольний, добродушний пастух Гайон — С. Свашенко і боягуз та зрадник Моран — С. Карпенко <...>.

Музика в «Жакерії», яку написали два композитори різного складу, була надзвичайно драматичною <...>. Вступний марш до другої та четвертої дій написав М. Вериківський. Композитор, чия музика відзначається мелодійністю, ґрунтованою на українському фольклорі, надав народній темі вистави ліричного звучання. Більш суворі та різкі музичні інтонації музики А. Буцького відповідали похмурій і героїчній атмосфері середньовіччя, а в музиці М. Вериківського жила стихія народного мелосу. Настрій окремих епізодів посилювався сумними й веселими мелодіями народних пісень <...>.

У сцені «Ритуалу» на театральних підмостках — дами, лицарі, мешканці замку. Урочиста і красива сцена традиційного посвячення сина д'Апремона у пажі відсутня в тексті п'єси Меріме. Мізансценічна домінанта і головна особа всього, що діється — Сір де Беліль — Й. Гірняк, який приймає присягу Конрада <...>.

Друга дія закінчується вбивством Сенешаля барона д'Апремона. На сцені — ліс, освітлений зеленувато-синім перехресним, рухливим промінням прожекторів. Селяни і лісові розбійники — «вовки» ловлять Сенешаля. Гарячковий темпоритм. Діагональні, ламані мізансцени створюють особливу напруженість дії. «Люди перебігають між колонами-деревами, ховаються за ними — ловлять Сенешаля», — згадував учасник спектаклю О. Романенко<sup>7</sup>.

Динаміка спектаклю наростає. Третя дія, що почалася збором селян у лісі, закінчується повстанням. Убивці Сенешаля — Рено — д'Апремон виносить вирок. Після суду настає церемонія страти.

Базарна площа. На помості будують шибеницю. У крамниці торгують вином.

<sup>7</sup> Бесіда з О. Т. Романенком 30 вересня 1984 р. — Магніт. запис (За архівними матеріалами Н. П. Чечель).



П. Меріме «Жакерія». Мистецьке об'єднання «Березіль», 1925.

Брат Гонорій — М. Крушельницький. Афіша вистави



Натовп збільшується. Він заповнює весь сценічний простір. Юрба селян зайнята повсякденними справами. Шинкар виступає перед невеликою групою постійних відвідувачів. Ф. Радчук, який грав цю роль, згадував, що він, комічно пародіюючи вчених-схоластів і вуличних глашатаїв, «знімав ковпак, дивився в нього і немовби відтіля черпав слова»<sup>8</sup>. Але за жанровими картинками все гостріше відчувається нервово напруження. Селяни нишком обмінюються репліками. Приходить брат Жан і відразу переймається відчуттям серйозності задуманої справи.

Усе готове до повстання. На сторожовій вежі дзвонять до початку страти. З'являється Сір де Беліль, ватажок англійського вільного загону Сівард, син барона Конрад і його наставник. Слідом за ними священики, латники і кат ведуть Рено. Як тільки зашморг торкається шиї засудженого, один із селян сурмить у ріг. Усі повторюють заклик до повстання. З'являються Сірий Вовк і його люди, вони

<sup>8</sup> Бесіда з Ф. І Радчуком 11 вересня 1984 р. — Магніт. запис (За архівними матеріалами Н. П. Чечель).

перекидають поміст і звільняють Рено. Дика радість і піднесення охоплюють повсталіх. Здається, дзвін розбудив усю країну від віковичного сну пригноблення. Ніщо не може зупинити руйнівної радості натовпу. Йде жорстокий, запеклий бій. Селяни нападають на своїх гнобителів.

Промінь прожектора вихоплює то одну, то іншу групу на різних сценічних планах, постать нападаючого, чиєсь обличчя, якийсь удар, блиск ножа, падіння. Чути гамір, вигуки, окремі різкі репліки, брязкіт металу. Р. Черкашин — учасник масових сцен — розповідає: «Кожен, навіть мовчазний персонаж масовки діставав конкретне завдання, чітку характеристику і, виконуючи пластичні завдання мізансцени, обумовлені режисером, повинен був їх зрозуміти, обжити і виправдати. Термін «виправдання» був дуже важливим у «Березолі». Відповідно до теоретичних принципів «березільської» режисури, на загальному пластичному фоні (групування, побудовані в певній перспективі за композиційним принципом великого живописного полотна) глибинної мізансцени в кожному момент дії був свій «ікт» — акцент: чи то яскрава репліка, чи то короткий діалог, чи то пластичне зіткнення. Все вирішувалося у динаміці. Статичних живописних композицій не було. На відміну від деяких попередніх спектаклів «Березоля», масові сцени «Жакерії» мали конкретний історично-побутовий колорит»<sup>9</sup>.

Шибеницю розтрощено, крамницю розгромлено, де Беліль захоплений у полон. На планшеті сцени, на передньому плані лежать тіла вбитих <...>.

Четверта, остання дія спектаклю починається по той бік барикади — за стінами оточеного повсталими замку д'Апремона. Барон віддає розпорядження латникам. Ізабелла і Маріон спостерігають за діями селян через уявну бійницю замкової стіни. Раптом Ізабелла побачила серед нападаючих П'єра. «Ось лук, татку. Він убив Конрада», — виносить вирок дочка д'Апремона Ізабелла <...>.

У селян пробуджується груба, сліпа сила. Лунають радісні вигуки, які переходять у щось, що віддалено нагадує пісню. У такт її внутрішній мелодії починається своєрідний танок, не схожий на танок селян у першій дії. На передньому плані сцени, по всій її ширині, стоячи на місці, шалено хитаються дванадцяттеро селян. Це ритмічне розгойдування схоже на первісний ритуальний танець. Блищать очі, губи розтягнуті в посмішці-гримасі. Здиблені ритми панують у цій оргії смерті. Перехресне світло прожекторів висвічує обличчя, множить зазублині готичних арок — символу зверхності інстинкту над розумом і відчайдушного прагнення вирватись із темряви рабства <...>.

Повстанці захоплюють абатство. І тут та ж сама картина розбурханої бунтарської стихії. Шаленіє Сірій Вовк, по-блюзнірськи вмовившись на святих мощах.

<sup>9</sup> Бесіда з Р. О. Черкашиним 10 вересня 1984 р. — Магніт. запис (За архівними матеріалами Н. П. Чечель).

Він вивергає град проклять на ченців і закликає до помсти. Перелякані ченці благаяють селян схаменутися <...>.

Посол короля — Сір де Беліль — Йосип Гірняк. Вишукано галантний та елегантний аристократ з'являється у багатьох сценах вистави «Березоля». Тонка гнучка постать затаєна в трико, вбрана у розкішний сіро-чорний з золотисто-коричневим костюм. Де Беліль — Й. Гірняк не ходить, а рухається балетною ходою, наче танцюючи, плете тонке мереживо двірської інтриги.

Сцена діалогу Ізабелли та Буффона віщує катастрофу. Фізична близькість робить їх ще більш непримиренними класовими ворогами. Ця сцена, як і всі у спектаклі, — поєдинок персонажів. Б. Балабан <...> грав Буффона ексцентрично, дотримувався фарсового принципу пародійної гри. Обличчя блазня — це якась розбійницька пика. Кривий ніс, різні очі, скривлений рот, волосся стирчить, масні нашарування рум'ян і білил — суцільний дисонанс, виверт. Адже Буффон — це комік, актор, який користується засобами буфонади, зовнішнього, перебільшеного комізму. За його блюзнірством стоїть трагедія маленької людини — пронизлива лірична тема. Цей персонаж має ніби два обличчя, поєднує дві функції: дурня і чорта — традиційних персонажів ярмаркового театру <...>.

Напружено-виразний і бурлескний Буффон — Б. Балабан, фарсовий шинкар Абрамсон — Ф. Радчук, гострохарактерна Маріон — І. Стешенко всупереч п'єсі створюють комічний ігровий фон для основної трагічної дії спектаклю, вносять у «Жакерію» площадний дух, балаганну жвавість, наближають сценічну дію до глядача <...>.

Сцена діалогу Ізабелли й Буффона закінчується сонячним затемненням, яке віщує близьку загибель <...>.

Табір розбитих повстанців. Тільки східчасте підвищення ліворуч і драпіровка намету в глибині. Королівські війська громлять заколотників. Відчай і розлад серед повстанців, паніка <...> Що робити? Хто винен в усьому, що трапилось? Раптом відповідь знайдено. Брат Жан! Усі до краю збуджені. І ось промінь прожектора вихоплює брата Жана — Бучму, який стоїть на підвищенні. Він — у чорному одязі, видно тільки його палаючі очі та блідий карбований профіль. Маса кидається до нього, звинувачуючи його у зраді. З великою гідністю та витримкою Жан скидає капюшон, розхристує чорний плащ, і його ряса осліплює білизною й сріблом панцира з чорним хрестом на грудях. Стрімким жестом він виймає меч і підіймає його рукояттю догори. У темряві над юрбою, що враз стихла, сяє хрест меча і гримить владний голос брата Жана<sup>10</sup>. І раптом запалав схід сонця і тихо пролунала ніжна музика. Жан повільно йде сходами і падає на коліна. Меч

<sup>10</sup> Бесіда з О. Т. Романенком 30 вересня 1984 р. — Магніт. запис (За архівними матеріалами Н. П. Чечель).

устромлюється в землю. Всі злякано, повернувши обличчя до глядачів, з надією моляться до сонця. У цю мить спину брата Жана вражає стріла зрадника. За невблаганною логікою першим гине той, хто кинув клич повстання. Цієї ж миті «згасає» сонце. Жан падає, а над ним хитається його меч. Музика, що було замовкла, звучить крещендо.

Селяни з жахом відступають від цього раптового матеріального чуда. Підбурювач і боягуз Моран «скрутився клубком, увібравши голову», хтось «хреститься на сонце, як на ікону», а другий «закам'янів на місці, немов паралізований», третій «упав на землю ниць, розкинувши руки хрестом»... А в цілому композиція з тридцяти пластичне виразних, сповнених живими пристрастями людей створювала єдиний образ, образ катастрофи... Сірий Вовк, ватажок «лісових братів» (актор С. Шагайда), зводився на увесь свій величезний зріст над тими, хто впав ниць, хто занепав духом, і закликав рушати в нетрі, щоб продовжувати боротьбу. За ним пішли його лісовики та частина селян, — описував цей фінал учасник спектаклю А. Макаренко<sup>11</sup>.

На площині всієї сцени на фоні чотирьох силуетів повішених — страчених бунтівників — лежать жінки й чоловіки, які збожеволіли від жаху <...> Безвихідна фінальна нота цієї народної трагедії. Жахливою картиною затемнення сонця — символічним образом загибелі народного повстання — закінчується спектакль <...>.

#### Бібліографія:

1. *Бобошко Ю.* Режисер Лесь Курбас. — К., 1987.
2. *Гірняк Й.* Спомини. — Нью-Йорк, 1982.
3. Лесь Курбас: Спогади сучасників. — К., 1969.
4. *Смолич Ю.* Про театр: Зб. статей, рецензій, нарисів / [Ред. Є. Смолич] — К., 1977.

Н. ЧЕЧЕЛЬ

<sup>11</sup> Макаренко А. Курбас на репетиції // Лесь Курбас: Спогади сучасників. — С. 209.

«Вій», написаний 1834 р., входив до, так званого, «Миргородського циклу», який М. Гоголь оприлюднив наступного року із підзаголовком «Повісті, що слугують продовженням Вечорів на хуторі поблизу Диканьки». Збірка в цілому і особливо оповідання із «фантастичною» фаволою («Вій» та «Ніс») зустріли вельми прохолодний прийом тогочасної російської критики (зокрібно С. Шевирьова та В. Белінського). Мабуть, тому до початку минулого століття текст, що, здається, так і проситься на сцену, залишався літературним артефактом.

1896 р. за інсценізацію гоголівського оповідання береться М. Кропивницький, одразу ж переносячи її на кін керованої ним трупи. Дослідники історії колективу зазначали: спектакль «полонив надзвичайно соковитими жанровими картинками, чарував фантастикою народного повір'я»<sup>1</sup>. До того ж, «Вій» відзначився розмаїттям музичного матеріалу, створеного М. Кропивницьким.

Наступною яскравою сторінкою сценічної історії «Вія» М. Гоголя — М. Кропивницького стала вистава київського Театру М. Садовського (прем'єра — 28 вересня 1914 р.). Цього разу ініціатива походила від диригента О. Кошиця та художника І. Бурячка. Перший вдався до переробок (приміром, замість хору бурсаків «Хто вбогому всечасно помагає» увів старовинний кант) та удосконалення музичного супроводу вистави. У свою чергу, І. Бурячок потурбувався, аби його декорації «<...> відповідали епосі і жанрові

<sup>1</sup> Український драматичний театр. Нариси історії: В 2 т. — Т. I. — С. 245.

фантастичної музичної комедії»<sup>2</sup>. Особливо виразним було сценічне вирішення першої та четвертої дії.

У першій дії глядачі бачили майдан на Подолі у Києві зі статуєю Самсона у центрі. На заднику за муром виднілися брама і церква Братського монастиря. На правому і лівому порталах розташувалися крамниці.

Четверту дію І. Бурячок оформив у стилістиці дерев'яних українських церков XVIII століття. На сцені і поза нею панувала ніч. Приміщення церкви теж заповнила пільма, лише згори — з маленького віконця — тоненький місячний промінь падав на труну... Оскільки тогочасні цензурні правила забороняли показ зі сцени ікон, художник змушений був «намалювати» святі образи за допомогою світлотіні, сподіваючись, що глядачева уява домалює обстановку церкви.

Після перших вокальних репетицій до постановочної роботи взявся М. Садовський. Насамперед його увага зосередилася на масових сценах спектаклю. Він також докорінно змінив фінал комедії: замість «апофеозу Кропивницького <...> відтворювалося пекло за мотивами «Енеїди» Котляревського»<sup>3</sup> (хормейстер і хореограф вистави — В. Верховинець).

Ролі зосібно виконували: Сотник — С. Паньківський, Панночка — М. Гребінецька, Хома Брут — С. Бутовський, Тит Халява — Т. Івлєв, Хорунжий — О. Корольчук, Шинкар — П. Левицький, Відьма — П. Колесникова, Вій — М. Зубко.

\* \* \*

Натомість вистава «Вій» за повістю М. Гоголя (інсценізація Остапа Вишні), показана 1925 р. в Українському драматичному театрі ім. І. Франка, була черговою вправою тогочасної режисури з актуалізації класики. На середину десятиліття вже встиг скластися своєрідний канон такого роду спектаклю: по-перше, жанр — сатирична комедія, по-друге, основоположний режисерський прийом — ексцентриада, по-третє — ансамбль образів-масок, по-четверте, принцип організації сценічного простору — конструкція.

Після переробки українським сатириком гоголівської повісті у «франківській» виставі глядачі побачили: іспит з українізації, базар, перекупок, вихід акторів з публіки, сцену про Адама та Єву, юрбу бурсаків на хуторі у відьми, політ Хоми Брута на Марс, шинок «Нова Баварія», сотника, що скаржить на академіка Яворницького, «Вія» у водолазному костюмі... і на додачу хронікальну кінострічку про поточні події<sup>4</sup>. А. Петрицький сформував основний просторовий модуль, який увібрив у себе площу з перехрестям вулиць. Проте схильний до бар-

<sup>2</sup> Василько В. Микола Садовський та його театр. — К., 1962. — С. 92.

<sup>3</sup> Там само. — С. 93.

<sup>4</sup> Білоцерківський Л. Записки суфлера. — К., 1962. — С. 198.



М. Гоголь «Вій». Театр ім. І. Франка, 1924. Ескізи А. Петрицького

вистості й виразної декоративності художник наснажив простір «Вія» яскравою колористикою. Конструкція А. Петрицького ніби «вибухала», «спалахувала» кольором, ніби «народжувала» його. Тут «інженерне начало» виступало на рівних із «<...> неспинним прагненням до самореалізації колористичного світу; <...> конструкція, здавалося, тільки й існує для того, аби надати цьому світові максимальну свободу проявів»<sup>5</sup>.

Основоположний режисерський принцип вистави полягав, як годиться, у загостренні прийому та ексцентричності. Також упродовж вистави актори часто зверталися безпосередньо до глядача, залучаючи його до дійства. Г. Юра винахідливо застосував принцип інтермедії, в такий спосіб надаючи виставі виразного публіцистичного звучання.

Спектакль визначали яскраві, колоритні акторські роботи Г. Борисоглібської, Ф. Барвінської, М. Пилипенка, О. Рубчаківни, В. Юри-Юрського. «Халяву соковито грав В. Кречет, Відьму винахідливо зображував Д. Мілютенко»<sup>6</sup>.

Доволі складною була музична партитура гоголівської вистави, створена Н. Прусліним: актори багато співали, вели сольні партії та виступали як хористи.

<sup>5</sup> Коваленко Г. Театральний конструктивізм 1920-х років // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. — К., 2006. — С. 315.

<sup>6</sup> Коломієць Р. Франківці. — К., 1995. — С. 34.

«Вій» безумовно сподобався харківській публіці, а при переїзді трупи до Києва допоміг «зламати лід» між нею та міською публікою, яка, за спогадами Г. Юри, цілих два місяці поспіль заповнювала залу театру ім. І. Франка<sup>7</sup>. Після декількох аншлагових показів пролетарська критика теж визнала «трьох талановитих майстрів — Остапа Вишню, Анатолія Петрицького та Гната Юру», вітаючи їх з «хорошою, прекрасною роботою, веселим, здоровим гумором» і «з безсумнівним успіхом у Києві»<sup>8</sup>. Безперечно, важливим для театру, який можновладці щойно відправили у «провінцію», замінивши ним у столиці театр «Березіль», було наступне твердження рецензента: «Навіть для Києва, який добре знає роботи «Березоля», спектакль «Вій» був винятковим видовищем»<sup>9</sup>.

Позатим, в самому «Березолі» «Вій» театру ім. І. Франка викликав вельми неоднозначні оцінки у безпосередніх глядачів вистави — П. Кудрицького та Ф. Лопатинського, яких відрядили від театру на з'їзд літературного угруповання селянських письменників «Плуг» у квітні 1925 р. Свої враження обидва «делегати» виклали на засіданні режисерського штабу 8 квітня 1925 р. (протокол № 20), висловившись одноставно: «Щиро треба сказати, що більше одного акту дивитись — важко витримати». П. Кудрицький насамперед був невдоволений через непродумане режисерське рішення, яке перетворило виставу «на вінегрет, без ніякої провідної думки, без цільової установки, бавляться протягом п'яти актів. Маса музики, руху та більш нічого». Його роздратування викликало й те, що у виставі, на яку були витрачені чималі кошти (Ф. Лопатинський назвав це так: «Словом, клеять дурня на 9000 крб.»<sup>10</sup>): «костюми, барви, світло, конструкції — все побудоване тільки для того, щоб показатися»<sup>11</sup>. Щоправда, П. Кудрицький відзначив, що «машинерія» у спектаклі «прекрасно ходить». Ф. Лопатинський не суперечив твердженню колеги, але наголошував невибагливий художній смак багатьох епізодів і те, що Г. Юра не вмів за допомогою технічних засобів насичувати тканину спектаклю дієвою образністю: «Коли відьма сідає на Хому і вони збираються відлітати, спускається екран. Видно, що вони летять на шнурку і бовтаються на ньому <...> З'являється куля, яка має означати планету Марс. Перед спектаклем актори на екрані демонструються так, як в «Мобі» Глаголіна. Машинерія сцени поставлена чудово. Зникає екран, на сцені зовсім інша конструкція. Стоїть великий кут із сходами і на конструкції чоловік двадцять-двадцять п'ять марсіан. Костюми ши-

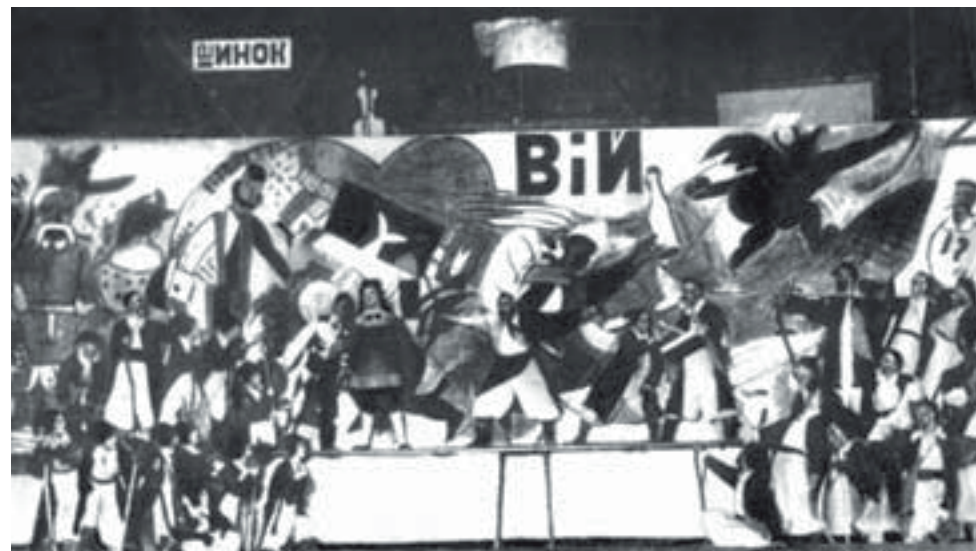
<sup>7</sup> Юра Г. Моє життя. — К., 1987. — С. 78.

<sup>8</sup> Пролетарська правда. — 1926. — 2 лют.

<sup>9</sup> Там само.

<sup>10</sup> Протоколи засідання режштабу «Березоля» // Курбас Л. Філософія театру. — К., 2001. — С. 78.

<sup>11</sup> Там само.



М. Гоголь «Вій». Театр ім. І. Франка, 1924.

Сцени з вистави

карні, дорогі, схожі на костюми з «Аеліти». І на це витрачено величезну суму грошей. Знов спускається екран, знову вони летять на землю, знову на екрані величезна морда, піднімається на екран, на сцені — третя конструкція: величезна тарілка, круглий блат діаметром вісім-десять метрів із написом «Озеро з «Лісової пісні». Стоять коло нього мавки і водяник. Мавки співають: «Моя мама шансонетка» і т. д. Вигуки такі, наприклад: «Гарт» з «Плугом» убили романтику <...>»<sup>12</sup>. Втім, обоє «березільські» постановники констатували неабиякий глядацький успіх вистави, щоправда, водночас даючи цьому «феномену» таке пояснення: «Публіки повно. Аншлаг за аншлагом. Публіка якась чудна. Враження, що вона ходить в театр тільки тому, що немає куди більше піти. І тому, що так треба»<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Протоколи засідання режштабу «Березоля»... — С. 401.

<sup>13</sup> Там само. — С. 402.

Мистецьке об'єднання «Березіль» (1925)  
Київський Молодіжний театр (1980)

Того ж року театр ім. І. Франка вперше виїздить на гастролі до Москви і, зрозуміло, везе до столиці «лівого театру» спектаклі, в яких також відчутна «лівизна» режисури. Відтак, гастрольну програму склали буфонний «Вій» за М. Гоголем, гротескові «За двома зайцями» і квазіромантичні «Полум'ярі» А. Луначарського, перетворені Б. Глаголіним на епатажне видовище, сповнене ексцентрикою та кіно-трюками. За свідомством очевидця, Москва зустріла вистави «франківців» із прихильністю<sup>14</sup>, проте, ймовірно, це було лише дружнім плесканням по плечу «малоросійських неофітів». На цю думку, приміром, наводять зауваження Л. Білоцерківського щодо тогочасних «франківських» гастролей: «Всякі мандрівні халтурні й напівхалтурні «малоросійські трупи», які до нас виступали в Москві й смішили глядача гопаками та варениками, встигли виробити трохи упереджене ставлення до українського театру»<sup>15</sup>.

Позатим, зазначена вистава театру ім. І. Франка увиразнювала цілий етап його художнього шляху та унаочнювала особливості мистецького менталітету його керівника. З цього приводу слушне зауваження зробив Л. Танюк, вшановуючи пам'ять Г. Юри у рік його вікового ювілею: «Лагідна його вдача не встигала за новаціями, йому взагалі не був притаманний поспіх, проте до найменших змін морального клімату у державі Гнат Петрович був чулий і тут, усі знають, задніх не пас. Тому, коли в пошані була «курбалеся» (слівце, на початку 1920-х кинуте П. Саксаганським, не згодним з авангардистським наскоком, яким Л. Курбас руйнував старі українські театральні традиції — М. Г.), ставив «за Курбасом» (скажімо, «Вій» за Гоголем — Остапом Вишнею, показаний франківцями у Москві) <...>»<sup>16</sup>.

М. ГРИНИШИНА

<sup>14</sup> Білоцерківський Л. Записки суфлера. — С. 134.

<sup>15</sup> Там само.

<sup>16</sup> Танюк Л. Слово. Театр. Життя // Танюк Л. Вибране: В 3 т. — К., 2001. — Т. 2. — С. 448.

Комедія з міщанського побуту зі співами і танцями в 4-х діях М. Старицького «За двома зайцями» (інсценізація повісті І. Нечуя-Левицького «На Кожум'яках») з'явилася 1883 р. й одразу потрапила до репертуару очоленої її автором першої об'єднаної української професійної трупи (за участі М. Кропивницького, М. Заньковецької, М. Садовського, П. Саксаганського), яка започаткувала собою феноменологічне явище в історії національної сцени — театр корифеїв. Відтоді, впродовж більш, ніж століття, п'єса залишається одним з найпопулярніших драматичних творів української сцени. Її «авторитет» не похитнули ні радянські, ні пострадянські часи, а екранізація В. Іванова 1961 р. з М. Кринициною та О. Борисовим у заголовних ролях увійшла в історію світового кінематографу.

Спектакль «За двома зайцями» М. Старицького також став незаперечним лідером серед сценічних інтерпретацій української класики 1920-х рр. Чотири його версії В. Василько послідовно втілює в «Березолі» (прем'єра — 25 лютого 1925р.), Одеській держдрамі (прем'єра — 13 січня 1926р.), тоді харківському театрі ім. І. Франка (прем'єра — 6 березня 1926р.), харківському Червонозаводському театрі (прем'єра — 6 квітня 1929р.). Відтак, «За двома зайцями» — один з перших прикладів тиражування вистави у пореволюційному українському театрі, за чотири сезони вона «запліднила» собою репертуар чотирьох різних українських театрів, встановлюючи окремий принцип інтерпретації української драматургічної класики, формуючи своєрідну стилістику її сценічного ставлення.

На нашу думку, в практиці МОБу «За двома зайцями» В. Василька мали реалізувати ідею театру «акцентованого



впливу» — того сезону проклямовану Л. Курбасом. «Театр «Березіль», — стверджує дослідник творчості В. Василька, — в перші роки свого існування, можливо, найактивніше з усіх тоді існуючих колективів заперечував театр як ілюстрацію драматичної літератури. Йдучи шляхом виготовлення власних п'єс (здебільшого це були інсценізації літературних творів), він показував вистави за Кайзером, за Толлером, за Скоттом, за Сінклером, за Старицьким, за Кропивницьким»<sup>1</sup>. Цей, здавалося б, дивний список літературних імен, в якому поряд стоять представники німецького експресіонізму, американського соціального критицизму та української драматургічної класики XIX ст., насправді, відображає висхідний принцип «березільської» режисури, сформульований художнім керівником театру в момент його відкриття. Тоді Л. Курбас доволі категорично відмежовував новонароджений творчий колектив від єдиного художнього напрямку, проклямуючи можливість співіснування «інтуїта і інтелектуаліста, конструктивіста і експресіоніста, прихильника ідеології «Пролеткульту» і ексцентрика»<sup>2</sup>. Зрозуміло, що у такому випадку драматургія не могла грати роль художнього проводиря, вона хіба що давала поштовх тематичному та ідейному комплексу майбутньої вистави. Також очевидно, що тогочасне різко негативне ставлення очільника МОБу до «старого» українського театру та його фундаменту — драматургії, вимагало від «березільського» постановника апріорної кардинальної ідейно-естетичної актуалізації класичного матеріалу.

Позатим, у середині 1920-х Л. Курбас визнав вплив дореволюційного українського театру на глядача, на чий смак та гаманець також змушений орієнтуватися не до кінця удержавлений «Березіль». Він неохоче погодився й з тим, що «побутовий» театр та його драматургія в той час залишалися улюбленими глядачевого загалу. Мабуть, вистави «Березоля» за українською класикою 1924–25 рр. насамперед ілюструють спосіб, винайдений Л. Курбасом та його учнями-режисерами, як водночас потрафити пересічному глядачеві й зберегти експериментальний характер діяльності МОБу. Той факт, що з усіх «інтерпретаційних» робіт даного періоду саме вистави за українською класикою і серед них «За двома зайцями» В. Василька здобули успіх у публіки й отримали прихильність критики, доводить, що метод виявився ефективним.

Автором переробки виступив популярний український письменник В. Ярошенко. Окрему сцену на замовлення режисера написала дочка автора п'єси, відомий драматург Л. Старицька-Черняхівська<sup>3</sup>. Виконуючи поставлене В. Васильком завдання, В. Ярошенко вдався до досить вільного перетворення

<sup>1</sup> Кравчук П. В. С. Василько — режисер. — С. 56.

<sup>2</sup> Курбас Л. Філософія театру. — С. 579.

<sup>3</sup> Ревуцький В. Нескорені березільці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська. — С. 29.



М. Старицький «За двома зайцями».

Мистецьке об'єднання «Березіль», 1925.

Сцени з вистави.

Голохвостий — Й. Гірняк, Проня — Л. Гаккебуш

класичного тексту, фактично залишивши недоторканими тільки основні сюжетні вузли, скажімо, залицяння Голохвостого водночас до Проні та Галі, його подвійне одруження і викриття.

В. Василько домагався осучаснення комедії М. Старицького відповідно до «актуальних проблем 1925 року». Це означало, по-перше, «соціальне поглиблення» класичного сюжету та персонажів, які, на переконання режисера, «були для тодішньої дійсності дрібними, водевільними і малозначимими», по-друге, зміну жанру — створення «радянської комедії-саатири, в основі якої було покладено побут непманів, адже неп — злободенне на той час соціально-політичне явище, яке мало свою специфічну атмосферу, свої драматичні ситуації, своїх дійових осіб»<sup>4</sup>.

Зрозуміло, матеріал для актуальних драматичних ситуацій В. Василько шукав у тогочасній пресі і знайшов в одеській газеті «Вечерние известия» замітку, що викривала приватне товариство, члени якого уникали оподаткування торговельних операцій, користуючись пільгами, отриманими завдяки фальшивим інвалідним посвідченням. Так Голохвостий став липовим інвалідом, а його поведінка і вчинки отримали належну мотивацію — боязнь бути викритим. В. Василько пішов далі: він матеріалізував страхи шахря в образі інваліда-шарманщика, в якого Голохвостий вкрав документи. Шарманщик стежив за крадієм і допомагав спіймати його на гарячому. Крім того, у тексті з'явилися двоє спекулянтів, в яких Голохвостий позичав гроші на відкриття крамниці. Ще одним кредитором шахря ставала Лимериха — від неї Голохвостий ховався, щоб не віддавати боргу.

Першим місцем дії був обраний базар, де Голохвостий зустрічався з дочкою Лимерихи — Галею. Другим — «Промторг» — крамниця, відкрита героєм із напарниками. Проте, в тексті переробки були й зовсім нові епізоди, як-от репетиція заїжджого режисера, який нашвидкуруч ставить у студії «Наталку Полтавку», «озброївшись» прийомами «революційного» театру. Однією зі студійок була Проня (перейменована в Ефрозі) — Сіркова дочка.

За остаточним планом В. Василька спектакль складався з таких сцен: 1. Базар. 2. Промторг. 3. Халтура в клубі. 4. Вулиця. 5. У Сірків. 6. Промторг (повідомлення фінінспектора). 7. Іменини Лимерихи. 8. Ефрозі-наречена. 9. Двоєженець. 10. Викриття Голохвостого<sup>5</sup>.

17 грудня 1924 р. В. Ярошенко читав свій варіант «За двома зайцями» на засіданні режисерського штабу «Березоля». Тут Голохвостий став головою ринкового комітету, отже, його афери набули значно більшого розмаху і не були

<sup>4</sup> Василько В. Театру віддане життя. — С. 240.

<sup>5</sup> Там само. — С. 242.

прямо пов'язані з гонитвою «за двома зайцями». Крім фальшивого інвалідного посвідчення шахрай придбав липовий партійний квиток і посвідчення лектора з марксистсько-ленінської політграмоти, відтак, його незаконна діяльність набула ще й ідеологічного забарвлення. Сірко орендував млин, Проня вчилася у театральній студії й проходила у Голохвостого курс політграмоти, Лимериха взято займалася базарною перекупівлею.

У версії В. Ярошенка побільшало персонажів другого плану — тут з'явилося кілька знакових фігур: спекулянти Копилевич та Супчик, Режисер-халтурник, інвалід-шарманщик і численні негативні типажі («червоні купці» — подільники Голохвостого, спекулянти, шахраї, авантюристи, перекупки, орендарі, ринкові злодюжки, колишній генерал і дами «з общества», псевдоінтелігентні міщани). Це був збірний образ «дрібнобуржуазного накипу», від якого слід було «очистити» радянське суспільство. У фіналі вистави вони «лишалися з носом» — в останній мізансцені 45 акторів одночасно надягали на обличчя великі бутафорські носи. Ця сцена викликала задоволення у глядачевої зали.

Запропонований В. Ярошенком текст був прийнятий після тривалого обговорення, однак, із суттєвими зауваженнями. Так В. Василько наполягав на скороченні першої дії до 40 хвилин; Х. Шмаїн вимагав «підкреслення сучасних прикмет» ринку — головного місця подій у виставі та виразнішої окресленості деяких «сучасних» персонажів: типів з тресту, інваліда-шарманщика, Крутьвертенка; Я. Бортника насамперед не задовольнило те, що не дотримані «ідеологічні моменти» щодо «непевного становища кооперації», а також «слабке пов'язання картин» і невизначений ритм дії; Лішанському не сподобався «двозначний гумор» п'єси і зловживання «блатними словечками»; П. Долина вважав найслабшим місцем твору «літературність», «захоплення словом», яке місцями «зтирає ту ситуацію, яка цікава для театру»; З. Пігулович пропонувала пришвидшити темп дії й раніше дати зав'язку фабули<sup>6</sup>.

Взявши слово останнім, Лесь Курбас передовсім відзначив живу, сучасну мову п'єси В. Ярошенка. Натомість він також мав чимало претензій до тексту, насамперед йшлося про недостатню дієвість, про «фотографічність» побуту та про «сірість» дії. Ці недоліки робили п'єсу В. Ярошенка більш придатною для «журналу», ніж для сцени. Аби уникнути перелічених вад, Л. Курбас радить, по-перше, переписати сцену на ринку так, щоб вона з «картини» перетворилася на «панораму», тобто наповнити її великою кількістю індивідуалізованих постатей і згрупувати їх так, аби створити узагальнені образи, по-друге, прибрати тих персонажів, що «не несуть ніякої дієвої енергії», по-третє, додати кілька епізодів за

<sup>6</sup> Протоколи засідання режштабу «Березоля» // Курбас Л. Філософія театру. — С. 312–314.

участі Голохвостого, аби показати, як «чоловік потрапив у таку пастку <...> і як він з неї виплутається»<sup>7</sup>.

Режисерські прийоми, які В. Василько використовує, ставлячи «За двома зайцями», дають підстави вважати спектакль ілюстрацією «театру акцентованого впливу» — типу сценічного видовища, сформульованого Л. Курбасом у листопаді — грудні 1925 р.<sup>8</sup>. Серед його основоположних художніх засад назвемо такі: вибір «як об'єкт впливу» окремих сторін психіки глядача; вибір окремих засобів впливу на глядача; вибір «поодиноких завдань»<sup>9</sup>.

В. Василько, ставлячи комедію М. Старицького — В. Ярошенка, ніби складає іспит із зазначеної теми. Вистава вочевидь мала єдине завдання — висміювання «колишніх» та «непманів». Вона була адресована свідомому глядачеві та апелювала до його почуття соціальної справедливості. З багатого набору різномірних мистецьких засобів, якими володіла «березільська» режисура, В. Василько відібрав найбільш видовищні — ті, що закріплювали в уяві глядача зоровий образ. Відтак, найвиразнішими у виставі були багатофігурні сцени: на базарі, вечірка у Лимерихи, підготовка до весілля Голохвостого з Пронею, фінальна сцена, де «нечисті» з обличчями, вкритими бутафорськими носами, водили хоровод, обсипали глядачів листівками про розшук Голохвостого, а потім із вигуками: «Він ще є, він серед нас!» — спускалися зі сцени у зал, аби відшукати афериста серед глядачів.

Вирішення сценічного простору вистави художником В. Шклявівим також відповідало формулі «театру акцентованого впливу». Л. Курбас, шукаючи відповідний пластичний образ, говорив: «<...> це мистецтво <...> є певною фігурою з площин і ліній, тримірне, воно триває і в просторі, і в часі також <...> Пластично це площини з однієї лінії, зведені в певну композицію, але які не являють із себе певної правильної геометричної фігури»<sup>10</sup>. В свою чергу, художник за основний сценографічний модуль обрав станок, що легко трансформувався, даючи можливість переносити дію в різні місця по горизонталі та вертикалі. Нечисленні, але так само мобільні, предмети або конкретизували місце дії, або слугували рухливими частинами оформлення. Так у сцені на базарі великі кінореklamні щити, наче ширми, замикали невелику частину сцени, відділяючи від юрби двох спекулантів, які «справляють липу», а згодом прикривали їх від погоні. В тій же сцені зі станка спускалися вниз полоззя, по яких дійові особи з'їжджали униз в різний спосіб: хто спиною, хто сідницями, хто підощвами, а дехто, навпаки, незграбно дерся угору, перечіплюючись «на слизькому».

<sup>7</sup> Протоколи засідання режштабу «Березоля»... — С. 315–316.

<sup>8</sup> Курбас Л. Театр акцентованого впливу // Там само. — С. 79–85.

<sup>9</sup> Там само. — С. 83.

<sup>10</sup> Там само. — С. 83.

Ще один акцент щодо зміни програмових засад «Березоля» у виставі «За двома зайцями» розставили виконавці провідних ролей. В узагальнюючому вигляді нова настанова актору звучала так: «<...> У театральній практиці, в нашій майбутній роботі не буде такого закону, що кожен актор мусить бути характерним актором, що кожна роль мусить бути яскравим характером <...> Але важливо, що «людини взагалі» немає; ми можемо грати не характер, не тип, але певну індивідуальність»<sup>11</sup>. В. Василько, анонсуючи прем'єру, стверджував, що у постановці зроблено «<...> спробу усунути чисто режисерські засоби на другий план» і поставити на перше місце актора «як головного чинника театрального дійства»<sup>12</sup>.

Колоритні, видовищні образи у спектаклі створили Й. Гірняка та С. Каргальський (Голохвостий), Л. Гаккебуш (Проня), О. Сердюк (Сірко), Г. Бабіївна (Лимериха), М. Крушельницький (Режисер). Відомий критик І. Туркельтауб із захопленням писав про акторський ансамбль «За двома зайцями»: «Тут і портрети, і типи, що про кожний з них можна писати й писати: все індивідуальне і разом з тим гарно зв'язане»<sup>13</sup>.

Особливе враження на публіку та критику справив Голохвостий у виконанні Й. Гірняка. Створений актором образ був водночас типовим та індивідуалізованим, традиційним та інноваційним. В. Хмурий згадував: «<...> І от тепер стоїть Голохвостий у галіфе, з щасливою усмішкою молодого та нахабством удосконаленого за революції шахрая. Обкручує кругом пальця подібних обивателів <...> І вже Голохвостий це і не Голохвостий. Це вже деконпозиція знайомого, класичного образу народного артиста республіки Саксаганського. Він уже саме заперечення. Він глузує з традиційного Голохвостого, іронізує з його популярних до нудоти фраз і слів, що застрягли в піднебінні людей, думка яких вік крутилася поміж Житнім базаром і Щекавицькою вулицею»<sup>14</sup>.

Колоритною постаттю був також Режисер М. Крушельницького. Кількома різними прийомами актор намалював карикатурний портрет «одного з тих периферійних архи-новаторів, які силілись показатися більшими за папу римського католиками, бажаючи за всяку ціну заткнути за пояс «самого Мейєрхольда»<sup>15</sup>. На «авангардиста № 1» радянського театру натякалося абсолютно прозоро: в одному з епізодів на сцену вибігав стрімголов експансивний чоловічок у довгій — явно не за зростом — толстовці, з пишними рудуватими кучерями, що стирчали

<sup>11</sup> Курбас Л. Про метод роботи актора // Там само. — С. 187.

<sup>12</sup> Більшовик. — 1925. — 5 лют.

<sup>13</sup> Туркельтауб І. Про «Березіль» (Враження від подорожі) // Нове мистецтво. — 1926. — № 6 (15). — С. 4.

<sup>14</sup> Хмурий В., Дивнич Ю., Блакитний Є. В масках епохи. — Мюнхен, 1948. — С. 22.

<sup>15</sup> Танюк А. Марьян Крушельницький. — М., 1974. — С. 68.

на гордовито піднятій голові, і бантом на шії, таким величезним, що він заважав Режисерові — М. Крушельницькому вільно крутити головою<sup>16</sup>. Його поведінка мала виказувати в персонажі справжнього «жреця мистецтва»<sup>17</sup>: «войовниче вимахуючи величезним олівцем (як, напевно, колись його далекий пращур потрясав списом), виблискуючи склом окулярів, Режисер зупиняв дію і, тикаючи всім під ніс свою книжечку, де були записані помилки та накладки дієвих осіб, наставляв їх на шлях істинний. Потім Режисер у екстазі розбивав окуляри й кричав: «У цього Мейерхольда земля сторчма стоїть (натяк на знамениту виставу ТІМу 1923 р. «Земля дибом» за С. Третяковим. — М. Г.), а у мене вона стане навиворіт!»<sup>18</sup>. І. Туркельтауб визнав Режисера — М. Крушельницького — найбільш виразною постаттю вистави<sup>19</sup>.

Ще одним новим персонажем був Шарманщик. У версії «Березоля» він займав місце, подібне до дзанні — слуги просценіуму у спектаклі комедії дель арте. За змістом роль нагадувала маску Пульчинели — Шарманщик дотепними, гострими жартами зривав «машкару» з базарних «королів», у веселих куплетах на злобу дня висміював міщан та непманів, а мелодії його шарманки (композитор Л. Ентеліс) звучали лейтмотивом у музичному оформленні вистави.

Перш, ніж винести спектакль на глядача, В. Василько показує його режисерському штабу «Березоля». Ставлення колег по цеху до «За двома зайцями» було радше критичним. Постановнику закинули розтягнуту дію, непослідовність, невмотивованість і навіть беззмістовність багатьох епізодів, одноманітний малюнок мізансцен, пласкість багатьох персонажів, особливо жіночих (Проні, Лимерихи, Химки, Сірчихи)<sup>20</sup>.

Думка Л. Курбаса була категоричнішою: «У мене не лишилося ніякого враження, ніякого присмаку після спектаклю, що визначав би його цільову установку поза всякими речами, які виправдовуються порожньою логікою». Один істотний недолік режисерської роботи керівник «Березоля» побачив у відсутності «єдиного принципу», «однієї установки», а тому завдання «виявлення сучасного побуту» обернулося у виставі «різною мішаниною пародій і на побут, і на театр», задля втілення яких В. Василько витратив «до півтора десятка стилізаційних

<sup>16</sup> *Танюк А.* Марьян Крушельницький... — С. 67.

<sup>17</sup> *Горбенко А.* Харківський академічний драматичний театр імені Т. Г. Шевченка. — К., 1979. — С. 29.

<sup>18</sup> *Танюк А.* Марьян Крушельницький. — С. 67.

<sup>19</sup> *Туркельтауб І.* Про «Березиль» (Враження від подорожі) // Нове мистецтво. — 1926. — № 6 (15). — С. 4.

<sup>20</sup> Протоколи засідань режштабу «Березоля» // *Курбас Л.* Філософія театру. — С. 333–336.



М. Старицький «За двома зайцями». Київський Молодіжний театр, 1980. Голохвостий — Я. Гаврилюк, Баси — Г. Гладій, О. Примогенов (зверху). Проня Прокопівна — Т. Яценко (ліворуч). Лимериха — А. Бурлюк, Сірчиха — З. Грищенко (праворуч)

можливостей». Інший — у невмінні скористатися з «всієї цінності побутового театру: щоб глядач пізнав на сцені свого знайомого з такої-то вулиці і схопив сенс даної ідеї, що ходить по сцені». Натомість у виставі, на переконання Л. Курбаса, не було «ані живих, реальних постатей, ані масок»<sup>21</sup>.

Однак, фінансова скрута і категорична відмова В. Василька усувати несуттєві, на його думку, недоліки вивели виставу на кін, а тогочасна публіка, несвідома професійних «тонкощів», зустріла її з захопленням. Критика поставилася до цієї роботи «Березоля» доволі прихильно. Здається, нікого не бентежило, що стилістика спектаклю поєднувала малосумісні художні компоненти: конструктивістичне оформлення з умовно вирішеними масовими сценами, які більше годилися для експресіоністичного спектаклю, та життєподібними персонажами. Згодом відомий критик О. Кисіль назве цей стилістичний мікст «спробою гармонійно поєднати деякі з придатніших засобів нового театру зі здоровішими елементами старого»<sup>22</sup>. Такої ж думки був і В. Ревуцький, додавши, що «<...> нове в ній (виставі — М. Г.) перемагало»<sup>23</sup>.

Сам В. Василько переконував, що «За двома зайцями» були прикладом «нової театральності» — спектакль реалізовував «прагнення побільшити ефект від даної речі, даного переживання, на сцені таке прагнення підкреслити певні положення і почуття веде до театрального загострення форми»<sup>24</sup>. На практиці спектакль за п'єсою М. Старицького сполучив ідеологічно актуалізований зміст класичного твору із загостреною формою його виразу.

«За двома зайцями» залишилися у репертуарі «Березоля» й наступного сезону були показані харківському глядачеві. Публіка зустріла виставу прихильно, натомість рецензентські відгуки доводять швидкоплинність тогочасних естетичних уподобань. Відзначаючи вправність «березільської» режисури з організації масової дії, критики поцінують окремі акторські роботи (зокрема М. Крушельницького в ролі Режисера, О. Сердюка — Сірка, Ф. Радчука — Супчика) й водночас зневажливо завважають, що «од дотепів і гострих ситуацій вже тхне більше 22–24 роками, ніж 26–27 роками»<sup>25</sup>.

Всі наступні постановки комедії М. Старицького були тотожні «березільській» виставі, хіба що зміна виконавців ролі Голохвостого додавала окремій версії кілька нових акцентів.

<sup>21</sup> Протоколи засідань режштабу «Березоля» // *Курбас Лесь*. Філософія театру. — С. 336–337.

<sup>22</sup> *Кисіль О.* Український театр. — К., 1968. — С. 212.

<sup>23</sup> *Ревуцький В.* Нескорені березильці. Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська. — С. 29.

<sup>24</sup> ДМТМКМ України. — Фонд В. Василька. — Од. зб. № 10336/56582.

<sup>25</sup> Нове мистецтво. — 1926. — № 31. — С. 13.

Бібліографія:

1. *Гринишина М.* Театр української драматургії (Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х рр.). — К., 2006.
2. *Дузь І.* Одеський театр ім. Жовтневої революції. — К., 1975.
3. *Степанов Б.* Юрій Шумський. — К., 1971.

М. ГРИНИШИНА

\* \* \*

Спектакль «За двома зайцями» Київського Молодіжного театру вийшов на публіку у вересні 1980 р. й одразу став справжньою «бомбою» сезону. Цей успіх обумовили деякі попередні події. Влітку того року Віктор Шулаков був запрошений з Черкас на постановку до столичного Молодіжного майже випадково. Театр, щойно створений, мав у репертуарі лише дві вистави й гостро потребував поповнення афіші. Вирішили, що справу врятує класика.

В. Шулаков не мав вибору — йому показали практично готовий розподіл, більшості акторів він просто не знав. Це породило в роботі своєрідну змагальність. Актори думали, що готується шароварно-провінційний варіант «Зайців», а режисер на репетиціях відчайдушно імпровізував і робив вигляд, що має особливий план постановки.

Нікому в тій ситуації не хотілося мати вигляд провінціала. Тому режисер намагався будь-що перехитрити акторів, а вони — режисера і самого Старицького.

Наслідок був дивовижний. «Згадаймо перше враження від прем'єри «За двома зайцями», — писала через два роки А. Спиридонова. — «Це Старицький? Чи можна так вільно поводитися з «класикою»? «Сміливий експеримент! Стільки знахідок, фантазії, новизни», — думки розмежувалися. Втім, дискусії не відбулося. Носії і тієї і тієї точки зору однаково відчували магію театру, яка владно правила тут»<sup>26</sup>.

Для режисера і трупи це було змагання помилкових уявлень одне про одного і, водночас, взаємне й радісне відкриття одне одного. Зрештою, імпровізували всі. Не дивно, що спектакль умістив у себе розмаїтість акторських стилів: від соковитих жанрових сцен Сірка і Сірчихи (Валерій Шептекіта і Зоя Грищенко), до концертних шедеврів Світлани Телеглової та Надії Козленко (Химка), Алли Бурлюк і Раїси Недашківської (Лимериха). І — до повної брехтівської «відчуженості» обох Басів (Григорій Гладій та Олег Примогонов). Навіть у масовці кожен персонаж міг індивідуалізувати себе настільки, наскільки вистачало фантазії. Та все це дивним чином уживалося в легкій і динамічній структурі вистави. В. Шулаков

<sup>26</sup> *Спиридонова А.* Становлення Молодіжного // Україна. — 1982. — № 17. — С. 7.

сміливо перекомпоновував і скорочував п'єсу, ввів сюди прийоми кінематографічного монтажу (за переважними естетичними принципами вистава наближалася до епохи «німого кіно»), активно використовував живих музикантів. Сама сценографія (Наталя Гомон, Лариса Чернова) являла собою легкий ефемерний паперовий балаган, його знищували по ходу дії, а потім склеювали й розписували знову для нового показу.

Яскравий вуличний жаргон сусідував із книжною мовою, народна пісня — зі шлягером початку минулого століття. Однак, попри цю калейдоскопічність, виставі була притаманна дивовижна цілісність, а гумор не відміняв живих людських почуттів. Врешті-решт інтонації іронії та місцями сарказму перекривала туга за втраченим коханням.

На роль Проні Прокопівни спершу призначили трьох актрис, з них Тамара Яценко (за алфавітом) числилась останньою. В чергу з нею потім грала досвідчена Луїза Филімонова. Але саме Тамарі Яценко після прем'єри «Зайців» судилося прокинутися знаменитою.

Вона перед тим зіграла лише одну крихітну роль і не була нікому відома. Роль Проні змінила все. Тут Т. Яценко грала щось більше, аніж смішну маргінальну міщанку. Енергія з неї була ключем — від її натиску ламалися меблі, і Проня — Т. Яценко, приймаючи кавалера, злітала з дивану на підлогу сцени. Сукня, здавалося, готова була тріснути від шалу почуттів, що охоплювали Проню — Т. Яценко при зустрічі з Голохвостовим.

Зовні Проня — Т. Яценко була схожа на різдвяну ялинку, або на квітучу клумбу. Хутро, мережива, прикраси — все вперемішку, все без міри, аби «показатися», аби довести родинну заможність. Проня грала на скрипці, фортепіано, співала романс — в якому «шалені почуття» героїні — кумедної і водночас зворушливої — сягали апогею<sup>27</sup>.

Прикметно, що роль Галі (як естетичного антипода Проні) навіть у шляхетному виконанні Галини Стефанової здавалася у цій виставі зайвою. Бо у цієї Проні просто не може бути суперниці. Хоча б тому, що вона втілює в собі не банальне дівоче нещастя, а цілу культуру, яка заблукала, сама себе загубила й перестала впізнавати.

Саме це робило її центром вистави, особливо у немислимо важких переходах від фарсу до драми, ті переходи вдавалися актрисі блискуче. У фіналі глядач бачив не простувату міщаночку, глупувату й гонористу, але жінку, яку зрадили й обезчестили. Проня — Т. Яценко прозрівала, і це знання приносило їй справжнє горе. Раптом закінчувалася комедія, і починалася драма. І забувалося, що М. Старицький хотів покарати пройдисвіта, що фінальний епізод — це крах його

<sup>27</sup> *Стифидонова А.* Становлення Молодіжного // Україна. — 1982. — № 17. — С. 7.



М. Старицький «За двома зайцями».  
Київський Молодіжний театр, 1980.  
Сірко — В. Шептекита, Сірчиха — З. Грищенко



М. Старицький «За двома зайцями».  
Київський Молодіжний театр, 1980.  
Проня Прокопівна — Т. Яценко,  
Голохвостий — Я. Гаврилюк

гонитви «за двома зайцями». Ми спостерігали за душевною драмою Проні, чії мрії не здійснилися.

Проня — Т. Яценко здавалася простішою, маргінальнішою за «класичний» образ, створений М. Кринициною у фільмі В. Іванова. Проте, водночас вона була більш привабливою — життєрадісною, щиро закоханою.

Цікаво було спостерігати Проню — Т. Яценко в парі з усіма трьома виконавцями ролі Голохвастова. Цю роль грали по черзі Валерій Легін — рафінований денді, Ярослав Гаврилюк — хитрий мужичок і Валентин Макаренко — великий та надійний. Усі — дуже різні, та з кожним із них Проня була на диво однаковою. Зрештою, не вони її погубили, а вона погубила себе сама. А вони всі нагадували тільки легковажних жертв стихії, яким не варто було запливати надто далеко в море, що звалося Пронею.

В. ЖЕЖЕРА

## В. ГЮГО «СОБОР ПАРИЗЬКОЇ БОГОМАТЕРІ»

Одеська Держдрама (1926)

1925 р. в Одесі було засновано міський професійний український театр. У зв'язку з цим розгорнулася полеміка про доцільність його відкриття — через невелику кількість україномовного населення висловлювалися побоювання стосовно відсутності постійного глядача<sup>1</sup>. Можливо, саме з цієї причини для завоювання одеської публіки художній керівник М. Терещенко запросив кращих акторів. Основою для створення трупи став акторський склад Одеського робітничо-селянського театру імені І. Франка. Серед акторів місцевого театру були П. Нятко, Л. Мацієвська, Ю. Красноярський, значно поповнився колектив «шевченківцями» — Н. Ужвій, І. Замичковським, О. Осташевським, Є. Хуторною, М. Тінським, І. Ковалевським, приїхав також «молодняк» київського театру Г. Михайличенка — А. Гарник, Б. Михалевич, Ю. Розумовська. З Херсонської драматичної студії до трупи Держдрами перейшов Ю. Шумський. «От кому вчеплено таланта. У його не «іскра божа», а «полум'я». Діапазон у його величезний. З його так і пре отой хист акторський», — писав про нього Остап Вишня<sup>2</sup>. Завідуючим літературною частиною став І. Микитенко, якого з Одесою пов'язувало навчання в Одеському медичному інституті та членство, а згодом і керівництво одеською літературною спілкою «Гарт».

Вже у першому сезоні з театром співробітничали режисери М. Тінський, Б. Глаголін, В. Василько, Г. Юра.

<sup>1</sup> Десять років Одеського театру Револуції. — Одеса, 1936. — С. 78.

<sup>2</sup> Вишня О. Одеська Держдрама (Враження) // Нове мистецтво. — 1928. — № 5. — С. 9.

В афіші значилися «Мандат» М. Ердмана, «Гріх» В. Винниченка, «Композитор Нейль» за Дж. Кауфманом, «Мазепа» Ю. Словацького, «Коронний злодій» за Х. Бергстедтом тощо.

Зміна художнього керівника у другому театральному сезоні (1926/1927) — М. Терещенка на В. Василька — спричинила кадрові перестановки у трупі Одеської держдрами. «З нових акторських сил запрошено відому українську драматичну актрису колишню прем'єршу театру «Березіль» Любов Гаккебуш, героя-резонера А. Хорошуна, інженю К. Осмяловську, коміка-простака Л. Липківського», — писав журналіст «Театрального тижня»<sup>3</sup>. В цілому трупу вдалося зберегти, що-правда, з театру пішла Н. Ужвій.

Різноманітний репертуар свідчив про те, що помітно оновлений театр знаходився у процесі пошуку творчої ідентичності: одночасно репетирувалися українська модерністська драма «Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка (режисер В. Василько) та побутова комедія «Пошились у дурні» М. Кропивницького (режисер І. Замичковський), російська — «Ревізор» М. Гоголя (режисер М. Тінський) та зарубіжна — «Міщанин-дворянин» Ж.-Б. Мольєра (режисер М. Тінський) — класика. Художник Борис Ердман, ознайомившись із репертуаром, відзначав відсутність у ньому «провінціалізму»: «У Держдрамі певно відчувається *органічний* зв'язок із сучасним передовим театром, що виражається у наполегливих пошуках шляхів у мистецтві»<sup>4</sup>.

Підсумки перших двох сезонів спростували думку скептиків про недоцільність відкриття українського професійного театру в Одесі. «Держдрама стала одним із кращих театрів радянської України та переможно втілила ідею постійного драматичного театру в Одесі. Всі сумніви, що могли стосуватися питання про закріплення в одеських умовах української драми, раз і назавжди розвіяні. Держдрама завоювала в нашому театральному житті *перше місце*», — писав М. Бертенсон<sup>5</sup>.

Український театр в Одесі в період практичної реалізації більшовицької програми «коренізації» мав заступництво влади та викликав особливий, порівняно з іншими видовищними закладами, інтерес з боку одеської театральної преси, яка у радянський час втратила статус «самозакоханої республіки»<sup>6</sup>. Проте курс на оновлення театру, обраний В. Васильком, сприймався неоднозначно і критикою і глядачами. Репертуар театру був розрахований більшою мірою на публіку, досвідчену в театральному сенсі, аніж на «неофітів» глядацької зали. Ця обставина пояснює також, чому театр у власній практиці не обмежувався виконанням



В. Гого «Собор Паризької Богоматері». Одеська держдрама, 1926.

Офіцер — К. Осташевський, Есмеральда — К. Осмяловська

держзамовлення з «революційного виховання трудящих»<sup>7</sup>. Рецензент І. Круті «звинувачував» трупу в «тяжінні до класицизму та естетизму», що, на думку автора статті, відривало театр «від сучасної драматургії» та перешкоджало збільшенню відсотка пролетарів у глядній залі<sup>8</sup>.

Однак політично витримані вистави не мали серйозного успіху, глядач, натомість, віддавав перевагу класиці. Найкасовішою постановкою сезону 1926/1927 рр. став «Собор Паризької Богоматері» (прем'єра відбулася 2 грудня 1926 року). М. Крашенінніков поставився до першоджерела з особливим пієтетом, намагався відобразити в інсценізації масштабність роману В. Гюго і створив своєрідний мегадраматургічний колосс. Історик театру Ю. Дмитрієв писав: «Він (М. Крашенінніков. — А. Б.) завжди піклувався про те, щоб перенести на сцену,

<sup>3</sup> Перспективи Держдрами в Одесі // Театральний тиждень. — 1926. — № 1. — С. 7.

<sup>4</sup> Художник Борис Ердман // Театральний тиждень. — 1926. — № 2. — С. 5.

<sup>5</sup> М. Б. [М. Бертенсон]. После сезона // Театральний тиждень. — 1927. — № 12. — С. 4.

<sup>6</sup> Вертинский А. Одесская пресса // Мельпомена. — 1919. — № 19. — С. 8.

<sup>7</sup> Десять років Одеського театру Революції. — С. 7.

<sup>8</sup> Крути И. Зимний теа-сезон // Театр. Клуб. Кино. — 1926. — № 3. — С. 4.



по можливості, весь зміст роману. Так сталося і цього разу. Але, на жаль, цей прийом не виправдав себе. Інсценізація вийшла надто дрібною, позбавленою драматургічної напруги. Вона радше ілюструвала роман, ніж розкривала його суть»<sup>9</sup>. До речі, Ю. Дмитрієв, посиляючись на думку столичних критиків, саме невдалу інсценізацію вважав основною причиною неуспіху спектаклю московського Малого театру<sup>10</sup>, який звернувся до роману французького класика одночасно з Одеською держдрамою.

Доля одеської версії склалася інакше. З сорока восьми спектаклів, показаних за сезон, двадцять вісім припадало на «Собор Паризької Богоматері», його переглянула рекордна кількість глядачів — 18680<sup>11</sup>. 29 березня 1928 р. в Одесі з розмахом відзначали п'ятидесятий — ювілейний — показ спектаклю. На честь цієї події було виготовлено спеціальні жетони, на аверсі яких гравійовано стилізоване зображення головного входу до храму з написами «Собор Паризької Богоматері», «Одеська Держдрама» та римська цифра «L». На реверсі значилися прізвища режисера, художника та акторів<sup>12</sup>.

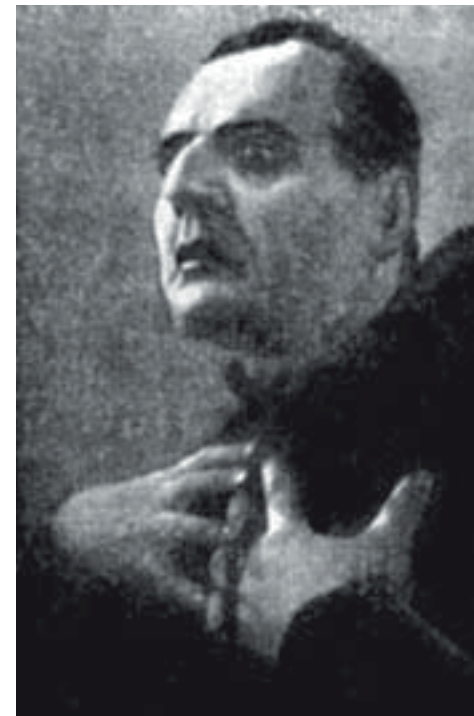
Спектакль створив творчий тандем В. Вільнер — Б. Ердман. Підпорядкувавши єдиному стильовому принципу всю архітектоніку постановки, режисер та художник надали їй глибокого ігрового смислу. Дія розгорталася на тлі католицького собору, що символізував собою епоху Середньовіччя і був композиційним центром спектаклю, а по суті — його головною фігурою. «Без архітектурної монументальності собору не буде відчуватися стиль твору — середньовічний Париж, урочистий спів органу, глухі застінки інквізиції, похмурі судилища», — відзначав Є. Геніс<sup>13</sup>. На цьому тлі яскравіше та контрастніше виглядали герої, посилювалася мелодраматична колізія головних персонажів. Таким чином, в одеському спектаклі функції собору виявилися значно ширшими за просто сценографічні.

Собор, що займав увесь портал сцени, став одним із найвиразніших образів спектаклю. Грандіозна темно-сіра споруда являла собою вдалу «архітектурну конструкцію», за словами Є. Геніса, даючи можливість «<...> легко і швидко здійснювати перестановки <...> частково видозмінюючи окремі частини споруд»<sup>14</sup>. М. Бертенсон зазначав: «Навіть готика, що лине у височінь, міцно прикріплена

до землі»<sup>15</sup>. Художник Б. Ердман досяг цього ефекту, порушивши пропорції храму, мабуть, свідомо посилюючи його важкість. М. Бертенсону собор здався «притулком віри» та «пороку». Таке трактування взаємопов'язаних і водночас опозиційних одне до одного значень, мабуть, було закладене авторами вистави — вони розглядали храм як арену життєвих пристрастей, де співиснують світський «низ» та сакральний «верх».

Ілюзія правдоподібності собору вочевидь вразила одеську публіку та представників театральної преси. «Цього в одеському театрі ніколи не було», — ділилася першими враженнями публіка, скупчившись перед піднятою завісою, біля незвичної «будівлі». Жерстяні «водостічні» труби. Звичайні. Нефарбовані. І граніт?! Споруда з граніту?! Ні, прозаїчна дерев'яна тирса. А коли в залі гасне світло, і плавно підіймається оксамитова ширма, ці «труби» і цей «граніт» відразу вводять глядача у саму гушавину похмурого, гнітючого, складного середньовіччя...»<sup>16</sup>. До речі, для одеського оперного театру, з яким тісно співробітничав Б. Ердман, подібні декорації були нормою, однак, для української драми вони стали нечуваною розкішшю.

Роботу Б. Ердмана високо оцінили у пресі, більше того, журналісти назвали його «господарем» видовища, котрий начебто «підім'яв під себе» і режисера й акторів<sup>17</sup>. Незважаючи на захоплення критики оформленням «Собору», було б несправедливо применшувати роль В. Вільнера. Адже очевидно, що художник у цій виставі намагався бути максимально адекватним режисерській концепції, що зумовило стильову цілісність спектаклю.



В. Юго «Собор Паризької Богоматері». Одеська держдрама, 1926. Клод Фролло — Ю. Шумський

<sup>9</sup> Дмитрієв Ю. Малый театр (1917–1941 гг.). — М., 1984. — С. 150.

<sup>10</sup> Там само. — С. 151.

<sup>11</sup> Десять років Одеського театру Революції. — С. 235.

<sup>12</sup> Корченов В. О чём поведала медаль: Краеведческие очерки. — Одесса, 1988. — С. 34.

<sup>13</sup> Альцест [Е. Геніс]. «Собор Парижской Богоматери» // Вечерние известия. — Одесса. — 1926. — 3 дек.

<sup>14</sup> Там само.

<sup>15</sup> М. Б. [М. Бертенсон]. «Собор Парижской Богоматери» // Театральный тижень. — 1926. — № 5. — С. 9.

<sup>16</sup> Зерфо. Антракты // Вечерние известия. — Одесса, 1926. — 3 дек.

<sup>17</sup> Там само.

Основну дію режисер організує навколо драматичної колізії Клода Фролло та Есмеральди. В образі Есмеральди режисер реалізував романтичну, ліричну складову вистави. У виконанні Катерини Осмяловської вона втілювала собою красу, молодість, душевну чистоту. Іван Микитенко, автор українського перекладу інсценізації, пригадував: «Це був зворушливий, зогрітий великою внутрішньою теплотою образ, до якого схилились всі симпатії глядачів»<sup>18</sup>. Так мало бути — автори вистави насамперед розраховували на глядачеве співчуття до героїні. Відчуття несправедливості, виявленої судом стосовно Есмеральди, посилювала біла кізка в її руках — натяк на біблейський символ невинної жертви. Жива натура надавала ексцентричності образу циганки-танцівниці. «Не можу забути, як слідом за Есмеральдою по сцені бігала чудова біла кізка <...> Осмяловська привчила її відгукуватись на свій голос <...> Ця кізка довго була забавкою для всіх акторів та співробітників театру», — пригадував І. Микитенко<sup>19</sup>. Остап Вишня з цього приводу жартував: «Коза хорошо грає, а Осмяловська ще краще»<sup>20</sup>.

На фоні мертвотно сірих костюмів з'являвся Клод — Ю. Шумський у темно-багровій сутані — він посідав значне місце у художній концепції спектаклю. Клод Фролло — справжній романтичний злодій, охоплений згубною пристрастю, заради якої ладен відмовитися від сану, пожертвувати безсмертям душі. Ю. Шумський чудово зіграв людину, в якій боролися два начала: шалено закоханий чоловік та релігійний фанатик. «Протягом усієї вистави перепліталися дві риси у Клода. Вони наростають *crescendo* від акту до акту», — писав С. Гець<sup>21</sup>. Поєднання контрастних якостей всередині одного образу вимагало від актора неабиякої напруги. І. Круті так описував звиряння Клода Фролло: «То жорстоко і сухо, то з щирою ніжністю, то з байдужістю професіонального ката пропонував він Есмеральді життя за любов»<sup>22</sup>. Персонаж Ю. Шумського часом втрачав своє людське обличчя та набував фантастичних, демонічних рис. «На майдані відбувається урочистий обряд повішання. Блідий, як мрець, Клод — Шумський прихилиється до стіни башти, мовчки і нерухомо дивлячись, як тіло дівчини здригається в страшних конвульсіях. І в цьому нерухомому погляді Клода, тільки на одну мить перерваному демонічним сміхом витонченого вбивці, талановитий артист сконцентрував мізерність інквізиторів усіх часів, узагальнених у незабутньому образі архidiaкона собору Паризької Богоматері», — зазначав С. Гець<sup>23</sup>.

<sup>18</sup> Десять років Одеського театру Революції. — С. 86.

<sup>19</sup> Там само. — С. 86.

<sup>20</sup> Вишня О. Одеська Держдрама (Враження) // Нове мистецтво. — 1928. — № 5. — С. 9.

<sup>21</sup> Гець С. Юрій Васильович Шумський. — Х., 1940. — С. 117.

<sup>22</sup> Круті І. Ю. В. Шумський. — К., 1955. — С. 17.

<sup>23</sup> Гець С. Юрій Васильович Шумський. — С. 119.



В. Гюго «Собор Паризької Богоматері». Одеська держдрама, 1926.

Людовик XI — М. Тинський (ліворуч).

Клод Фролло — Ю. Шумський, Есмеральда — К. Осмяловська (праворуч)

Колористична смислова дуальність була характерна для костюму Клода. Червоний колір — традиційна ознака нечистої сили, що вказувала на хтонічність та певну належність образу до іншого світу. Ця червона колірنا пляма у загальній сірій гаммі виявилася емоційно виправданою, водночас даючи натяк на трагічний фінал вистави.

Серед акторських робіт другого плану критики виділяли М. Тінського в ролі Людовика XI. Актор змальовував свого героя людиною хитрою, скупю, лицемірною, жорстокою. Й. Маяк, якого згодом ввели на роль Людовика XI, пригадував: «Режисер чимало мені пояснював, повторював деякі фрази з тексту п'єси, які вимагали на сцені від виконавця темпераменту, вияву різного психологічного стану: жорстокості, хитрощів тощо. Я робив для себе помітки, записував, читаючи для режисера роль. Той іноді ловив мене на фразі й «інтригуючи» повторював її, наповнюючи характерними, повними смислу інтонаціями»<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Маяк Й. На українській сцені. — К., 1971. — С. 59.

Схвальні відгуки звучали також на адресу виконавця ролі Квазіmodo А. Хорошуна. «Теплими штрихами вміло змальовує Хорошун людську душу Квазіmodo», — писав М. Бертенсон<sup>25</sup>. Актор справив враження на глядача та критику, хоча у концепції В. Вільнера, на відміну від автора роману та інсценізації, Квазіmodo не був персонажем першого плану.

Інсценізація, як і роман, насичена масовими сценами. Можна припустити, що в даному аспекті режисер «Собору» скористався рекомендаціями художнього керівника театру, адже відомо, що В. Василько надавав великого значення організації мізансцен з великою кількістю виконавців. За словами рецензента, у спектаклі була задіяна майже уся трупа театру.

«Собор Паризької Богоматері» став вищим художнім досягненням другого театрального сезону Одеської держдрами. «З великим художнім смаком проведена режисером Вільнером постановка п'єси. Окрім відмінної підготовки та злагодженості масових сцен, досягнута значна яскравість та ефектність у побудові мізансцен, дано правильний загальний тон спектаклю в цілому», — писав Є. Геніс<sup>26</sup>. «Коли театр точно визначає свої репертуарні плани, він набуває тоді найістотніших контурів свого обличчя <...> Держдрама існує лише два роки, але вона вже стала для Одеси за зразок невідомої театральної культури, що їй може позаздрити перший-ліпший великий провінційний центр», — стверджував Л. Розен<sup>27</sup>. Отже, маємо підстави вважати, що романтичний струмись, привнесений у репертуар театру В. Вільнером (до речі, він набуде потужності у спектаклі «Седі» за С. Моемом та Д. Колтоном, прем'єра якого відбулася 26 жовтня 1926 р.), знайшов прихильників серед одеських глядачів та критиків.

А. Білик

<sup>25</sup> М. Б. [М. Бертенсон]. «Собор Парижской Богоматері» // Театральний тиждень. — 1926. — № 5. — С. 9.

<sup>26</sup> Альцест [Е. Геніс]. «Собор Парижской Богоматері» // Вечерние известия. — Одесса. — 1926. — 3 дек.

<sup>27</sup> Розен Л. Що побачить глядач // Театр. Клуб. Кіно. — 1927. — № 15. — С. 4.

## В. ШЕКСПІР «ОТЕЛЛО»

Державний драматичний театр

ім. М. Заньковецької (1926)

Львівський академічний український драматичний театр

ім. М. Заньковецької (1985)

Національний академічний драматичний театр

ім. І. Франка (2001)

Прем'єра трагедії «Отелло» видатного англійського драматурга і поета Вільяма Шекспіра (1564–1616) відбулася в бенкетному залі лондонського палацу Вайтхолл 1 листопада 1604 р. Датою написання твору шекспірознавці вважають той же 1604 р., зважаючи на те, що в ті часи п'єси ставили відразу після написання. Перше відоме нам видання трагедії позначене 1622 р., наступного року вона з'явилася in folio — в першій збірці з 36 п'єс В. Шекспіра, виданої акторами Джоном Хемінгом та Генрі Конделом під назвою «Містера Вільяма Шекспіра комедії, хроніки та трагедії. Надруковано з точних і достеменних текстів».

Дехто з шекспірознавців вважає, що за основу сюжету трагедії В. Шекспір узяв новелу зі збірки італійського письменника Джіральді Чінтіо «Гекатоміті». Інші переконують, що це неможливо, адже ознайомитися із французьким перекладом збірки, виданим у 1583–1584 рр., автор навряд чи міг, англійською ж її переклали лише у XVIII столітті. Як би там не було, фабула трагедії точно повторює сюжет італійської новели, змін зазнав лише фінал. До того ж, «Отелло» — один із найреалістичніших творів В. Шекспіра: по-перше, серед дійових осіб немає надприродних сил, по-друге, похід турецької ескадри, що змушує Венеціанську республіку послати Отелло на захист Кіпру, дійсно відбувся в 1570 р.

Проте, В. Шекспір перетворив пригоди оповідання на яскраву картину сучасного йому життя, а схематичні персонажі Дж. Чінтіо (з дійових осіб новели ім'я мала тільки Дездемона, інші означалися за національністю, посадою або військовим званням — як-от Мавр, Капітан, Прапорщик) — на багатогранні характери.

У Російській імперії перший (прозовий) переклад трагедії «Отелло» був здійснений з французької й виданий типографією Імператорського театру 1808 р. В історію російської сцени увійшли образи мавра, створені О. Яковлевим та П. Мочаловим.

Автором першого українського перекладу «Отелло» був П. Куліш. Він видав його власним коштом у Львові 1882 р. У 1890-х рр. твір (за російською версією П. Вейнберга) переклав М. Кропивницький, 1902 р. отримавши дозвіл цензури на постановку (текст зберігається у Санкт-Петербурзькій театральній бібліотеці ім. А. Луначарського).

М. Гарбузюк стверджує, що на території сучасної України перші покази «Отелло» відбулися на сценах іншомовних театрів. У 1770-х рр. у Львові, що разом з Галичиною відійшов до складу Австрійської імперії, цю п'єсу знаходимо в репертуарі перших польських мандрівних труп, які поруч із австрійськими виступали в місті. Згодом, у XIX столітті, її регулярно виставляли тут на професійній сцені як австрійського, так і польського театрів. Зокрема, можна припустити, що у виставі «Отелло» 1817 р. у польському театрі під орудою Я. Н. Камінського заголовну роль виконував прем'єр цієї трупи, актор-трагік А. Бенза. Окремої уваги заслуговують гастрольні виступи у Львові відомого італійського трагіка Е. Россі (1879 р.).

На території України, що входила до складу Російської імперії, глядач познайомився із цим твором у російських перекладах (перший — з французької — здійснено 1808 р.). Зокрема, відомо, що знаний український актор К. Соленик, який працював у трупі Штейна, виконував в «Отелло» роль сенатора Граціано. Провідний актор трупи А. Млотковського М. Рібаков у гастрольних виставах за участю П. Мочалова (1838 р.) грав роль Касіо. Згодом він виходитиме вже в ролі Отелло у виставах російських труп на теренах України.

Важливою подією у культурному житті Російської імперії стали виступи в ролі Отелло славетного негритянського актора А. Олдріджа (майстерністю його гри захоплювався, зокрема, Т. Шевченко). Гастролюючи в Росії тривалий час, у 1861–1966 рр., А. Олдрідж неодноразово виїздив із виставами на територію сучасної України, виступаючи перед глядачами Києва, Харкова, Одеси, Житомира та інших міст.

Вперше на українській сцені трагедію «Отелло» втілював О. Загаров — 1923 р. у львівському театрі товариства «Українська бесіда». За версією М. Гарбузюк, режисер запропонував допрацювати архаїчний як на той час переклад П. Куліша молодому літературознавцю та шекспірознавцю М. Рудницькому. Натомість М. Рудницький приніс власну версію перекладу — значно сучаснішу та сценічнішу. Крім того, він прочитав у театрі лекцію «Як виглядав шекспірівський театр».

Прем'єра вистави відбулася 16 червня 1923 р. У єдиній рецензії на виставу критик М. Кедрин підкреслив значення мистецької події: «Те, що Шекспір вперше ввійшов до репертуару української сцени, є домінуючим моментом над усіма іншими думками. З хвилини, коли в аудиторії національного театру заговорили герої Шекспіра, Мольєра, Ібсена — національний театр перейшов ту прогалину, яка не допускає широку театральну публіку до джерел світової культури»<sup>1</sup>.

Концепцію вистави сьогодні, за відсутності достатньої кількості матеріалів, зокрема рецензій, важко окреслити уповні. Має рацію історик театру О. Боньковська<sup>2</sup>, коли вважає, що наступна теза М. Кедрина стосується не лише літературного твору, а й ідейного вирішення самої вистави: «<...> на тепер безглузда ревність Отелло і «овеча відданість» Дездемони програють на користь пекельної злоби і жаги помсти Яго»<sup>3</sup>.

У виставі, де О. Загаров був і режисером і виконавцем головної ролі, значно виразнішим та вагомішим постав не Отелло, а Яго у виконанні Й. Стадника, поданий актором «могутньо і монументально». Щодо роботи О. Загарова, то він з труднощами опанував великий за обсягом текст ролі, перебував у не найкращій фізичній формі, грав «будучи хворим і не міг володіти голосом і жестами так плавно й послідовно, як це робить звичайно»<sup>4</sup>. Завадив сприйняттю вистави і сповільнений темпоритм — адже граючи шекспірівський твір майже без купюр, театр запропонував глядачеві виставу тривалістю понад п'ять годин.

К. Рубчакова (Дездемона) відтворила традиційний пасивний образ своєї героїні, гостре несприйняття критика викликав молодий М. Крушельницький, витлумачивши Родріго у трагікомічному плані. У виставі також працювали молоді В. Блавацький (Брабанціо), Я. Барничева (Емілія), О. Остоя (Касіо).

\* \* \*

Першим «справді значним внеском у справу освоєння українським театром драматургії Шекспіра» вважають постановку, здійснену П. Саксаганським 1926 р. у театрі ім. М. Заньковецької<sup>5</sup>.

Підготовка вистави розпочалася восени 1925 р. До роботи режисер узяв власний переклад трагедії (свого часу він ставив її на домашній сцені, натхненно

<sup>1</sup> Кедрин М. [Іван Рудницький]. Уільям Шекспір: Отелло. Трагедія на 5 дій, переклад М. Рудницького. Постановка О. Загарова // Діло. — 1923. — 16 черв.

<sup>2</sup> Боньковська О. Львівський театр товариства «Українська бесіда». 1915–1924. — Львів, 2003.

<sup>3</sup> Кедрин М. [Іван Рудницький]. Уільям Шекспір...

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Ваніна І. Шекспір на українській сцені: Нарис. — К., 1958. — С. 43.

виконуючи головну роль, для розробки образів використав власні замітки і характеристики<sup>6</sup>). Однак, за словами П. Саксаганського, «природа» змусила його «віддати цю свою любиму роль іншому акторові» — Б. Романицькому, значно молодшому за нього. «Театральний «костюм» для самого Отелло, на жаль, ні разу не був вжитий мною. Коли я був молодий, мені не було де надіти цей виготовлений мною «костюм» <...>», — згодом зізнавався актор<sup>7</sup>.

Проминулі роки не пропали даремно: П. Саксаганський «<...> розпочав вимріяну постановку у всеозброєнні знань про театр і епоху Шекспіра, добре знаючи сценічну історію «Отелло», маючи багаті особисті враження від гри іноземних трагіків-гастролерів та російських артистів»<sup>8</sup>. Про одне з цих вражень маємо особисту згадку від артиста: «Я жив тоді в Одесі, де в той час гастролювала німецька трупа з Поссартом на чолі. Мені пощастило потрапити на 5 вистав <...> Я довго не міг забути «Короля Ліра» <...> «Отелло» не давав мені спати»<sup>9</sup>.

Н. Чечель стверджує, що П. Саксаганський здійснював постановку «Отелло», «<...> коли стара романтична традиція тлумачення Шекспіра в російському і європейському театрах вже відходила, а відродження інтересу до Шекспіра у радянському театрі 30-х років ще не почалося»<sup>10</sup>. Зазначені обставини, безумовно, додавали складності роботі постановника, проте й давали простір для самостійної творчості. Режисерський план постановки «Отелло» відбиває окремішність думки митця, його особистісний погляд на колізії шекспірівської п'єси та характери дійових осіб.

За спогадами Б. Романицького, робота із творчою групою вистави почалася з того, що П. Саксаганський прочитав колективові твір, «<...> дав поширену характеристику кожного образу, а також прочитав режисерську експлікацію п'єси, в якій коротко говорилось про епоху, коли була створена сама п'єса, а також давалась коротка анотація всім тим подіям, які у ній відбувались»<sup>11</sup>. Щодо образу Яго П. Саксаганський зокрема зазначав: «Головна риса Яго: злобний песимізм відносно людей, одцування всяких моральних розумінь; вічна насмішка над усім і безумовний егоїзм. Це — зверхчоловік. Яго — один з старших офіцерів: не даром же він мав претензію на посаду помічника. Можна думати, що Яго був особистим ад'ютантом в Отелло»<sup>12</sup>. В тих характеристиках йшлося не лише «<...>

про внутрішній зміст образу», постановник «<...> відразу ж змальовував перед актором і зовнішність — костюм, грим, манеру триматись, манеру говорити і т. ін. <...>»<sup>13</sup>.

Унікаючи довгих «застільних» періодів при підготовці вистави, П. Саксаганський старався максимально наситити читання п'єси за ролями дієвим аналізом окремого характеру або сцени, роблячи численні зауваження, пояснення, побажання, застереження в процесі роботи. Водночас детальне планування спектаклю свідчило, що П. Саксаганський точно знає, що мусять робити на сцені персонажі п'єси, тому всі мізансцени виходили з природи персонажів трагедії, з їх взаємодії, з логіки поведінки даного типу, образу<sup>14</sup>. Спираючись на власний акторський досвід, П. Саксаганський під час роботи з виконавцями намагався скерувати їх і у доборі засобів вияву сценічного характеру. Приміром, наприкінці третьої дії Б. Романицький — виконавець ролі Отелло — за вказівками режисера мав бути стриманим, адже ця сцена сама по собі викликала б в актора «<...> великі збудження і пристрасть». П. Саксаганський вчив виконавця, довірившись собі та глядачеві, не «подавати почуття особливо яскраво і рельєфно», аби не захлинутися «в потоках пристрасті» і безсило не потонути в ній<sup>15</sup>. Однією з найважчих сцен вистави постановник вважав епізод з другої дії, коли Отелло вимагає від Яго доказів дружининою зради. П. Саксаганський переконував, що «найкраще цю сцену повести «стаккато», а уривчаста і коротка подача слів не тільки допоможе «вибухи пристрасті повести вжито і виразно, а й мати можливість між словами брати глибше подих і злегка відпочивати»<sup>16</sup>.

Використовуючи досвід українського театру зі створення історичних трагедій, П. Саксаганський трактував провідний конфлікт шекспірівської п'єси як трагедію «зганьбеного довір'я до людей і довірливості»<sup>17</sup> й «<...> прагнув до конкретно-історичного і соціально-побутового осмислення шекспірівського твору. Режисер приділяв велику увагу національній і, особливо, соціальній нерівності головних героїв. Любов Отелло і Дездемони сприймалася в першу чергу як сміливий виклик суспільству і його законам. Постановник бачив в Отелло й Дездемоні щасливий союз двох вільних, гідних одна одної особистостей»<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> Саксаганський П. К. Статті і спогади про корифея української сцени. — К., 1939. — С. 39.

<sup>14</sup> Мельничук-Лучко Л. Саксаганський — актор. — С. 175–176.

<sup>15</sup> Саксаганський П. К. Статті і спогади про корифея української сцени. — С. 39–40.

<sup>16</sup> Там само.

<sup>17</sup> Тобілевич Б. Панас Карпович Саксаганський: Життя і творчість. — К., 1957. — С. 263–264.

<sup>18</sup> Чечель Н. Українське театральне Відродження. — С. 116.

Головного героя режисер характеризував як людину великої культури та інтелекту, крупного тактика й стратега, як «<...> людину великої душі, світлого розуму і гарячої крові»<sup>19</sup>. П. Саксаганський підкреслював, що Отелло — ідеаліст, який не знає людей, але вірить в їхнє благородство, любить їх і пристрасно шукає в них добра. Акцентуючи довірливість мавра, постановник водночас застерігав виконавця проти однобічної характеристики образу. Адже, дізнавшись про зраду Дездемони, Отелло не лише втрачав віру в чистоту і благородство, він брався вершити правосуддя, караючи жорстоко й сліпо. Це — суддя, який помилився в своєму вироку, але був чистий у своїх намірах<sup>20</sup>. Він «<...> не вважав Отелло ревнивим, говорив, що Яго більш ревнивий, бо для цинічного розуму Яго любов, довір'я і чесність є категоріями надто умовними, які потрібні людям лише тоді, коли вигідно»<sup>21</sup>.

Паралельно постановник «дбав і про те, щоб у виставі якнайповніше створити відчуття тієї напруженої обстановки державних подій, на тлі якої розгортається трагедія Отелло»<sup>22</sup>. Н. Чечель зауважує, що «<...> у спектаклі Саксаганського звучала актуальна для середини 20-х років тема випробування повсякденністю загартованого в боях воїна, героя, увінчаного лаврами перемог. З усією виразністю виявився мотив складного знаходження людиною самої себе, свого місця в суспільстві, необхідного їй для повного саморозкриття і відчуття цілісності й повноти життя»<sup>23</sup>.

З Дездемоною мавра пов'язувало не юнацьке почуття — за Л. Олесем, «Отелло любить Дездемону сталим розумом і серцем, любить її як чоловічина з наповненою жагою африканського темпераменту <...> якщо в першій половині п'єси Отелло розкриває велике почуття любові до Дездемони, якщо він співав пісню кохання, то в другій половині Отелло розкриває великі почуття людського страждання, гіркої образи за обезцещену любов, за втрату віри в чудесне, ідеальне, святе <...>»<sup>24</sup>. «<...> Любов Отелло і Дездемони жила, протидіючи навколишньому суспільству. Його душила тривога погоні Бранбанціо і Родріго та підступний холод офіційного сенату, тамувала дика образа і розплата поглинутого безоднею страждання Отелло <...> Докладна картина Венеції й Кіпру у хвилину небезпеки підкреслювала відчуженість мирного душевного стану Отелло від оточуючої соціальної дійсності»<sup>25</sup>.

<sup>19</sup> *Тобілевич Б.* Панас Карпович Саксаганський: Життя і творчість. — С. 263–264.

<sup>20</sup> *Мельничук-Лучко А.* Саксаганський-актор. — С. 176.

<sup>21</sup> *Тобілевич Б.* Панас Карпович Саксаганський: Життя і творчість. — С. 263–264.

<sup>22</sup> Там само.

<sup>23</sup> *Чечель Н.* Українське театральне Відродження. — С. 122.

<sup>24</sup> Там само. — С. 119.

<sup>25</sup> Там само. — С. 122.



В. Шекспір «Отелло». Державний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1926.  
Отелло — Б. Романицький. Сцена з вистави: Отелло — Б. Романицький, Яго — В. Яременко



В. Шекспір «Отелло».  
Державний драматичний театр  
ім. М. Заньковецької, 1926.  
Яго — В. Яременко



Афіша вистави

За Н. Чечель, «<...> високий і ставний Отелло Романицького схожий на гордо сильного степового орла. Його темні руки утопають у складках білосніжної тканини, оживаючи у скупих могутніх рухах. Затягнутий у розкішно гаптований жилет і підперезаний широким шовковим поясом торс — пружний і величний. Вільно лежать пишні шаровари <...> То поривчаста, то плинна пластика актора зачаровує своєю стрімкістю. Вона несе в собі риси східної плавності і козацької завзятої молодечості»<sup>26</sup>. Б. Завадко так описує актора в цій ролі: «<...> На худорлявому обличчі Отелло — Романицького, обрамленому невеличкою борідкою та чорним кучерявим волоссям, кожен душевний порух відсвічували великі темні очі. Вони були то уважні, то насторожені, то сумні, вони променіли лагідністю або їх каламутив глибокий душевний біль, у них спалахував гнів, але вони були невідкладні злові»<sup>27</sup>.

Свідки вистави одноставно відзначили яскраву контрастність як провідний принцип побудови характеру мавра. «Романицький в одну хвилину може здатися вам і поміркованим філософом, і наївною людиною», — стверджував І. Чабаненко<sup>28</sup>. «Любовна пристрасть» на початку сцени наступної миті «змивалась бурхливим потоком гніву»<sup>29</sup>. У грі актора «<...> емоційні вибухи чергувалися зі спадом почуттів. Здавалося, що обурена злими силами природа втрачала спокій, клекотіла, вивергаючи спопеляючі вогненні лави і живлющі потоки вологи... Коли Романицький виголошує монолог:

Як доведу, що сокіл мій здичавів,  
То хоч ці пута із струн мого серця,  
Я розірву їх і пушу на вітер,  
На волю долі, —

спочатку він запитував із сумнівом, потім спокійно стверджував і знову страждав і рвався на волю, а потім тужив над своєю злою долею. Інтонації актора були подібні до буйних степових вітрів, які, здавалося, то піднімалися на скелі, то проривалися в ущелини»<sup>30</sup>.

Натомість у хвилини сумнівів Отелло — Б. Романицький здавався наївним і безпорадним. Ось в його уяві з'явилися картини зради дружини, і обличчя мавра відбило внутрішнє страждання. Аж ось він згадав щасливі подружні дні — і вмить на обличчі засяяла несмілива усмішка. «Але ось головне: «Нема її і зраджено мене!» —

<sup>26</sup> Чечель Н. Українське театральне Відродження. — С. 120.

<sup>27</sup> Завадко Б. Борис Романицький. — К., 1978. — С. 83.

<sup>28</sup> Чабаненко І. Б. В. Романицький // Чабаненко І. Записки театального педагога. — К., 1980. — С. 80.

<sup>29</sup> Чечель Н. Українське театральне Відродження. — С. 120.

<sup>30</sup> Там само. — С. 121.

він з боєм видихає першу половину фрази, з жахом вимовляє слово «зраджено» й вибухає гнівом у фіналі. Актор вигукує: «Мене!», немов кидає бойовий заклик. У гніві вихоплює кинджал, розвертається і крадькома, тримаючи зброю коло грудей, біжить у палац. Вибігши на східці, він уповільнює крок, зупиняється і, опанувавши себе, з тяжким видихом вкладає кинджал у піхви, прикріплені до його пояса. «Розрада мені — зневага», — з гіркотою говорить Отелло. «Падлюко, мусиш ти довести зраду, щоб певний був я», — розлючений Отелло наступає на Яго. Він бере його за грудки й трясє, кидаючи йому в обличчя вимоги, погрози і прокляття»<sup>31</sup>.

Я. Ган писав, що Отелло Б. Романицького — «безмежно довірливий, і це призводить його до загибелі. Його обурення — не дрібне почуття зрадженого чоловіка: це — жадоба помсти за ображене почуття людської гідності»<sup>32</sup>. І. Ваніна також стверджувала, що через підступну інтригу в свідомості Отелло — Б. Романицького руйнується той дорогий цінний п'єдестал, на який він сам підніс Дездемону. Отелло не вірить більше в людину, і життя втрачає для нього сенс. Ця трагедія значно страшніша, ніж страждання від ревнощів обдуреного чоловіка<sup>33</sup>. Натомість, на думку Ю. Костюка, у мотивах поведінки Отелло — Б. Романицького була дещо перебільшена роль почуття ревнощів<sup>34</sup>.

За П. Саксаганським, характер Дездемони складали дві риси — скромність та сором'язливість. У виконанні В. Любарт Дездемона — благородні риси обличчя і променисті журливі очі, співучі інтонації грудного голосу — вражала лагідністю та водночас внутрішньою гідністю. Цій ліричній і часом замріяній жінці вистачало мужності піти проти батьківської волі. В сцені у сенаті монолог Дездемони — В. Любарт сповнювали почуття каяття й муки, адже вона образила старого батька, якого безмежно поважала й любила. Однак, чимдалі за текстом в голосі жінки все ясніше звучало захоплення мавром.

Надалі з цією ж гідністю В. Любарт проводила сцену, де її героїня намагалася розібратися в тому, чим викликані зміни у ставленні до неї чоловіка. Вона всією душею любила Отелло і мужньо приймала смерть від його руки. Пристрасно звучали останні слова Дездемони — В. Любарт, звернені до Емілії, яка запитувала, хто винен у її смерті: «Ніхто... сама... Вітай дружину. О, прощай!».

В характері Яго В. Яременко підкреслював «зловний песимізм відносно людей, одцурання всяких моральних розумів», «вічну насмішку над усім і безумовний егоїзм»<sup>35</sup>. На переконання П. Саксаганського цей образ був чи не складнішим

<sup>31</sup> Чечель Н. Українське театральне Відродження. — С. 121.

<sup>32</sup> Ган Я. Заньковчани // Театр. — К., 1937. — № 8. — С. 8.

<sup>33</sup> Ваніна І. Шекспір на українській сцені... — С. 45.

<sup>34</sup> Завадко Б. Борис Романицький. — С. 83.

<sup>35</sup> Чечель Н. Українське театральне Відродження. — С. 117.

за образ мавра. Тому режисер радив акторові: «Не намагайтесь знайти для Яго якесь определіння по лінії ампула, це обмежить поле діяльності Яго. Яго і про-стак, і герой, і резонер, і любовник і все разом взяте»<sup>36</sup>.

Зовні Яго — В. Яременко був схожий чи то на чорта, чи то на купця, але аж ніяк не на солдата. Він — плоть від плоті патриціанської, купецької Венеції. Він — злий і могутній образ консервативних суспільних сил, які оточували Отелло й Дездемону<sup>37</sup>. Яго — В. Яременко — «хитрий і спритний інтриган, що вміє пристосовуватись до людей і обставин. Він завойовує довір'я Отелло удавано відвертою поведінкою: з Дездемоною він розмовляє надівши маску ніжно-співчутливого друга, з Кассіо поводить як вірний бойовий товариш. Яременко підкреслює й іншу рису Яго — його закоханість в інтригу, своєрідне «натхнення», з яким в'яже свою сітку ця безсердечна і підла людина»<sup>38</sup>.

Персонажі другого плану у виставі П. Саксаганського були розподілені по двох групах: перша — це ті, хто був близьким до Отелло і Дездемони. Серед них Кассіо — І. Слива — благородний, душевно щедрий, відкритий серцем, та Бьянка — К. Доценко — схожа на циганку, запальна і щира. Друга — їхні антиподи. Зосібно, Емілія — З. Ярошенко — немолода огрядна брюнетка, вбрана в чорне, грубувата й простувата, або Монтано — П. Приходько — чепуристий інфантильний молодик.

За задумом режисера дія розгорталася на вулиці ренесансного міста. Перед глядачем поставала Венеція: «<...> височили фасади будинків, розділені на неоднакові за висотою й характером кладки поверхи, легкі аркади, внутрішні дворики, оточені арочними галереями і колонадами, тераси, маленькі вежі, місточки, канали»<sup>39</sup>. Відповідну атмосферу створювали багато інкрустовані меблі, розташовані по сцені; декоративні деталі, аксесуари та костюми героїв теж підкреслювали задум режисера. «Сценічне середовище давало повну свободу для розгортання динамічних і глибинних мізансцен. Точно зафіксована пластика акторів була стрімка, розмашиста і картинна. Яскрава емоційність і підкреслена виразність поєднувалися з прискореним темпом і чітким ритмом злагодженої гри акторського ансамблю»<sup>40</sup>.

«Початок спектаклю. Сцена прихована у темряві ночі. Глибина сценічного простору замаскована легкою завісою, що відокремлювала частину сцени. Від авансцени вгору піднімаються сходи. З обох сторін наступають будинки. Зліва

направо, двічі зупиняючись, стрімким кроком проходять Яго з Родріго. «Тепер скоріше будить її отця», — Яго явно поспішає, він діловий і зосереджений. «До побачення», — іде через місток, який перекинуто через канал праворуч. З'являється Брабанціо й будить усіх мешканців будинку.

О небеса!... Яка кривава зрада.

Батьки, батьки, не вірте з цього часу

Ні в чім, ні в чім не вірте ви дочкам...

Слуги з палаючими факелами супроводжують процесію. Вогонь підсвічує обличчя, посилює метушню»<sup>41</sup>.

Після того на порожній сцені розсувалася завіса, відкриваючи перспективну панораму просторої площі. Підмостки осяювалися, коли на них з'являвся Отелло — Б. Романицький. До нього стрімко з лівої куліси прямували Кассіо і декілька офіцерів, з середини підходили Брабанціо, Родріго і дозорці зі смолоскипами. Розгніваний Брабанціо вимагав заарештувати «грабіжника» і доправити його у Сенат<sup>42</sup>.

«В нічній сцені сенатори розміщалися навколо довгого столу, немов апостоли на полотні Леонардо да Вінчі «Тайна вечеря». Венеціанський дож сидів у великому кріслі, яке було зроблене з прямокутних брусків і прикрашене різьбою. Він мовби зрісся зі своїм «троном», сила його влади здавалася непорушною.

Кіпр. Атмосфера напруженого чекання корабля Отелло. Сценічна дія розгортається на двох рівнях — верхній і нижній сцені, на високій терасі і внизу, на уявній морській пристані. Кроки Дездемони, Емілії, Яго прокреслюють три паралелі, які прямують углибину. Прибуває Отелло і відразу кидається до Дездемони: «О, вольнице ти моя!» Отелло-воїн одягнений в розкішне військове вбрання. На Дездемоні — біла довга сукня з газовим шлейфом.

Фінальна картина трагедії. Ігровий простір, як і раніше, вільний. У глибині — розсічені аркадами й прикрашені колонадою стіни спальні Дездемони. У ніші ледь видно частину високого ліжка з закріпленими на стовпах завісами. Емілія виривається вперед: «Мені мовчать? О, ні, як вільний вітер, я заговорю!» Отелло схилився над Дездемоною, яка лежить. У пластиці мізансцени настороженість Яго і Монтано межує з поривом Емілії і напруженою увагою, готовністю «повстати» Отелло. Буря гніву Отелло — Романицького змиває гіркоту сумнівів і образ.

О горе! Дездемона! Дездемона!

Мертва! О! О! О! О!

Вважаючи за щастя вмерти, ніж жити в муках, Отелло перериває свій шлях страждань і кохання»<sup>43</sup>.

<sup>36</sup> Там само. — С. 124.

<sup>37</sup> Там само.

<sup>38</sup> Ган Я. Заньковчани... — С. 9.

<sup>39</sup> Чечель Н. Українське театральне Відродження. — С. 116.

<sup>40</sup> Там само.

<sup>41</sup> Чечель Н. Українське театральне Відродження. — С. 123.

<sup>42</sup> Там само. — С. 123.

<sup>43</sup> Там само. — С. 123–125.



Безпосередніх відгуків на виставу було на диво мало. Можливо, через те, що прем'єра шекспірівської вистави театру ім. М. Заньковецької відбулася не у театральному центрі України, а в невеликому індустріальному Дніпропетровську. Однак нечисленні рецензенти зійшлися на думці, що «<...> поставлена трагедія мала у собі багато цікавого щодо оригінальності постановки і високохудожньої гри акторів. Розкішні костюми <...> декорації дали п'єсі гарне художнє оформлення. Гра акторів була тонким мереживом».

«Рецензована постановка в нашому українському театрі є великою подією, — йшлося в іншому дописі. — Варто нагадати, що «Отелло» українською мовою йде перший раз на Україні. Шекспір у своїй трагедії «Отелло» якнайкраще зібрав повний букет людей різних характером, силою, темпераментом та ін., починаючи від найгероїчніших і найчистіших і кінчаючи такими негативними страхітливими типами, як Яго. Все це і загальний характер трагедії (поступове посилення) вимагають від артиста не тільки знання ролі, але й доброго і продуманого розуміння типу, який він відтворює.

Чи справилася наша Держдрама зі своїм завданням? Безумовно <...>

Вся постановка пройшла дружно, відчувається зіграність і розуміння п'єси»<sup>44</sup>.

Виставі «Отелло» в театрі ім. М. Заньковецької судилося довге сценічне життя. У наступних версіях 1932 і 1936 рр. не тільки залишилися незмінними виконавці провідних ролей, не зазнала змін базова концепція спектаклю. Проте, мірою того, як актори вдосконалювали професійну майстерність, у шекспірівських образах з'являлися «нові інтонації, пластичні й психологічні відтінки», ролі гралися «більш тонко й глибоко»<sup>45</sup>. В історію українського театру «Отелло» В. Шекспіра на кону Театру ім. М. Заньковецької вписав одну з яскравих сторінок вітчизняної шекспіріани.

Бібліографія:

1. Кордіані Б., Мельничук-Лучко А. Театр імені М. Заньковецької — К., 1965.
2. Модестова Н. Примітки до «Отелло» // Шекспір В. Твори: В 6 т. — К., 1986. — Т. 5. — С. 119–234.

Ю. РАЄВСЬКА

\* \* \*

Наступного разу «Отелло» вийшов на «заньківчанську» сцену лише через півстоліття. При цьому започаткований у львівській прем'єрі 1923 р. мотив все-сильного, перемагаючого Яго тепер, в останній чверті ХХ ст., став засадничим

<sup>44</sup> Цит. за: Мельничук-Лучко А. Саксаганський — актор. — С. 179.

<sup>45</sup> Чечель Н. Українське театральне Відродження. — С. 116.

у мистецькому вирішенні вистави. Справедливо зауважує цю тенденцію А. Драк: «У центрі тих вистав, які продовжували традицію мистецтва великих трагіків, стояв величний і благородний мавр <...> Але <...> в багатьох прочитаннях останніх років»<sup>46</sup> «Отелло» є виставою про Яго. Виявилось, що холоднокровний раціоналіст Яго більше цікавить сучасний інтелектуальний театр, який досліджує механізм інтриги»<sup>47</sup>.

Режисер Алла Бабенко та сценограф Мирон Кипріян створили виставу-притчу, відмовившись від історичної та побутової конкретики, масових сцен, прагнучи філософських узагальнень та виразних алюзій щодо проблем сучасності. Зорово-емоційний образ вистави — прикуте до землі велетенське вітрило, наскрізь простромлене вертикаллю колони. «У сценічному просторі легко читається містеріальна тріада: пекло (оркестрова яма), земля (авансцена, на якій в основному розігрується трагедія), і небо (глибина сцени, спрямовані вгору колони і канати вітрила, розпластаного на сценічному планшеті)», — писав про візуальне рішення вистави А. Драк<sup>48</sup>. Інший асоціативний ланцюжок вибудовує М. Оверчук: «Вітрило, лежачи на сцені-палубі, нагадувало шахівницю, якою нестримна сила запрограмовано гнала пішаків до відомого нам фіналу, хоча забарвлення персонажів було однозначне: за Бабенко, Отелло та Дездемона були білі, а Яго — чорний. Отелло, страждаючи, зворушував публіку своєю майже дитячою безпосередністю, та він не знав того, що за допомогою режисера знали ми: саме його щасливий егоцентризм і добровільна сліпота стали причиною, спустили пружину страшної гри...»<sup>49</sup>.

Дія відбувалася на вузькому відрізку просценіуму та перекритій оркестрової ями, максимально наближено до глядачевої зали — так, наче публіка присутня біля стін будинку Брабанціо чи приміщення сенату.

За наявності у версії А. Бабенко практично повного «комплекту» основних персонажів п'єси, у пам'яті та критичних дописах вона постає втіленим трикутником Отелло — Дездемона — Яго, де решта постатей перебуває на дальніх маргінесах (хіба що один з рецензентів прохоплюється ритуальною фразою: «Цікаво працюють усі виконавці», — та все ж відзначає серед них лише О. Гуменецьку в ролі Емілії<sup>50</sup>).

<sup>46</sup> Очевидно, мається на увазі, насамперед, знаменита версія А. Ефроса (Московський драматичний театр на Малій Бронній, 1976 р.).

<sup>47</sup> Драк А. П'ять вечорів із заньківчанами // Український театр. — 1986. — № 3. — С. 20.

<sup>48</sup> Там само.

<sup>49</sup> Оверчук М. Режисура як барометр часу: Ескізи до портрету Алли Бабенко // День. — 2007. — 31 жовт.

<sup>50</sup> Драк А. П'ять вечорів із заньківчанами. — С. 21.

В епіцентрі вистави — «бенефісний» дует: Отелло — Федір Стригун та Яго — Богдан Козак. Це антагоністи з усіх поглядів: візуально (білий та чорний одяг), етично (щирість Отелло — цинізм, жорстокість Яго), світоглядно (гуманістична відкритість до світу — ненависть та озлобленість), темпоритмічно (спокійно-величне існування Отелло і гарячково-дієва, хижа верткість Яго). За визначенням В. Гайдабури, «їхні (Отелло і Яго — *Авт.*) художні постаті, за законами притчевого узагальнення, виростають до гігантських розмірів»<sup>51</sup>.

Ось як описує Отелло — Ф. Стригуна А. Драк: актор «у перших сценах відходить від звичного зображення Отелло як безтурботної, великодушної дорослої дитини. Це самовпевнений, агресивний на вигляд Мавр, далеко не миролюбна промова, яку він хрипкою скоромовкою викрикує в сенаті, — такий образ удачливого воїна-генерала, який нічого, крім походів, кривавих страхіть війни і захоплення боєм у своєму житті не бачив. За ці муки і покохала його юна венеціанка. Але фізичні страждання — не мука. Справжні муки почнуться тоді, коли мавр зазнає страждань душевних <...> Звичайно виконавці ролі Отелло будують лінію розвитку образу як пробудження в благородному маврі звірячих інстинктів. Стригун діє від зворотного: так, під впливом Яго Отелло втрачає ґрунт під ногами, можливо, вперше в житті переживає горе. Але горе облагороджує. На наших очах відбувається двоєдиний діалектичний процес — втрачаючи волю, дійшовши до останньої межі відчаю, Отелло — Ф. Стригун водночас знаходить в собі риси Людини, для якої страшнішим за вбивство і смерть є втрата віри <...> І в цьому — поразка Яго, який як не намагався, не зміг знищити в маврі людяне»<sup>52</sup>.

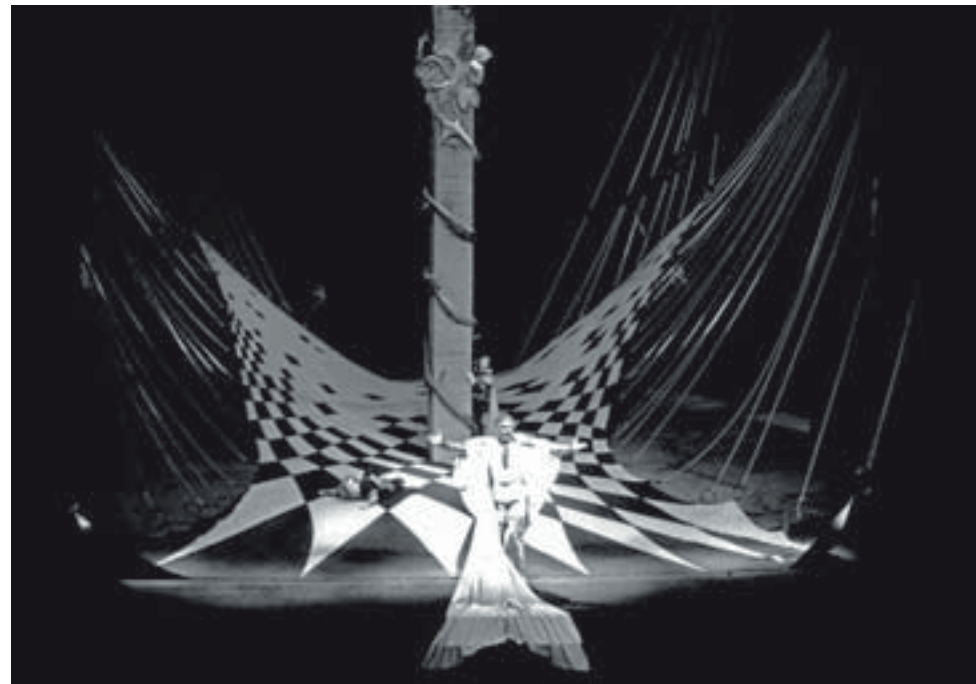
Що ж до Яго — Б. Козака, то, називаючи його «біороботом, запрограмованим на нечуване негідництво», «інферальною та механічною силою», В. Гайдабура наводить переконливу аналогію з іншим персонажем: «Це ніби гіперсучасний варіант зіграної колись на цій же сцені Б. Ступкою у виставі «Фауст і смерть» О. Левади ролі Механтропа — електронного створіння, «механічного негідника», що тиранить людину з плоті і крові»<sup>53</sup>.

При цьому, Яго є не просто провідником інтриги, а «режисером» представленого на кону Всесвіту: «А. Бабенко і Б. Козак <...> визначають «режисуру» Яго як дійову й ігрову задачу. Сатана тут править бал, Яго починає дію трагедії, він вийшов на сцену, підтягує канати вітрила, далі, в інших сценах «зусиллям волі» примушує їх коливатися. Він всюдисущий, він «ставить» мізансцени, підказує ру-

<sup>51</sup> Гайдабура В. Шекспір в одязі часу. Спроба полеміки / Український театр. — 1986. — № 6. — С. 19.

<sup>52</sup> Драк А. П'ять вечорів із заньківчанами. — С. 21.

<sup>53</sup> Гайдабура В. Шекспір в одязі часу. — С. 19.



В. Шекспір «Отелло». Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1985.

Сцена з вистави

хи, події розвиваються в буквальному сенсі за одним помахом його руки. Ці гіпнотизерські «пасажі» диявола, мабуть, дещо нав'язливі. Але внутрішнє життя Яго актор проживає бурхливо, емоційно, на одному диханні. Мабуть, ми вперше бачили Б. Козака — різнохарактерного тонкого і дотепного актора-аналітика — в такому напруженні пристрастей»<sup>54</sup>.

Перевага Яго у виставі сягала подекуди загрозової диспропорції, викликаючи неоднозначні оцінки рецензентів: «Він демонструє перед нами засоби, з допомогою яких можна привести на край прірви порядну людину, зруйнувати, понівечити чисту душу. Режисер наполегливо підкреслює демонічність цього образу, підносить його до масштабу символу безмежного зла, ворога всього роду людського»<sup>55</sup>. Схожого висновку доходить В. Гайдабура: «Двобій не на рівних — Яго і поетично витонченої духовності Отелло, герць біоробота і людини. Режисер

<sup>54</sup> Драк А. П'ять вечорів із заньківчанами. — С. 21.

<sup>55</sup> Орлова Є. Із водою — й дитину? // Зоря Полтавщини. — 1986. — 24 лип.

не визнає гри у піддавки. Сила Яго нищівно трощить розум, нерви, моральні ідеали Отелло»<sup>56</sup>.

У притчевій за жанром виставі Дездемона (Галина Давидова), — «золотокудра ренесансна красуня, що ніби зійшла з полотна Ботічеллі»<sup>57</sup>, — своєрідний знак чистоти, цнотливості, і водночас — «жива іграшка, об'єкт трагічної гри <...> Актриса щиро передає амплітуду почувань своєї героїні — від безтурботності ласкавого, дещо капризного дитяти, через здивування, прикрість, біль і передсмертну істерику. Кохання Отелло і Дездемони щонайменше має плотський характер. Мізансцени будуються таким чином, що мавр і справді бавиться з нею, як з іграшкою, він носить її на руках, душить в обіймах і у фіналі несе з собою за сцену, до смертної межі»<sup>58</sup>.

Фінал, у порівнянні з авторським, тут зазнав кардинальних змін: «У п'єсі Отелло вбиває себе, дізнавшись про невинність Дездемони <...> Вистава обминає цей ключовий момент твору, по суті позбавляючи трагедію катарсису <...> Зі словами «Я відібрав життя твоє і сам умру» Отелло з мертвою Дездемоною на руках повільно йде у далечінь <...> Причаївшись, ніби він мертвий, Яго таємно спостерігає за Отелло. Коли відстань між ними стає безпечною, негідник підводиться і, як його шекспірівський співбрат Ричард III, кульгає за Отелло...»<sup>59</sup>.

Усі дописувачі акцентують увагу на динамічності сценічної дії — персонажі вистави наче закручені вихором: «Дружні удари «під дих», ляпаси, кидки, падіння, катання по підлозі — усе це звичний спосіб існування героїв, особливо Яго, удари якого воістину садистського характеру Нестача видовищності доповнюється зовнішньою моторністю. Персонажі у безперервному русі <...> Цікаві рішення: в кульмінаційні моменти рух завмирає, фіксуючи нашу увагу на слові. Свідомо вибудована «аритмія» дії»<sup>60</sup>. Такий характер дії навіть спровокував дописувача-недоброзичливця на формулювання: «Вистава осучаснена під вульгарну ритмічну гімнастику, вар'єте»<sup>61</sup>. Але подібні докори, вочевидь, спричинені традиціоналістськими поглядами на класичну спадщину та можливості її сценічної інтерпретації, у той час, як більш «свободомислячі» критики побачили у спектаклі саме те, що згодом буде підхоплене багатьма театрами та «освіжить» підходи до «старої» п'єси — сучасні ритми, спосіб висловлювання, типажі: «Як мовний потік героїв, звільнений від декламаційної риторики, радує сьогоднішньою ін-



В. Шекспір «Отелло».

Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1985.

Яго — Б. Козак, Дездемона — Г. Давидова, Отелло — Ф. Стригун

тонаційною мелодикою, так і фізичне життя персонажів на сцені по-сучасному розкуте, насичене прикметами нашої поведінки»<sup>62</sup>.

А. Драк у рецензії наводить слова Ю. Бобошка, який під час обговорення вистави охарактеризував її як «трагедію дель арте». Це парадоксальне означення чи не найкраще відбиває сміливість та самостійність ідейно-естетичних пошуків «заньківчан» в інтерпретуванні світової класики.

М. ГАРБУЗОК, А. ЛИПКІВСЬКА

<sup>56</sup> Гайдабура В. Шекспір в одязі часу. — С. 20.

<sup>57</sup> Драк А. П'ять вечорів із заньківчанами. — С. 21.

<sup>58</sup> Там само.

<sup>59</sup> Гайдабура В. Шекспір в одязі часу. — С. 20.

<sup>60</sup> Драк А. П'ять вечорів із заньківчанами

<sup>61</sup> Лось Й. Шекспір і... аеробіка // Молодь Україною — 1986. — 16 квітня.

<sup>62</sup> Гайдабура В. Шекспір в одязі часу. Спроба полеміки

На рубежі ХХ–ХХІ століть вітчизняна сцена знає вкрай поодинокі звернення до «Отелло». Водночас, тут так само, як і у випадку «Гамлета», незліченність сценічних інтерпретацій, що їх бачили світові сцена та екран, змушує режисера вступати у діалог навіть не з текстом як таким, скільки з потужною традицією, котра породила так само міцні стереотипи. І лише небагатьом митцям вдається «розкопати» під цими нашаруваннями живу плоть шекспірівської п'єси.

Серед них — Анатолій Хостікоєв, який у програмці вистави Національного театру ім. І. Франка<sup>63</sup> зазначений не лише як виконавець головної ролі, але й як автор «художньої концепції».

А. Хостікоєв, присвятивши виставу своєму батькові<sup>64</sup>, вбачав в «Отелло» конфлікт навіть не релігійний — цивілізаційний (адже герой — хрещений мавр, скоріше араб, ніж негр, принаймні, мусульманин від народження). По життю, по кар'єрі, по світогляді, по, здається, самій поставі цього Отелло немовби проходив вододіл, прірва між мусульманською та християнською цивілізацією, котрі сьогодні видаються різними Всесвітами, які в принципі не можуть збагнути одне одне. Так само проходить цей вододіл і по Кіпру (місце дії шекспірівської п'єси раптом відкривається у сьогоднішніх реаліях — розділене навпіл за принципом етнічно-релігійним).

«...Де він, твій Бог?!» — кричить Дездемоні розлючений Отелло — А. Хостікоєв, велика наївна дитина і, водночас, ніби скеля — міцний, непохитний. У його світі убивство, яке він врешті чинить, є нормою, відновленням справедливості, від того і каяття немає, лише безкінечна втома, а потім — потужний вибух, своєрідне характері, коли Отелло, вигукнувши декілька фраз рідною гортанною мовою, стікає «кров'ю» горезвісної хустки, тут — червоної...

Вистава викликала неабиякий, із децицею скандальності, резонанс у пресі. Як зазначає критик А. Шерман, «таблюдні писаки (одна зі статей, приміром, мала назву «Комедия с удушением» — А. А.) зверхньо називають цього Отелло тупим базарним торгівцем, чеченським терористом і диким моджахедом, акторові не можуть пробачити перекрученого навмисним акцентом вдалого українського

перекладу<sup>65</sup>, зухвалої гострої характерності на шкоду очікуваній імпазантності, розбірності психологічних нюансів замість пафосного романтизму. І ця реакція видається не ймовірно адекватною: саме таке ставлення до Отелло його оточення передбачав Шекспір, саме так ми і ставимося до іногородців, дратуючись через їхнє поведження та мову, стикаючись з ними на ринку й «наражаючись» на них у теленовинах. У порівнянні з цим свідченням гіперточності акторського влучення все решта — технологічні подробиці»<sup>66</sup>.

Але кожний, навіть видатний актор все ж обмежений на кону певною територією, котру надає йому персонаж. І А. Хостікоєв, врешті, став заручником власної ідеї, бо об'єктивно виявився не в змозі охопити й замінити собою усе решту. Тож заявлений глобальний конфлікт в результаті, так би мовити, «летить з одним крилом»: гідних опонентів в Отелло немає. Християнська цивілізація представлена метушливим натовпом венеційців в «обгортках» із золотої парчі; Яго (Б. Бенюк) — просто лакей, дрібний та нестрашний чоловічок, Дездемона (О. Батько) — безтямне полохливе дівчисько... Аби вибудувати щось співвимірне до Отелло — А. Хостікоєва, був потрібний значно жорсткіший, раціонально мислячий режисер, а не лірик та витівник В. Малахов. Тоді конфліктне протистояння стало б гострішим і правдивішим, а елементи східної ритуальності (одна з найвиразніших сцен — Отелло — А. Хостікоєв неквапливо, ретельно, ніжно, мовби в обряді своєрідної ініціації обгортає мертву Дездемону довжелезними смугами білої тканини, виряджаючи кохану до переходу в інший стан, іншу якість), точніше вписалися б у канву вистави.

Наразі ж чергова сценічна версія шекспірівської трагедії постала як плід індивідуального досвіду та індивідуального прозріння актора А. Хостікоєва. Щоправда, це прозріння виявилось оригінальним, потужним, таким, що «поцілило» у найболючіші проблеми сучасності.

А. Липківська

<sup>65</sup> Переклад І. Стешенко — А. А.

<sup>66</sup> Шерман А. Парадокс об актере. // Столичные новости. — 2001. — 27 ноября — 3 дек.

<sup>63</sup> Режисер В. Малахов, прем'єра — 2001 р.

<sup>64</sup> «У мені самому тече інша кров, — каже актор. — І я вирішив: коли вже так складається, чому б мені тоді й не зіграти якщо й не самого себе, то людину, котра любить свою землю, свою батьківщину, але при цьому лишається іншою по крові. Мене завжди хвилювало питання не стільки національної, стільки самоідентифікації. Мій батько — осетин, який усе повоєнне життя прожив в Україні, проте так і не відчув себе тут до кінця своїм. Акцент у мене у виставі, між іншим, практично батьківський. Він саме так українською й говорив» // Хостікоєв А. Главная роль: Беседовала А. Шерман // Столичные новости. — 2002. — 5–11 февр.

Мистецьке об'єднання «Березіль» (1926)

Навесні 1926 р. Я. Бортник дебютував постановкою п'єси В. Ярошенка «Шпана». Це була остання прем'єра Мистецького Об'єднання «Березіль». Драматург, який уже мав досвід співпраці з березільським режисерським «молодняком», цього разу пише для дебютанта оригінальний твір із задерикуватою назвою «Шпана». Вистава одразу збирає повні зали — щовечора аншлаги. Варто зазначити, що кияни знали про від'їзд Об'єднання до Харкова, і ця обставина також вплинула на реакції публіки, зробивши успіх «Шпани» просто шаленим. Ім'я режисера, досі відоме, здебільшого, у колах, причетних до театрального руху на селі, миттєво стає популярним.

Я. Бортник очолював у МОБі осередки, які розвивали сільське аматорство. Зважаючи на ступінь його занурення в проблеми сільського самодіяльного мистецтва, постановка «Шпани» не могла не викликати здивування, насамперед тих, хто був обізнаний із попередньою діяльністю режисера.

Березільське мистецтво сучасники вважали явищем принципово експериментальним, проте остання прем'єра стала несподіванкою навіть для них. Найбільш впливовий київський критик П. Рулін висловився з цього приводу гранично відверто: «Після цього історичного ставлення («Напередодні» — вистава про революцію 1905 р. — Н. Є.) перейшов театр до комедії, чи то ревію, огляду. Пішов він цим назустріч прагненням широкої публіки до видовища легкого та веселого, такого, що не зворушить думки гаслами, що дає відпочити в сміхові»<sup>1</sup>. Розвиваючи думку, автор, фактично,

<sup>1</sup> Рулін П. На шляхах революційного театру. — С. 129.

став на «слизький» шлях «незаангажованої» кваліфікації реального стану стосунків театру і публіки: тобто ігнорував безапеляційні заяви тогочасних ідеологів про буцімто сформовану відразу глядацького загалу до найменших ознак розважальності в сучасному театрі. Не маючи жодних ілюзій щодо художньої вартості драматургії, яка лише у ґрунтовній сценічній переробці набувала мистецької вартості, він стверджував: приналежність вистави до розважальної культури, якраз і робила постановку такою популярною. Далі П. Рулін стає обережнішим і зауважує: «Не слід, звичайно, переоцінювати цього моменту, не слід самі тільки голі числа брати. В мистецтві кількість не завжди переходить в якість»<sup>2</sup>. Однак професійна відповідальність не дає йому схибити і видавати бажане за дійсне: «успіх «Шпани» — це успіх не тільки чітко і легко зробленої вистави, але й успіх п'єси, що не давила своєю ідеологією, <...> яка вабила тим, що викликала здоролий сміх, що його так потребує стомлена людина наших часів»<sup>3</sup>.

Про твір В. Ярошенка писали майже всі рецензенти. Діапазон оцінок якщо і не вражав, то, принаймні, дивував розбіжністю позицій. Прикладом можуть бути публікації Ю. Смолича (№ 26) та К. Крав-ко (№ 15) в «Новому мистецтві». Перший — вважав, що «годі в цьому спектаклі шукати п'єси. Анекдот про злодія замзава, про розтрату — неоригінальний, заяложений та ще й не смішний. «П'єса» ця не тільки позбавлена будь-якого змісту чи неодмінної для сатири гостроти, а й не задовольняє мінімальним драматургічним законам, що відрізняють драматичний твір од хронікерської замітки в газетнім розділі «пригоди й злочини»<sup>4</sup>. Другий автор мав іншу думку: «Шпана» — сатира з сучасного радянського побуту й до того — побуту міського, безпосередньо близького до нас»<sup>5</sup>. Він порівнював «Шпану» з такими виставами МОБу, як «Пошились у дурні» та «За двома зайцями», і це порівняння свідчило не на їхню користь. Натомість остання прем'єра, за його словами, «позитивно відрізняється саме цим своїм наближенням до сучасності, до сьогоднішніх властивостей та потреб нашого побуту та до проблем його оздоровлення»<sup>6</sup>.

П. Рулін у своїй розвідці також не уникнув співставлення всіх трьох вистав, виділивши їх в окремий напрямок березільського репертуару, але їхні здобутки оцінив досить прохолодно: «Звичайно, то не була така уїдлива сатира, на яку спромігся, приміром, російський драматург М. Ердман у «Мандаті», і якої потребував

<sup>2</sup> Рулін П. На шляхах революційного театру. — С. 129.

<sup>3</sup> Там само. — С. 132.

<sup>4</sup> Смолич Ю. «Шпана» в «Березолі» // Нове мистецтво. — 1926. — № 26. — С. 10.

<sup>5</sup> Крав-ко К. Постановка «Шпани» в Києві // Нове мистецтво. — 1926. — № 15. — С. 10.

<sup>6</sup> Там само.

тодішній час»<sup>7</sup>. Критика найбільше цікавила перспективи цього напрямку в мистецькому розвою «Березоля». Він звертав увагу на те, як «при слабкому літературному тексті промовляла вистава гострим рухом актора, що виявив свою надзвичайну майже акробатичну вправність, ще в «Пошились у дурні». Нові спроби музичного оформлення, що в деяких виставах практиковано (шумова оркестра, робота Л. Ентліса), яскраві й промовисті строї (В. Шкляєв), низка розважливих сценічних трюків — усе це робило з цих вистав видовища, що приваблювали широкі верстви глядача, промовляючи до нього як сатиричним змістом, так і загальним мажорним своїм тоном»<sup>8</sup>. Критична думка П. Руліна фокусувала настрої публіки, і водночас свідчила про глибоке розуміння найтонших творчих мотивів та механізмів дії театру. До нього наближався лише Х. Токар, особливо, коли розглядав внесок «Березоля» у розвиток української сценічної культури в цілому: «Прем'єра, яку зіграли з тією карбованістю виконання, що притаманна цьому театрові, радує ще й тим, що починаєш помічати зростання і розвиток режисерської лабораторії «Березоля». Я не знаю жодного театру, навіть найбільшого в СРСР, де б висували перед собою завдання підготувати режисерів. «Березіль» здатен під час репертуарної кризи знаходити вихід із цього становища, перетворюючи недолугі п'єси в цікаві сценічні твори. Він одночасно готує режисуру, думаючи про майбутнє. Це поки що недооцінена заслуга тов. Курбаса»<sup>9</sup>.

Режисуру вистави, крізь призму її особливого жанрового змісту, розглядали й інші автори, невтомно дивуючись рівню виконання естрадних та циркових прийомів (березильці вже використовували їх у попередніх своїх роботах). Не припинялися суперечки й щодо жанру «Шпани». Дехто навіть брав на себе сміливість його визначати. Пропозиції були різними, але все частіше тоді лунало слово — ревью, хоча спектакль не відповідав усім належним кваліфікаціям жанру. Справжнє ревью постане лише через три роки, на харківській сцені, коли дебютуватиме наступне покоління березильських режисерів: Б. Балабан, В. Скляренко, Л. Дубовик та К. Діхтяренко, гуртом створивши знамените «Алло, на хвилі 477!».

Сьогодні важко простежити за процесом підготовки «Шпани», але сучасники констатували цілком нетрадиційну для українського театру виробничу ситуацію. Від початку репетицій Я. Бортник висунув перед акторами вимогу розвинути техніку імпровізації та створити оригінальні сценічні «маски». Він передбачливо будував дію за дивертисментним принципом, уможливаючи імпровізацію в інтермедіях між окремими епізодами п'єси. В процесі репетицій інтермедії охопили чималу «територію» майбутнього видовища, і Я. Бортник, врешті, втратив по-

<sup>7</sup> Рулін П. На шляхах революційного театру. — С. 69.

<sup>8</sup> Там само.

<sup>9</sup> Токар Х. «Шпана» («Березиль») // Театр. Музика. Кіно. — 1926. — № 18.



В. Ярошенко «Шпана». Мистецьке об'єднання «Березиль», 1926.

Стрижак — С. Шагайда, Бухгалтер — М. Крушельницький

чуття міри, що згодом зауважували рецензенти: «Видно, постановник відчув всю нікчемність «п'єси», коли, дбаючи за змістовність, навантажив її ще й кількома додатковими показами... Хоч і не позбавлені ці покази дотепності, та проте не всі вони пішли на плюс виставі <...> Вони тільки обтяжили спектакль, розтягли дію та загальмував її прискорений темп»<sup>10</sup>. На певну недосконалість режисури звертали увагу й інші критики. Але лише П. Рулін спромігся на принципову постановку питання — він уважав, що, якби Я. Бортник скористався досвідом «раннього» Мольєра, гармонійно поєднавши характери персонажів п'єси із інтермедіями, то в українському театрі мався би важливий художній прецедент. Влучність цих міркувань підтверджує послідовність залучення постановником досвіду комедії дель арте, яка завжди цікавила митців курбасівської школи. Але, вочевидь, саме Я. Бортник першим серед учнів Курбаса робив це найпослідовніше. В його першій режисерській спробі провідна роль належала імпровізації та масці.

<sup>10</sup> Смолич Ю. «Шпана» в «Березолі» // Нове мистецтво. — 1926. — № 26. — С. 10.

Режисер почав роботу над «Шпаною» з організації регулярних відвідин акторами зоосаду, спостереження за поведінкою тварин — це мало допомогти у розробці «масок» майбутніх сценічних персонажів. Й. Гірняк згадував борсука Бухгалтера, жирафу Замзава, мавпу машиністку. Водночас існувало й інше джерело поставання «маски» у «Шпані». Й. Гірняк зауважив серед «прототипів» Бухгалтера та Замзава (М. Крушельницький та С. Шагайда) всесвітньо відомих Пата і Паташона. Для ще більшого наголошення присутності «маски» у «Шпані» актори вдавалися до гротескових, майже клоунських гримів. Варто наголосити — режисер цілеспрямовано шукав можливості створення сучасної театральної «маски», не вдаючись до буквального відтворення традиційних персонажів комедії дель арте. Його, радше, цікавили технологічні прийоми.

Щодо інтермедій «Шпани», то про них мало що відомо. Деякі згадки знаходимо у Х. Токаря: «Театр показав нам героїв п'єси та їм подібних персон у різних станах. Ми їх спостерігали на дещо розтягнутому, проте вдалому та модному зараз диспуті «Родина і шлюб». Ми їх бачили на спиритичному сеансі (влучно й міцно зробленому), наперченому злобою дня — українізацією <...> Не пощастило тільки прекрасному за задумом «революційно-фокстротному» епізоду. І лише наприкінці «епізоду» промайнув вдалий момент — «Фокстрот лежачи»<sup>11</sup>. Про інтермедію М. Крушельницького з метровим термометром та трюк із пусканням мильних бульбашок довідуємося від Л. Танюка. Однак саме інтермедійний терен міг стати (і, мабуть, ставав) головним тереном акторської імпровізації.

Л. Курбас на фахових заняттях з акторської майстерності («Практика сцени») приділяв імпровізації особливу увагу, зробивши її об'єктом постійних розмов, дискусій та суперечок. Приступаючи до репетицій «Золотого черева» Ф. Кроммелінка, Л. Курбас також використовує ідею «маски»-тварини, до якої вдавався, працюючи ще в Молодому театрі над виставою «Горе брехунів». Сценічні герої «Золотого черева» мали за психофізичними ознаками асоціюватися з кабаном, лисицею, віслюком, мавпою, зайцем, качкою. Все це дозволяє припустити: пошуки Я. Бортника мали не випадковий характер і відбивали творчі шукання всієї курбасівської школи.

Іншою генетичною ознакою комедії дель арте в «Шпані» були дзанні — традиційні слуги просценіуму. Вони, як і годиться, переміщали речі, міняли оформлення і т. ін. Однак їхня допомога дію не прискорювала, радше, гальмувала. Зокрема, незвичний спосіб пересування — на роликах — дзанні перетворювали на справжній атракціон, постійно відволікаючи увагу публіки. Оригінальне пластичне рішення цього непосидючого та ефектного гурту вказує на ще одне естетичне

<sup>11</sup> Токар Х. «Шпана» («Березіль») // Театр. Музика. Кіно. — 1926. — № 18.



В. Ярошенко «Шпана». Мистецьке об'єднання «Березіль», 1926.  
Вован — О. Сердюк, Ольга — В. Чистякова, Стрижак — С. Шагайда

«джерело», з яким поняття ревію пов'язується найорганічніше, і до якого березильці середини 1920-х — початку 1930-х рр. неодноразово «припадали». Йдеться про мюзик-хол, впливу якого зазнала авангардна театральна культура, про що свідчать широковідомі театральні постановки тієї доби. В середовищі березильців постійний інтерес до цирку та кіно згодом збагатився увагою до естрадних жанрів. Своєрідним «провокатором» згаданого процесу стає Чарлі Чаплін, чие мистецтво сфокусувало здобутки кінокультури, цирку та мюзик-холу. Березильців завжди привертала стилістика чаплінської ексцентриади, сам Курбас часто посилався на досвід великого коміка, гаряче рекомендуючи своїм учням вчитися у нього.

За цих умов дуже слушним видається акцентування Ю. Смоличем саме цієї естетичної домінанти у виставі Я. Бортника: «Мюзікхольні номери, ексцентриади тут стали режисерові за дуже зручні засоби. В центрі всього видовища, безперечно, слід поставити ексцентрику. Самі вже ролики додали виставі надзвичайної легкості. Слуги просценіуму на роликах, а замість кону плац скейтинг-ринку —

це виходить за межі звичайного трюку, це вже метод не тільки оформлення, а й подавання змісту огляду-ексцентриади»<sup>12</sup>.

«Шпана» стала важливим прецедентом у тодішньому драматичному театрі, про що особливо влучно висловився Ю. Смолич: «Ось уже понад два роки, як у мистецьких колах точаться балачки про український театр сатири, про естраду українську та музкомедію. Нам здається, «Шпана» довела, що сили для організації такого театру дозріли. Бо в «Шпані» маємо ми паростки й оперети української, і театру сатири (це насамперед), і естради. Більше — українського цирку. Хіба не культивував клоуна М. Крушельницький? Того українського клоуна, що, кажуть, не було й нема на Україні. Хіба нема чого повчитися цирковим естрадникам в ексцентрика Б. Балабана?... Справа української естради має знову постати. Передовсім за неї мусить подумати «Березіль»<sup>13</sup>. Роздуми критика були далекоглядними. Ретельність, завзяття й відповідальність театру в опрацюванні незвичної образної «мови» — все вказує на принциповий характер цієї спроби.

Я. Бортник з особливою увагою поставився до утворення такого «естетичного плацдарму», де актори могли б «шліфувати» свою техніку. Недаремно у «Шпані» публіка зустрілася з чималим гуртом прекрасних акторів. Серед них особливо виділялися В. Чистякова, Л. Сердюк, А. Бучма, Й. Гірняк. Однак, найбільших компліментів заслужив тоді М. Крушельницький, який «дав виставі той пустотливо дотепний, веселий тон, який цілком заслужено викликав під час вистави аплодисменти. Його Бухгалтер — це, дійсно, сонливе, таке, що працює з-під палиці, улесливе, зігнуто перед начальством створіння. Виконання Крушельницького насправді незрівняне»<sup>14</sup>.

Окрім пластичної виразності, дієвості та переконливості жесту, особливої пластичної органіки, вміння бачити у середовищі «партнера» — словом, всього того, що здавна вважалося сильною стороною березільської акторської культури, — у рецензіях на постановку «Шпани» критика чи не вперше помічає своєрідність мовних інтерпретацій. Те, що вони були у постановці Я. Бортника не випадковими, свідчать спогади Й. Гірняка: «Глядач розважався мовним воляпюком, базарним жаргоном та нашвидку українізованими машиністками й бюровими чиновниками, які, на доручення постановника, намагалися уподібнюватися до експонатів київського звіринця»<sup>15</sup>. На це також звернув увагу П. Рудін, хоча і вважав такий прийом зловживанням «макаронічною сумішкою української мови з російською»<sup>16</sup>. Суржик у «Шпані» фігурував як об'єкт не дуже гострої, проте, сатири.

<sup>12</sup> Смолич Ю. «Шпана» в «Березолі» // Нове мистецтво. — 1926. — № 26. — С. 10.

<sup>13</sup> Там само.

<sup>14</sup> Токар Х. «Шпана» («Березіль») // Театр. Музика. Кіно. — 1926. — № 18.

<sup>15</sup> Гірняк Й. Спомини. — С. 234.

<sup>16</sup> Рудін П. На шляхах революційного театру. — С. 129.



В. Ярошенко «Шпана». Мистецьке об'єднання «Березіль», 1926. Сцена з вистави

Тут важливо, що театр усвідомлював соціальний аспект цього вияву національного самоприниження. Проте, на відміну від «Зайців» М. Старицького, де, радше за все, суржик є свідченням ментальної «травмованості», породженої попередньою історією національного приниження, мовний «екстрем» «Шпани» відбивав деформації, інспіровані радянською дійсністю. Театр розпізнає та унаочнює ознаки «совміщанства» новітнього зразка, можливо, ще не вмючи належним чином діагностувати це явище. Але його природу він позначив точно і відверто.

«Шпана», в цілому, посіла в історії «Березоля» помітне місце, попри те, що їй в цьому подеколи відмовляють, насамперед, через жанр — аж надто легковажний. Окрім всього, це був перший зразок театральної сатири, побазованої на оригінальній літературній основі (до того ж, спеціально для березільців створеної), а не на переробці класичного твору, як, приміром, «Пошилися у дурні» чи «За двома зайцями». Хоча драматургія В. Ярошенка цілком заслуговувала на всі закиди фахових критиків, але пересічний глядач знайшов у «Шпані» жадану «злобу дня», критичний погляд на дійсність з усіма її «радянськими» ознаками.



Врешті, історію появи «Шпани» можна розглядати як, таку собі, «чернетку» майбутньої і вже досить близької зустрічі «Березоля» зі своїм головним автором — М. Кулішем. Попередній контакт із ним («Комуна в степах» у постановці П. Берези-Кудрицького, 1925) не стосувався «гарячої теми» нового радянського міщанства. Її час ще настане, коли Л. Курбас працюватиме над «Миною Мазайлом» та «Народним Малахієм». А поки що березильці лише «приміряються» до майбутніх вистав доленосних не лише для них самих, а й української культури в цілому. І «Шпана» Я. Бортника стала важливим етапом на цьому шляху.

Бібліографія:

1. *Єрмакова Н.* Київський епізод березильської біографії Януарія Бортника // Мистецтвознавство України. — 2007. — Вип. 8. — С. 160–166.
2. *Єрмакова Н.* МОБ // Авангард и театр 1910–1920-х годов. — М., 2008. — С. 108–195.

Н. ЄРМАКОВА

## І. ДНІПРОВСЬКИЙ «ЯБЛУНЕВИЙ ПОЛОН»

«Березіль» (1927)

Одеська держдрама (1928)

«Яблуневий полон» (1926) — друга п'єса І. Дніпровського. Для деякого з тогочасних критиків автор у ній «ще відштовхується від театральної хроніки <...> Але тут вже видно елементи органічної сюжетної п'єси з яскравою інтригою і вміння інтересно поставити проблему й подати її в гострих ситуаціях»<sup>1</sup>. Вочевидь, рецензент дещо применшував мистецький потенціал твору, не зумівши оцінити головного — осягаючи історичні події, драматург не обмежується зображенням політичного протистояння, а зосереджується на його моральній, духовній «ціні».

Попри ознаки психологізму, потужний лірико-романтичний струмінь, драма І. Дніпровського зазнала чималого впливу експресіонізму. Н. Кузякіна, небезпідставно вважала естетичну природу «Яблуневого полону» досить складною і, прагнучи уточнити цей аспект, шукала для твору І. Дніпровського належного контексту: «Твір «Яблуневий полон» <...> — попередник ліричних драм М. Куліша, твір співзвучний подібним же драмам О. Файко, Ю. Олеші в російській драматургії («Євграф, шукач пригод», «Список благодіянь» та ін.). Це п'єса про особисту мрію і право на здійснення цієї мрії»<sup>2</sup>.

Наведені міркування є слушними й творчо продуктивними, однак питання змісту й проблематики «Яблуневого полону» наразі не вичерпують. Існують інші важливі мотиви,

<sup>1</sup> *Шевченко Й.* До підсумків театрального сезону в Харкові // Критика. — 1928. — № 5. — С. 121.

<sup>2</sup> *Кузякіна Н.* Нариси української радянської драматургії: У 2 ч. — К., 1958. — Ч. I (1917–1934). — С. 96.

що дозволяють краще зрозуміти місце і п'єси і березільської вистави в історії вітчизняного театру. Можна, приміром, звернути увагу на драмі І. Дніпровського рефлексію теми «етичної людини» — заручника Історії. Ця принципова для «березільців» проблематика («Людина — маса», «Джиммі Хіггінз») помітно актуалізувалася у театрі попередньої справжньої епохи в історії українського театру ХХ ст. — співпраці з М. Кулішем. Слід також з увагою поставитися до думки Н. Кузякіної щодо перегуку п'єси І. Дніпровського із «Любов'ю Яровою» К. Треньова — знаковим твором радянського мистецтва. Йдеться, насамперед, про вражаючу інтенсивність специфічних апеляцій, до яких вдається український драматург. Окрім часових, ситуативних і географічних (події в обох п'єсах розгортаються на півдні України) збігів, звертає на себе особливу увагу семантичне зближення імен Ярової та Ярославни. Хоча Н. Кузякіна вважає, що «рисами свого характеру образ Ярославни подібний до образу Панової»<sup>3</sup>, слід, радше, акцентувати на очевидній, чи, навіть, умисній опозиційності Ярової та Ярославни. Адже остання виглядає не так «аналогом» Панової, як «антитезою» Ярової: героїня К. Треньова видала чоловіка більшовикам, героїня І. Дніпровського присвятила себе, життя, помсті більшовикам за вбивство чоловіка. Український автор, фактично, заперечує декларовану К. Треньовим ідею зради «з ідейних міркувань» як вираз «нової моралі». Ярославна у І. Дніпровського «уособлює» його відразу до такого ідейного імморалізму. Позицію автора «Яблунового полону» увиразнює те, що від часів створення «Слова о полку Ігоревім» ім'я дружини легендарного князя на віки лишилося символом жіночої відданості та вірності.

У позиціюванні постаті Ярославни в «Березолі» була надто помітною «двозначна» семантика образу, і це для численних рецензентів стало великою проблемою. Ю. Смолич сформулював її у такий спосіб: «Інтересний, рельєфний і психологічно глибокий образ дала Чистякова (Ярославна), майстерно його виконавши. Залишається тільки неясним (тут винний, мабуть, автор) — хто вона: просто пошарпана істеричка-месниця, чи фашистка? Її вчинки промовляють здебільшого за перше, але мова її підчас підкреслює друге — саме там, де вона не каже про свою помсту»<sup>4</sup>.

В цілому, на тлі багатьох «ідейно витриманих» спектаклів про громадянську війну, «Яблуновий полон» в «Березолі» істотно вирізнявся. Почати, хоча б, з характеру відтворення кривавого протистояння ворогуючих сил на фронтах Громадянської війни. Критик зауважив, що «на першому плані в спектаклі — бо-

<sup>3</sup> Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії: У 2 ч. — Ч. I (1917–1934). — С. 97.

<sup>4</sup> Смолич Ю. «Яблуновий полон» в «Березолі» // Вісті. — Х., 1927. — 7 жовт.



І. Дніпровський «Яблуновий полон». «Березіль», 1927.

Іва — Н. Титаренко, Офіцер — Д. Мілютенко

ротьба пристрастей і поетичне «омріяння» боротьби за владу рад на Україні»<sup>5</sup>. Це «поетичне омріяння» не було поширеною тенденцією в підходах до творів відповідної тематики, якраз навпаки. Але в тлумаченні Я. Бортника воно подеколи навіть домінувало.

Молодий режисер був для харків'ян новачком, але достоту мистецьким породженням березільської школи, на сильних сторонах якої невтомно наголошували рецензенти, згадуючи про стильову чутливість, смак, єдність образних чинників. «Яблуновий полон» у цьому сенсі не був винятком. Критичний погляд і тут зауважив очікувану стилістичну послідовність у ставленні до літературного першоджерела: «В режисерському плані постави в міру підкреслено романтичну піднесеність п'єси Дніпровського, так у загальній будові спектаклю, як і в масових сценах, поданих у характері того ж ліричного омріяння — з цього погляду

<sup>5</sup> Шевченко Й. До підсумків театрального сезону в Харкові // Критика. — 1928. — № 5. — С. 121.

вся партизанська маса й її поводитир Матрос творять одну хорошу суцільність»<sup>6</sup>. Романтичні обертони вистави були важливим засобом емоційного забарвлення драм усіх героїв п'єси, які жили в часи грандіозних соціальних збурень, а лірична схвильованість робила гострішою тему поразки мрії, «вбитої» політичною боротьбою.

Для сценічного відтворення цієї ідеї Я. Бортник і художник В. Шкляїв створили лаконічний просторовий образ, в якому довкілля ніби застигло в очікуванні неминучої руйнації. Роль просторового «модуля» належала темно-сірим сукнам — засобу театрального узагальнення, що надавав реальному часові та простору рис метафоричності.

Маєток Іви постановники позначали вузьким білим контуром ганку, схожим своїми чіткими геометрично правильними лініями на креслення. Дуга горішнього вікна — півколо, підтримане «променями» прокладок-рам, виглядала як схематичне зображення сонця, накреслене дитячою рукою. Скупий «геометрії» злегка позначеної будівлі протистояла розкіш обважнілої від квіту яблуневої гілки. Однак, попри пишне цвітіння, вона, радше, відлякувала, бо надто скидалася на заплутаний клубок колючого дроту. Сусідство «квітучого мутанта» із чітким «кресленням» ганку та «солярним знаком» вікна робило просторову ситуацію вистави, з одного боку, дуже промовистою, а, з іншого — майже метафізичною, поглиблюючи відчуття «неправильності» загального стану речей, тривоги, страху перед наближенням «розв'язки».

Водночас, ганок і гілка співіснували зі справжніми кулеметами та гарматою, які «захарашували» сцену, переконливо засвідчуючи свою «залізну» перевагу. Ними була «повойована» вся сцена. Їхні грубезні й нечутливі до болю металеві «тіла» організовували юрбу довкола себе, примушуючи героїв «підкорятися» своїй хижій силі. Людина поставала у такій просторовій ситуації «додатком» до «сталевого звіра», рабом права сильного, рабом гармати, кулемета, рушниць. І чим більше людина «підкорялася» зброї, тим глибшою ставала «прірва» між нею та домом і садом.

У такому неоднозначному просторі діяли березільські актори, чий склад, із переїздом трупи з Києва до Харкова, істотно обновився, чого не оминула рецензентська увага: «Слід відзначити, що кожна нова вистава «Березоля» виявляє все нові й нові акторські сили; в «Яблуневому полоні», особливо в епізодах і масовках, ми бачимо багато нових міцних виконавців»<sup>7</sup>. Серед виконавців головних ролей особливо виділялися В. Чистякова (Ярославна) та Н. Титаренко (Іва). Перша — сильна

<sup>6</sup> Шевченко Й. До підсумків театральних сезонів у Харкові // Критика. — 1928. — № 5. — С. 121.

<sup>7</sup> Смолич Ю. «Яблуневий полон» в «Березолі» // Вісті. — Х., 1927. — 7 жовт.



І. Дніпровський «Яблуневий полон». «Березіль», 1927. Сцена з вистави

й непохитна, друга — ніжна, гнучка й лірична. Імпозантністю, якоюсь спокійною силою вражав Л. Сердюк (Отаман), а М. Назарчук у ролі китаця Сафо вразив технічною віртуозністю. Критика його гаряче вітала, «бо над спробами виконання «інеродців» тягнуть ще старі трафарети»<sup>8</sup>, яких актор щасливо уникав.

Щодо П. Долініна (Зіновій), з ним, на думку окремих рецензентів, театр мав проблеми. Актор, прагнучи психологічної правди і відвертості, ніби «спотикався» об протиріччя духовних прагнень персонажа. Йдучи слідом за І. Дніпровським, який був далеким від однозначного засудження Зіновія (чого вимагала панівна ідеологічна доктрина), актор пробував і не міг знайти психологічно бездоганний вираз внутрішнього стану героя. Йому, приміром, закидали деяку манірність в епізодах камерних, інтимних. Але не можна виключити й того, що критика, насправді, прагнула «випрямити» героя, тоді як актор шукав засобів не спрощувати драми Зіновія, який міг бути alter ego автора п'єси. Натомість важливий для

<sup>8</sup> Смолич Ю. «Яблуневий полон» в «Березолі» // Вісті. — Х., 1927. — 7 жовт.

проблематики п'єси образ його антипода — Матроса (Д. Антонович), здобув загальне схвалення. «Як великого майстра ми знаємо Д. Антоновича; в кожній новій ролі його важко впізнати. Граючи на цей раз матроса, він перевершив себе»<sup>9</sup>. Привертав увагу й дещо несподіваний емоційний реєстр образу, який не мав нічого спільного із поширеними тоді засобами змалювання «твердокам'яного більшовика». Особливо ефектно виглядав його великий монолог про лейтенанта Шмідта, що своїм пафосом, експресивністю й тонким ліризмом нагадував монологи-мрії про майбутнє у «Щорсі» О. Довженка. (Схоже, що саме завдяки інтонаційному забарвленню, фільм і вистава резонували в одному «діапазоні».)

Зі спогадів В. Блавацького, який на ту пору з особливою ретельністю вивчав «виробниче» життя «Березоля», можна довідатися про роботу над монологом Матроса, який зрештою перетворюється на майже концертний номер. «Антонович ніяк не міг справитися із своєю роллю в «Яблуневому полоні», нічого йому не виходило і не вдавалося, хоч цей сумлінний і працьовитий актор докладав всяких зусиль, щоб постать матроса-революціонера відтворити ярко і цікаво. Жалко було дивитися, як Антонович даремно мучився над тим сценічним образом, без ніякого вислідку. Курбас взяв Антоновича на дві лекції до себе, і сталося чудо! На найближчій пробі ніхто не пізнав Антоновича, він зіграв так свою роллю, що викликав бурю захоплення у всіх приярних акторів»<sup>10</sup>.

Бурхливо розпочатий другий харківський сезон «Березоля» поступово наближався до своєї кульмінації — прем'єри першої спільної роботи Л. Курбаса та М. Куліша. «Яблуневий полон» був ніби прелюдією до «вибуху» «Народного Малахія». Він містить у своїй художній фактурі «шифри» і «коди», щоякі виявляють особливості неоднозначного ставлення театру і драматурга до сенсу революційних подій. Догма і правда історії оголили в «Яблуневому полоні» драматичне протистояння, на зображення якого не зважувалася переважна більшість тодішніх театрів. Можливо грандіозне потрясіння «Народного Малахія» приглушило гостроту враження від «Яблуневого полону», проте ця вистава посіла гідне місце в історії «Березоля».

#### Бібліографія:

1. Смолич Ю. Про театр: Зб. статей, рецензій, нарисів / [Ред. Є. Смолич]. — К., 1977.
2. Єрмакова Н. П'єса і вистава (до історії постановки «Яблуневого полону» у «Березолі») // Аркадія. — 2005. — № 4. — С. 32–36.

Н. ЄРМАКОВА

<sup>9</sup> Смолич Ю. «Яблуневий полон» в «Березолі» // Вісті. — Х., 1927. — 7 жовт.

<sup>10</sup> Блавацький В. Спогади // Ревуцький В. В орбіті світового театру. — К.; Х.; Нью-Йорк, 1995. — С. 132–133.

\* \* \*

«Вистава «Яблуневий полон» — окраса сезону держдрами, що мала хорошу пресу та вдячну публіку», — писав одеський рецензент М. Бертенсон про спектакль, прем'єра якого відбулася 26 січня 1928 р.<sup>11</sup> Це була друга постановка п'єси І. Дніпровського на українській сцені. Перша сталася в «Березолі» за безпосередньої участі драматурга. Після перегляду одеського спектаклю І. Дніпровський зауважив: «Є багато промахів та огріхів, але прекрасні моменти покривають їх і згладжують усю постановку. Гірші моменти компенсуються кращими, і коли рівняти обидві постановки, харківську і одеську, то можна без вагання поставити між ними знак рівняння»<sup>12</sup>.

Є. Геніс наступним чином відгукнувся про п'єсу: «Драматургічно «Яблуневий полон» скомпоновано міцно, із цікаво-закрученою фабулою, динамічністю дії та цілою галереєю яскравих і соковито окреслених фігур. Це, безсумнівно, талановита річ, якій можна напророчити успіх на російській сцені»<sup>13</sup>. Проте поряд із позитивними відгуками на адресу драматурга пролунали і закиди, зокрема у тому, що образи головних дійових осіб — Зиновія та Ярославни — остаточно не вибудовані, низка їхніх учинків драматургічно не вмотивована, велика кількість картин ускладнює сприйняття глядача, а фінал твору лише враження незакінченості<sup>14</sup>.

Драматург звернувся до популярної на той час теми громадянської війни, створивши образи «своїх» та «чужих», однак домінуючою в його п'єсі стала лірична лінія. Тому для театру «Яблуневий полон» в цьому сенсі став своєрідним військово-польовим романом, що виник між червоним командиром Зиновієм та донькою поміщика Івою. Саме ця сюжетна лінія зацікавила В. Вільнера — режисера спектаклю. «Видно, що багато працював театр над п'єсою, видно, що актори дали набагато більше, ніж могли дати. Вся п'єса хвилює глядача. Один дефект у п'єсі — багато кохання», — так висловився один з робітників, який був присутній на диспуті після колективного перегляду<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> М. Б. [Бертенсон М.] Десятый «Яблуневый полон» в держдраме // Вечерние известия. — 1928. — 27 февр.

<sup>12</sup> Дніпровський І. Що говорить автор «Яблуневого полону» // Театр. Клуб. Кино. — 1928. — № 36. — С. 6.

<sup>13</sup> Альцест. [Геніс Е.] Письма из Одессы // Современный театр. — 1928. — № 13. — С. 272

<sup>14</sup> М. [Бертенсон М.] «Яблуневый полон» в держдраме // Вечерние известия. — 1928. — 3 февр.

<sup>15</sup> «Яблуневый полон» в «плёну» у комсомольцев // Молодая гвардия. — 1928. — 14 февр.

Тема пізнього кохання, піднята ще О. Островським, уже неодноразово висвітлювалася цим режисером на сцені Одеської держдрами. Любов, трактована як спокуса, як фатальна пристрасть, як гранична ситуація вибору між громадським обов'язком та почуттям, тобто у традиціях класицистичної драматургії, занпащає архідиякона Клода (у спектаклі «Собор Паризької Богоматері»), пастора Девідсона (у виставі «Седі») та командира Зиновія («Яблуневий полон»). Взаємна або ні, вона кожного разу стає фатальною для головних фігурантів спектаклю.

В «Яблуневому полоні» любовна історія розгортається у панському маєтку, який на певний час стає для головного персонажа — командира-інтелігента Зиновія (Ю. Шумський) — духовним оазисом посеред війни. «В автора Зиновій недомальований, і Шумському доводилося самому доповнювати образ. Він віддав перевагу “недограванню”, ніж “переграванню”», — свідчив М. Бертенсон<sup>16</sup>. І. Дніпровський, ніби погоджуючись із вищенаведеною думкою критика, також вважав цю роль «складною та невдячною». До того ж, Ю. Шумському, якому на той час виповнився всього 31 рік, навряд чи легко давалася тема пізнього кохання.

Його герой опинявся в полоні квітучих дерев (ними сценограф М. Маткович обставив сцену по колу) та жіночих чар, і Ю. Шумський мав вирішити досить нелегке завдання: зіграти передчуття прийдешньої трагедії, аби «знак біди» став видимим не на тлі непередбачуваної небезпеки, але, навпаки, тихого квітучого саду.

Ю. Шумський мав не лише показати суперечливість характеру Зиновія, але й продемонструвати зіткнення почуття обов'язку та любовного потягу, через яке замість «битви за революцію» червоний комісар «вів бій за жіноче серце»<sup>17</sup>. Складність акторського завдання полягала ще в тому, що необхідно було викликати симпатію до героя у нового глядача, тобто переконати вчорашніх котівців, будьонівців та революційних матросів у щирості Зиновія. «І досить правильно показана любов командира до поміщиці. Це — життя», — заявляли глядачі<sup>18</sup>. «Зиновій, в якого поряд з рисами революційного борця лунають ледве не чеховські ноти, — зіграний Шумським дуже талановито та стримано. Можливо, ця стриманість іноді шкодить образу (часом надто м'яким, надто сірим виглядає його Зиновій), але перед артистом, вочевидь, весь час існувала інша — прямо протилежна небезпека — вульгаризувати роль. І в межах свого трактування Шумський

<sup>16</sup> М. Б. [Бертенсон М.] Актёры в «Яблуневом полоне» // Театр. Клуб. Кино. — 1928. — № 30. — С. 7.

<sup>17</sup> ЭМБЕ. «Яблуневый полон» // Молодая гвардия. — 1928. — 31 янв.

<sup>18</sup> Красноармейцы о спектакле «Яблуневый полон» // Театр. Клуб. Кино. — 1928. — № 34. — С. 6.

І. Дніпровський  
«Яблуневий полон».  
Одеська держдрама,  
1928.

1. Інспектор Войк — Лисовський,
2. Командир полку — Ю. Шумський,
3. Отаман — К. Осташевський,
4. Інтендант — І. Ковалевський,
5. Сатана — Й. Маяк,
6. Ярославна — Л. Гаккебуш,
7. Таня — П. Нятко



І. Дніпровський «Яблуневий полон».  
Одеська держдрама, 1928.  
Ярославна — Л. Гаккебуш (ліворуч).  
Іва — К. Осмяловська (праворуч)



грає надзвичайно художньо», — схоже, цього разу думки пересічних глядачів та професіоналів збігалися<sup>19</sup>.

На роль доньки поміщика Іви В. Вільнер призначив К. Осмяловську, з якою його пов'язувала ціла низка спільних робіт. «М'яко і симпатично грає Осмяловська», — писав І. Дніпровський<sup>20</sup>.

«Поряд з цією індивідуальною драмою автор дає широкую картину червоноармійської маси, її психіки та переживань, дає відчуття, чим ця маса живе <...>»<sup>21</sup>. В. Вільнер — режисер із гарним смаком та почуттям міри — знав, як допомогти акторові створити життєвий образ. М. Бертенсон зауважував, що у П. Нятку (Таня) існувала спокуса вкотре зіграти «жінку з народу», яких було чимало в її репертуарі, однак, актриса по-новому підійшла до роботи<sup>22</sup>. Між іншим, занепокоєння рецензента були небезпідставними, зважаючи на надмірне захоплення тогочасних радянських режисерів ідеєю створення нового театрального «амплуа» — революціонерки-ентузіастки, щодо якої так і спадає на думку запитання булгаковського професора Преображенського: «Ви чоловік чи жінка?». Мабуть, П. Нятку вдалося подолати новонароджені штампи, суто жіноче начало її героїні було очевидним. Так вважав і сам автор: «Тяжко найти тоншу і зворушливу Таню, ніж артистка Нятку»<sup>23</sup>.

Переконливими й правдивими виглядали негативні персонажі, яких режисери та драматурги здебільшого змальовували у гротесково-шаржованому вигляді. З цього приводу В. Вільнер говорив: «Негативні типи п'єси ми навмисно посилили. Зобразити їх розслабленими було б помилково. Коли бачиш сильні негативні типи та перемогу над ними менш сильних, але більш свідомих, як ми це бачили в п'єсі — це те, що нам потрібно»<sup>24</sup>.

Критики одностайно виділили гру А. Гаккебуш у ролі Ярославни. Сама ж актриса відзначала: «Роль Ярославни надзвичайно складна й у цьому є провина автора. Йому не вдалося дати достатньо виразного типу Ярославни. Трохи незрозуміло: чи то виключно жага помсти робила її такою жорстокою, чи то вона була надто віддана петлюрівцям. Нічого «людського» немає в цьому типі. Я взяла се-

<sup>19</sup> М. [Бертенсон М.] «Яблуневый полон» в держдраме // Вечерние известия. — 1928. — 3 февр.

<sup>20</sup> Дніпровський І. Що говорить автор «Яблуневого полону» // Театр. Клуб. Кино. — 1928. — № 36. — С. 6.

<sup>21</sup> Альцест. [Генис Е.] Письма из Одессы // Современный театр. — 1928. — № 13. — С. 272.

<sup>22</sup> М. [Бертенсон М.] «Яблуневый полон» в держдраме...

<sup>23</sup> Дніпровський І. Що говорить автор «Яблуневого полону»... — С. 6.

<sup>24</sup> «Яблуневый полон» в «плени» у комсомольцев // Молодая гвардия. — 1928. — 14 февр.



І. Дніпровський «Яблуневий полон». «Березіль», 1927. Сцена з вистави

редне: дала тип месниці, шовіністки та істерички <...>»<sup>25</sup>. Н. Єрмакова зауважувала: «З характерним для своєї творчої манери аналітизмом А. Гаккебуш завжди прагнула дійти логічного кінця у вирішенні проблеми, у даному випадку — феномена Ярославни. Тому в запропонованому нею малюнку ролі відбита не лише та стадія біографії героїні, яка обмежується рамками власне п'єси. У сценічній поведінці «прочитується» минуле Ярославни, в якому сформувався її характер, світогляд, — усе, що зумовило особливі якості складного психологічного стану цієї жінки. У такий спосіб А. Гаккебуш поставила свою героїню у контекст її власної біографії, тісно пов'язаної з конкретними історичними подіями»<sup>26</sup>.

Просторове рішення вистави, здійснене М. Матковичем, засвідчувало прихильність художника до монументальних форм. Ці ознаки були очевидними й у режисерському прочитанні п'єси, яка сама по собі потребувала чималого масштабу для відтворення подієвого ряду. Недаремно обидва постановники дбали про

<sup>25</sup> Там само.

<sup>26</sup> Єрмакова Н. П. Акторська майстерність Любові Гаккебуш. — К., 1979. — С. 50–51.

створення відповідних умов для розгортання масових сцен, приміром, про застосування поворотного кола. Це не лишило без уваги рецензенти: «Ми можемо лише коротко вказати, що вдале умовно-реалістичне оформлення (художник М. Маткович) дало постановнику можливість чудово розпланувати всю громіздку дію п'єси, дати ряд зовні вирашних та внутрішньо виправданих мізансцен, виключно яскраво показати військові дії, підкреслити ліричні, драматичні, комічні моменти спектаклю», — відзначав рецензент<sup>27</sup>.

Трагічний фінал спектаклю був «запрограмований» від самого початку. Драматург «змушений був убити» свого героя, оскільки йому не знайшлося місця ані серед чужих, ані серед своїх. В. Вільнер за згодою автора скорегував фінал: «слабовільного полоненого» кохання Зіновія вбивав під яблунями його рідний брат Сатана (Й. Маяк). Тема політично вмотивованого братовбивства наприкінці 1920-х стає популярною в мистецтві, чимало драматургів та режисерів виправдовували «синдром Каїна» вимогами революційного часу. Проте В. Вільнер, як й І. Дніпровський, симпатизував благородному, інтелігентному Зіновію, протиставляючи його Сатані — «сталевому» та «непохитному» більшовику, який не знає сумнівів<sup>28</sup>. Можливо, саме у цій позиції обох митців слід шукати джерела незаангажованою владою, справді гуманістичного бачення подій громадянської війни у поодиноких виставах радянського театру 1920-х, серед яких був «Яблуневий полон» Одеської держдрами!

А. Білик

## І. БАБЕЛЬ «ЗАХІД»

### Одеська держдрама (1927)

Навесні 1927 р. І. Бабель відвідав Одесу і виступив у літературному клубі із читанням своєї першої п'єси «Захід». «Клуб переповнений, були всі, хто тільки був причетний до літератури чи мистецтва <...> На другий день почалася «творча бійка» за право постановки п'єси», — писав присутній на зустрічі з письменником В. Василько<sup>1</sup>. Втім, якщо одеська режисюра та актори з великим ентузіазмом поставилися до дебюту І. Бабеля у драматургії, то думка театральної критики була стриманішою: «Захід» ніби у деяких відношеннях хибує на сценічні недоліки. У ньому немає стрункої, міцної фабули, яка б послідовно розвивалася, він надто епізодичний, непевний та неясний за внутрішнім змістом. Бабель — романтик та лірик тут дуже часто бере гору над Бабелем-реалістом, яким і точним відтворювачем життя», — писав зосібно Є. Геніс<sup>2</sup>.

Одесити мали можливість розширити діапазон знайомства із бабелівськими персонажами — у 1926 р. на місцевій кінофабриці був знятий фільм «Беня Крик» за оригінальним сценарієм письменника (глядач побачить його наступного року). За первісним задумом дирекції ВУФКУ постановником мав стати С. Ейзенштейн, для якого, власне, І. Бабель написав кіноповість. Однак, через деякі обставини автор «Броненосця «Потьомкіна» не зміг приступити

<sup>1</sup> Василько В. С. Театру віддане життя. — С. 270. У спогадах В. Василько помилково відсуває читання І. Бабелем «Закату» з квітня на осінь 1927 р., хоча відносно реалій самої вистави пам'ять жодного разу йому не зрадила.

<sup>2</sup> Альцест [Евг. Геніс]. На вечері І. Бабеля // Вечерние известия. — 1927. — 2 апр.

<sup>27</sup> М. [Бертенсон М.] «Яблуневый полон» в держдраме...

<sup>28</sup> «Яблуневый полон» в «плёну» у комсомольцев...

до зйомок у наперед визначений термін, відтак, режисером стрічки призначили Володимира Вільнера. Для нього — людини театральної — фільм «Беня Крик» став дебютом у кіно (пізніше він зніме ще дві картини). На головну роль запросили Ю. Шумського, який нещодавно прийшов у новостворений одеський український театр і мав незначний досвід роботи у кіно — у П. Чардиніна. Співпраця із В. Вільнером не була для нього новиною — вони мали змогу оцінити творчі можливості одне одного в часи спільної роботи над виставою «Собор Паризької Богоматері» за романом В. Гюго. Таким чином, на знімальному майданчику перетнулися шляхи майбутніх учасників «Заходу» на сцені Держдрами.

Фільм, незважаючи на розгромні рецензії зі звинуваченнями в ідеологічній невитриманості та романтизації одеської «малини», здобув популярність ще до приїзду І. Бабеля до рідного міста із читанням «Заходу». Мабуть, тому можливість побачити легендарних «молдаванських персонажів» у сценічній інтерпретації викликала однаковий ентузіазм глядачів і театральних критиків.

Практично одразу після знайомства з п'єсою відділ мистецтв Губполітосвіти дозволив постановку «Заходу» одразу двом театрам: російському та українському. Перед колективами поставили умову в душі виробничого «соцзмагання», яке тоді входило в моду: прем'єри на обох сценах мали відбутися одночасно. (Між іншим, сценічна біографія першої п'єси І. Бабеля випередила літературну, бо лише у 1928 р. п'єса була надрукована у другому числі журналу «Новый мир»).

Не минуло й двох тижнів від моменту знайомства із «Заходом», як обидва театри розпочали роботу над ним. «Про день прем'єри між директорами театрів була джентльменська домовленість. Після цього стіни кожного театру, а театри працювали поруч, стали непроникними»<sup>3</sup>. Російський театр (постановник — В. Грипич) мав фору в часі, адже на українській сцені нову п'єсу ще не грали, отже, необхідно було перекласти її у стислі терміни. Переклад доручили Любові Гаккебуш — вона мала у цій справі певний досвід.

В. Василько, який в той час вперше очолив одеський театр, хотів сам здійснити постановку, однак, розумів, що у нього — не одесита — опанування національної та топографічної своєрідності п'єси вимагає чимало часу. Відтак він передав постановку В. Вільнеру, зважаючи на досвід колеги у роботі над бабелівським кіносценарієм. Художником було запрошено Йосифа Шпинеля, який прийшов до театру з кіно (згодом візьме участь у створенні «Арсеналу», «Олександра Невського», першої серії «Івана Грозного», стане професором ВДІКу), композитором — Ю. Губарєва (щоправда, В. Василько відзначить, що «для вистави музика не мала істотного значення»<sup>4</sup>).

<sup>3</sup> Василько В. С. Театру віддане життя. — С. 270.

<sup>4</sup> Там само.

Трупа Одеської держдрами, яка тільки-но розпочала свій другий сезон, була молодою та амбітною, тож, незважаючи на згадані вже труднощі, рвалася у творче змагання з колегами з російського театру. «З першого дня розпочалася така напружена творча праця, про яку кожен режисер навіть столичного театру міг би тільки мріяти. Це була <...> «екстазна творчість»<sup>5</sup>.

На роль Менделя Крика призначили Ю. Шумського, якому незадовго до прем'єри «Заходу» виповнилося 40 років. За віком він перебував ніби поміж зіграним у кіно Бенєю та батьком сімейства Криків — Менделем, хоча подібне призначення багато для кого було неочікуваним. «І глядачі і преса були вкрай здивовані»<sup>6</sup>. Та В. Вільнер не сумнівався, що творчий діапазон та здібності його улюбленого актора дозволять йому зіграти будь-яку роль. На головні ролі були затвержені: Й. Маяк (Беня), Г. Мещерська (Нехама), В. Лисовський (Арье-Лейб). Ролі другого плану дісталися досвідченим І. Замичковському (Боярський) і Л. Мацієвській (Холоденко) та молодій частині трупи, зокрема майбутнім провідним акторам Театру ім. І. Франка — вчорашньому студійцеві В. Добровольському (конюх Никифор) та П. Няtko (Маруся).

Прем'єру зіграли 1 грудня 1927 р. Лише дві вистави, випущені майже синхронно, перебували в центрі уваги одеських глядачів, решта подій міського театрального життя тимчасово відійшли на другий план.

На відміну від В. Грипича, який не відчув колориту Молдаванки, В. Вільнер приділив велику увагу сценічному відтворенню реалій одеського побуту: «Його постановка міцно пригвинчує п'єсу Бабеля до побуту. Обставини часу та місця тяжіють над виставою»<sup>7</sup>. На цю ж особливість українського варіанту

<sup>5</sup> Василько В. С. Театру віддане життя. — С. 271.

<sup>6</sup> Степанов Б. Й. Юрій Шумський. — С. 47.

<sup>7</sup> М. Б. [Бертенсон М.] «Закат» в Держдраме // Вечерние известия. — 1927. — 3 дек.



І. Бабель «Захід». Одеська держдрама, 1927.

Мендель Крик — Ю. Шумський



вистави звернув увагу й Є. Геніс: «У тлумаченні «Заходу» постановник Вільнер виходив, головним чином, з побутового змісту цієї п'єси. Він намагався особливо сильно підкреслити своєрідну характерність середовища Менделя та Бені Криків, відтворити типові риси грубої та жорстокої дореволюційної Молдаванки, у цьому відношенні більшість персонажів окреслені із майже бездоганною побутовою правдивістю, а масові сцени, яким режисер приділив багато уваги, сповнені життя та руху»<sup>8</sup>. «Якщо у російському театрі п'єсу було взято в її сутності, поза побутовими умовами місця та часу, то Держдрама підкреслила саме побутовий бік п'єси», — стверджував кореспондент «Молодої гвардії»<sup>9</sup>.

Критика зауважила певний дисонанс між постановочним рішенням В. Вільнера та умовно-символічною стилістикою оформлення вистави Й. Шпинеля, з «ламаними лініями своєї архітектури, бруднуватими тонами своїх фарб <...>»<sup>10</sup>. Робота художника, на думку М. Бертенсона, підкреслювала «масочний» характер персонажів, що суперечило реалістично-точній розробці образів, сповнених режисером окремих виразних деталей.

Одеські рецензенти одностайно зафіксували безперечний успіх Ю. Шумського у ролі Менделя, відзначивши, що акторові вдалося не лише показати персонажа типовим биндюжником, але виявити «сентиментально-міщанську душу бабелівського героя», передати його «старечий романтизм», ретельно приховуваний від оточуючих<sup>11</sup>. Єдиний докір виконавцеві головної ролі полягав у тому, що його персонаж від початку виглядав надто старим, недостатньо «гарячим», чим Ю. Шумський «утруднює собі ж завдання показати Менделя, духовно та фізично зламаного сином <...>»<sup>12</sup>. Виходило, що актор зіграв фізичний «захід» персонажа ще до кульмінації вистави — бійки із синами. У всьому іншому критика визнала гру Ю. Шумського бездоганною.

Найбільше докорів було адресовано Й. Маяку (Беня Крик), чиє виконання принципово не задовольнило критику. «Нема у виставі Бені. Який далекий від Бені боягузливого <...>, котрий зрадницьки завдає удару, від Бені, чиє нахабство межує з підлістю, від Бені, чийого погляду бояться оточуючі, передчуваючи в ньому короля «нальотчиків», — той в'ялий та безформний образ, що його намагався дати Маяк. Артист не відчуває ролі, яка не відповідає особливостям його

сценічного обдарування і даремно була доручена йому режисурою»<sup>13</sup>. «Не вдався молодий хижак <...> Маякові»<sup>14</sup>.

Певні претензії критика висловила на адресу І. Замичковського, в якого, за висловом Є. Геніса, «не витанцюувалася» роль, а також В. Добровольського — Никифора та Є. Хуторної — Двойри. Хоча, варто додати, що стосовно двох останніх виконавців рецензент відзначив гротесковий характер малюнку ролі дружини Менделя та побутову правдивість образу конюха родини Криків<sup>15</sup>.

Держдрамівський «Захід» користувався неймовірною популярністю, глядачі щертв заповнювали зал, усі квитки були закуплені наперед. На аншлагах йшла вистава і в російському театрі. Однак подальша доля бабелівської постановки на обох сценах виявилася сумною. Невдовзі після прем'єри Губполітосвіта заборонила виставу на російському кону. Такий самий новорічний «подарунок» одержали й українські актори: після десятого показу спектакль зняли з репертуару. «Для мене, — згадував В. Василько, — це була незабутня творча гіркота»<sup>16</sup>. Видається, що такі заходи з боку можновладців були здійснені не лише через романтизацію одеського злочинного світу (її пильна цензура вгледіла ще під час читання п'єси І. Бабелем). Йдеться про те, що 1927 р. — рік десятиліття Жовтневої революції, тож поява відверто неювілейної назви у театральній афіші скидалася, в кращому разі, на «політичну короткозорість».

Проте, незважаючи на коротку сценічну біографію, «Захід» став помітним явищем в історії української сцени в Одесі. Театр вперше стикнувся з такою колоритною драматургією, до того ж побазованою на одеських реаліях. До подібного матеріалу трупа повернулася лише одного разу — наприкінці 1980-х рр. у виставі «Гамбринус» за О. Купріним.

А. БАКАНУРСЬКИЙ

<sup>8</sup> *Альцест*. [Геніс Е.] «Закат» в Держдраме // Известия одесского окружкома ВКП(б)У, окрисполкома и ОСПС. — 1927. — 4 дек.

<sup>9</sup> *ЭМБЕ*. «Закат» в Держдраме // Молодая гвардия. — 1927. — 6 дек.

<sup>10</sup> М. Б. [Бертенсон М.] «Закат» в Держдраме // Вечерние известия. — 1927. — 3 дек.

<sup>11</sup> Там само.

<sup>12</sup> Там само.

<sup>13</sup> М. Б. [Бертенсон М.] «Закат» в Держдраме...

<sup>14</sup> *Альцест*. [Геніс Е.] «Закат» в Держдраме...

<sup>15</sup> Там само.

<sup>16</sup> *Василько В. С.* Театру віддане життя. — С. 272.

Влітку 1927 р. М. Куліш познайомив із «Народним Малахієм» колектив «Березоля», який одразу розпочав роботу над виставою. Тричі авторам довелося її переробляти. Перший варіант, оприлюднений Л. Курбасом у березні 1928 року, владі не сподобався, і театр мусив до наступного сезону готувати іншу версію. Проте й вона не задовольнила чиновних «замовників». Відтак було представлено третій варіант вистави — але восени 1930 р. спектакль заборонили.

«Народний Малахій» — переломний момент в історії «Березоля». Вразивши сучасників несподіваністю сюжету, загадковістю пафосу, естетичним багатством, спектакль Л. Курбаса викликав неоднозначну реакцію. Найменше суперечок точилося довкола першої дії, де панувала комедійна стихія особливої природи. Театр сміливо балансував на тонкій грані між народним та масовим мистецтвом (сьогодні сказали б — кітчем), змушуючи критиків згадувати про базарно-олеографічну продукцію, попри те, що В. Меллер дотепно трансформував її у витончену театральну «матерію».

Перше візуальне враження виникало від графіки чорнобілих площин, ліній, які своїм ритмом організовували майже геометрично правильну перспективу, посилену системою бічних куліс. Аби уникнути нарочитості, деякі з цих площин були зсунуті вбік або вгору. Утворену прямокутниками композицію доповнювали елементи у формі кола — великий диск сонця в zenіті та його зменшені «копії» — соняхи. Чільне місце у цій системі належало годиннику — «спрощеному» варіанту сонця і соняхів, адже циферблат скидався на них, як рентгенівський знімок на портрет. У найвіддаленішому кінці графічної перспективи, в самому її центрі ра-



М. Куліш «Народний Малахій». «Березіль», 1928. Сцена з вистави

дував око веселий український пейзаж із вітряком. Його присутність небезпідставно навіювала окремим критикам образи безсмертного роману Сервантеса. Ближче до авансцени В. Меллер розташував виразний, але скупий інтер'єр: стіл із самоваром, клітку з канаркою, пару стільців, фісгармонію в кутку, ікону. Картину доповнювало вікно, завішене білою фіранкою.

Сюжет першої дії вичерпувався втечею господаря дому та відчайдушними спробами ближніх його затримати. Ситуації розгорталася у добре вкоріненому в українській сценічній традиції водевільному ключі. Водночас, полишення Малахаєм свого «королівства», спроби молодшої дочки його повернути, її загибель наприкінці вистави, багато в чому спричинена батьківською бездушністю, божевілля героя у «буревії» суспільного життя, деякі інші авторські «підказки» дозволяють асоціювати «Народного Малахія» з «Королем Ліром» В. Шекспіра, але, звичайно, іронічно переосмисленим. Однак у першій дії на березільському кону нічого трагічного не ставалося. Тінь смутку і жалю оповивала лише Малахія (М. Крушельницький), злегка позначала постать Любини (В. Чистякова).

Тоді як страждання мадам Стаканчики (Л. Криницька) межували з пародією. Недаремно свій ритуальний плач-лемент, з якого починалася вистава, вона «перебивала» вказівками знижено побутового плану.

На самому початку вистави дружина Малахія — дебела Тарасівна — важко розпливалася по стільцю посеред хати, змушуючи решту персонажів її старанно «обтїкати». Навіть хаотичний рух сполоханих дочок не порушував «диспозиції» господині дому. Сусіди, хористи, інші вболівальники за долю родини Стаканчиків, коментуючи події на зразок античного хору, додавали барв цій, на думку окремих критиків, «фресковій композиції».

Постать довгоочікуваного головного героя, появи якого передував цілий спектакль в умілій режисурі Кума — Й. Гірняка, викликала глузливий сміх публіки. На кону з'являвся немолодий чоловік з трохи схиленою набік сивою головою, зігнутими колінами, непевною ходою. Зовнішність надто вже пересічна: бриль, ціпок, старі білі заширокі штани й така сама стара виляла тісна тужурка. «В усій постаті жалюгідна покірливість, м'якість людини, що звикла уступати дорогу, а в запалених очах впертість маніяка, рішучість ентузіаста»<sup>1</sup>. Першим зауважив оригінальну й багатозначну особливість пластики цього героя В. Хмурий: «Його спина не тільки нахилилась, згиналась, знітлювалась, випростовувалась, а кожного разу була по-своєрідному лірична, сентиментальна, мрійна, іронічно випростовувалась, і завжди несла на собі тінь журби української. Цю тінь положив актор на все фізичне єство героя, тільки но появивши його на очі глядачам, і з нею перейшов усю п'єсу, аж до фіналу трагедії психічного єства Малахія»<sup>2</sup>. Критик додає до цього ще одну, на його думку, принципово важливу пластичну деталь: «Лірична лінія зсутулених плечей Малахія — той центр, з якого йде одночасно і сентиментальна лірика, і революційний екстаз, і мрійництво <...>»<sup>3</sup>.

Актор тонко відтворював «публічну самотність» Малахія, який «розпізнавав» рідних істот зовсім не серед членів власної сім'ї. Пристрасно він прощався лише з канаркою: ніжно припадав до клітки, потім ніс її до вікна і нарешті, зриваючись, майже несамовито кричав: «Отак і я сидів, отак у клітці життя свого найкращі роки», — повертається і хрипко шепоче: «Прощайте!»<sup>4</sup>. Герой цієї миті нічого не удавав, його страждання — цілком щире, хоча й невиснажливе. Якоюсь часткою свого «я» Малахій — М. Крушельницький був вже далеко. Зі звуками «Милості миру» він важко сідав, обхопивши голову руками, завмирав. За мить герой вже палко промовляв про речі більш значущі, в яких важко не розчуті ін-

<sup>1</sup> Іволгін В. «Народний Малахій» // Всесвіт. — 1928. — № 16. — С. 14–15.

<sup>2</sup> Хмурий В. Мар'ян Крушельницький: Етюд. — Х., 1931. — С. 35.

<sup>3</sup> Там само. — С. 42.

<sup>4</sup> Куліш М. Твори: У 2 т. — К., 1990. — Т. 2. — С. 23.



М. Куліш «Народний Малахій». «Березіль», 1928. Сцена з вистави

тонації Одкровенень Іоанна Богослова: «Бо дивіться — підходить до старенького бога хтось в червоному, лиця не видно і киди гранату. Чуєте грім? Огонь і грім на квітчастих степах українських... Кришиться, дивіться, пада розбите небо, он сорок мучеників сторч головою, Христос і Магомет, Адам і Апокаліпсис раком летять... І сузір'я рака й Козерога в пух і прах... (Заспівав щосили). «Чуєш, сурми заграли...». Сурми революції чую. Бачу даль голубого соціалізму. Іду!»<sup>5</sup>.

У цій сцені вперше єдналися революційний та релігійний пафос, що багато важило для програмності сценічного твору. Тоді ж поставав образ сурми, у фіналі трансформованої на примітивну дудку в руках божевільного Малахія. Режисер наголошував — сурма Янгола, що скликає до Страшного Суду, і сурми революції «грають» для Малахія одну мелодію.

Цей момент — ключовий для сценічного твору Л. Курбаса — В. Меллера. Впадає в око, що апокаліптичні картини в монолозі Малахія режисер і художник

<sup>5</sup> Куліш М. Твори: У 2 т. — К., 1990. — Т. 2. — С. 25.

підтримують широкою панорамою речей, приналежних релігійній темі — тут і ладан, й ікони, і церковні співи, і численні згадки про церкву, і т. ін. Згодом до них додаватимуться й інші структурні елементи дії, які вказують на вплив містерії. Відбиток однієї з її характерних ознак — йдеться про ритуальність — знаходимо у безлічі деталей, як от, приміром, у розбитій перед довгими мандрами мисці у фіналі першої дії, що за народними віруваннями вважалося вкрай поганим знаком. Ритуальним актом стає виконання церковним хором «Милість миру жертву хваленія». Серед радикальних засобів впливу на Малахія було чимало різного роду ритуальних об'єктів: лампадка, божниця, крашанки, тощо. Перша дія, яка починалася із «поминального плачу» *«Стаканчихи»*, була перенасичена згадками про церковні відправи, релігійні почуття та переживання.

Іншою важливою ознакою містерії у виставі Л. Курбаса можна вважати справжнього містеріального церемоніймейстера — Кума Й. Гірняка. Відповідно до відомої традиції влаштування містерій, він сам брав у ній участь як режисер-розпорядник, постійно підказуючи учасникам «дійства» що і як їм слід робити. «Режисура» героя Й. Гірняка справляла неабияке враження різноманіттям прийомів, а підходи — розумінням психології «об'єкта впливу». Кум у березильців демонстрував виняткове почуття відповідальності не лише за долю Малахія, а й за «правильний» порядок речей. За глибиною переконань він мало чим поступався герою М. Крушельницького. Переконання — рушійна сила всіх вчинків Кума — людини ідейної. Саме таким — обізнаним, посвяченим, досвідченим і релігійно «грамотним» — мав бути містеріальний церемоніймейстер. Недаремно всі його вимоги учасники подій незаперечно виконували.

У виставі «Березоля» містерія поставала в її пафосно-екстатичному й профанному вигляді. Ознаки саме профанних героїв помічаємо в сусідах, хористах, родині *«Стаканчиків»*, які, водночас, асоціювалися з інтермедійними персонажами іншого літургійного театру — вертепу. Попри те, що зоровий ряд першої дії часто називали «наївним», зумисне «примітивним», його площинність, олеографічність декорацій, фресковий принцип фронтального мізансценування не тільки не виключали можливості розвитку «містеріальної дії», навпаки — створювали для неї адекватне тло. Містерія першої дії «визрівала» у профанній стихії, а «сакральне» у виставі з'являлося поступово, від сцени до сцени.

Про взаємозв'язок середовища із психологічним станом титульного персонажа на початку 1930-х р. писав Д. Чукін, оцінюючи цей зв'язок як головний сценографічний принцип вистави: «Провідною думкою «Народного Малахія» є стик психології цього повітового кандидата, мрійника з реальністю. Перша дія присвячена виявленню його світоглядних позицій. Оточення показано як зречевлений



М. Куліш «Народний Малахій». «Березиль», 1928. Сцена з вистави

спосіб Малахія *«Стаканчика»* дивитися навколо себе. В. Меллер старанно зібрав і опрацював паралелі до Малахіяництва в образотворчому мистецтві»<sup>6</sup>.

Свою мету — реформувати людину — герой реалізував, коли траплялася нагода втамувати жагу цього «дива», що є мотиваційною основою іншого літургійного жанру — міраклю. Щоправда, Малахія «щастить» це здійснити в божевільні. Події розгорталися в сцені з фантастичною машиною для «переробки» людей. Гігантську споруду (три метри заввишки і чотири завширшки) утворювали коліщата, якісь механізми, їхні фрагменти — всіляке залізниччя, що гуло, клацало, шипіло, пропускаючи крізь свої «конструктивістичні» «нутроці» героїв, аби «на виході» вони випурхували буквально і фігурально окриленими та «поремформованими». Важко було не розгледіти у грубесному механічному чудовиську такий собі конструктивістичний Фавор, краще сказати те, що від нього лишилося, у що він з часом «виродився».

<sup>6</sup> Чукін Д. Художники у «Березолі» // ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Ф. 42. — Од. зб. 15.

Хаотичним нагромадженням уламків колишніх конструкцій височів механічний монстр, виробляючи за велінням божевільного співмірну йому «продукцію».

Взагалі «Моління про чудо» у виставі «Березоля» не належало до прерогатив Малахія, хоча він єдиний спробував його власноруч здійснити. Пошуками свого шляху до «чуда» — дороги до Єрусалиму — одержима й Агапія, яку Г. Бабіївна зображувала маніакально впертою, рішучою й наполегливою. Вона ні в чому не поступалася Малахаєві, але, на відміну від нього, прагнула дороги тільки до власного щастя, яке в її мареннях асоціювалося зі смертю.

Фанатично віддана ідеї «прекрасної смерті», Агапія (Добра) «замикала» виставу — насамперед в її ритуальній частині. «Сцена поринає у темряву. Тільки у глибині видніється скорботна жіноча постать. Це стара Агапія, бормочучи заупокійні молитви, схилилася над тілом Любини»<sup>7</sup>. Голосіння Стаканчихи — Л. Криницької та заупокійна молитва Агапії — Г. Бабіївни надто багатозначно «облямовували» виставу Л. Курбаса. Важку, вгодовану Стаканчиху першої сцени в сцені останній «заміщала» почорніла від горя і злиднів, вбрана у чорне Агапія — стара, яку автори вистави залишають біля молодої самогубці. Свічка переходила з рук героїні Г. Бабіївни до рук Любини — В. Чистякової — старша, здавалося, «супроводжувала» молодшу у кращий світ своєї мрії, оскільки мрія молодої не здійснилася: чудо повернення батька додому не відбулося. Для авторів спектаклю було вкрай важливо констатувати сирітство дочок Малахія — Віри, Надій, Любові, чії імена водночас належали чи не найпопулярнішим персонажам ще одного літургійного жанру — мораліте.

Сподівання на чудо стає також лейтмотивом образу санітарки Олі (Н. Доценко), наскрізної лінії їхніх із Малахієм стосунків, кульмінація яких припадає на сцени у божевільні — місці, окресленому П. Руліним як «пізній казенний ампір», де марення героя виглядали вкрай гротесково: грати, стіни «разом із «заумними» деревами створюють таку гаму вражень, що промовляє сама за себе й грає разом з акторами»<sup>8</sup>. «Ощадливе» кольорове вирішення сцени — жодних барв, крім білої та чорної — полишало персонажів на межі безальтернативного існування. Підкреслена геометричність архітектурних деталей, паркан із «сирітським» ліжком по під ним створювали «кращий образ пастки для людини та її думки»<sup>9</sup>. Химерні дерева із покрученими дротами крон теж ніби опинялися у пастці: єдині дерева на обидві урбаністичні дії вистави — вони, порівняно з пишним зеленим буянням дерев олеографічної картинки першої дії, здавалися жертвами грандіозної патогенної катастрофи.

<sup>7</sup> Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми — березильці. — Х., 2008. — С. 61.

<sup>8</sup> Рулін П. «Березиль» у Києві // Життя й революція. — 1929. — Ч. 7 — С. 111.

<sup>9</sup> Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша: Літературна та сценічна історія. — К., 1970. — С. 236.



М. Куліш «Народний Малахій». «Березиль», 1928. Сцена з вистави

Й. Шевченко звернув увагу, що після двох перших дій, побудованих на неглибоких симетричних мізансценах, наступна, у божевільні, мала принципово інший вигляд — ускладнивши ритмічний малюнок, режисер створював враження хаосу: «Відокремлено стоїть III дія (лікарня) з її неспокійними перебіганнями хворих — порваність, розпливчатість їх думок — з добре розробленою казочкою Малахія Олі, з надзвичайно тонкою ритмічною будовою всіх сцен, сполученою з тяжким експресіоністичним нагнітом»<sup>10</sup>. Фрескова лінійність першої дії поступається місцем хаосу, який поширюватиметься далі, спричиняючи найрізноманітніші деформації.

Те, що критик називає «казочкою», — одна із найкращих сцен вистави, яку її учасники грали на межі своїх можливостей, демонструючи граничний рівень майстерності. М. Крушельницький, на думку П. Руліна, тут «досягав кульмінації».

<sup>10</sup> Шевченко Й. До підсумків театрального сезону в Харкові // Критика. — 1928. — № 5. — С. 129.

Стоячи за спиною дівчини, він оповідав суто «фольклорну» історію, поступово ніби входячи разом із Олею в транс. Розташовані фронтально до лінії рамп виконавці на очах у публіки «потрапляли у резонанс» із сюжетом, лексикою, емоційним реєстром «казочки». Коли Малахій із величезною духовною силою навіював Олі поетичні картини (Н. Кузякіна зауважила, що та їх бачила ніби на кіноекрані), заворожуючи її, актор з не меншою силою впливав на глядачів, спонукаючи їх «згадувати» вічні фольклорні образи: завірюхи, колиски, очікування коханого з походу. Вся ця тропіка, у солодкі хвилі якої занурювалися персонажі й глядачі, належить українській народній поезії. Особливого щему надавали Малахіїв оповіді звукові резонанси — їх додавала зачарована Оля. Вона ніби «підказувала» оповідачу окремі слова, приблизно так, як підспівує солісту «втора» — численні «наївні» і короткі, мов схлипування, всі ці: гуп-гуп, гу-гу, хлип-хлип, рип-рип, тупу-тупу.

«Казочка» — момент, коли Малахій востаннє переживає єднання із життєствердними початками реальності, хоча змальована ним картина була реальністю поетичною. Важливо інше: прощання з «реальним світом» герой М. Крушельницького переживав у категоріях не соціальних і не політичних, а саме духовних, що робило цей епізод таким пронизливим.

Потужно ліричний фольклорний мотив, розвинений парною сценою М. Крушельницького та Н. Доценко, не лишився єдиним виразом іншої принципової теми вистави — національної. Рівень її провокативної загостреності був для свого часу винятковим, розкриваючись послідовно та конструктивно, вона сюжетно «закільцьовувалася» першою й останньою діями. Робота «Березоля» сміливо синтезувала позачасово-міфологічні та локально-лубкові образи. Сценічна «матерія» «Малахія» могла набувати ознак і піднесено-сакральних, і умовно-фантастичних, і психологічно-побутових, зрештою — будь-яких. У цьому сенсі особлива роль покладалася на останню дію — сцену у борделі — противагу більшості образно-тематичних шарів вистави.

Насамперед йдеться про її візуальну опозиційність урбанізму попередніх дій. М'які кубельця борделю («кілька затулених завісками кабінок, немов стійла для тварин, жалюгідний стільчик з наїдками і напоями — уламок «шикарного життя»<sup>11</sup>) були «ляпасом» бадьорій оптимістичності конструктивізму. Водночас, це середовище активно «сперечалося» з приватною оселею Стаканчиків, хоча обидва виявляли міщанську природу вируючих там енергій. Провінційне життя на Міщанській вулиці № 37 аж «кричало» барвами національної палітри, пародійно осмисленої, але незаперечно людяної, радісної. Пересічний хатній інтер'єр ніби «підносився» бароковою щедрістю живописного тла української

<sup>11</sup> *Бобошко Ю.* Режисер Лесь Курбас. — С. 137.



М. Куліш «Народний Малахій». «Березіль», 1928.

Малахій — М. Крушельницький



М. Куліш «Народний Малахій». «Березіль», 1928.

Кум — Й. Гіряк Любина — В. Чистякова

народної картинки, складав із нею органічну єдність — вона, хоча й невишукана, радувала чистотою і наївністю. Більше того, умовність олеографії та умовність авангардно-схематизованих сонця й соняхів змістом і характером сценічної дії зливалися в єдине ціле, як речі взаємозалежні та взаємопідпорядковані. Все це була Україна.

У «веселому» ж домі панувала «позанаціональність». Тут не лишалося місця навіть для натяку на візуальну перспективу, присутню у першій дії. Заклад мадам Аполінари (І. Стешенко) унеможлилював зоровий «прорив» у світ за стінами приміщення, тим паче у світ веселий і чистий. Погляд глядача, ніби спотикаючись об жалюгідні кабіни для «парування», «заплутувався» у прибитих пилом портєрах, згасав.

На початку останнього епізоду автори пропонували публіці деякі сценічні ситуації, схожі на ті, що траплялися на початку вистави. Знову юрмилася на кону галаслива компанія різномастого люду, але вже позбавленого національних прикмет, щедро представлених у першій дії. У борделі вони остаточно зникали.

Їх витісняли дві тематичні лінії, перспективою розвитку яких національне взагалі нівелювалося.

Першу лінію позначав нав'язливо цитований одним із клієнтів вірш С. Єсеніна «Не жалею, не зову, не плачу». Його щоразу переривали репліки «гастрономічно-галантерейного» ґатунку, обертаючи поетичний твір на пародію. Це — приклад парадоксального паралелізму із монологом М. Крушельницького в першій дії, коли герой сам переривав власну патетичну промову репліками про сорочку та підштаники. Тоді комедійний пафос хоча й не «підносив» героя, але, принаймні, виділяв його з оточення. У борделі «розтинання» поетичного тексту всіх рівняло і принижувало. Потрапивши до системи «дівчата, клієнти, напої та наїдки», вірш губив свій поетичний зміст і ставав атрибутом знецінено-міщанського, безнаціонального й безособового життя. Автори посилювали цю лінію, додаючи до «спотвореного» вірша Єсеніна «жалісну» пісню повії «Потеряла я колечко» — характерний зразок суржику. Ця друга тема, на відміну від першої — радше саркастичної — звучала трагедійно, попри мовну спотвореність, а можливо, й завдяки їй. Трагі-сатиричний струмінь фокусував у суржику мотив національного самоприниження, був виразом духовного занепаду суспільства. Національна стихія у виставі немовби вироджувалася у безнаціональну спустошеність.

Зв'язок цього епізоду з першою дією тримався на «вольтовій дузі» протиставлення не лише перших реплік п'єси — ритуального плачу Стаканчихи бурмотінню Агапії над вмерлою Любиною, але й журливому «Колечку». Саме «Колечко» музично передувало останнім звукам вистави, згідно з М. Кулішем — гунявому «співу» дудки. У Л. Курбаса голуба симфонія людського оновлення обривалася не лише звуками цієї дудки, але й співом «Колечка». Кілька останніх реплік, моторошні дисонансні звуки, і за мить самотня постать нещасного «пророка» остаточно розчинялася у чорному мороку сцени.

Звертає на себе увагу такий момент: літературний образ ночі та місяця, що постають на останній сторінці п'єси, складають виразну й промовисту систему із декорацією першої дії березільської вистави, власне з таким її важливим елементом як сонце, що «віддзеркалювалося» у соняхах і годиннику. Сонце у першій дії вистави не просто візуально домінувало, але й «множилося», розсипаючи свої «подобі» по всьому Божому світу. Його форми і знакову природу постановники підсилено акцентували. У фіналі герой скаржився на місяць, який «мочиться у море». Наруга над «святинею» (морем), яка була для Малахія знаком-замінником його ідеї, констатація «приниження» того, що він проповідував, засвідчила «визнання» героєм своєї поразки. У такий спосіб художник і режисер «добудовували» драматургічний образ — сценічним. Так вони створювали у виставі ще одну вкрай важливу систему — космогонічну.



М. Куліш «Народний Малахій». «Березіль», 1928. Сцена з вистави

За Ю. Шерехом, надзвичайно плідною для філософії п'єси була стихія народно-го світобачення, невід'ємною частиною якої позиціював себе драматург і яка набула у виставі Л. Курбаса дуже яскравого виразу. Йдеться про виняткової сили образ гармонічної світобудови, що єднав авторів «Народного Малахія» із Г. Сковородою, Т. Шевченком, П. Тичиною і віддунював у сценічному творі. «Це те царство солодкої і людяної рівноваги, якому відспівав відхідну Микола Куліш у «Народному Малахаєві», втіливши його в геніальний образ світу, де сам Бог на царині ходить, де, отже, щоденне і ніби дріб'язкове в своїй обов'язковій ритуальності ще не відірвалося від високого і божеського, де святе ще не знялося на небо, а тут же перебуває, варто тільки ступити кілька кроків за межі хати й подвір'я»<sup>12</sup>.

Л. Курбас у пошуках природи позитивного в світовідчужанні автора драми саме в цій стихії об'єктивно його знаходив. Театральними засобами змістові плани

<sup>12</sup> Шерех Ю. Поезія ясно вишневого вечора // Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя: У 3 кн. — Х., 1995. — Кн. I. — С. 290.

п'єси не лише «розпізнавалися», але й резонували у численних тематичних аспектах — містеріальному, міфологічному, релігійному, філософському.

Бібліографія:

1. *Гірняк Й.* Спомини. — Нью-Йорк, 1982.
2. *Кузякіна Н.* Щедре літо Миколи Куліша // Український театр. — 1992. — № 6.
3. *Смолич Ю.* Українські драматичні театри в сезоні 1927–1928 року // Життя й революція. — 1928. — Кн. IX.
4. *Хмурий В., Дивнич Ю., Блакитний Є.* В масках епохи. — Мюнхен, 1948.
5. *Хмурий В.* Мар'ян Крушельницький: Етюд. — Х., 2001.
6. *Шерех Ю.* Шоста симфонія Миколи Куліша // *Куліш М.* Твори: В 2 т. — К., 1990. — Т. 2. — С. 326–339.
7. *Шерех Ю.* Лесь Курбас у Харкові // Сучасність. — 1993. — № 12.
8. *Єрмакова Н.* Феноменологія «Народного Малвхія» М. Куліша — Л. Курбаса // Вісник Львівського університету. — 2007. — Вип. 7. — С. 21–43.

Н. ЄРМАКОВА

М. КУЛІШ «МИНА МАЗАЙЛО»

«Березіль» (1929)

Харківський інститут культури — Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка (1989)

Київський академічний драматичний театр на Подолі (2006)

Наприкінці 1928 р. М. Куліш закінчив роботу над п'єсою «Мина Мазайло», прем'єра якої відбулася в Дніпропетровському театрі ім. Т. Г. Шевченка (режисер Д. Ровинський). Невдовзі її поставив Л. Курбас у «Березолі», а Г. Юра — в театрі ім. І. Франка. Всі спектаклі мали успіх, але в історії українського театру лишилася тільки вистава «Березоля», яку з ідеологічних причин у 1931 р. зняли з репертуару.

Л. Курбас, приступаючи до роботи, мав намір стилістично переосмислити цей твір: «Автор визначив її як комедію. Моя концепція має на меті підкреслити її романтичний характер, і в постанові я так і даю її. Моїм завданням було, дотримуючись цього плану, перекласти тонку літературно-драматичну майстерність Куліша на сценічно-театральну символіку»<sup>1</sup>. Сам драматург у цей період захоплювався творчістю Мольєра, з приводу чого Н. Кузякіна зазначала: «У записнику Куліша за 1928 р. двічі відзначено уважне вивчення Мольєра, при чому другий запис (3. IX) має характерний вигляд: «Компонування «Мини Мазайла». Читання й студіювання Мольєра»<sup>2</sup>. Гротескове загострення конфлікту, рівень узагальнення характерів, що робив героїв майже масками — найбільше цікавили М. Куліша в творчості великого французького драматурга. Нова п'єса українського автора дозволила небайдужому до проблем сценічної маски керівникові «Березоля» з того скористатися.

Ще одним художнім орієнтиром для режисера стає вертеп.

<sup>1</sup> *Курбас Л.* «Мина Мазайло» // Пролетарська правда. — 1929. — 20 квіт.

<sup>2</sup> *Кузякіна Н.* П'єси Миколи Куліша. — С. 263.



«Відлуння» вертепної традиції було помітне вже в тому, як В. Меллер організував сценічний простір: на «горішньому» поверсі двоповерхової споруди в ідеальних іпостасях-«масках» козаків, дідів-хліборобів з'являлися легендарні пращури Мيني, створюючи контрастне тло для персонажів — здрібнених нащадків, жертв багатолітньої денационалізації. З верхнього поверху потрапляв на кін ще один прикметний гурт — комсомольці. В потрактуванні А. Курбаса вони не переймалися проблемами родини Мазайлів і не брали жодної участі в їхніх сімейних чварах (власне, як і решта осіб з верхнього поверху «вертепу»), хоча намагалися їх судити. Вертепна зумовленість місцеперебування та функцій героїв, вочевидь, відбилася на березільському «Мині Мазайлі». «Ідейно свідомі» молодики у виставі А. Курбаса найбільше цікавилися грою у м'яча, що обурювало дописувачів, які закидали театрові свідоме «зниження» ролі ідейного фактора, спотворення образу молодіжного більшовицького авангарду.

Тодішня критика була одностайною лише щодо акторів, які своїм успіхом насправді мали завдячувати режисерові, що невтомно з ними працював. Збереглися уривки з його настанов А. Сердюкові та Н. Доценко (Мока та Уля). Моку рецензенти хотіли бачити бадьорим і життєрадісним «кандидатом у комсомольці», але для А. Курбаса він являв собою тип наївного ентузіаста-романтика, трохи занудного, проте, щирого та симпатичного: «Смішно те, що він воює. Весела, не завзята хода, а легка, забавна, задорна, ходить, наче посвистує, наче баламкає ногами. Тільки не впасти в шарж <...> Мокій — «захоплений» плескає, енергія — це русло, а зовнішність моторна <...> Вихор у голові, розгін, мрійність <...> Для молодості характерні різкі повороти всім тілом. Педант, підкреслює кожне слово»<sup>3</sup>. Мокка на березільському кону виглядав вайлувато-чарівним, «завзятим фольклористом» (виразом Й. Шевченка), виразником настроїв покоління молодих українських інтелігентів, вразливих мрійників, радше за все, не здатних до політичної боротьби.

Більш, аніж із будь-ким іншим, А. Курбас репетирував із Й. Гірняком. Ним «ретельно добиралися й фіксувалися до найдрібніших деталей поведінка, манери, широка гама переживань Мيني, бодай і викликаних нікчемними, дріб'язковими причинами, що надавали його образу глибини й об'ємності»<sup>4</sup>. Для цього персонажа режисер, уникаючи змін у тексті, хіба що зрідка порушуючи авторські ремарки, створив цілу «моновиставу» з трьох «актів».

Пересічна подія — поява Мيني, позначена драматургом дзвінком у двері, ставала ефектною мізансценою. Режисер «замінив цей сигнал гістєрично-радісним вигуком героя комедії ще із-за лаштунків сценічного оформлення: «Го, го-го-го»

<sup>3</sup> ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Ф. 42 — Од. зб. 40.

<sup>4</sup> Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми — березільці. — С. 58.



М. Куліш «Мина Мазайло». «Березіль», 1929. Сцена з вистави

<...> Після реплік Мазайлихи та дочки Рини «Папа прийшов» на сцену вибігав, мов навіжений, Мина Мазайло. Розкидаючи по всій сцені свою старорежимну чиновницьку шинелю та решту зовнішнього одягу, він продовжував своє невгамовне «Го-го-го!» Побачивши дружину й дочку, він наче опам'ятався і прошепотів загробним голосом: «Дайте води»<sup>5</sup>. Подальша розповідь про відвідини ЗАГСу перетворювалася на окремих «дивертисмент», коли від надмірного хвилювання Мина ніяк не міг дати раду калашам і довго з ними «мучився», аби десь їх притулити.

Наступною була сцена біля дзеркала, коли герой, вигадуючи для себе нові прізвиська, «приміряв» їх як «маски». «Ім'я» ставало засобом травестійної ініціативі. В ту хвилину Мина переживав найвищий момент своєї соціальної «реалізації», а глядачі спостерігали за «роздвоєнням» особи героя — гідного «спадкоємця» гоголівського Поприщина. Різні ефектні прізвиська, з одного боку, множили

<sup>5</sup> Гірняк Й. Спомини. — С. 314–316.

його «я», «засіваючи» світ усе новими «Минами», а з іншого — викривали манію героя сакралізувати «ім'я», коли слові приписувалися особливі сенси. Слова «витискали» Мину з життєвого простору, «поводячись» майже так само, як ніс ще одного гоголівського персонажа — майора Ковальова. Пафос і безглуздя єдналися у цьому сценічному епізоді, витворюючи моторошний образ, що сам себе підживлював: зі зростанням пафосу накопичувалося безглуздя — і навпаки.

Уважний до театральних «технологій», В. Хмурий влучно зазначив з цього приводу: «І коли Гірняк грає свій монолог, кожне його слово одсвічує, я б сказав, «здійсненою мрією». До речі, чи не вперше на цій сцені грають монолог?! Я навіть не знаю, чи так можна сказати. Проте, інакше сказати не можу. Гірняк тут не ходить, не говорить, не жестикулює, а грає. Текст тут тільки безкінечна варіація фраз із прізвиськом Мазенін. Близько 15 хвилин актор на сцені по суті говорить шаблонні слова, що їх ми в звичайнім житті не чуємо, не фіксуємо в мозку. Але він мрію Мазайла — психологічну категорію його соціально-расового образу — так злив із цими словами, інтонаціями, жестами й мімікою, що вони звучать як натхненний сонет. Про Гірнякового Мину Мазайла можна цілком серйозно, не боячись уславитися верхоглядом, сказати, що це шедевр сценічного мистецтва»<sup>6</sup>.

Якщо перша поява цього персонажа, попри її надмірну афектацію, була психологічно вірогідною, то в епізоді біля люстра Мина ставав фігурою фантасмагоричною. Нарешті, актор і режисер полишали його на межі, за якою маячило божевілля — наставала черга «олюднення» й «демонізації» Миною бездушного предмету. На думку П. Рулїна, митцям пощастило досягти чималого ефекту, коли «Мазайло вішає свій старорежимний костюм на вішалку й говорить, сховавшись за нею, даючи цим враження порожнього футляра, що все ж таки живе і діє»<sup>7</sup>. Це була кульмінація. Далі — наставала розв'язка, коли «Мазайло лягає на канапку, і вся родина починає носити його по кімнаті з порожнім сурдутом попереду, створюючи враження похоронного походу»<sup>8</sup>.

«Дуетні» сцени Мيني з Бароновою-Козино Г. Бабіївни, яка «чудово зображувала нафталінну «аристократичність» учительки «привільних проізношеній»<sup>9</sup>, додавали цій палітрі свіжих барв (недаремно П. Рулін згадував про «концертну гру обох акторів»<sup>10</sup>). Для Й. Шевченка, «наче з музею витягнена Баронова-Козино в «Березолі» — колюча і зубата» за технікою виконання стояла «вище,

<sup>6</sup> Хмурий В. Йосип Гірняк. Етюд // Хмурий В., Дивнич Ю., Блакитний Є. В масках епохи. — С. 31–32.

<sup>7</sup> Рулін П. «Березіль» у Києві // Життя й революція. — 1929. — Кн. VII/VIII. — С. 150.

<sup>8</sup> Там само.

<sup>9</sup> Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми — березильці. — С. 58.

<sup>10</sup> Рулін П. «Березіль» у Києві... — С. 150.



М. Куліш «Мина Мазайло». «Березіль», 1929. Дядько Тарас — М. Крушельницький, Мина Мазайло — Й. Гірняк. Сцена з вистави

ніж хто інший з виконавців»<sup>11</sup>. Лише М. Крушельницький у ролі дядька Тараса, на думку критика, дорівнювався героїні Г. Бабіївни.

Попри традицію вважати дядька Тараса фігурою, «симетричною» тьоті Моті, й уже тому гідною осуду, дядько Тарас у виставі Л. Курбаса зазнав прихильнішого ставлення до себе. Один із учасників вистави згадував: «М. Крушельницький надзвичайно вигадиво, справді віртуозно розцвітив багатьма несподіваними ігровими деталями колоритний образ дядька Тараса, чиї ущипливі зауваження про радянську дійсність нерідко потрапляли у ціль»<sup>12</sup>. Така «влучність» аж ніяк не могла бути безвідносною до трактування героя — право на «прицільні залпи» не надаються однозначно негативним персонажам. Дивакуватий герой М. Крушельницького виглядав надто вже симпатичним. Техніка виконання робила його характерним персонажем, на чому наголошував П. Рулін: «Стараним

<sup>11</sup> Шевченко Й. «Ножиці» в театрі // Критика. — 1929. — № 6. — С. 115.

<sup>12</sup> Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми — березильці. — С. 59.

опрацюванням Крушельницький досяг максимальної зосередженості дрібних рисок, що виявилися далі у всій поведінці актора на сцені. Широкі штани, короткий зріст, широкі кроки — все це створювало враження якоїсь безпорадності, кволої нікчемності, поруч максимальної роздратованості. Особливої загостреності досягали сцени, де дядько Тарас готується виступати на родинній дискусії, розкладаючи свої зшиточки та папірці й довго вишукуючи в них потрібні назви; варто згадати також сцену, коли дядько Тарас мавпує тьотю Мотю, виявляючи максимум злості проти неї, а все ж мусивши коритися їй на дискусії»<sup>13</sup>.

У «Березолі» дядько Тарас якнайкраще «пасував» Моці — обоє мали запальну вдачу, переймалися національною ідеєю. Моку Л. Сердюк вбирав у «шати» героя ліричної комедії, а герой М. Крушельницького тяжів до сатири. Тим не менше, березільський дядько Тарас справляв враження пародійно-парадоксального alter ego Моки.

Головного опонента дядька Тараса — знамениту курську тітку, яка з пафосної Мотрони, начебто за законами клоунади, вмить «перекидалася» на анекдотичну тьотю Мотю, грали видатні березільські митці. Перше місце посіла Н. Ужвій. Двоє інших — А. Бучма та Л. Сердюк грали мадам Розторгуєву по кілька разів, лишивши по собі театральні легенди. З появою тьоті Моті на кону починала вирувати ексцентрична й невгамовно-переможна сила, яку ніщо у світі не могло зупинити. Агресія заміняла Мотроні Розторгуєвій принципи, безапеляційність — переконання. Галаслива і нахабна, вона увібрала прикметні ознаки новітнього радянського міщанства, які М. Куліш і «Березиль» із граничною відвертістю відтворили у формі, доступній тільки масці. Саме цей «статус» образу викликав неприйняття окремих критиків: «Гра Ужвій — тьоті Моті — повна глибоко відчуженого змісту, хоча режисер чомусь поєднав у цій постаті суперечливі зовнішні засоби (хитрість, елементи загарбного пожадливого характеру, що добре характеризують її «великодержавність», з несподівано швидкими, гострими поворотами, взятими з зовсім іншого психологічного арсеналу)»<sup>14</sup>. Режисер, вочевидь, таких поглядів не поділяв, бо не збирався спрощувати об'єкт критики, аби його було легше «засудити». Психологічно добре вмотивована березільська тьотя Мотя завдяки укрупненню характеристичних ознак нагадувала маску. Схожої типології були й інші персонажі — члени родини Мазайлів: «колючо-чуттєва», «чарльстонно-опереткова»<sup>15</sup> Рина (Н. Титаренко), чи тупувато-безпорадна Мазайлиха (Н. Пилипенко).

<sup>13</sup> Рулін П. «Березиль» у Києві... — С. 149.

<sup>14</sup> Шевченко Й. «Ножиці» в театрі... — С. 115.

<sup>15</sup> Романовський М. «Мина Мазайло» («Березиль») // Харьковский пролетарий. — 1929. — 26 квіт.



М. Куліш «Мина Мазайло». «Березиль», 1929.

Рина — Н. Титаренко (ліворуч). Тьотя Мотя — Н. Ужвій (праворуч)

Згадуваний фахівцями «концертний» рівень виконання міг спонукати В. Меллера створити сценічне середовище, яке б цю специфіку враховувало. Просторове рішення вистави багатьох здивувало — стіл, канапа, лічені стільці на майже порожньому кону радше позначали «ігрові місця», аніж «створювали образ» середовища. Художник начебто, замість відтворити хатне помешкання, його «задекларував». Водночас над нейтрально-безвідносним «позначенням» людського житла здійснювалося «щось» зовсім неймовірне. Ніби хтось накреслив орбіти космічних тіл над жалюгідним побутом злочасних обивателів. Еліпси, радіуси, сталеві «хребці» башт, схожі на щогли, перетиналися десь угорі, в «надземних висотах». Вони вражали розмірами і геометрією, навіюючи згадки про твори нещодавно актуального «лучизму». Мазайли, ясна річ, їх не помічали, а, можливо, не були на це здатні. Їхнє «земне» та невідомо чиє «надземне» буття ніби протистояли одне одному за законами малих і великих чисел. Засобами пластичної режисури на березільському кону десь під колосниками здійснювалося «зіткнення» світовідчуттів неспівставних масштабів.

Простір сцени досить безладно «захарашували» великі чотирикутні щити, «на яких видніли аплікації деталей міщансько-домашньої обстановки»<sup>16</sup>. Міщанський світ пнувся примножитися, побільшати, але з тих «потуг» не «народжувалося» нічого, окрім скалок — гігантських, проте, все одно — скалок. Величезні щити, слідом за хазяями помешкання, виявляли здатність до мімікрії, міняючи «свій вигляд відповідно до ходу п'єси (дуже вдало подають вони під час дискусії вивернуті матраци — пружину й траву)»<sup>17</sup>.

Водночас, художник вдався ще до одного засобу — словами Л. Курбаса, «просторової наголошеності». З обох боків сцени, під невеликим кутом одне до одного і до глядачів стояли два великі трюмо, що мали окрему «місію». На самому початку вистави Л. Курбас «водив» Рину та Улю «<...> від дзеркала до дзеркала, пропонуючи їм чарівні мережива, що розвивалися із натяків інтонацій, музики слова і мови, ба, навіть з руху обличчя та речей <...> Їхні діалоги й окремі репліки перепліталися різними паралельними діями, жестами, мімічними виразами внутрішніх станів <...> Два дзеркала, у яких не тільки Рина й Уля, але й згодом всі персонажі віддзеркалювалися й перевіряли свої вирази очей, обличчя і т. п., розсували стіни міщанського гнізда, переносили обставини, проблему і дію у простір цілої країни, цілої нації»<sup>18</sup>. Герої вистави заглядали у дзеркала частіше, ніж будь-хто у власну душу.

Тим часом, «підступні» люстра, крім «ідентифікації» персонажів, «дозволяли» собі самовільно й відверто множити їх без упину, часто — у гранично карколомних ракурсах. Дзеркала «втручалися» в геометрію докільця, коригували чи навіть деформували його — простір втрачав ясність і стабільність форм та параметрів, химерно «вигинався», «розпадався». Дзеркала за законами містифікації своїми блискучими поверхнями «втручалися» у події, коли особа і подоба починали існувати паралельно. З першої ж хвилини «включені у дію» вистави, вони водночас апелювали до славнозвісного гоголівського «неча на зеркала пенять», що, майже як у М. Гоголя, стосувалося не лише персонажів твору.

Образний ряд: вертеп, Мольєр, Гоголь — відбиваючись на стилістиці «Мини Мазайла» в «Березолі», засвідчували його гостросатиричний, а не фейлетонно-локальний зміст.

Романтичний план березільського «Мини Мазайла» безпосередньо стосувався теми (словами персонажів п'єси) «укрмови». Завдяки їй «дзвенів» ліричний струмінь у поетичній душі Моки Л. Сердюка, закоханість у рідне слово перетворювало пересічного молодика на поета. Поетична краса народної балади

<sup>16</sup> Гірняк Й. Спомини. — С. 316.

<sup>17</sup> Рулін П. «Березіль» у Києві... — С. 147.

<sup>18</sup> Гірняк Й. Спомини. — С. 314.

перероджувала на справжнє почуття примітивний флірт, на який лише і була спочатку здатна Уля (О. Доценко). І Мока, і навіть Уля були у своїм зачаруванні українською мовою «романтиками-неофітами», хоча їхні реакції подеколи виглядали майже «школярськими». Соціальний і політичний аспекти колізії з «укрмовою» лишалися поза їхнім розумінням.

Саме на таких, «зневажених» Мокою та Улею, аспектах зосереджувався дядько Тарас М. Крушельницького. Але його «спотворене» гротеском обличчя, «клоунська» поведінка, психологічна неадекватність заважали серйозно ставитися до його далеко небезпідставних кпин. Березильці, «розмежували» дядька Тараса і тьотю Мотю. Перший — «романтик», змушений перебувати на «території» політичної історії, через що потрактовувався як герой комедії, друга — цинік-невіглас, чиє місце було в «балагані». Перший — асоціювався із незворотним минулим. Друга — всюдисуща, добре вкорінена у соціальні процеси, здатна прориватися на керівні посади, уособлювала чималу загрозу як сила «теперішня».

На цьому рубежі пролягав тематичний водорозділ між виставою Л. Курбаса та інших українських театрів, зосереджених на «викритті націоналізму». Ідеологічний розгром березільського «Мини Мазайла» та відсутність негативних реакцій на інші постановки п'єси М. Куліша, прямо вказували на серйозну змістову різницю між спектаклями.

Вочевидь романтична стилістика березільської вистави, якої прагнув Л. Курбас, стосувалася не лише окремих постатей чи кола образних засобів. Сама українська мова поставала на сцені «Березоля» як об'єкт високого романтичного осягання. Романтизувалася національна культура, яка через мову «сповіщає» світові про свою красу, щирість, гуманність.

«Осанна» українській мові (не лише тим її зразкам, що були предметом замишування Моки, а Кулішеві мові, українській мові взагалі), вертепні, гоголівські рефлексії робили цю «просту» річ не такою вже й простою. У Ю. Шереха були підстави стверджувати: «А тим часом український театр дістав свою найкращу комедію, може, свою єдину комедію, якщо властивістю комедії вважати легкість, грайливість, ритмічність, грацію на підложжі глибокого, але тільки натягнутого змісту»<sup>19</sup>.

Схожим чином її сприйняла публіка. Й. Гірняк згадував, що темпераментні реакції навіть перешкоджали сценічній праці: «Кожного вечора зала «Березоля» була переповнена. Під час вистави актори були приневолені з великою напругою пристосовуватися до спонтанних реакцій глядачів, щоб не порушити і не зруйнувати ритму дійства. Привабливі для лицедіїв оплески та гомеричні сміхи цього

<sup>19</sup> Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша // Куліш М. Твори. — Т. 2. — С. 332.

разу ставали ведмежою послугою для «вдячних» виконавців ролей. Ми мусили з великою увагою уловлювати секунди віддиху глядачів, щоб своїм дійством приневолити їх до дальшого сприймання того, що відбувалося на кону»<sup>20</sup>.

Весь квітень «Мину Мазайла» грали з аншлагами. У травні «Березиль» гастролював у Києві, насолоджуючись виявами пристрасної любові, на яку була щедрою київська публіка. Варто нагадати, що під час відвідин своєї мистецької батьківщини, театр зазнав «стресу» через дискусії про «Народного Малахія», коли Л. Курбас та М. Куліш були змушені обстоювати право на мистецьку самостійність, право вільного творчого висловлювання. Проте любов «пересічної» публіки виявилася стійкою, а відданість — непідробною, що стало очевидним на гастролях в Одесі та Тбілісі (1931 р.) Попри національну специфіку, «Мина Мазайло» виявився цілком зрозумілим грузинському глядачеві. А тьотю Мотю Н. Ужвій взагалі сприймали з особливим ентузіазмом, не в останню чергу через ідеологічну та тематичну спрямованість образу.

Мистецька біографія п'єси і вистави виявилася напрочуд промовистою не лише для долі Л. Курбаса та М. Куліша, а й всього вітчизняного театру. Вона лишилася прикладом творчої потужності національного театру кінця 1920-х рр, у переддень жорстокого винищення блискучого покоління її митців.

#### Бібліографія:

1. *Бобошко Ю.* Режисер Лесь Курбас. — К., 1987.
2. *Єрмакова Н.* Про стилістичну трансформацію «Мини Мазайла» М. Куліша в театрі «Березиль» // *Просценіум.* — 2007. — № 2/ 3; *Просценіум.* — 2008. — № 1.
3. *Єрмакова Н.* Про стилістичну трансформацію «Мини Мазайла» Миколи Куліша в театрі «Березиль» // *Просценіум.* — 2008. — № 1. — С. 18–23.
4. *Кузякина Н.* Становление украинской советской режиссуры (1920 — начало 30-х гг.). — Л., 1984.

Н. ЄРМАКОВА

\* \* \*

Сторічний ювілей Лєся Курбаса (1987), засновника театру «Березиль», надихнув керівників одного з акторських курсів Харківського інституту культури — О. Беляцького та А. Стародуба — звернутися до п'єси М. Куліша «Мина Мазайло», обравши її для дипломної вистави випуску 1989 року. Варто нагадати, що у 1980 рр. інтерес до започаткованої Л. Курбасом школи та творів М. Куліша помітно поживав, однак саме у Харкові, де жили й працювали численні березиль-

<sup>20</sup> *Гірняк Й.* Спомини. — С. 314.

ці, склалися вочевидь найсприятливіші умови для практичної реалізації подібних інтенцій. Дехто з березильців, йдеться зокрема про Л. Сердюка та Р. Черкашина (учасники прем'єри «Мини Мазайла» 1929 р.), були театральними педагогами і могли надати неоціненну допомогу своїм учням, поділившись досвідом власного опрацювання ролей героїв М. Куліша — Моки та одного з комсомольців.

О. Беляцький та А. Стародуб працювали в Харківському українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка — колишньому «Березолі», відтак, для їхніх учнів це приміщення було рідним домом. Підготовка диплому, його показ відбувся на верхньому поверсі театру, в репетиційній залі, яку з цієї нагоди назвали «Березиль». Відтоді вона стала «малою сценою» шевченківців, зберігаючи «повернену» тодішніми студентами назву. Місцева публіка виявила чималий інтерес до роботи початківців. Згодом їх вітали глядачі Києва та Львова; вистава стала лауреатом кількох молодіжних театральних форумів. Навіть більше — ця робота увійшла до репертуарної афіші Харківського театру ім. Т. Шевченка.

Працюючи над «Миною Мазайлом», О. Беляцький та А. Стародуб, попри пієтет до своїх попередників, жодним чином їх не наслідували. Спільним у них хіба що було бажання говорити з аудиторією абсолютно відверто, порозумітися з нею. Оскільки виставу адресували насамперед молоді, то на образній мові нового «Мини Мазайла» відчутно позначилися тодішні реалії соціального довкілля, звичні для публіки культурні феномени 1980-х рр. — це мало допомогти аудиторії краще адаптуватися до твору М. Куліша. Однак подеколи публіці пропонували досить неординарні підходи до зображених драматургом подій, і тоді мотивація окремих вчинків персонажів набувала несподіваного характеру, що засвідчили, насамперед, фінальні епізоди вистави.

Середовище, де розігрувалася історія родини Мазайлів, відтворювало міщанський хатній побут 1920-х років, хоча й не було побутовим. Речовий світ, реквізит, більшість костюмів, як-то кажуть у театрі, були «на підборі». Зрозуміло — всі витрати на оформлення студентської роботи не могли не бути мінімальними.

Окремі об'єкти простору ап'іорі належали до категорії умовних, приміром, «фурки», на яких на кін потрапляли деякі персонажі, що надавало їхній появі театральню наголошену виразу. Деякі об'єкти, приміром, кулет (знаряддя дядька Тараса для «вирішення національної проблеми») автори спектаклю використовували у стилістиці театральної пародії, забарвлюючи дію у відповідні тони. Образ часу у виставі мав виникати головним чином завдяки ігровим прийомам, а не предметам інтер'єру. Власне, час тут теж поставав до певної міри як категорія умовна; постановники не надто «переймалися» достовірністю конкретних ознак доби — вони «обмежилися» лише окресленням часу і місця подій у загальних рисах. Уже перша сцена вистави це ясно засвідчила — йдеться про діалог героїнь під час їхніх занять аеробікою (!), популярною у 1970–1980-ті.

Авторів анітрохи не турбувала така «невідповідність». Значно важливішим для них було, з одного боку, «актуалізувати» події, наблизити їх до глядачів, а з іншого — одразу надати дії потрібних темпо-ритмічних характеристик. Першими на кону з'являлося двійко дівчаток: Уля (О. Приступ) та Рина (Т. Турка). Вони весело гомонили про своє, «дівоче», не припиняючи вправ.

— Ой, Улю (руки вгору, вниз), і тобі не сором! (Присіли, лягли). Я жду тебе, жду, жду (Ноги підняли, опустили). Нерви як не луснуть. (Голову направо, наліво). Ти не можеш з'явити собі, що в нас в квартирі робиться! (Повернулися на інший бік). Це ти купила нові рукавички? (Сіли, зігнулися). Що тільки, Улю, робиться? (Крутять головою). Братик мій, Мокій, уже збожеволів від своєї укромови, ти розумієш? (Повернулися, піднялися).

— Серйозно? (Глибокий видих).

І знову: ох та ах! Серйозно?! Дві гарненькі лялечки аж захлиналися від новин, але вправ своїх не припиняли. Та ще й як азартно! Стрічки, мережива вибором літали довкола струнких ручок та ніжок. Ні на хвилинку не закривалися «неситі» ротика. Темп — скажений. Музика підхльостувала, змушуючи лялечок у пікантних панталончиках смикатися до знемоги... Раз — два! Раз — два! Уля — Рина. Уля — Рина. Перпетуум мобіле. Згодом доморосла аеробіка зміниться на кадрили. А потім пішло-поїхало: канкан, фокстрот, чарльстон, хвацька суміш гопака та «сім-сорок», та ще казна що!

Тупотіли дьогтем мазані чоботи, дріботіли балетні туфельки, граціозно цокали високі підбори, і дідівські постолі несподівано злітали в чудернацьких антраша. Ось так вскакували, вдиралися, в'їжджали на кін герої М. Куліша: Мока (О. Стефанів), Мина (І. Арнаутов), Мазайлиха (К. Смирнова), Баронова-Козино (Т. Гриник), тьотя Мотя (О. Стешенко), дядько Тарас (А. Любченко), згодом — усюдисущі комсомольці, озброєні «непереможною» тріскотливою риторикою. Танці, ясна річ, були не про них. Самовпевнено бадьорий «молодіжний загін партії» раз по раз «вправлявся» у фізкультурних пірамідах та спортивних парадах. Єдиною несподіванкою був лише їхній одяг: вишивані сорочки та шаровари. В усьому іншому — все «як годиться» — сталевий крок, безапеляційність і «вместо сердца — пламенный мотор».

А в родині Мазайлів усе летіло шкереберть. Безлад і гвалт. Батько запросив вчительку з «правильних проізношень» викорінювати м'яке українське «г», успадковане з діда-прадіда, а разом — і родове, мужицьке прізвище. Його син Мока «українізував» молоденьку Улю: допомагав звільнитися від твердого «неукраїнського» «г». Що за слава, ну, майже гоголівська сцена! Квартет — напрочуд кумедний: Мина з круглою пороссячою пичкою, оченятами-гудзиками, такий собі «картатенький» (штані, «спінжак», краватка), а поруч нього Баронова-Козино — у капелюшку, мітенках і ... на пуантах. Релікт, допотопне створіння!



М. Куліш «Мина Мазайло». Харківський інститут культури — Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1989. Сцени з вистави

Вона пересувалася на негнучких кінцівках, як на ходулях. Невдалий рух, гепнулася — і (що за диво?!) випросталася, ніби «Ванька-встанька!» Навіть лорнета не загубила. І кокетливо-вередливо проспівала «в ніс»: «Ах, боже мій. Тепер це ж єдиний мій заробіток — «г»... Самим «г» я тепер і живу».

А от і Мока — у полотняній артистичній блузі до колін, у постолах, полотняних штанах, стягнутих мотузками, із довжелезним синє-червоним шарфом. Чим тобі не П'єро! Ясна річ, особливий, химерний П'єро. Погляд задумливий, вираз очей сумний, проте — спрямований у далеку далечінь. Мока злітав, прямуючи у незнане майбутнє, злітав, не розбираючи шляху. Розгін. Стрибок. Широкий жест рук-крил. Погляд невидючий, каламутний від мрій. Дитячий захват переповнював хирляві груди, розпирив їх, здавалося, піднімав легеньке тіло Моки у повітря, заважаючи ступити ногами на грішну землю. Тремтячими губами, із захватом герої О. Стефанова нашіптував солодкозвучні українські вірші, не помічаючи, що він сам був чужим усім і кожному у цій виставі. Бідний, бідний Мока! Бідна, бідна *укрмова!*

Закоханість Моки в українське слово виглядала дивною на тлі безумств міщанського гармидеру. Та й сам він — то злякає, глянувши якимсь «поприщинським» оком, то здивує всім своїм виглядом, нагадавши курбасівського Хлестакова, який, за словами О. Дейча, був «трагічним П'єро російського та українського театру». Не випадково глядачу на думку часто спадав Гоголь — найближча літературна рідня М. Куліша: одні й ті самі хмільні й живлячі соки грали в їхньому слові, напрочуд переконливо звучали «неправильні» мовні звороти. А скільки переможного комізму було в беззастережно правдивих ситуаціях! Чого вартий, приміром, в епізоді «уроку правильних проізношеній» самий лише монтаж реплік тих, хто товкмачив «Пахнет сеном над лугами» і тих, хто вчив «Під горою над криницею»!

На сцені спочатку звучав один дует, потім — інший. Нарешті вони накладалися одне на одне, змішувалися у гранично смішному кварталі. Кожна фраза — майже клоунська реприза. Коли уроки перетворювалися на брутальну сварку, героям за якийсь час забракло слів і вони переходили на мову жестів. Тих жестів щомиті більшало. Вони «перепліталися», зливалися у суцільну пластичну «кашу». Нарешті, пари кидалися назустріч одна одній, намагаючись витіснити суперників з «поля бою». «Русифікація!» — кричали перші. «Українізація!» — відповідали другі. Зіткнулися — бах!.. І закрутилися у спільному танку.

А на підході не забарилися головні сили — «зброя великого калібру» — тьотя Мотя і дядько Тарас. Перша (плюшева жакетка, чорнобурка, на спідниці розріз до філейної частини) — одразу викликала Моку на дискусію. Боже правий, яка ж до болю знайома картина! «Дайте мені слова!» — «Жодних слів! Дискусію закінчено». — «Та я ж голосував з додатком». — «Жодного додатка... Голосую!

Хто за мою пропозицію?» Знову загаласували, заголосили, зчепилися, пішли «стінкою» одне на одне. Зіткнулися нарешті... і в спільному танку закружляли по сцені. Так-от і дотанцюються до апофеозу.

Це не хресний хід і не першотравнева демонстрація, це з чадами та домочадцями простував сценою герой І. Арнаутова, несучи, яко рукотворного Спаса, міську газету в рамці ще від царського портрету. Урочиста подія — оголошення про зміну прізвища — потребувала неабиякого ритуалу. «Хай живе Мазенін!» — скандував керований Миною, вкрай збуджений гурт. «Хай живе Мазайло-Квач!» — намагалися їх перекичати Мока О. Стефанова, дядько Тарас О. Любченка та Уля О. Приступ. Але перші, мабуть, були горлатішими. Тим паче, що персонажі цієї вистави взагалі звикли брати своїх опонентів, як-то кажуть, «на голос».

«Мазенін — схоже на Єсенін!» — верещала лялечка Рина, вкрай збуджена перспективою стати «справжньою баришньою». «Жодна гімназистка не хотіла гуляти — Мазайло! Репетитором не брали — Мазайло!» — замордовано стогнав Мина, сподіваючись позбутися «тавра» родового прізвища. На всі боки кидався по сцені герой О. Любченка, лементуючи: «Їхня українізація — це спосіб виявити всіх нас, українців, а тоді знищити разом, щоб і духу не було». А Мока йому у відповідь, надсадно: «Провокація. Хто стане нищити двадцять мільйонів самих лише селян-українців, хто?»

Відповідь на це, як виявилось, зовсім не риторичне запитання у виставі О. Беляцького та А. Стародуба насамкінець отримували і герої і глядачі. Не словом, а ділом відповідали на нього безсловесні у своїй масі «фізкультурники», одержимі «метою прекрасною, поки — неясною». Але у статусі «неясної» їхня мета протрималася не надто довго. Події у родині Мазайлів переконали мускулястих молодиків, що саме такі мині мазайли й ті, хто обабіч них, стоять на заваді «світлому майбутньому». Відтак непохитні у своїй рішучості, переконані у власній правоті й праві розпоряджатися життями інших людей



М. Куліш «Мина Мазайло». Харківський інститут культури — Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1989.

Тьотя Мотя — О. Стещенко

«фізкультурники» зупиняли тих, хто нібито заважав омріяному майбуттю. Та що там зупиняли, просто знищували, рушаючи вже не стінкою на стінку — саме до «стінки» ставили усіх тих Мазайлів-Мазеніних жваві націонал-спортсмени. Без диспутів, зауважте, все вирішували! Вправно піднімали уявні приклади юні «ворошилівські стрільці». Залп! І «світлий шлях» прокладено.

У цьому епізоді відбувалася радикальна зміна жанрової парадигми вистави. Чи був такий крок виправданим естетично? Категоричної відповіді на це питання бути не може. Єдине, що не викликає сумнівів, це щирість намірів постановників, їхнє намагання «унаочнити» у виставі власний історичний досвід, зробити його безпосереднім «чинником» сценічних подій. Варто також наголосити, що цей прийом, такий собі «посткоментар» у «Мині Мазайлові» зразка 1989 року, можна вважати опосередкованим виявом епічного начала, якого не було у п'єсі й який їй спробували «прищепити» обидва режисери.

Досить несподівана «драматизація» змісту п'єси не лише серйозно «корегувала» сюжетно-фабульну лінію вистави, але й «зсувала» її ідейний фокус. Для більшої мотиваційної «підтримки» такого рішення О. Беляцький та А. Стародуб запровадили ще й епілог, надавши останній фазі вистави акцентовано публіцистичного виразу. Епілог складався з двох частин. У першій — актори, «відкинувши» маски сценічних образів, проголошували тексти виступів з питань національної політики впливових більшовицьких вождів. Останнім слово забирав сам драматург: звучав уривок із промови, яку він проголосив на театральному диспуті 1929 року. Нарешті, у другій частині епілогу «воскресли» герої «Мини Мазайла» читали енциклопедичні статті про М. Куліша із «найсвіжіших» видань. І щоразу творчість великого драматурга радянські «енциклопедисти» визначали як вияв буржуазного націоналізму. Постановники цього ніяк не тлумачили, однак, їхня позиція від того не втрачала очевидності.

Наприкінці 1980-х рр. такий немудрящий прийом справляв на аудиторію неабияке враження. Попри очевидну прямотинність, цей «пасаж» виконував призначену йому роль — викликав у публіки не лише відповідні думки, але й допомагав пробуджувати «історичну пам'ять» в аудиторії.

Що ж до персонажів комедії М. Куліша, то вони, попри очевидне режисерське самоуправство, не виглядали «попсутими». Можливо, тому, що фінальний коментар постановники «винесли за дужки»...

Бібліографія:

1. *Єрмакова Н.* В полевическом согласии // Театр. — 1990. — № 6. — С. 60–64.

Н. ЄРМАКОВА



М. Куліш «Мина Мазайло». Харківський інститут культури — Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1989. Сцени з вистави

\* \* \*

19 січня 2006 р. в Театрі на Подолі відбулася прем'єра вистави «Передчуття Мина Мазайла» за п'єсою М. Куліша. Спектакль став продовженням циклу, «грайливо» означеного театром як «антологія української комедії». До цієї театральної «антології» увійшли ще дві постановки художнього керівника театру Віталія Малахова: «В степах України» О. Корнійчука (1998 р.) та «Фараони» О. Коломійця (2003 р.). Одразу зауважимо, що «компанія» драматургів, у якій опинився М. Куліш, мала б щонайменше викликати інтригу і подив. Адже, по суті, кожен із них був « правонаступником » й одночасно затятим суперником свого попередника: на зміну «буржуазному націоналістові» Кулішеві на український кін прийшов народний депутат Верховної Ради Корнійчук, а його у свій час потіснив «більш прогресивний» письменник Коломієць. Тож вочевидь вибір саме цих авторів для Малахова був не випадковий. Показово й те, що у виставах «В степах України» і «Фараони» режисер «грубо» порушував традиції інтерпретації цих п'єс — жанр «народної комедії» змінили розкутіші форми фарсу, бурлеску,



травестії, буфонати з активним залученням прийомів лубочного театру. Це, в свою чергу, спровокувало вивільнення комедійної, ігрової стихії у цих відверто кон'юнктурних драматичних творах, що їх багато хто вже й не вважав придатними для сучасної сцени.

Однак із п'єсою «Мина Мазайло» В. Малахов вчинив «з точністю до навпаки». Тобто втілює «філологічний водевіль» за законами психологічно-побутового театру в жанрі мелодрами. До того ж, слід констатувати — це перший «експеримент» такого роду — із кардинальною зміною естетики й жанру — за всю нетривалу новітню сценічну історію п'єси (від 1989 року). І принагідно зауважимо: вистава Театру на Подолі лише восьме звернення до цього Кулішевого твору. Поза сумнівом, така прикра цифра красномовно свідчить, що Микола Куліш лише на словах удостоєний титулу «перший драматург України» — репертуарна афіша українських театрів наводить на протилежну думку.

Можливо, впевненість режисера, що тема «українізації» у суверенній Україні прозвучала б як суцільна недоречність, можливо, бажання перевірити силу «опору матеріалу» при його поєднанні з іншою естетичною системою, може, дух протиріччя, що наштовхнув на шлях побудови вистави «від протилежного», а, може, все це разом спричинили докорінний «апгрейд» класичної п'єси по всій її структурі.

Максимально притлумивши викривально-сатиричну інтонацію твору М. Куліша і фонтануючий вияв «зоологічного націоналізму» героїв, режисер основний конфлікт переводить у площину сімейного протистояння поколінь: «батько проти сина, син проти батька, сестра проти брата, тьотя проти дядька: всі проти всіх»<sup>21</sup>. Більш того, формулюючи питання, «чи міцніші серця за нашу ідеологію?», «чи варта такого розбрату навіть найблагородніша ідея?»<sup>22</sup>, В. Малахов недвозначно декларує свої морально-етичні й творчі пріоритети. Нагадаємо, що за часів Радянського Союзу режисер був непримиреним противником нав'язуваних у мистецтві (та й у житті) суспільних ідеалів і цінностей, що завжди ставились понад особисте. Тож у виставі «Передчуття Мина Мазайла» основний акцент постановник зробив на інтимних, ліричних почуттях, які, здебільшого, і вмотивовують вчинки героїв. При цьому, лише побіжно зачіпаються розбіжності у національних переконаннях родичів, які В. Малахов перетворив із провідних на «додаткові», комічно шаржовані їхні індивідуальні особливості.

Місце дії — затишна міщанська квартира у стилі «ретро» із натяком на стиль епохи НЕПу, «вбрана» у дисгармонійні, проте рівноправні червоний і зелений кольори (художник С. Шевцов). Окремі деталі інтер'єру умовно розділяють простір

<sup>21</sup> Текст режисера із програмки до вистави. — Архів автора.

<sup>22</sup> Там само.



М. Куліш «Мина Мазайло». Київський академічний драматичний театр на Подолі, 2006.

Рина — М. Рудковська, Мина Мазайло — С. Бойко, Лина Мазайлиха — Т. Плащенко

навпіл, зрадницьки викриваючи неспівпадіння уподобань та смаків членів родини: з одного боку, відчувається вплив традиційної культури, з іншого — моди великого міста (вишиваний рушник в опозиції до вульгарних «золочених» рамок, демократичний бузок — до «аристократичної» пальми в шапку). Особливу атмосферу створюють чорно-білі — радше за все «дореволюційні» — сімейні світлини. Серед цілком звичних «натуральних» меблів (бюро, скриня з крамом, стіл, кілька стільців) виокремлюється своєю манливою чорною порожнечою — замість дзеркала — велике трюмо. Саме біля нього (чим далі, тим частіше) завмиратиме Мина — С. Бойко, хапаючись за хворе серце і вдвляючись, наче у відблиск власної мрії, у видиме лише йому містичне сяйво.

Костюми персонажів також стилізовані за модою середини 1920-х. У кожному окремому випадку дрібними деталями підкреслюється соціальний статус персонажу, як-то хутрянний комір з чорнобурки Баронової-Козино, червона стрічечка на лацкані в комсомольця Тертики, характерне для провінції поєднання вишиванки й піджака дядька Тараса тощо.

Музичний супровід вистави (В. Борисов) створює делікатно-ненав'язливий фон із популярних мелодій радянської епохи — тут і фокстроти, і джаз, і енергійні, дзвінкі піонерські пісні.

Натуралістично відтворивши побутово-речове середовище, В. Малахов, зрозуміло, не залишив без змін і гротескову, гіперболізовано-карикатурну систему «масок» п'єси. Він ретельно видалив із «генної» структури твору М. Куліша домінуючі впливи театру Ж.-Б. Мольєра та театральної естетики Л. Курбаса. Відповідно до цих змін було обрано спосіб акторського існування у традиціях психологічного театру. Більш того, В. Малахов досить несподівано «укрупнив» другорядні сюжетні лінії й образи окремих персонажів, які додали цілком нових обертонів та смислів заявленому «сімейному конфлікту».

Заголовний герой у виконанні С. Бойка — замріяний і тихий чоловік. Відведені йому природою непохитність, затятість, принциповість він витрачає на емоційно-бурхливі суперечки із сином Мокою (І. Волков), щоправда, без видимого результату. Мина — С. Бойко — стриманий, вдатний до сентиментальних, розчулено-ліричних оповідок, схильний до самонавіювань, що народжуються з його потаємних страхів і давніх образ. А. Пархоменко, навпаки, зображує Мазайла енергійним, по-дитячому впертим, сором'язливо-рішучим. Проте вихідна образу залишається спільною для обох акторів: зміна прізвища для Мазайла — це не лише спроба позбутися комплексу меншовартості й асимілюватися з «керівною» російською нацією, а ще й спосіб подбати про власну родину, так би мовити, «про запас», забезпечивши її більш-менш стабільне майбутнє (двічі за виставу звучить монолог Мазайла, де він нарікає на свої життєві негаразди, звинувачуючи в них, звичайно ж, прізвище). Тому й упертість Мокія, який опирається зміні прізвища, Мазайло сприймає як відмову від його батьківської турботи, що спричиняє трагічний розкол у сім'ї. До того ж, головний «орган» цього Мина не розум, а серце, провідну функцію якого — вміння передчувати — навіть винесено у назву вистави.

У четвертій дії В. Малахов уводить додаткову сцену «від себе» з метою розставити всі крапки над «і», тобто в межах вистави висвітлити можливий фінал заявленого конфлікту. Одночасно режисерові вдається встановити нерозривний логічний зв'язок між національною та родинною темами вистави як макро- та мікрорівнями проблеми втрати самості. Витоки цього епізоду слід шукати безпосередньо у п'єсі, точніше у мареннях Мазайла (фінал третьої дії), якому серед інших родичів — козаків і селян — із минулого, привиділася «невідома постать з телефоном»<sup>23</sup>, на аеромоторі, під № 31–51», що закликала пращурів обміняти «свої

<sup>23</sup> Не можемо не зауважити, що згадка про телефон така ж принципова для автора, як і особовий номер. Йдеться не про «предмет розкоші», а про ще один спосіб контролю над людьми. За спогадами сина Куліша, у Харкові у мінімальні терміни повністю телефонізу-



М. Куліш «Мина Мазайло». Київський академічний драматичний театр на Подолі, 2006.  
Мокій — І. Волков, Уля — О. Свирська (ліворуч). Мина Мазайло — С. Бойко (праворуч)

прізвища на принципові числа у всесвітній номерній системі»<sup>24</sup>.

Починається фантазмагорична сцена з того, що Мазайлиха (Т. Плащенко) і Рина (М. Рудковська), бажаючи підбадьорити Мазайла, в якого не на жарт розболілося хворе серце, із щирим захопленням перераховують альтернативи, що напевно ж відкриються у майбутньому перед власником нового прізвища (тут текст М. Куліша замінили, однак дописали за контурами авторової думки про сходження Мазайла вгору соціальною драбиною). Отже, дружина і дочка мріють вголос про переїзд до Москви, про запрошення на обід до Кремля, про урядові нагороди, про секретні наради й особисту секретарку Мазайла, про відрядження до Китаю, про доповідь на Політбюро, про захист дисертації, про табличку на дверях кабінету і врешті — про скромний мавзолей із золотою тиснявою трьох заповітних складів «Ма-зе-нін».

вали письменницький будинок «Слово». І чи треба казати, що пізніше на допитах слідчі дослівно цитували телефонні розмови його мешканців...

<sup>24</sup> Куліш М. Мина Мазайло // Куліш М. Твори: В 2 т. — Т. 2. — С. 150.

Мина — С. Бойко розчулений і твердо переконаний, що все так і станеться, лишається на самоті. Аж раптом тишу порушує високий дитячий голос, що виспіває коліскову. З п'ятьми «дзеркала» вже вкотре з'являється містичне сяйво, і в його променях виникає постать у шкіряному пальто та авіаторському шоломі. «Ви хто?», — ошелешено запитує Мина. У відповідь прибулець чемно відрекомендується: «Мина Мазенін», — і триумфально простягає «корочку» на підтвердження, глузливо перепитуючи: «А де ж ваші документи?». Справжній Мина розгублено мимрить: «В мене поки що немає документів, тільки газета...» Фантом робить закличний жест рукою, і Мина — С. Бойко, трохи вагаючись, підходить до трюмо, зачаровано вдивляється в загадкове світло, робить крок, ще один ... і раптом зупиняється. Невідоме таки лякає. «То, що ж це виходить, що Мина Мазенін і я і ви?» — герой робить спробу поновити діалог, щоб виграти час для роздумів. Прибулець легко переплигує через раму в кімнату і починає терпляче пояснювати: «Я — Мина Мазенін з майбутнього. Я — це ви через десятки років. Я — ваша мрія, ваше передчуття. Ви мене бачите серцем... Ви багато чого досягли у майбутньому: у вас є телефон, власний кабінет і секретарка, ваш аеромотор чекає нас... Ваш особовий номер 35-52-13-13...». «Але ж нащо номер, коли є прізвище?» — щиро дивується Мина — С. Бойко, ніби то єдине, що заслуговує на подив. «А ви знаєте, скільки нас Мазеніних у майбутньому? — інтригує незнайомиць у шкірянці. — Аж сорок шість мільйонів! Всі ми колишні українці Мазайли. Ми тепер дуже легко говоримо «ґ». То ви йдете, чи ні? На вас вже чекає повітряний корабель...». По цих словах Мазенін з майбутнього повертається до «задзеркала». Мазайло — С. Бойко після короткої паузи бере зі столу червоногарячу скатертину і завішує трюмо. Світло не зникає, і на контражурі в отворі вимальовується темний силует. Далі лаконічний фінал: до кімнати вривається перелякане сімейство, яке щойно вичитало в газеті про звільнення Мина Марковича з посади. Однак, зачувши звістку, Мазайло лиш напівбожевільно регоче і заспокоює всіх: «Так і треба! Так і треба...»

Мина прорахувався у своїх «передчуттях», хворе серце схибило й обдурило — суть життєвих негараздів героя крилася не у незугарному прізвищі, а у національності. Зречення ж своїх коренів для Мина означає в першу чергу зраду своєї сім'ї, свого роду, заради щастя якого, власне, все це і робилося.

Важливо, що вигадана В. Малаховим сцена резонує із «прожектми» комсомольця Івана Тертики (М. Павлюченко), єдиного, кого вивели у виставі з трьох пропонованих автором персонажів (якщо не зважати на його мовчазну секретарку-супровід Тетяну Алмазову). Тертика — герой, вочевидь, підкреслено негативний: вчорашній безпритульний, а сьогодні — хуліганистий, нахабний хлопець (промовистий епізод: дядько Тарас починає допитуватись: «Ви часом не з тих Тертик, що, Максим Тертика... був на Запоріжжі»). Комсомолец злякано й поквапливо дістає посвідчення і гаряче запевняє Тараса, що той «помилився». Так підозріло себе



М. Куліш «Мина Мазайло» Київський академічний драматичний театр на Подолі, 2006.

Сцена з вистави

поводять або колишні ув'язнені, що приховують своє минуле, або «безособові» комітетчики-сексоти). Він не соромиться ані своїх дірявих шкарпеток, ані босяцьких манер. Під елегантним костюмом легко розгледіти матроський тільник — такий собі узагальнений образ радянського владного «плебея». Саме Тертика в славновісній сцені диспуту про зміну прізвища переконує всіх у «геніальній» інноваційній системі всесвітньої нумерації, демонструючи наколку на руці. Це остаточно підтверджує: «світла думка» «позичена» у виправній колонії з метою у майбутньому перетворити країну Рад на суцільний концентраційний табір зі спрощеною системою ідентифікації, звичайно ж, для зручності охоронців. Або, не виключено, що «маркування» — то знак вербування і приналежності до всемогутньої організації, скажімо Об'єднаного державного політичного управління... Проте для режисера також є важливим, що Тертика — хлопець, який вочевидь зростав поза родинним колом: його «безпритульність», «бездомність» прочитується в кожному жесті та інтонації, елементарна невихованість тільки підтверджує цей здогад (наприклад, Мина змушений постійно знімати з голови Івана кашкет). Отже, «Тертики», за Малаховим, становлять найбільшу загрозу для сімейних моралі і традицій.

Якщо Тертику у цій виставі змальовано у «темних» тонах, то Уля Розсохіна (О. Свірська), навпаки, із несвідомої малограмотної міщаночки перетворилася на одного з активних борців за «сімейне щастя». В даному випадку — її власне. Уля у виставі — не лише подружка-пліткарка Рини, вона її кравчиня. Таким чином, у цієї Улі інтерес до Моки виникає ще й через те, що родина Мазайлів заможніша, ніж її. Йдеться не тільки про меркантильні розрахунки (хоча Уля не відмовляється ані від подарунків-хабарів, ані від грошей за «послуги»), а радше про бажання соціальної захищеності та майнової стабільності.

Уля зваблює Моку невміло, відчайдушно, із награною «досвідченістю». В їхніх парних епізодах чимало комічного. Скажімо, Уля в якийсь момент просто розпочинає відверте полювання за «здобиччю», переслідуючи Моку по кімнаті. А той, переляканий та зняквовілий, на шляху підставляє їй стільці, створюючи перешкоди-бар'єри. Щоправда, є епізоди й менш «цнотливі» та образно продумані, що неприємно вражають несмаком і вульгарністю. Приміром, із попередніми характеристиками образу відверто дисонує голосний стогін екстазу, що виривається в Улі під час переліку Мокієм синонімів до слова «говорити». Тим паче, що залишається незрозумілим, для кого конкретно розігрувався цей «концерт»...

Тим не менш, сюжетна лінія Улі та Моки, вибудована режисером із детальним простеженням різноманітних стадій їхніх стосунків — від жарту до серйозного почуття — перебирає на себе ледь не стільки ж уваги, скільки й історія зі зміною прізвища. Тема пошуку і прагнення сімейного щастя трагічно обірветься із вимушеним зникненням Улі, так і залишившись із відкритим фіналом. Мока кинеється було наздоганяти кохану. Потім повернеться, рвучко відкриє вікно і благально кликатиме її на ім'я...

Таким чином, традиційно другорядні образи Тертики й Улі у виставі В. Малахова виступили на перший план саме завдяки акцентуації соціально-побутових стосунків і функцій. Водночас, з тих же причин колоритна, запальна, гротескова пара — дядько Тарас (С. Сипливий) і тьотя Мотя (С. Письман) — втратила напругу і драматизм своєї запеклої суперечки, побудованої винятково на національно-ідеологічній основі. Звичайно ж, режисер спробував пояснити суть їхнього антагонізму різним соціальним походженням (хоча й порушив при цьому логіку Куліша — адже Курськ поруч із Києвом все ж таки незрівнянно більша «провінція»).

Сєбто тьотя Мотя у спектаклі зіграна хоч із бляклим, проте помітним нальотом інтелігентності міської «буржуа»: стримана, строга, поміркована, підкреслено чемна, з «екзистенційною тугою» в інтонації та погляді. Дядько Тарас — типовий «хохол-селянин» зі знайомими по сьогодні атрибутами: вишиванкою у поєднанні з піджаком та чоботами, пляшкою самогону, шматом сала та буркотливо-сердитою лайкою на адресу «клятих москалів». Їх конфлікт також носить суто особистий характер, тому час від часу Тарас із Мотею дозволяють собі обміня-

тися цілком теплими, дружніми (та чи тільки дружніми?) поглядами. Інколи вони виявляються просто таки односторонніми. Наприклад, пародійована цитата з булгаковських «Днів Турбінних» стосовно українізації: «Усе це туман, чорний туман, і все це минеться...», — з вуст тьоті Моті — С. Письман прозвучить не вбивчо-іронічно (як то бачилось Кулішу), а якомось тривожно, вагомо, зовсім несподівано співпадаючи із попередженням дядька Тараса: «Їхня українізація — це спосіб виявити... українців, а тоді знищити...»

У третій дії, в сцені «сімейного диспуту» про зміну прізвища, ця парочка не стільки сперечатиметься, скільки розважатиме публіку репризами, з яких легко зчитується саркастично поданий В. Малаховим відгомін варварського стилю «політичної боротьби», що сьогодні практикується в стінах Верховної Ради України. Тут тобі й інтриги, й шахрайство із підрахунком голосів, і крики «гань-ба!», і блокування «трибуни»...

... «Я, мабуть що, буду «за», тільки дайте мені одному слово», — пропонує дядько Тарас компроміс тьоті Моті. Але його обдурюють — дядько Тарас в обуренні підбігає до зімпровізованої трибуни і скандує: «Гань-ба! Гань-ба!». Коли ж, зрештою, йому надають час для виступу, він хапає попередньо приховану бандуру і, гамселячи по інструменту, ніби по балалайці, починає розповідати «думу», як «року 1654 прийшли на Україну послы од трьох держав...» Він саме збирається пояснити, як Україна опинилась під рукою Росії, почавши з діда-прадіда, тобто від Богдана Хмельницького і «березневих статей». Аж тут до нього підбіжить Рина, щось прошепоче на вухо, підморгне. І Тарас слухняно повернеться на своє місце у «залі».

Свідомо «пожертва» режисера характерністю Тараса і Моті призвела до того, що пасивна комічність їхнього дуєту напряму залежала виключно від блискучого тексту М. Куліша, а також від акторської вправності виконавців.

Власне, схожа за суттю метаморфоза відбулася також зі вчителькою «правильних проізношень» Бароново-Козино (А. Сергійко, І. Грищенко). Ця колишня класна дама несподівано набула рис вишукано-аристократичних. До того ж, у виконанні А. Сергійко ця героїня розмовляє з дивним (схоже, що німецьким) акцентом, який свідчить або ж про її тривале перебування за межами країни, або про її неукраїнське походження. Бароново-Козино — А. Сергійко — здебільшого мовчазний і зверхній спостерігач подій у родині Мазайлів, від неї, убраної в усе чорне, із чорною трояндою у руках, подеколи віє чимось містично-інфернальним, холодним, «нерідним». І. Грищенко, навпаки, менше підкреслюючи статечність і поважність своєї героїні, будує роль на детальному, мінливому вияві відкритих емоцій: переляку, здивування, розгубленості, радості, симпатії... Однак, навіть відчайдушні спроби актрис урізноманітнити роль за допомогою всіляких прилаштувань з арсеналу мелодрами, не врятували ситуації. Баронова-Козино загубилася на тлі сімейних чвар, до яких, зрозуміло, не мала жодного стосунку.

В. Малахов переконував: «Мудрий пророк Микола Куліш писав майже буфонядну комедію про українізацію та «нове міщанство», а написав про холодний вітер, що увірвався до сімейного вогнища і перетворив міщанський затишок на футбольне революційне поле»<sup>25</sup>. Мабуть, тому у виставі він, інколи наперекір тексту й логіці, нехтуючи можливостями комедії характерів, а подекуди забуваючи про встановлені ним же самим жанрові рамки, пробував докорінно «перелицювати» п'єсу Куліша. Ось чому замість їдкої, саркастичного, мольєрівського масштабу, сили і глибини «філологічного водевілю» глядачі отримали помірковану родинно-побутову мелодраму із домішкою ліричної комедії. Як на нас, й досі болючі й актуальні проблеми «українізації» та національної самосвідомості поступилися місцем з'ясуванню особистих стосунків у межах однієї «міщанської» сім'ї. Але, найголовніше, знаючи амбіції та можливості режисера, складається враження, що його кінцевою метою було не лише втілення конкретної п'єси на кону. Надзавдання, мабуть, полягало у відшуканні сучасного «ключа» до творчості М. Куліша в цілому. Виставою «Передчуття Мина Мазайло» В. Малахов запропонував свій альтернативний варіант. Він усіма силами намагався переконати нас, що саме такий шлях «реанімації» класики є перспективним і плідним. Однак і в цьому випадку висока мета не подужала виправдати посередніх засобів її втілення...

Бібліографія:

1. *Варварич О.* Класика для сучасників // *День*. — 2006. — 23 лют.
2. *Литківська А. К.* Світ у дзеркалі драми. — К., 2007. — С. 83–84, 306.
3. Режиссер Виталий Малахов: «Я — человек Средневековья и Возрождения» / [Беседу вел] Христофор Груша // *Газета по-киевски*. — 2006. — 27 мар.
4. *Чужинова І.* Про почуття та передчуття // *Контрамарка*. — 2006. — № 5. — С. 19–21.

І. ЧУЖИНОВА

<sup>25</sup> Текст режисера із програмки до вистави. — Архів автора.

## І. МИКИТЕНКО «ДИКТАТУРА»

### «Березіль» (1930)

1929 р. Іван Микитенко, «відповідаючи ділом» на постанову Політбюро ЦК ВКП(б) «Тези про театральну критику» — на заклик «підтримувати і просувати твори, які відбивають характерні риси епохи, пройняті духом класової боротьби пролетаріату», оприлюднив драму «Диктатура». За два наступні сезони, визнана зразком «радянської п'єси», вона буде включена до репертуару практично всіх українських театрів і багатьох сценічних колективів СРСР.

Першим «Диктатуру» побачив глядач Одеської держдрами (фактично п'єса була написана на замовлення художнього керівника театру М. Терещенка, який наполог, аби І. Микитенко переробив на драму однойменну неопубліковану повість), далі — у харківському Червонозаводському театрі її поставив В. Василько, у київському театрі ім. І. Франка — Г. Юра, у тоді мандрівному театрі ім. М. Заньковецької — Б. Романицький. За короткий час «Диктатура» стрімко розповсюджується по професійних й робітничих та селянських театрах Харківщини, Донбасу, Полтавщини, Сумщини. Слідом вона виходить на кін театрів Союзу — до 1937 р. «Диктатуру» виставляють театри зокрема Саратова, Сибірська, Воронежа, Свердловська, Ташкента, Ярославля.

Підсумовуючи зусилля українських режисерів, докладених до сценічної реалізації першого драматичного твору І. Микитенка, П. Рулін зазначив: «<...> ідейний зміст п'єси був, вочевидь, настільки необхідним на той момент і так раптово порадував режисерів, що одночасно він обеззброїв їх, і майже всі театри обмежилися тільки тим, що старанно перенесли авторський матеріал на сцену, сподіваючись, що він сам себе винесе й виправдає. Так і сталося, але п'єса від

цього дещо постраждала, й театрам не на користь пішла ця демобілізація притаманних їм специфічних можливостей <...> Театрам «Диктатура» принесла <...> декілька мінусів: натуралістична манера автора відкрила шлях для реставрації рештків традиційної творчої методи, здобутої або в дореволюційних театрах, або в різноманітних гуртках»<sup>1</sup>. Л. Курбас, який під час своєрідного фестивалю однієї п'єси бачив у Харкові вистави за «Диктатурою» Червонозаводського театру та Одеської держдрами, був ще категоричнішим: на його твердження, «убогі змістом» українські режисери продемонстрували «пасивний імпотентний підхід до матеріалу драматургічного» й не спромоглися на будь-яке власне трактування, навіть «виключно драматургічно побудоване розгортання фабули п'єси» потопили у «натуралістичній пасивності». Режисерську манеру керівник «Березоля» визначив так: «сиро й побутово», «типи, типики, карикатурочки. Класовий ворог скочується у фарс. Спів, як атракція, танки, як атракція. Кілька не оправданих пластичних, стилізаційних штрихів, дві інтонації <...>»<sup>2</sup>.

Безперечно, вираз П. Рудіна «майже всі театри» стосувався версії микитенкової «Диктатури» театру «Березіль». Щоправда, сам Л. Курбас завчасно прирікав виставу мало не на провал, повідомляючи всім зацікавленим, що «не буде ні звично, ні просто рецензентському серцю не мило»<sup>3</sup>. З подальших його слів зрозуміло, що ні літературний матеріал, ні особа його автора не викликають захоплення у керівника «Березоля». Визначаючи п'єсу І. Микитенка як «агітку про хлібозаготівлі», написану «дурним почерком реаліста», «найближчими засобами, які були під руками», Л. Курбас критикує неоригінальність сюжету, плаский натуралізм стилістики та убогість форми. Відтак, інакше, як у «боротьбі з автором» — через «деструкцію» драматургічного матеріалу — він не збирався ставити «Диктатуру» на кону «Березоля», побоюючись, що тоді вийде «середній провінціальний театр український»<sup>4</sup>. Звернемо увагу й на те, що Л. Курбас до останньої миті шукав іншого (замість себе) постановника микитенкового твору. Так одним із гаданих режисерів «Диктатури», погоджуючи репертуар на сезон 1929/30 рр. у НКО, він називав В. Інкіжинова — єдиного стороннього постановника у театрі.

Напрошується питання: чому ж Л. Курбас таки став до роботи над «Диктатурою»? Відповідь, на нашу думку, може бути тільки такою: після дворічних поневірянь із Кулішевою драматургією (до яких ось-ось міг додатися очікуваний провал із «Патетичною сонатою», анонсованою в репертуарному списку сезону 1929/30 рр. ще до дозволу Головреперткому) в репертуарі була

<sup>1</sup> Рудін П. На шляхах революційного театру. — С. 88–89.

<sup>2</sup> Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини. — С. 317–318.

<sup>3</sup> Там само. — С. 318.

<sup>4</sup> Там само. — С. 319.



І. Микитенко «Диктатура». «Березіль», 1930. Сцена з вистави

конче необхідна «політично правильна» п'єса. Водночас, поза сумнівом, що після майже тотальної експансії української сцени І. Микитенко жадав побачити «Диктатуру» на кону «зразкового» театру «Березіль».

Ставлення творчої групи спектаклю до цього твору досить красномовно ілюструють спогади Й. Гірняка: «Прослухавши «Диктатуру» в читанні автора, ми були вражені подібністю образів та типів до п'єси Миколи Куліша «97». Усі центральні герої «Диктатури» були скопійовані з героїв драми «97». Микитенко живцем переніс їх у свою п'єсу під іншими прізвищами. Навіть чимало окремих фраз із драми Куліша ми вловлювали у персонажів Микитенка. Коли за сконфуженим автором зачинилися двері, ніхто з нас не зважився відкрити рота. Мовчав і Лесь Курбас»<sup>5</sup>. Схожу думку маємо від К. Буревія: «Залежність «Диктатури» від «97» така наочна і міцна, що можна говорити про рабське наслідування. М. Куліш — надзвичайний майстер виявити й подати характер. В «97» він дав цілу галерею

<sup>5</sup> Гірняк Й. Спомини. — С. 331.

нових яскраво окреслених характерів і створив оригінальну композицію та схему їх взаємодіяння. Микитенко з усього цього скористався в «Диктатурі», не зумівши навіть заховати кінців. Сільський персонаж «Диктатури» розміщується і діє за пляном і конструкцією «97», повторює її <...>. Далі критик прямо зіставив персонажів обох п'єс, що робить його висновок ще переконливішим: «<...> у Микитенка Андрій Чирва-Козир, а у Куліша Гнат Гиря; Петро Малоштан — Мусій Копистка; Гусак, колишній студент, переписує папери в сільраді — Панько, секретар сільради; Півень, куркуль, колишній «фільфобель» — Годований, куркуль, колишній драгун; Паранька, куркулівна — Лизька, куркулівна; Діди на сходці — Дід з цїпком і тому подібне»<sup>6</sup>.

Отже, радше змирившись із необхідністю виставляти «Диктатуру» на кону «Березоля», Л. Курбас шукає в п'єсі хоч якогось позитиву і знаходить його лише в «актуальній темі». Відтак, подальші зусилля він скеровує на пошук засобів, які б піднесли «соціально-побутовий» твір на рівень «трагедії великого епічного масштабу», змусивши глядача вистави «глибоко замислитись над історичним смыслом Доби»<sup>7</sup>. Загальну «установку» театру щодо «Диктатури» режисер визначає так: «Ми поглибимо ідею диктатури пролетаріату, доведемо виставу до філософського звучання. Ми поставимо високо патетичний агіт! Пафос класової боротьби треба виявити відповідно новими формами. Звичайна буденна мова, побутова, як у автора, не спроможна до вияву всієї глибини соціального пафосу»<sup>8</sup>. За словами Й. Гірняка, згідно постановочного плану Л. Курбаса «дійство класової боротьби з теми хлібозаготівлі переносилося в понадземні простори»<sup>9</sup>.

Заявлену «деструкцію» п'єси Л. Курбас провадить кількома способами. По-перше, скорочуючи текст (приміром, відмовившись від сцени кохання секретаря комсомольського осередку й Небаби), позбавляючи його «дрібних» дієвих осіб та переакцентовуючи деякі сцени. Зокрема, він надає глибшого змісту епізоду приїзду Дударя: використовує його, аби не лише визначити розстановку класових сил в селі Горбачі, а й дати узагальнену картину сталінської колективізації українського села. Для цього на екран проектували репліки пасажирів, які їдуть у вагоні разом із Дударем — з них стає зрозуміло, що розпочата хлібозаготівельна кампанія викликає хвилювання та неоднозначне ставлення сільської громади. Слідом відбувалася зустріч Дударя з Малоштаном та Чирвою з Півнем (епізод, придуманий Л. Курбасом). «Бідняк Малоштан (М. Крушельницький) береться відвезти Дударя з Небабою у село на своєму непоказному візку. У яскравій розписа-

<sup>6</sup> Буревій К. Шекспір чи Куліш // Лесь Курбас: Збірка статей і спогадів. — С. 549.

<sup>7</sup> Курбас Л. Філософія театру. — С. 778.

<sup>8</sup> Там само. — С. 777.

<sup>9</sup> Гірняк Й. Спомини. — С. 332.



І. Микитенко «Диктатура». «Березіль», 1930. Сцена з вистави

ній шикарній бричці з'являються припізнілі Чирва з Півнем, вони настійливо запрошують приїжджих до себе. Але Малоштан, який звик в усьому поступатися авторитету кума Чирви, цього разу виходить переможцем. Сценка «Навивпередки» <...> йшла під суцільний регіт і оплески глядачевого залу. У божевільній гонці то бричка Чирви обходила візок Малоштана, то Малоштан зі своїми пасажирами виривався вперед. Бричка та візок самі собою швидко рухалися вздовж станка, а дійшовши до краю, розгорталися й рухалися у зворотному напрямку. Так повторювалося декілька разів. Колеса при цьому, не торкаючись станка, крутилися з шаленою швидкістю, Чирва і Малоштан азартно хвиськали неіснуючих коней, лаялись, сперечаючись, хто кого обжене. Швидкість та вправність візка й брички викликали живий відгук у глядачів, повне співчуття яких було, звичайно, на боці бідняка Малоштана. Цим яскравим епізодом закінчувалася перша дія»<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Черкашин Р. Лесь Курбас в Харькове // Лесь Курбас. Статті и воспоминания о Л. Курбасе. — М., 1987. — С. 140.

Наступним кроком режисерського плану стає зміна жанру «Диктатури»: пласка публіцистика на межі з агіткою замінюється вокально-речитативним епічним дійством (композитор Ю. Мейтус розробляє його на 400 сторінках складної партитури). Л. Курбас хоче змусити глядача «слухати «Диктатуру»<sup>11</sup>. Відтак, «<...> сцена на заводі музично розв'язувалася у формі сонатного алегро, сцена заручин на подвір'ї Чирви — формі рондо, гостро драматичні епізоди останнього акту супроводжувалися розробкою основної теми в дванадцяти варіаціях <...> Музика не дублювала того, що відбувалося на сцені, вона поєднувалася з дією у своєрідному музично-сценічному контрапункті виражальних засобів»<sup>12</sup>. Музика в «Диктатурі» ставала окремим складником художньої системи спектаклю, засобом активного ствердження та закріплення в свідомості глядача асоціативно-метафоричного видовищного ряду. За П. Козицьким, «владно підкоряючи музичний матеріал» режисерській волі, Л. Курбас винахідливо та поліфункціонально його застосовує: «від натуралістичного уподібнення (шум поїзда — Дудар їде на село), через перетворений натуралізм (співання півнів, п'яні пісні, чханья), звукову апострацію (музика «заводу»), через музику-словоспів («широкі голосівки» — так назвав основний засіб акторського мовлення Курбас. — М. Г.) до музики, що грає роль самостійного фактору»<sup>13</sup>. О. Смирнова-Іскандер, вважаючи музичне оформлення найкращим елементом художньої палітри вистави, припускала, що таке перетворення микитенкової п'єси мало далекоглядну настанову — Л. Курбас, мабуть, вбачав у «Диктатурі» «Березоля» «родоначальницю майбутньої опери»<sup>14</sup>.

Окрім цього, підносячи сценічні події до позавербального — більш абстрагованого — рівня, Л. Курбас надає їм масштабності, сповнює енергією та необхідною атрактивністю. Зазначеної мети режисер також домагається за допомогою детально розробленої світлової партитури масових сцен. Приміром, Й. Гірняк згадував, що у кульмінаційній сцені селянського мітингу рефлектори висвітлювали «то одну, то другу групу, а то й окремих персонажів, залежно від їхньої акції та дії <...>», створюючи враження, що «на зборах присутні сотня чи тисячі людей, а не кілька десятків»<sup>15</sup>.

Проте основоположним принципом режисерської драматургії стає сценічне «відчуження» літературного матеріалу. У просторі — це диспропорція предметів і людських фігур (маленькі хатки і величезний «натюрморт» на бенкеті у Півня),

<sup>11</sup> Курбас Л. Філософія театру. — С. 778.

<sup>12</sup> Мейтус Ю. Спогади про Леся Курбаса // Леся Курбас. Спогади сучасників. — С. 160.

<sup>13</sup> Козицький П. «Диктатура» «Березоля» як музичне видовище // Радянський театр. — 1931. — № 1/3. — С. 68.

<sup>14</sup> Смирнова-Іскандер О. Театральна Україна двадцятих років. — К., 1984. — С. 151.

<sup>15</sup> Гірняк Й. Споми. — С. 334.



І. Микитенко «Диктатура». «Березіль», 1930.

Паранька — В. Чистякова, Гусак — О. Хвиля

злам звичних зорових уявлень («нерухомі» хатки, агромісто, завод стають рухомими); у мізансценуванні — це порушення його прямих законів (у частині сцен актори не виходять на кін, а подаються на планшетах, що рухаються вгору-вниз та нахиляються під різними кутами, або виходять у темряві на «точку» й раптово вихоплюються світлом); в акторському виконанні — це чергування слова з речитативом і співом, «великого» плану із «загальним»; нарешті у стилі — це поєднання фольклорних, буфонних, драматичних та гротескових мотивів.

Неодноразово акцентуючи «звичність», «стандартність» фабульного ходу й більшості персонажів микитенкової п'єси, Л. Курбас ламає ці стандарти, щоб уникнути «агітки про диктатуру», руйнує побутовий пласт твору, розширює та піднімає змістовний горизонт спектаклю, надає «злові дня» певного історичного контексту. Ось як він пояснює В. Меллеру наскрізний принцип щодо дієвих осіб спектаклю: «Зовні все має виглядати приблизно так, як буде виглядати наша епоха на фотографії років через сто, як, скажімо, виглядає Паризька комуна на фотографії тепер; тобто в костюмі, гримі, пластиці від епохи береться тільки найхарактерніше»<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Верхацький М. Скарби великого майстра // Леся Курбас. Спогади сучасників. — С. 316.



Вистава розпочиналася й закінчувалася заводськими епізодами, кільцюючи сільські сцени композицією — гімном будівництву. У першій картині «Суднобудівники» на «піднятих уверх планшетах, наче на переходовому мосту у величезному котельному цеху, розташовувався, спостерігаючи за роботою, майстер, крутилися шустрі фабзайчата. Пропливали на пересувному крані важкі предмети виробництва, розпечена болванка, міцний сталевий крюк. Дія йшла і вниз. В глибині вимальовувались обриси величезного котла <...>»<sup>17</sup>. У фіналі весь портал сцени займав завод, що виріс, ніби з-під землі. Сюди повертався Дудар із делегацією горбачівців, виконавши «на всі сто» партійне завдання<sup>18</sup>. Свідок прем'єрного показу «Диктатури» Л. Болобан вдало означив той ефект, який мали заводські сцени й в цілому «машинізований» спектакль: «Глядач увесь час протягом вистави відчуває <...> що дія провадиться завдяки машині, і ці сільські побутові сцени, що з'являються то тут, то там, ніби підпорядковані силі машини, силі тієї волі, що керує цими машинами <...> Вдається подати напруження дії, виявити наш будівничий пафос, той пафос трудящих мас, що ними рухається вся наша величезна будівнича робота»<sup>19</sup>.

Водночас Л. Курбас хотів, аби через відмінні ритм, музичний супровід, спосіб мовлення акторів глядачі «безпосередньо і наочно, чітко і грубо» відчули «протилежність» між «заводом» і «селом», що «і створюють диктатуру як таку»<sup>20</sup>.

Сільські сцени сполучали епізоди різного ступеня узагальненості: від одного символу через метафору до кантилени розгорнутих асоціацій. Їхня змістовна поліфонія інколи звучала занадто складно (критика писала про перевантаження деяких епізодів вистави), і режисер, ніби відчуваючи певну надмірність виражальних засобів, часом «розбавляв» цю складність, використовуючи плакатні прийоми агітаційного театру — актори з просценіуму зачитували телеграфні повідомлення про нові перемоги в боротьбі за соціалізм всередині країни і за кордоном на тлі відповідної кінохроніки<sup>21</sup>.

Гранично виразна перша сільська сцена — «мізансцена трьох куркулів» — завжди викликала оплески глядної зали. На окремому планшеті, опущеному до рівня глядацьких очей, «наче китайські богдыхани», сиділи сільський багатій Чирва на прізвисько Козир та два його сусіди Півень і Сироватка. Поряд з кожним — півметровий макет його хати, порівняно з яким людська фігура видавалася величезною, набувала демонічного вигляду. За спинами куркулів вимальовувала-

<sup>17</sup> Черкашин Р. Лесь Курбас в Харківце... — С. 140.

<sup>18</sup> Там само. — С. 142.

<sup>19</sup> Болобан Л. Подвійна перемога // Радянський театр. — 1930. — № 3–4. — С. 53.

<sup>20</sup> Курбас Л. Філософія театру. — С. 779.

<sup>21</sup> Черкашин Р. Лесь Курбас в Харківце... — С. 142.



І. Микитенко «Диктатура». «Березіль», 1930. Сцени з вистави

ся об'ємна панорама села: малесенькі хатки, в яких світилися віконця, а в однієї навіть йшов дим з труби (актор, сидячи за лаштункам, палив цигарку), дерева, вулиця, церковна дзвіниця<sup>22</sup>. Відданість селянина своїй власності мала читатися у його нерозривному єднанні з індивідуалізованою хаткою-макетом. Гуртування хаток на сходинах у сільради, їхня метушня перед приїздом Дударя метафорично позначали станове розшарування села.

Драматургія кульмінаційних епізодів (збори сільської громади, змова куркулів, заручини Півня з Паранькою тощо) розвивалася через переплетення нюансованих зорового та музичного текстів. Кульмінаційна сцена сільського сходу у другому акті в трактовці Л. Курбаса з побутового епізоду «піднімалася до масштабів пристрасного народного форуму»<sup>23</sup>. На всіх шести планшетах окремими живописними групами розташувалися учасники зборів. Голова сільради Горох відкривав їх з особливою урочистістю, не виголошуючи, але виспівуючи звичні фрази. Фольклорно узагальнена група неможливіх разом із Дударем — А. Бучмою випливала й підносилася над сценою, над головами настільки ж іконописних куркулів на чолі з Чирвою — Й. Гірняком, який також співав пристрасну арію-монолог. Вирування емоцій, розмежування в громаді передавалося сполохами світла, які у точно заданому ритмі, «схрещуючись наче мечі», вихоплювали із загальної композиції окрему фігуру в момент, коли вона брала слово<sup>24</sup>. Горох, змахуючи рукою, ніби диригент оркестру (жест підхоплювався світлом прожектора), «виймав» із різномасної селянської юрби чергову постать незгодного з політикою партії у питанні хлібозаготівель. Мірою того, як куркулі зміцнювали свої позиції, в оркестрі наростала пісня «Ой, наступала та чорна хмара».

Композиція сцени заручин Півня та Параньки мала нагадати глядачам «Тайну вечерю» й водночас висловити іронічно-негативне ставлення режисера й театру до дрібновласницьких інстинктів сільської буржуазії. ... Куркулі святкували перемогу над Дударем. Раблезіанський натюрморт весільного столу: «людоїдські» поросята та пироги, величезні сулії з самогоном, над столом серед паперових хмарин «літали» випечені з тіста купідончики, біля порталів височіли світильники у вигляді пухлих баб з тіста зі свічниками в руках. Розгнуждане пияцтво та розпус-та весільних гостей розвінчували хазяїв-мироїдів, позбавляючи їх рештків людського. Взявшись за руки, або поклавши їх один одному на плечі, гості «голосно, потужно, спільно»<sup>25</sup> співали «Ревела буря...», являючи собою грізну, згуртовану силу. Поряд метушився сільський фотограф, намагаючись зафіксувати урочис-

<sup>22</sup> *Черкашин Р.* Лесь Курбас в Харькове... — С. 142.

<sup>23</sup> Там само. — С. 141.

<sup>24</sup> Там само.

<sup>25</sup> *Верхацький М.* Скарби великого майстра. — С. 316.



І. Микитенко «Диктатура». «Березіль», 1930.

Небаба — С. Федорцева, Дудар — А. Бучма

тий момент заручин... Аж ось наступної миті планшети починали хилитися під різними кутами, актори хиталися разом з ними, і виникало враження, що земля тікала з-під куркульських ніг, погрожуючи скинути їх у прірву.

Відповідної масштабності набували у виставі її головні персонажі. Щоб досягти потрібного результату, Л. Курбас, починаючи роботу на виставою, застерігає акторів від «фальші»: «психологізму, індивідуальної емоційності, характеру»<sup>26</sup>. Натомість режисер зосереджує увагу виконавців «на вусі і на жесті», основними засобами показу персонажу визначає «вільний речитатив» та «рух взагалі»<sup>27</sup>. В такий спосіб він не лише піднімає персонажів п'єси над масками «робітника», «середняка», «куркуля», «неможливіх», знайомих тогочасному глядачу з часів агітаційного театру, а й надає їм розширених ментальних характеристик. Відтак, у виставі діяли: патріарх села куркуль Чирва (Й. Гірняк) — «<...> не просто

<sup>26</sup> *Курбас Л.* Філософія театру. — С. 779.

<sup>27</sup> Там само.

куркуль, <...> ватажок тих куркулів, що їх тепер ліквідують як клас. У нього обличчя біблійного Мойсея, довга сива борода, величні рухи, трагізм в голосі. Він басить, відчуває, що його клас вмирає і в своїх речитативах-ієреміадах підноситься до пророка <...>»<sup>28</sup>; його спільники-куркулі й серед них — найлютіший, найзавзятіший ворог соціалізму Півень (Д. Мілютенко), які поводяться гідно в сцені сходи, проте в епізоді заручин впадають у п'яний чад, б'ються в параної, волають від страху, відчуваючи близький кінець свого життя, схожі більше на свиней, аніж на людські істоти; Гусак (О. Хвиля) — теоретик «вростання у соціалізм», підступний, готовий до будь-яких хитрощів, аби зберегти свою владу в селі; Паранька (В. Чистякова) — дурнувата, вульгарна куркулівна; Дудар (А. Бучма) — зморшквате обличчя, що час від часу ховає лукаву посмішку у вусах, повільна хода, спокійні, нечасті порухи рук, м'який голос, розсудливі інтонації, на плечах поношений піджак, на ногах — чоботи, на голові — прим'ята кепка — робітник, впевнений у правоті більшовицької справи, гордий її вже здобутими перемогами, чиї відповіді на політично гострі запитання звучали ніби мрійливо-ліричні ремінісценції, а монолог у кульмінаційному епізоді був «темпераментним, епічно-урочистим, з тонко розробленою гамою інтонацій»<sup>29</sup>; комсомолка Небаба (С. Федорцева) — лірична дівчина, яка в окремих епізодах перетворювалася на романтичну героїню, залишаючись у «цьому піднесеному стилі <...> життєво правдивою і достовірною»<sup>30</sup>; середняк Малоштан (М. Крушельницький) — розумник, який нарешті «знаходив віру у справу соціалізму і ставав у ряди його будівничих»<sup>31</sup> і «задавав тон усьому спектаклю» — «створені у спектаклі сцени, коли Малоштан ловив рибу, наспівуючи: «Сьогодні Івана, а завтра Купала», або зустріч з Чирвою-Козирем, що рухала далі сюжетну лінію розвитку п'єси, досягали величезної сили художньої виразності»<sup>32</sup>.

Серед численних відгуків на прем'єру «Диктатури» Б. Сіманцев наголошував на кардинально відмінній трактовці «Березолем» усіх основних персонажів п'єси І. Микитенка: «Нарешті глядачі побачили і цілком нову трактовку ролей. На першому місці Малоштан (Крушельницький). Цей актор має надзвичайну здатність перевтілюватись. Його Малоштан справжній сільський філософ, що ніяк не може збагнути, що то є диктатура. Сильний образ Дударя подає артист Бучма. Він показує живого робітника, одночасно лагідного і твердо-рішучого.

<sup>28</sup> Буревій К. Шекспір чи Куліш... — С. 550.

<sup>29</sup> Косач Ю. Амвросій Бучма. — К., 1978. — С. 137.

<sup>30</sup> Омеляновська-Чорна П. Софія Федорцева. — К., 1971. — С. 23.

<sup>31</sup> Танюк А. Мар'ян Крушельницький. — С. 82.

<sup>32</sup> Мейтус Ю. Музика в творчості митця // Мар'ян Крушельницький. Спогади. Статті. — К., 1969. — С. 76.



І. Микитенко  
«Диктатура».  
«Березіль», 1930.  
Сцени з вистави

Чирва (Гірняк) — постать, що надовго запомінається; разом улесливий і мстивий, лагідний і жорстокий — все це актор уміє виявити в своїй грі. Вельми яскраві образи дали так само Чистякова, Ужвій, Мілютенко, Федорцева й загалом весь акторський колектив»<sup>33</sup>. Інший свідок вистави О. Смирнова-Іскандер завважила таке щодо акторського ансамблю «Диктатури»: «У цій незвичній виставі гра акторів була гранично виразною, лаконічною. Характерність кожного образу створювалась не тільки точним рисунком руху та жесту, а й точною інтонацією, мелодією та ритмом мови»<sup>34</sup>.

Більшість післяпрем'єрних відгуків на виставу «Диктатура» театру «Березіль» були схвальними. Українська критика зрозуміла експериментальний характер спектаклю, гідно оцінила професійну майстерність постановника. Х. Токар відзначив «величезну театральну культуру» нової роботи Л. Курбаса<sup>35</sup>, Б. Сіманцев назвав «Диктатуру» «епохальною» виставою, «кращою в усьому Союзі за останні п'ять років»<sup>36</sup>; С. Гец насамперед поцінував «десятки великої цінності нових сценічних способів художнього узагальнення й синтезування», застосованих режисером<sup>37</sup>; Л. Болобан найціннішим здобутком спектаклю вважав «надзвичайно різноманітне використання найскладніших технічних можливостей театру» для досягнення «цілковитої простоти й зрозумілості»<sup>38</sup>; П. Вершигора, констатував, що Л. Курбас «автора таки перемиг» і що лише в «Березолі» «Диктатура» стала диктатурою, тільки Курбас довів, як треба в наш час розв'язувати великі глибокі проблеми в театрі по-театральному»<sup>39</sup>.

П. Рудін акцентував, що театр на «свій кшталт» підійшов до твору І. Микитенка, і прозорливо вбачав цю відмінність в «окремих романтичних мотивах, що виразно відділяються від натуралістичної тканини п'єси», що їх «театр взяв як висхідний пункт для побудови вистави»<sup>40</sup>. Він же пояснив, у чому полягали розбіжності в оцінках «Диктатури» Л. Курбаса: декого з критиків радувало «величезне багатство і різноманітність засобів» вистави, деякі «переймалися» через те, що «фор-

<sup>33</sup> Сіманцев Б. «Диктатура» в «Березолі» // Радянське мистецтво. — 1930. — № 14. — С. 14–15.

<sup>34</sup> Смирнова-Іскандер О. Театральна Україна двадцятих років. — С. 151.

<sup>35</sup> Токар Х. Велика перемога «Березоля» // Робітничая газета. — 1930. — 3 лип. — С. 4.

<sup>36</sup> Сіманцев Б. «Диктатура» в «Березолі»... — С. 13.

<sup>37</sup> Гец С. Плюси та мінуси «Диктатури» в «Березолі» // Комсомолец України. — 1930. — 5 черв.

<sup>38</sup> Болобан Л. Подвійна перемога // Радянський театр. — 1930. — № 3/4. — С. 53.

<sup>39</sup> Вершигора П. Плюси й мінуси // Критика. — 1930. — № 12/13. — С. 15.

<sup>40</sup> Рудін П. Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня // Життя і революція. — 1930. — № 11/12. — С. 69.

мальні винаходи <...> застили революційний пафос». П. Рудін переконував, що ці суперечки — не антагоністичні й у «спеціальній і ґрунтовній дискусії» вдається «розв'язати всі спірні питання»<sup>41</sup>.

Однак у спектаклю «Березоля» знайшлося також чимало противників. Йдеться, насамперед, про автора «Диктатури», який за десять днів до прем'єри, виступаючи на пленумі Всеукраїнської спілки пролетарських письменників оскаржив сценічне вирішення свого твору і звинуватив Л. Курбаса у численних ідеологічних помилках, що їх І. Микитенко побачив не лише у «Диктатурі», а й у інших виставах «Березоля»: «<...> Мистецький керівник «Березоля», безперечно, страждає на небезпечну метафізичну хворобу — формалізм, — заявив І. Микитенко. — Звідси — формалістичні вади в роботі керованого ним театру. Всі ми бачимо ці вади в кожній виставі театру <...> Ідучи за проводом філософії т. Курбаса, театр «Березіль» неминуче мусить заходити в ідеалістичний тупець, <...> вся його мистецька формалістична продукція неминуче повинна здійснити змичку з містикією і т. і.»<sup>42</sup>.

Невдовзі після прем'єри у часописі «Критика» з'явилася стаття, підписана Д. Шарахом (ймовірноше всього за підписом сховався Д. Грудина), де Л. Курбаса було звинувачено зокрема у тому, що у спектаклі «диктатура» як воля — ідея не розв'язалася в образі, нависла над селом, як гроза, як привид, як тривога»<sup>43</sup>. Слідом М. Корляків наголошуючи, що у «Диктатурі» все «грало» та було сповнене «філософією», а також переконуючи, що п'єса І. Микитенка має вагоме значення для ідеологічного «одужання» театру, і з нею «Березіль» робить «спроби відштовхнутись від «синіх далів», від захоплення плутаниною в національним питанні на малахіяньський манір і підходить до гостріше поставлених проблем соціалістичної революції», водночас, заявляв, що режисер вистави нібито недооцінив «живого ґрунту класової боротьби», натомість захопившись «абстракціями», які зашкодили показу реальної перемоги соціалізму на селі<sup>44</sup>. Досить спостережливий Ю. Смолич цього разу висловився несподівано різко, зазначаючи, що «Диктатура» І. Микитенка — п'єса гострих суспільних конфліктів, чіткої, дещо навіть грубаватої виразності в показі класової боротьби, — ця п'єса, страктована Курбасом у плані межівної театральної умовності та майже оперової величавості (аж до спинання на котурни!), зазнала в Курбасовій постановці цілковитої невдачі»<sup>45</sup>.

<sup>41</sup> Рудін П. Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня... — С. 70.

<sup>42</sup> Микитенко І. За гегемонію пролетарської літератури // Гарт. — 1930. — № 6. — С. 143–144.

<sup>43</sup> Шарах Д. «Диктатура» в «Березолі» // Критика. — 1930. — № 8/9. — С. 20–25.

<sup>44</sup> Корляків М. Непорозуміння в трикутнику // Критика. — 1930. — № 11. — С. 61–76.

<sup>45</sup> Смолич Ю. Про театр. — С. 196–197.

Проте, більше, ніж будь-чий позитивні відгуки, виставі прислужилося те, що серед її перших глядачів були учасники партконференції та XI з'їзду КП(б)У. В їхніх оцінках «Диктатури» в «Березолі» переважали позитивні ноти, що врешті-решт утримало її в репертуарі театру впродовж трьох сезонів.

Бібліографія:

1. *Бобошко Ю. М.* Режисер Лесь Курбас. — К., 1987.
2. *Горбенко А.* Харківський академічний драматичний театр імені Т. Г. Шевченка. — К., 1979.
3. *Гринишина М.* Театр української драматургії (Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х рр.). — К., 2006.

М. Гринишина

М. КУЛІШ «МАКЛЕНА ГРАСА»

Театр «Березіль» (1933)

Львівський академічний український драматичний театр  
ім. М. Заньковецької (1967)

Навесні 1933 р. Л. Курбас в «Березолі» розпочинає репетиції нової п'єси М. Куліша «Маклена Граса». Зважаючи на тогочасні обставини й на долю кількох попередніх творів М. Куліша, цензурний дозвіл на постановку цього твору викликає подив. Ймовірно, цьому сприяла зміна місця дії п'єси: історія відбувається не в Україні, а у Польщі. Це означає, що емоції М. Куліша були спрямовані проти капіталістичної системи й на захист її жертв.

Сюжет майбутньої п'єси драматург вичитав у польській газеті, де в розділі надзвичайних подій була надрукована замітка про збанкрутілого маклера, який намовив безробітного вбити його за грошову винагороду. Мотивація у такої хворобливої, ледь не божевільної пропозиції була абсолютно «здорова»: насильницька смерть маклера давала родині можливість отримати страховку в сто тисяч злотих. Відштовхуючись від цього «чорного анекдоту», М. Куліш вибудовує об'ємну драматургічну конструкцію, в якій використані прийоми широкого спектру: від гиньолю, чорної комедії, соціального фарсу до мелодрами.

Історія збанкрутілого маклера, що планує власне вбивство від руки неповнолітньої дівчинки задля отримання сім'єю посмертної страховки, спочатку не викликає сумнівів у членів Реперткому. В. Ревуцький з цього приводу зауважив таке: «Репертуарний комітет НКО легко дозволив до вистави «Маклену Грасу». Йому, правдоподібно, прийшлося до смаку, що маклера забиває донька безробітного пролетарія. Однак, не було помічено, що ідея ставилася значно ширше. Засуджувалися люди, що в своїх устремліннях до забезпечення влади грошей не гребували ніякими

засобами, включно жертвою власного життя. Зокрема натякалося на партійних українських бюрократів, що, виконуючи лише партійні доктрини з Москви, не нехтували будь-якими засобами, включно з небезпечним для них самих винищенням української людськості голодом»<sup>1</sup>.

Водночас Ю. Шерех пропонує побачити в «Маклені Грасі» твір, в якому переважні мотиви Кулішевої творчості досягли «останньої виразності», де можна почути, «як грудка землі падає на труну героя його творчості, єдиного героя її, що ним була людина», де «елегія безнадійності», зазвучавши голосно в «Народному Малахії», бринить звуками поминальної молитви над людством, що має за образ «гусей <...> що з'їли вишні з вишнівки, зробилися п'яні, попадали замертво, були общипані, але прокинулися — і от <...> ідуть всі до порога, голодні з похмілля і голі <...> А над цими потворними в своїй сп'янілості й голизні людьми-гусьми вже нема і Бога, а є тільки чорт»<sup>2</sup>.

Отже, за недоглядом реперткомівських «сторожів» «Маклена Граса» отримувала дозвіл на постановку в «Березолі». Натхнений такою удачею, Л. Курбас, проводячи впродовж майже півроку репетиції на стаціонарі й у Межигір'ї (дачній місцевості під Києвом), у вересні підготував прем'єру вистави. Однак, на завершальному етапі роботи, коли основні контури спектаклю вже чітко вимальовувалися, почнетися, за висловом М. Куліша, «історія, подібна до «Патетичної» <...> Щось неймовірне, несподіване, незрозуміле, — удар голоблею по голові <...>». Йшлося про «закритий перегляд п'єси й якесь вже остаточне вирішення» її до новим складом Реперткому, що його авторів обіцяли провести до 16 вересня, тобто за вісім днів до офіційної прем'єри в «Березолі»<sup>3</sup>.

Закритий перегляд для української партійної верхівки відбувся 23 вересня 1933 р. В театрі, оточеному працівниками ОГПУ, виставу дивилися Косіор, Любченко, Затонський, Постишев, Балицький. «Маклена Граса» витримала перевірку і 24 вересня була винесена на глядача. А. Куліш пригадувала, що «п'єса мала великий успіх. На прем'єрі було багато людей. Це вже була звичка: коли йшла п'єса Куліша, то театр, як кажуть, тріщав від публіки»<sup>4</sup>.

Твір М. Куліша, як і вистава Л. Курбаса за ним, вочевидь сповнені саморемінісценціями, більш чи менш відчутно відлунюють іншими їх спільними роботами, відтак, безперечна цінність цієї сценічної роботи полягає не у заяві

<sup>1</sup> Ревуцький В. Нескорені березильці. Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська. — С. 53.

<sup>2</sup> Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша // Куліш М. Твори: В 2 т. — Т. 2. — С. 335–336.

<sup>3</sup> Куліш М. Лист до О. К. Корнєєвої-Маслової від 8 вересня 1933 р. // Куліш М. Твори: В 2 т. — Т. 2. — С. 639.

<sup>4</sup> Куліш А. Спогади про Миколу Куліша // Куліш М. Твори: В 2 т. — Т. 2. — С. 737.



М. Куліш «Маклена Граса». «Березіль», 1933.

Зброжек — Й. Гірняк,

Маклена — Н. Ужвій (ліворуч).

Стефан Граса — О. Романенко (праворуч)

нових тематичних чи формотворчих комплексів, а у ствердженні їх принципового й системного характеру, в доведенні до граничної чіткості того принципу «симфонізму», який визнаємо основоположним для стилю творчої тріади Куліш — Курбас — Меллер. Має значення, що «Маклена Граса» стала для її автора досягненням «останньої виразності», а для Л. Курбаса вистава за нею виявила «експресивний до крайності реалізм» — стиль, що його як базовий для творчості «Березоля» художній керівник театру прокламує з часу роботи над «Народним Малахієм».

Проте творчий симбіоз драматурга та режисера аж ніяк не перешкодив художницькій індивідуальності, насамперед це стосувалося відвертої переакцентуації драматургічного твору: Л. Курбас загострив трагічний мотив, лише намічений в автора, особливо підкреслив його у фіналі, де Маклена — Н. Ужвій, перелізши через височенний паркан, розчинялася, ніби фантом, в осінньому морозі, ледь розрідженому першими, несміливими променями, замість того, щоб йти на яскраве ранішнє сонце, як пропонував у фінальній ремарці М. Куліш.

В. Меллер підкреслює цю інтонацію, встановлюючи конструкцію, що вбирає частину пошарпаного двоповерхового будинку, підвал, подвір'я та частину вулиці, на тлі темних, з іржавим відблиском, лаштунків. Дім фабриканта і власника Зарембського, бельетаж якого винаймає маклер Зброжек із сім'єю, а підвал — злиденна родина безробітного Граси, мав чітке соціальне розшарування. Фактична відстань між різними місцями дії була мізерною, образна — кричущо великою. Художник не тільки протиставив претензійну обстановку помешкання Зброжеків повному зубожінню притулку Грасів, а й прикрасив будинок легким мереживом горішнього балкону — образ-мрія про заможне життя — близьке й недосяжне водночас. Леде не прірвою здавався простір між будинком і великою собачою будою, розміщеною у миршавому «натяку» на садочок, де «мешкав» не лише пес Кунд, а й колишній музикант-тріумфатор, нині жебрак-філософ Ігнацій Падур. За будинком, за міцною залізною огорожею, у хисткому, тьмяному світлі вуличних ліхтарів проглядала вулиця.

Однак, коли у графічно чітких, конструктивно виразних мізансценах вистави Л. Курбас зміщуватиме просторові орієнтири, вибудовуючи в такий спосіб внутрішню, ментальну композицію дії, ці розбіжності зійдуть нанівець, адже у творі М. Куліша «<...> це був один світ, це було людство в його другорядних розбіжностях і присутній єдності»<sup>5</sup>. Цю єдність також окреслюватиме одноманітність, утертість костюмів персонажів. Невизначеність їхнього кольору на тлі настільки ж одноманітних суконних лаштунків навіватимуть смуток, створюватимуть похмурий, пригнічений настрій. Його ще й посилюватиме меланхолійно-безнадійна музика Шопена, такти якої лунатимуть з вікон квартири Зброжека у першій сцені. Згодом вона супроводжуватиме вихід Маклени на «панель», її награватиме на окарині Падур, і класична мелодія на народному інструменті так само озиватиметься дисонансом, що й фальшиві, гугняві звуки Малахієвої дудки.

Чи не єдину інтонаційну опозицію становила у виставі дуетна сцена матері й дочки Зброжекових, де Анеля — В. Чистякова екзальтовано-радісно переповідала історію свого кохання до пана Зарембського й із захопливим здивуванням розказувала про вчорашнє освічення фабриканта, зроблене у кращих традиціях польського панства — у пишних, розцвічених метафорами фразах. Для вкрай «романтичної» пані Анелі ця пропозиція руки й серця молодого, гарного та заможного Зарембського, до якого «мабуть, найвродливіші панянки горнулися» у самій Варшаві, була справдженням найзаповітнішої мрії. Анеля — В. Чистякова у білій довгій сорочці, що нагадувала вбрання нареченої, вихоплена снопом світла, з хрестом у руці, навколішках, наче сповідувалася, наче умовляла небесні сили допомогти її надіям справдитися. Натомість мати К. Пилинської виставляла себе типовою обивателькою, для якої

<sup>5</sup> Шевельов Ю. Я — мене — мені... (і довруги). — С. 226.



М. Куліш «Маклена Граса». «Березіль», 1933.  
Мати — Л. Пилинська, Анеля — В. Чистякова

кожна новина приховує в собі обов'язкові негаразди, труднощі, а відтак, радість від скорого доччиного заміжжя йшла в парі з наріканнями на те, що у світі зник порядок і все тепер «таке зненацьке... ніби з-за рогу». Сидячи у ліжку в теплій сорочці й чепчику, закутана у товсту ковдру, вона не хотіла полишати «тепле місце», наче боялася вийти зі світлового кола у темряву, пройти навіть декілька кроків у чорному просторі, що лежав між нею і дочкою.

Ніби на підтвердження материнського передчуття буквально через кілька сцен (наприкінці першої дії) Зарембський — Д. Мілютенко безжально розтопче дівочі мрії, довідавшись про намір Анельчиного батька відкупити фабрику за борги. Ця сцена лишить у пам'яті сучасників як приклад яскравого сценічного контрасту: «подібний до фашиста Зарембський — у чорному блискучому плащі, його наречена Анеля — в білому вбранні; ліжка під білим балдахіном, схоже на катафалк, — і над нею суворий католицький хрест чорного дерева; чорна тінь Анелі на білому екрані стіни <...>»<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Черкашин Р. Лесь Курбас в Харківці // Лесь Курбас. Статті и воспоминання о Л. Курбасе. — С. 147.

Безперечно, найскладніший момент вистави — поява на сцені Маклени, дочки старого Граси — головної героїні п'єси та спектаклю. На відміну від сюжету з газетної замітки, у п'єсі М. Куліша дочка безробітного Граси, підслухавши розмову батька з маклером, пропонує йому свої «послуги». Вона готова вбити його безкоштовно — з почуття ненависті до його облудної брехні й, можливо, класового інстинкту. Композиція вистави, задана Л. Курбасом, протиставляла Маклену чоловічому трикутнику Зарембський — Зброжек — Падур, де кожний на свій лад уособлював вислів «філософії кінця». Образ Маклени встановлював ніби іншу площину конфлікту, а її існування у виставі вибудовувало лінію його розв'язання.

У репетиціях брали участь дві актриси — Наталя Ужвій і Тамара Жевченко. Молода, невисока на зріст й досвідчена у виконанні травестійних ролей Жевченко, безумовно, якнайкраще підходила на роль підлітка. Однак, п'ятнадцятирічну дівчинку (сценічна Маклена подорослішала на два роки) грала «доросла, досить презентабельна жінка» Наталя Ужвій, яка мала «перевтілитися у фізично незріле, по-дитячому незграбне, часом безпорадне й смішне створіння»<sup>7</sup>. Першу появу Маклени, яка, щойно прокинувшись, вилазила з підвалу й відправлялася у звичну подорож за недоїдками — єдиною їжею злиденної родини, розмовляючи дорогою зі своїми мовчазними друзями: меншою сестричкою Христиною, собакою Кундом і гусьми, що готуються летіти у вирій —, свідок прем'єрного показу М. Бажан описав так: «Ось з'являється Маклена. Довгорука, трохи клишонога. Смішно хитається косичка. Піднімається по сходинках з партеру на кін. Незграбно нахиляється й по-дитячому щось кричить униз, у вікно підвалу, де ще спить її молодша сестра»<sup>8</sup>. На додачу до старанно демонстрованої дитячої незграбності Маклену — Н. Ужвій одягнули у безформне плаття з навхрест пов'язаною на грудях хусткою, наче у старої. Запалі очі й бліде обличчя завершували портрет голодної, змарнілої істоти. У наступних сценах, коли глядач, вже усвідомивши вікову різницю між актрисою і дівчинкою, яку вона зображувала, мав повірити виконавиці, а внутрішній світ, переживання Маклени мали знайти у нього відгук і співчуття<sup>9</sup>, вона носитиме темне плаття з білими манжетами й фартухом, одночасно нагадуючи прибиральницю й школярку, що однаково додавало героїні наївності й зворушливості.

Мабуть, з тих же міркувань режисер максимально спростив психологічний малюнок ролі, зібравши його з кількох простих, місцями елементарних виявів. Маклена — Н. Ужвій була доброю і турботливою до сестрички Христинки, спів-

<sup>7</sup> Бажан М. Под знаком Лесь Курбаса // Лесь Курбас. Статті и воспоминания о Л. Курбасе. — С. 247.

<sup>8</sup> Там само. — С. 248.

<sup>9</sup> Там само.

чутливою до батька, гордою за Окрая, який не зрадив страйкарів, гнівливою до Зброжека, знякволою та боязкою у «вуличній картині» тощо. Втім, попри численні пристосування, запропоновані режисером, Н. Ужвій не почувалася впевнено в «одежі» підлітка, тому в частині сцен актриса не грала, але удавала дівчинку, підкреслюючи незграбну ходу та жести, говорячи з «дитячими» інтонаціями. Найменше у психологічному малюнку ролі актрисі вдавалися острахи дівчинки, її вагання та розгубленість. Ось чому поразкою були діалоги Маклени з Падуром, а найяскравішою у виконанні Н. Ужвій стала сцена вбивства Зброжека, де вагання лишалися позаду і Маклена наважувалася виконати задумане. Глядач бачив, як дівчина йшла вулицею, абсолютно відсторонена від навколишнього життя. Відчувалося, що її гнітять думки, що вона налаштовується на жахливий вчинок. Усе, що накопичилося в душі, Маклена — Н. Ужвій оповідала Падуру — М. Крушельницькому з незвичними для неї інтонаціями — беземоційно, часто зупиняючи хід думок, роблячи великі паузи. Адже тема розмови була дорослою, тому Маклені — Н. Ужвій важко було знайти потрібні слова. Актриса переконливо доводила, що нелегке життя змусило дівчинку миттєво подорослішати та змінити ставлення до людей і подій. Раптово обірвавши себе, Маклена — Н. Ужвій цмокала музиканта у щоку й втікала. У наступному епізоді її було зовсім не впізнати. «Тут — іронія, зневага, лють, твердість у всіх жестах, міміці, ході. Бере гроші, лічить, відчитує Зброжека за недостачу грошей. Рве їх на клапті, жбурляє на землю. Як заморожена хапає пістолет, цілиться у зляканого Зброжека, стріляє в нього і вбиває. На мить застигла, начебто в нерішучості, а почувши свисток, яким скликають поліцейських, побігла до воріт, на ходу наказала Падуру, щоб про все розповів батьку, і, рішуче перебравшись через стіну, впевнено крикнула музиканту: «Передайте, що я повернусь, обов'язково!»<sup>10</sup>. За спогадами сучасників, в цьому епізоді Н. Ужвій піднімалася до вершин символічного узагальнення. Крім того, завдяки її грі виправдовувався фінал вистави, красномовно засвідчуючи силу вчинку дівчинки: слідом за зниклою за парканом Макленою до нього, спочатку несміливо озираючись, а потім все рішучіше, прямував Падур — М. Крушельницький. Отже, в цілому щодо образу Маклени актриса та режисер перемогли, принаймні провідний український письменник завважив: «<...> Напевно, повне перевтілення тут було неможливим, але цілісність образу вражала»<sup>11</sup>.

Вражаюче цілісними були й провідні чоловічі образи вистави, їхню концентровану художність можна висловити словами О. Уайльда: «Маска завжди скаже нам більше, ніж обличчя». Вже у першій сцені Д. Мілютенко встигав повноцінно

<sup>10</sup> Кисельов Й. Поетеса української сцени. — К., 1978. — С. 52.

<sup>11</sup> Бажан М. Под знаком Лесь Курбаса. — С. 248.



окреслити Зарембського, розкрити сутність цієї вкрай честолюбної, егоїстичної, нищої істоти. На початку епізоду — при зустрічі з пані Анелею — Зарембський — Д. Мілютенко, розлючений діями страйкарів, які зупинили роботу фабрики, й обурений підступністю потенційного тестя, все ж намагався стримати негативні емоції, вдаючи з себе «шляхтича» перед панночкою та «демократа» перед жебраками. Однак стійкості йому вистачало ненадовго, і от вже Зарембський — Д. Мілютенко несамовито кричить на прохачів, його обличчя перекошується від жорстокості, руки зі скрюченими пальцями тягнуться вгору, чи то відмахуючись від жебраків, чи то хапаючи щось. (А за ним на стіні його збільшена тінь, нагадуючи якусь потворну величезну комаху, нависала на жебраками, чиї тіні, примножені світлом, справляли враження незчисленної юрби злидарів із простягненими за подачкою руками). Але ось до нього підходив Падур — ще один жебрак, «на вигляд інтелігент» і пропонував послухати його гру на саморобній дудці. М. Крушельницький виймав свою окарину жестом фокусника, показуючи її не тільки фабриканту, а й публіці. Потім, звертаючись більше до глядачів, він із сумною іронією називав себе першим, хто придумав зробити з жебрацтва жанр мистецтва, і на доказ віртуозно й пристрасно виконував полонез Шопена. Мелодія збурювала в Зарембському — Д. Мілютенку хвилю почуттів; скинувши рукавички, він рясно аплодував музиканту, вигукуючи: «А непогано! Навіть браво!» — і за мить вибухав потоком слів, чулися викрики про нові завоювання, про Польщу від Києва на сході до Данцига на заході.

У другому епізоді — в підвалі — він презирливо і зверхньо, майже не повертаючись у бік співрозмовника, а то й зовсім відвернувшись від нього, розмовляв з Грасою — О. Романенком й зі Зброжеком — Й. Гірняком. Урвавши пояснення старого, Зарембський — Д. Мілютенко піднімався східцями і кидав тому через плече: «Для сплати вам дається три дні!». Потім, спиною «вислухавши» мотивації Зброжека — Й. Гірняка, безбарвним голосом виголошував новий наказ: «На десять годину ранку сюди прийдуть квартиранти» — і йшов геть з тим же кам'яним виразом обличчя.

Виразну антитезу Зарембському — Д. Мілютенку у виставі становив Падур М. Крушельницького. Якщо взяти до уваги гіпотезу А. Танюка, що прообразом музиканта послужив Ігнаці Ян Падеревський — польський піаніст та композитор, який 1919 р. обіймав посади прем'єр-міністра та міністра іноземних справ Польщі й звільнився зі своїх постів через політичні переконання<sup>12</sup>, то протиставлення войовничого фабриканта з його «великопольськими мріями» вкрай маргінальному, в будь-якому сенсі «колишньому» музиканту набуває відчутно політичного характеру. Наприкінці згаданої вище сцени протиставлення

<sup>12</sup> Куліш М. Твори: В 2 т. — Т. 2. — С. 828.



М. Куліш «Маклена Граса». «Березіль», 1933. Зброжек — Й. Гірняк, Маклена — Н. Ужвій, Стефан Граса — О. Романенко. Маклена — Н. Ужвій, Падур — М. Крушельницький

цих персонажів набувало кульмінації. Падур — М. Крушельницький, зачувши оплески Зарембського — Д. Мільотенка, підкреслено уклінно схилився, тоді, виставившись і з сумною іронією глянувши на фабриканта, ще раз грав полонез в мінорі. Раптово обірвавши гру, знову згинався й кудись у підлогу промовляв: «На Вавель, через усю Польщу. І буде вся Польща цвинтарем, а Вавель — надмогильним пам'ятником їй ... Кінець! Кінець навіть пахне в повітрі — зима».

Однак зусилля режисера і блискуче виконання М. Крушельницького надали образу Падура значно більшого об'єму. Актор використовував найрізноманітніші фарби з багатой палітри — від гострих фарсових до м'яких акварельних. Сцени Падура М. Крушельницький грав, як добре пророблені моновистави. При першій зустрічі з Макленою — Н. Ужвій на її розпачливі риторичні запитання, звернені до пса Кунда, з буди чулися хрипи й звідти вилазив маленький чоловічок з величезною головою, голим високим лобом і зі стирчачими пасмами волосся ззаду. На просте запитання: «Хто там?» — він несподівано починав філософствувати про «я — як єдність самосвідомості». Мабуть, він побачив у дівчинці ймовірного слухача своїх «теорій» і заходився говорити, мішаючи сарказм із пафосом, скепсис зі самовпевненістю інтелектуала. Проте «театр удавання» раптово закінчувався, щойно Маклена — Н. Ужвій ставила «наївно просте, але вбивче запитання», що спускало Падура — М. Крушельницького з його п'яньєних «небес». Натомість у свої права вступав «театр переживання», і перед глядачем поступово вимальовувався побитий життям, зубожілий ідеаліст, який лишив мрії та надії в минулому, а нині грає на окарині «елегію безнадійності»<sup>13</sup>.

Найвиразнішим образом спектаклю Н. Кузякіна визнала маклера Зброжека у виконанні Й. Гірняка. На її думку (підтверджену багатьма іншими рецензентами), актор створив «<...> трагікомічний, гротесковий тип, у поведінці якого саме типове було найвище окреслено. І в той же час Гірняк не загубив індивідуально неповторних деталей, не перетворив героя на плакатну схему»<sup>14</sup>. Від самого актора маємо спомина про його перший вихід у ролі Зброжека: «Герой, якого я грав, починав п'єсу. І ось я з'являюся на балконі мешкання Зброжека. Після кількох слів до дружини я стрілою збігаю по східцях на середину сцени і по вузькому помості, перекинутому через оркестру, виходжу майже понад голови глядачів у перших рядах і там починаю свій динамічний монолог <...>»<sup>15</sup>. Цієї миті маклер тріумфував, адже «<...> загальна господарська криза йде йому на користь. Весело шерхотить щітка по капелюху в руках Гірняка, ритм легковажно-жадібного сер-

ця чується в його тупоті з балкону і на балкон. Пристрасть грає ним, скерцо летить, дріботить угору до найвищої ноти <...>»<sup>16</sup>.

Однак радісний настрій полишав Зброжека — Й. Гірняка, щойно він довідувався, що банк, в якому він тримав всі заощадження, прогорів. «<...> Приголомшений, він закидає шнур на балкон і сам лізе в петлю. Але тут в останню хвилину скерцо знову випручується, і під завісу Гірняк ставить рвучку крапку. Самогубство? Без усякої для нього вигоди? Ні! Грач! Ні, хижак нічого не віддасть дарма <...>»<sup>17</sup>. Далі гротескова виразність гри актора доходила крещендо, й «<...> він остаточно завойовує для Зброжека сцену і глядача для того, щоб показати, що суб'єктивна трагедія Зброжеків об'єктивно трагічно або й просто комічна». Й. Гірнякові «<...> пощастило <...> крізь пекло кричущого Зброжекового відчаю кинути веселий гумористичний промінь», ось чому «<...> над деякими найдраматичнішими переживаннями Зброжека» в залі звучав сміх<sup>18</sup>.

За підказкою режисера, Й. Гірняк послідовно застосовує прийом (вподобаний також М. Кулішем) саморозкриття персонажа через своєрідну «гру у гру». Зброжек зрепетирує власне вбивство, детально розробить його мізансцену, розподілить ролі, турбуючись, щоби все виглядало якнайприродніше. Впродовж сцени він наперемінно підраховував можливий прибуток від втілення своєї ідеї, мудрував, як вкрати у Маклени декілька злотих з «гонорару», вив із відчаю та страху, встигав похвалитися своїм розумом і винахідливістю, ще й, сплітаючи патетику з самоіронією, виголосити: «Яка драматургія!».



М. Куліш «Маклена Граса». «Березіль», 1933.  
Зарембський — Д. Мільотенко,  
Зброжек — Й. Гірняк

<sup>13</sup> Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша... — С. 338.

<sup>14</sup> Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша. — С. 434.

<sup>15</sup> Гірняк Й. З хроніки останніх днів «Березоля» // Сучасність. — 1979. — № 11. — С. 17.

<sup>16</sup> Ревуцький В. Нескорені березильці... — С. 55.

<sup>17</sup> Там само.

<sup>18</sup> Там само.

Проробленими до найдрібнішої деталі й дивовижно винахідливими щодо використаних сценічних засобів були у виставі багатофігурні сцени: вже згаданий епізод із жебраками та епізод виходу Маклени на «вулицю». А. Курбас будує їх як проекцію психофізичних станів персонажів — забарвлює емоціями, навантажує внутрішніми переживаннями. Для них він розробляє складну світлову, музичну й пластичну партитуру. Безпорадна Маклена — Н. Ужвій виходить на сцену, туманну осінню вулицю, залиту безнадійним, похмурим дощем. Вона пропонує себе перехожим, щоб отримати хоч якісь гроші для сплати за оренду підвалу, і весь світ для неї зосереджується у череді безликих фігур, що поспішають у своїх справах, не звертаючи на дівчинку уваги, зайняті дивною грою зі своїми однаковими парасольками. Тільки відчайдушні звертання дівчинки відривають їх на мить від справи, але задля того, щоб нагородити Маклену презирством, гидливістю чи лякливою хтивістю. Цим обличчям, здається, немає краю, як немає кінця дощу, разом з яким спливають останні крихти надії дівчинки на порятунок. У геть виснаженої Маклени — Н. Ужвій паморочиться в голові, і цілий світ хитається разом із нею (світова проекція «зміщує» пейзаж).

Мабуть, жодна з попередніх «сценічних симфоній» А. Курбаса не мала в своїй партитурі стільки тужливих, безнадійних, песимістичних нот, скільки їх звучало в «Маклені Грасі». «Іржаві» сукна куліс, розмите — непевне — світло, «дощ», що немовби постійно ллє з похмурого неба без проблиску сонця, сум та відчай як переважні емоції всіх персонажів вистави, елеґійна, сповнена туги за неможливим музика Шопена. Те, «що пізніше філософи-екзистенціалісти назвуть закиненістю людини у світ», у «заповіті українському театрові»<sup>19</sup>, у «лебединій пісні» А. Курбаса (додамо, з огляду на подальшу долю М. Куліша та його творів, й автора «Маклени Граси») звучало голосно й беззастережно. І наскільки ж ці ноти, ця філософія життя дисонували з бадьорими більшовицькими закличками й гаслами, що лунали зі сторінок радянських авторів та вистав за цими сторінками!

Післяпрем'єрної події покажуть, що й цього разу ставлення М. Куліша та А. Курбаса до тогочасної реальності, декларативна відокремленість у творчій роботі від офіційно покладених на культуру «завдань» не залишилися непоміченими можновладцями. 29 вересня з'являється перша рецензія на виставу у «Вістях ВУЦВК»<sup>20</sup>, що її зміст М. Куліш визначив так: «тріумф актора, майстерність режисера, фіаско автора!»<sup>21</sup>. Це «фіаско» М. Куліша всі як один рецензенти вбачатимуть у «фальшу-

ванні» революційної ідеї, у відмові визнати пролетарську революцію єдиним виходом із соціальних протиріч. Натомість у виставі «Березоля» критика поцінювала блискучу гру акторів, щоправда, закидала їм відсутність «чіткої класової позиції» у трактовці персонажів; дехто розцінив убивство Зброжека як «проповідь індивідуального терору», дехто вимагав у автора та режисера показати «керівну роль партії» та активну діяльність «підпільних комуністичних груп» на території Польщі.

Третього жовтня Ф. Таран у газеті «Комуніст» не тільки підтвердить негативні оцінки твору, а й додасть до них звинувачення режисерові: «<...> На сцені не живі представники класів, що схопилися в смертельній схватці, а манекени, що точать нудні діалоги, філософствування загомінкових речників класу капіталістів і просто собі затуркані бідноти. Ані в якому разі промислового пролетаріату»<sup>22</sup>. Цей виступ стане остаточним присудом виставі та її авторам. П'ятого жовтня на засіданні колегії НКО, куди А. Курбаса викликали разом із групою акторів «Березоля», І. Микитенком, С. Щупаком, А. Первомайським (учорашніми успішними співськими співаками) спектакль було піддано нищівній критиці, від режисера вимагали каяття в ідейних гріхах, відмови «блокуватися» з М. Кулішем, «переорієнтації» керованого ним театру. Спроби заступництва І. Мар'яненка, Б. Балабана, Р. Черкашина і пояснення самого А. Курбаса, звісно, не могли вплинути ні на долю вистави, ні на вочевидь завчасно прийняте рішення звільнити А. Курбаса з посади художнього керівника театру. «Маклена Граса» пройшла ще кілька разів, уже без постановника, який 9 жовтня переїздить до Москви, й наприкінці місяця її остаточно знімають з репертуару. Вона стала останньою українською виставою А. Курбаса і закінченням театральної кар'єри діючого драматурга М. Куліша. Жодну з наступних п'єс він не подавав до Реперткому і театрів. А надії побачити «Маклену Грасу» у МХТ-2 та Одеській держдрамі не справилися.

Бібліографія:

1. *Бобошко Ю. М.* Лесь Курбас — режисер. — К., 1987.
2. *Гринишина М.* Театр української драматургії (Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х рр.). — К., 2006.

М. Гринишина

\* \* \*

Львівська постановка драми Миколи Куліша «Маклена Граса» була помітною подією. Вона акумулювала в собі пошуки в галузі сценічного мистецтва попередніх років, коли український театр із певним запізненням та «скрипом» ступав

<sup>22</sup> *Таран Ф.* «Маклена Граса» в театрі «Березиль» // *Комуніст.* — 1933. — 3 жовт.

на шлях естетичного оновлення. Водночас в ній проглядало нове, прогресивне, що утвердилося згодом, у 1970-х роках, коли заньківчани по праву здобули славу лідерів театрального мистецтва України.

Сценічні прочитання п'єс М. Куліша ніколи не були проходними, другорядними. Так було за життя драматурга, так сталося і з тими небагатьма постановками 1960-х рр., коли заборону на більшість з них скасували. Проте «широких рекомендацій» вони не «удостоїлися», відтак кожному доводилося «проштовхувати» «в інстанціях». І щоразу кулішева прем'єра опинялася в центрі уваги критики, завойовувала палких прихильників і, водночас, відчувала насторожені, косі погляди тих-таки вже згаданих інстанцій.

Утім, львівській «Маклені Грасі» від самого початку щастило: С. Данченко — тоді ще черговий режисер театру ім. М. Заньковецької — після настирних клопотань одержав дозвіл на постановку. Прем'єра мала успіх.

Згодом дослідники Н. Кузякіна, Т. Забазлаєва, О. Кулик у монографічних роботах намагалися реконструювати цей спектакль. Ми ж звернемо увагу лише на деякі моменти, пов'язані з давньою роботою львівських митців.

Критика «виявила» у режисерському вирішенні «Маклени Граси» «брехтівський ключ». Малося на увазі введення у виставу зонгів як елементу «відчуження». Їх виконувала трійка безробітних молодиків — вуличних співаків (Ф. Стригун, Б. Козак, Ю. Брилинський). Вони з'являлися у пролозі спектаклю на тлі глухої на весь портал сцени криваво-червоної фабричної стіни і, звертаючись безпосередньо до залу, наспівували веселі пісеньки про невеселе життя, коментуючи події, що розгорталися на сцені. Пісеньки на тексти Романа Кудлика написав Богдан Янівський, який в музичному оформленні тонко використав також шопенівські етюди, мелодію полонезу. Зонги були не лише сюжетним доповненням і коментарем, але й жанровим, стилістичним камертоном, що визначав тональність постановки.

Однак «брехтизація» виявлялася не лише в зонгах. С. Данченко, як зазначав критик, «<...> прекрасно розуміє відмінність поезики Куліша від поезики Брехта, але в той же час не відмовляється від тих мотивів, що їх відомий німецький драматург пізніше розвиває у своїй творчості». Режисер вловив тонкий внутрішній зв'язок між драматургією обох авторів — ті загальні всесвітньо-історичні імпульси (війни, революції, соціальних катаклізмів початку ХХ ст.), які покликали до життя ці феномени: театр М. Куліша і театр Б. Брехта. І там і там — метафора, що сягає символу. Обидва драматурги схильні до парадоксів. Обидва тяжіють до епічного театру. Щоправда, у М. Куліша відчутний сильний ліричний струмінь, образи емоційніші, сповнені внутрішніх колізій.

У ті роки, коли ставилася «Маклена Граса», звернення до системи Б. Брехта було сміливим кроком, свого роду викликом. Напередодні прокотилася хвиля дискусій, в ході яких теоретики-ортодокси доводили неприйнятність принципів



М. Куліш «Маклена Граса».

Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1967.

Зброжек — Б. Кох, Граса — Б. Романицький, Маклена — Л. Кадірова

епічного театру Б. Брехта для мистецтва соцреалізму. Ще б пак! Тоталітарний режим остерігався напрямку, на прапорі якого був заклик «зривання всіх і всіхляких масок», войовниче заперечення мілітаризму, терору, духовного рабства. Брехт кликав до розуму, до ясної самосвідомості, звіреної з фактами і спостереженнями. Адептам соцреалізму були більше до душі ілюзорність, пасивна споглядальність, так званого, театру «переживання» — єдиної системи, придатної для «нашого» мистецтва.

Водночас ідеї Б. Брехта знаходили пристрасних прихильників у середовищі інтелігентів-шістдесятників, які щиро вірили у силу розуму, здатного перебудувати світ на засадах соціальної справедливості й гуманізму. Для режисерів молодії генерації, до якої належав С. Данченко, відверта декларація власної громадянської позиції і ясність думки стали метою пошуків і критерієм творчого успіху. Вже саме звернення до спадщини Миколи Куліша — найгеніальнішого з плеяди митців українського «розстріляного» Відродження» — тим паче, погляд на його твір крізь призму поезики Б. Брехта, не були даниною моді, натомість свідомим

вибором «зброї» в ідейній боротьбі тих років, своєрідним виявленням естетичної опозиції.

Публіцистичність спектаклю, наближення його до «<...> театру соціальної дії, театру політичного» спонукала режисера шукати художніх засобів, які б безпосередньо висловлювали думку на злобу дня. «Режисер сподівався зробити складну п'єсу більш зрозумілою <...> Він хотів активно впливати на зал, без кружіння і без іронії висловити те, що повинен був, на його думку, усвідомити глядач».

П'єса Куліша й справді значно складніша, ніж це може здатися на перший погляд. У ній — сильне нашарування соціальної фантазмагорії. Якби такий жанр мав право на офіційне визнання, його можна було б визначити як «кошмарний сон». Життя абсурдне, коли людина, для того, аби вижила родина, сама для себе наймає вбивцю. Життя страхотливе, якщо геніальний музикант знаходить притулок на смітнику, в собачій будці, а голодне дівча-підліток саме, без примусу, виходить «на панель». Алогізм, абсурд життя штовхає людей на непередбачені вчинки, їхні характери сповнені суперечностей. Персонажі п'єси «роздвоюються», діють нерідко ніби у сомнамбулічному стані.

Але С. Данченко прагнув чіткості, ясності думки. Він уникав інфернальних мотивів, «сюр» не був йому потрібен. І хоча «відлига» вже йшла на спад і все відчутніше давався взнаки курс на ідеологічний пресинг, на «закручування гайок», інерція віянь «шістдесятих», оптимістичне світосприймання штовхали молодого режисера піддати п'єсу логічному аналізу, виявити історичну обумовленість подій. Хотілося розставити крапки над «і».

Свого часу ідеологічні супротивники М. Куліша дорікали йому, що в «Маклені Грасі» єдиним носієм революційної ідеї виступала тринадцятилітня дівчина, що він не вивів на сцену загартованих представників робітничого класу, комуністів — силу, здатну побороти ненависний капіталістичний лад. Це було страшне політичне звинувачення, яке зрештою — в ряду різних інших наклепів — призвело до заборони п'єси та спектаклю Л. Курбаса, відіграло фатальну роль у долі драматурга, режисера, театру «Березіль»... Три десятиліття про п'єсу заборонялося згадувати. Рукопис оригіналу зник. 1962 р. Лесь Танюк здійснив реконструкцію українського тексту за російським перекладом і текстами, що збереглися у деяких акторів першої постановки. Тоді ж продовжилася її сценічна історія: «Маклену Грасу» поставили у Київському театральному інституті ім. І. К. Карпенка-Карого, у Ленінграді, в Прибалтиці, у Болгарії...

За три десятиліття багато води сплило, сама історія прояснила багато чого в світі, багато чому навчила. І коли львівська Маклена мріяла про «музику, чоловіка-більшовика, аероплани», коли вона долала глуху стіну і поривалася назустріч сонцю з криком: «Я повернуся! Повернуся!» — все набувало нового значення і звучання. Крізь вивірені (з точки зору офіціозу) ідейні акценти проступав

М. Куліш «Маклена Граса». Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1967. Макет декорації (худ. М. Кипріян)



М. Куліш «Маклена Граса». Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1967. Вуличні співаки — Ф. Стригун, Б. Козак, Ю. Брилинський



Зарембський — Б. Ступка, Анеля — Г. Плахотнюк

глибокий другий план. У виставі заньківчан (як і у житті) сили добра і зла не були врівноважені. Зло — конкретне, вагомо-зрима, до нього можна доторкнутися. Воно ось тут, у цих пошарпаних стінах, серед сміття і собачої конури. Воно в похмурому силуеті фабрики і в передгрозовому небі. Добро — абстрактне, ефемерне, ілюзорне. Воно в дитячих мареннях, десь там, далеко у світлому майбутньому. Останні слова Маклени лунали, як крик відчаю, глас волаючого у пустелі.

Соціальна драма набувала характеру загальнолюдської філософської притчі.

Зображуючи буржуазний світ, уражений економічною кризою, М. Куліш показував, що жертвою соціальної катастрофи стають різні верстви суспільства — і фабрикант, і біржовик, і робітник, і музикант, дорослі й діти... Усе переплетено в страхотливому апокаліптичному кошмарі. Людяне змішується зі звірячим, у бруді відкривається чистота, і навпаки.

Публіцистична декларативність львівської постановки спрощувала характери деяких персонажів. Більшою мірою, ніж у п'єсі, в ній оприявнювалася поляризація дійових осіб, розподіл на негативних і позитивних персонажів.

Ситуація, за якою Зброжек наважується на самогубство заради благополуччя сім'ї, попри всю огидність натури маклера, мимоволі викликає до нього співчуття. Хоча В. Максименко підкреслював насамперед гендлярську сутність, пожадливість, підступність Зброжека. Трактування образу було однозначне. Тому знамениті монологи маклера не прозвучали як зловісний трагіфарс.

Усі рецензенти відзначали успіх В. Глухого в ролі Падура. Це й справді була одна з кращих робіт талановитого актора, який, на жаль, так рано пішов з життя. Було щось щемливо болюче у самій постаті музиканта, у його допитливому погляді, різних жестах і міміці. Моральна деградація невизнаного генія, який, опинившись на дні життя, продовжує усвідомлювати себе надлюдиною, мала викликати неоднозначне ставлення до себе. Актор «утеплював» образ Падура внутрішнім світом, добротою, оптимізмом, хоча в п'єсі характер цей складніший і суперечливіший.

Рецензенти сходилися на великій творчій удачі Т. Литвиненко в ролі Маклени. Роль, здавалося б, нескладна, але намір передати психологію тринадцятирічної дівчинки таїть у собі загрозу захопитися виражальними засобами травесті, впасти в «тюгівські» штампи. Відомо, що перша виконавиця ролі Маклени в театрі «Березіль» зазнала труднощів у передачі саме вікових рис, і театр змушений був на два роки збільшити вік героїні. Дитя, позбавлене дитинства, перетворюється на маленьку стареньку. Т. Литвиненко проживала роль щиро, на єдиному подиху, її по-дитячому наївні і по-дорослому трагічні розумування були нервом, емоціональним імпульсом спектаклю.

Пізніше на роль Маклени ввели Л. Кадинову, яка збагатила трактування характеру героїні такими рисами, як відчайдушна запальність, темперамент, вперта жага дошукатися правди.



М. Куліш «Маклена Граса».

Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1967.

Граса — Б. Романицький, Маклена — Л. Кадинова, Зброжек — Б. Кох

Не можна не згадати Б. Романицького в ролі Стефана Граси — одну з кращих останніх робіт корифея театру. Критика позитивно оцінила Г. Плахотнюк у ролі Анелі, Б. Коха — пана Владека, Н. Доценко — Зброжекову і С. Максимчука в крихітній ролі пана з парасолькою.

Спектакль відзначався злагодженим акторським ансамблем, хоча амплітуда виконавської манери була досить широка: від м'якого ліризму, щирої сповідальності (Маклена, Стефан Граса) до іронічного «відчуження» (тріо співаків), гротескових сатиричних барв (Зброжек, Анеля, Зарембський) і трагічного сарказму (Падура). Завдання режисера полягало в тому, щоб звести це акторське розмаїття до єдиного знаменника, і йому це вдалося.

У «Маклені Грасі» проявилися риси, притаманні загалом режисурі С. Данченка — турбота про художню цілісність спектаклю, гармонізація всіх компонентів, бездоганний смак, почуття міри — те, що визначає рівень режисерської культури.

Успіхові постановки сприяла й сценографія Мирона Кипріяна. Події п'єси розігрувалися на єдиній установці, створеній за принципом ієрархічної піраміди.

Це — будинок (читай — суспільство) у розтині. Біля підніжжя піраміди — собача конура, брудне подвір'я, підвал, де проживає сім'я безробітного, вище — квартира маклера, а нагорі — заповітний балкончик пана Зарембського. Балкончик — предмет мрій Зброжека — якийсь іграшковий, ілюзорний. Зоровий образ, запропонований художником, вибудований ним простір для поліфонічного дійства, речове середовище — усе органічно вписувалося в тканину вистави.

«Маклена Граса» заньківчан була дітищем свого часу, вона стала в ряд найбільш цікавих здобутків українського театру на межі 1960–1970-х рр., збагатила сценічну історію п'єс М. Куліша.

Перечитуючи написане, я подумки переніс ту давню постановку в наші дні. Тоді це був спектакль «про них», що зумовило зелене світло для його «просування». Яка зручна магічна формула — «про них»! Польща доби Пілсудського, економічна криза, стагнація. Далеке від нас, давнє життя... Але давайте вдивимося у ситуації, простежимо за людськими долями, вслухаємося у діалоги — безробіття, страйки, загроза голоду, крах надій, вуличні співаки, жебрацтво, музиканти-бомжі, підлітки на панелях — о, боже! Чи не про нас теперішніх усе це?!...

А. ДРАК<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Драк А. Чи не про нас теперішніх усе це?! // Український театр. — 1992. — № 6. — С. 22–24.

## М. КРОПИВНИЦЬКИЙ «ДАЙ СЕРЦЮ ВОЛЮ, ЗАВЕДЕ В НЕВОЛЮ»

Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка (1936)

Драма «Дай серцю волю, заведе в неволю» вперше була надрукована 1882 р. у збірнику М. Кропивницького «П'єси». На момент появи твору його автор зажив слави провідного українського актора, відтепер він став одним з фундаторів театру корифеїв. П'єса набула великої популярності в українських трупах. Її грали повсюдно, але насамперед у творчих колективах, очолюваних М. Кропивницьким, який назавжди обрав собі роль Івана Непокритого.

На початку радянської ери українська класична п'єса або не потрапляла до репертуару, або зазнавала формальних трансформацій. Однак, у 1930-х її частка в афішах державних театрів значно зростає, і навіть більше — саме з національними класичними творами тогочасний український театр зазнавав найбільшого ідейно-естетичного успіху.

«Дай серцю волю, заведе в неволю» (прем'єра — 10 вересня 1936 р.) була першою виставою за класичним твором режисера Мар'яна Крушельницького, який в сезоні 1933/34 рр. замінив на посаді художнього керівника театру «Березіль» його фундатора Леся Курбаса. Співавторами в роботі над твором були художник М. Бурачек та композитор Б. Крижанівський.

Перш за все режисер спробував змінити жанр п'єси — підняти мелодраму на вищий щабель соціальної драми, релігійно-моральні мотиви зміксувати на користь суспільного конфлікту, в якому селянська маса була протиставлена багатієві Микиті Гальчуку. Таким чином, композиційним центром спектаклю ставав бідняк-сіромаха Іван Непокритий (М. Крушельницький) на пару з Семеном (Д. Антонович), антитезою їм, зрозуміло, виявлявся Микита

Гальчук (О. Сердюк). До того ж, М. Крушельницький значно скоротив текст драми, вилучивши надто мелодраматичні шматки і викресливши останній акт, де Микита знову вчиняв замах на Семена і, не домігшись свого, раптово помирав без молитви, каяття і прощення. Й. Кисельов вважав, що зміни М. Крушельницького виявилися «<...> не лише в новому погляді на твір Кропивницького, в новому режисерському трактуванні популярної класичної мелодрами, а у новому ставленні до ролі Непокритого, що з другорядної стала основною, з периферійної — центральною. Іван Непокритий уособлював не лише благородні якості, а й соціальний оптимізм трудових верств поневоленого народу, його віру в краще прийдешнє, в неминучу справедливість <...>»<sup>1</sup>.

«Дай серцю волю ...» — одна з дебютних вистав М. Крушельницького — була передовсім акторською виставою, де у малюнку ролей виконавці ніби нічого навмисно не підкреслювали, але (навчені Л. Курбасом) вміло скеровували увагу глядача на «зерно» образу.

Іван М. Крушельницького — «маленький, у латаній свитині, фарбованій, мабуть, відваром лушпиння цибулі, у блаженській сорочці з грубого полотна без вишивки і стрічки, в широких білих штанах, давно потемнілих від нужденної наймитської праці, у драній шапці-бирці, на ногах у нього — легкі постолі»<sup>2</sup>. Він був у постійному русі та майже не випускав з рук саморобну сопілку, час від часу щось награвав на ній, пританцьовуючи. Дуже привабливими були його щира усмішка, веселий і безтурботний сміх, мова, пересипана численними жартами. У декількох виразних епізодах першої дії глядач пересвідчувався, що Іван — М. Крушельницький — той, про якого кажуть «душа нарозхрист». Йдеться, зокрема, про одну з центральних сцен — епізод «вечорниць», де Непокритий — М. Крушельницький розігрував цілу пантоміму довкола чарки з горілкою.

Згодом унаочнювались не лише його доброзичливість й дотепність, але й вміння зачепити гострим слівцем кого треба, за що сільські багатії нагороджували Івана — М. Крушельницького зневагою та презирством. Далі актор потроху, у дрібних деталях, розкривав перед глядачем силу та стійкість Іванового характеру, його здатність на благородний вчинок, на самопожертву. У кульмінаційній сцені в хаті Семена та Одарки Іван — М. Крушельницький враз припиняв сипати дотепами й чи не вперше відверто скаржився на свою сирітську долю. Зворушливості цьому монологу додавало те, що звертався він не до подружжя, яке не тямало себе від страху перед майбутньою солдатчиною чоловіка, а до «горшків та кочерг». Іван — М. Крушельницький виплескував свою тугу, сидячи біля столу в хаті свого товариша Семена, «за якого йде у москалі, бо «у Семена

<sup>1</sup> Кисельов Й. Театральні портрети. — К., 1962. — С. 119–120.

<sup>2</sup> Черкашин Р. На сцені і в житті // Мар'ян Крушельницький: Спогади. Статті. — С. 38.

М. Кропивницький  
«Дай серцю волю,  
заведе в неволю».  
Харківський  
академічний  
український  
драматичний театр  
ім. Т. Г. Шевченка, 1936.  
Ескіз оформлення  
(художник М. Бурячек)



М. Кропивницький «Дай серцю волю, заведе в неволю».

Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1936. Сцена з вистави



мати стара, жінка молода», і заводив пісню «про бідака-сірому, за яким «ніхто не плаче, ні отець, ні ненька, ні жона його», і здавалося, «що тужить і стогне народне горе, сирітство, наймитство, бо сам народ свою трагічну долю вклав у ці пісні»<sup>3</sup>. Актор давав зрозуміти, що рішення Івана — абсолютно свідоме, прийняте всупереч його страху перед солдатською шинеллю. Наче малу дитину Іван — М. Крушельницький колисав на руках вишиту сорочку, яку сором'язливо тихо просив Одарку йому подарувати, і, ледве стримуючи сльози, прощався не тільки з подружжям, але із самим собою колишнім, тим, хто усмішкою та дотепом пересильовав будь-яку біду.

Граничної виразності образу Івана М. Крушельницький домагався усіма можливими засобами акторської палітри: йшли в хід і жест, і багата модуляція мови, і хода, і пантоміма, і варіативна народна пісня (і весела, і та, що «йде до самого серця», «колує тобі душу»), і танець. Коли у другій дії Іван — М. Крушельницький пускався у танок, то всі усвідомлювали — це був «танець-виклик, танець, у якому Іван знущався над своїм горем, скидав його з себе, як драну сірячину, і сміявся — гірко, крізь сльози, однак, сміявся»<sup>4</sup>. Згадуючи цю роботу актора, його товариш по виставі О. Сердюк назве образ Івана — «шедевром <...> творчості й акторської майстерності»<sup>5</sup>.

У характері Семена, створеному Д. Антоновичем, переважали «чисті» кольори. Він був людиною прямою, чесною й гордою, не схильною до сентиментів. Актор демонстрував еволюцію характеру свого героя, акцентуючи здатність Семена лишатися морально стійким і чистим душею всупереч жорстоким життєвим випробуванням.

Найперше, що впадало в око в характері Микити Гальчука, — це безкрає зухвальство і зверхність у ставленні до оточуючих. Спочатку глядачі чули Микиту — з-за лаштунків лунав сильний баритон і зі словами «Вулиця гуде, то козак іде. А ти, дубе, розвивайся. На козакові аж два жупани. Ти, дівчино, не важся», — на сцену виходив ставний чоловік із молодецькою чуприною під смушковою шапкою, у синьому жупані, накинутому на плече, із тонкими вусями, що зміїлися по обличчю. За узагальнюючим визначенням А. Горбенка, актор у цій ролі був «лаконічним і яскраво характерним»<sup>6</sup>. Водночас, згідно з ідейною настановою вистави, О. Сердюк підкреслював «класову основу» характеру Микити, яка обумовлювала його почуття та вчинки. Розкриваючи об-

<sup>3</sup> Сердюк Лесь. Роздуми й нотатки актора. — К., 1989. — С. 139.

<sup>4</sup> Танюк А. Марьян Крушельницький. — С. 124.

<sup>5</sup> Сердюк Л. Роздуми й нотатки актора. — С. 134.

<sup>6</sup> Горбенко А. Харківський академічний драматичний театр імені Т. Г. Шевченка. — С. 97.



М. Кропивницький  
«Дай серцю волю, заведе в неволю».  
Харківський академічний український  
драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1936.  
Іван Непокритий — М. Крушельницький

раз поступово, вмотивовуючи його через виразні деталі, актор у цьому русі акцентував декілька моментів. Першим був епізод сварки з парубками: Микита — О. Сердюк довго стояв перед ними, мовчки дивлячись, ніби розмірковуючи, з якими словами краще до них підійти. Але звична зверхність у ставленні брала гору і замість зробити крок назустріч він зі злістю, наче плювки, жбурляв собі під ноги лущиння від насіння. Аж ось Микита — О. Сердюк відчував погляд Одарки — В. Чистякової, і миттєво в його очах спалахували водночас біль та щастя. Цей гордовитий чоловік схилився ледь не додолу, переступаючи поріг Одарчиної хати.

Дізнавшись, що втратив кохання назавжди, Микита — О. Сердюк буквально скаженів — очі спалахували страшним гнівом, несамопитий стогін рвався з вуст... Останню сцену актор грав так, ніби його герой, втративши силу та гордість, тим самим вчиняв самогубство. Микита — О. Сердюк без жодного слова припадав до землі і завмирав непритомний.

У характері Одарки В. Чистякова підкреслювала скромність, щирість та жіночність. Ці «милі, щирі інтонації» зробили її Одарку найпривабливішим образом вистави: «<...> її горем, а потім її тихим щастям разом з нею живе і глядач», — із захопленням писав О. Копиленко. Він стверджував, що, підкресливши

«жіночу вірність Одарки, її рішучість до кінця боронити своє право на кохання, на щастя, на життя», актриса піднесла цей образ до великого узагальнення<sup>7</sup>.

Натомість образ Марусі С. Федорцевої розцвітила яскравими, буйними фарбами, наділивши дівчину «глибоким голосом, нестримним сміхом, гнучким, широким, разом таким жіночим рухом <...>»<sup>8</sup>. Вона мала важку ходу, грубуваті манери, різкий голос. Маруся — С. Федорцева була вкрай емоційною, нерозсудливою, рішучою, пристрась «сліпо жене її і кидає під ноги Микиті, цілком закономірно (коли можна так сказати) переходить у божевілья, коли Микита відцурався від неї і вчинив злочин»<sup>9</sup>. Сцену божевілья актриса грала просто й природно, без патології та мелодраматизму. Маруся — С. Федорцева кидалася в різні боки сцени, колишучи в руках поліно, наче присипляючи дитину. «Збожеволіла від горя, вона вимовляла слова монологу не у хворобливому маренні, а з відчаєм людини, що глибоко страждає, людини надломленої, та не роздавленої»<sup>10</sup>. У цій сцені в глядачів, звиклих чути веселий і безтурботний сміх Марусі — С. Федорцевої, який «чіпляв» й Микиту — О. Сердюка, заходилося серце від страшного, безумного реготу дівчини.

Отже, найпершою окрасою спектаклю «шевченківців» були багаточисельні й майстерно виконані характери, як провідні, так і другорядні. «Коли артистові дано хоч декілька слів, ви відчуваєте контури образу, скажімо — музикант (Є. Бондаренко), хлопчисько з бубном, безпосередній і зворушливий (П. Куманченко), Морозиха (Н. Лихо), Зачепиха (А. Смерека)», — констатував О. Копиленко<sup>11</sup>. Поруч з ними опуклі, колоритні епізодичні фігури створили М. Савченко (писар Скубко), М. Кононенко (Кугут), М. Покотило (1-й сват), Т. Ольховський (2-й сват), Я. Косаківна (Христя), Г. Козаченко (Омелько).

В цілому вистава М. Крушельницького була яскравим, художньо насиченим видовищем. Рішення її простору (виготовлене В. Греченком за ескізами М. Бурачека) було хоч і традиційним для «української» вистави, але водночас лаконічним і поетичним. Обрис села й чумацький шлях, що в'ється за обрій, з похиленими верстовими стовпами — дорога в далекі «москальські» краї, якою мав піти Іван — були наче оповиті елегантним туманом, зітканим зі звуків старих українських пісень, що лунали під час дії. Музика Б. Крижанівського, зведена у вибагливу партитуру, була одним з основоположних компонентів формотворчої палітри спектаклю. Провідною музичною темою спектаклю М. Крушельницький обрав бурлацьку пісню «Та забіліли сніги»<sup>12</sup>. Дію вистави режисер разом із композитором наси-

<sup>7</sup> Радянська Україна. — 1944. — 11 квіт.

<sup>8</sup> Там само.

<sup>9</sup> Там само.

<sup>10</sup> *Омельяновська-Чорна П.* Софія Федорцева. — С. 38

<sup>11</sup> Радянська Україна. — 1944. — 11 квіт.



М. Кропивницький «Дай серцю волю, заведе в неволю».

Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1936.

Сцена з вистави

тили хоромим й одноголосним співом і танцями у масових сценах, супроводили музикою кожен картину, підкреслюючи в такий спосіб кульмінаційні моменти. Варіативність аудіюряду «Дай серцю волю...» дала привід очевидцю порівняти виставу з «барвистим концертом»<sup>13</sup>.

О. Копиленко також звернув увагу на злагодженість у використанні різноманітних художніх засобів, якою відзначилась сценічна робота «шевченківців». «Згадайте — пропонував письменник, — найдрібніші деталі гри кожного актора, мізансцени, нарешті, навіть найважчі масові сцени. Згадайте весілля, як використано площину для розташування і руху людей, фарби, кольори <...> Хлопчики, що бавляться під ногами у дорослих, дівчинка, котра вчиться дівувати <...>»<sup>14</sup>. У масових сценах спектаклю («Вечорниці», «Гуляв чумак на риночку», заручин

<sup>12</sup> *Сердюк Л.* Роздуми й нотатки актора. — С. 138–139.

<sup>13</sup> Радянська Україна. — 1944. — 11 квіт.

<sup>14</sup> Там само.

Одарки тощо) режисер широко використовував українську народну обрядовість, не тільки надаючи дії відповідної колоритності, але й збільшуючи її об'єм, поглиблюючи її зміст через розгорнуті сценічні метафори, на які перетворювалися вищезгадані епізоди.

Вправне поєднання «романтики, героїки, поетичності, музикальності», збагачене здобутками суміжних мистецтв — за О. Сердюком, характеристична ознака режисерської манери М. Крушельницького<sup>15</sup> — виявило спадкоємність української режисури до стильової традиції театру корифеїв, водночас «Дай серцю волю...» унаочнила зросту режисерську культуру, «прищеплену» Л. Курбасом своїм учням, зокрібно одному з «п'ятірки» перших — М. Крушельницькому.

М. Гринишина

Г. ЛУЖНИЦЬКИЙ «ГОЛГОТА»

Український Молодий театр «Заграва» (1936)

«Голгота — Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа» — містерія поета, прозаїка, драматурга, театрознавця, перекладача, а також історика церкви Григора Миколи Лужницького (1903–1990). Автор п'єси (деякі твори підписував псевдонімом Меріям, Меріям-Лужницький) — один із найактивніших членів української національно-консервативної літературної групи «Логос» (Львів, 1920–1930 рр. ХХ ст.), апологет історіософського напрямку В. Липинського (зокрема у переконаннях щодо провідної ролі еліти в історичному процесі). Пошук державотворчого міфу та конструктивного національного героя приводить драматурга до образу Христа-Спасителя — страсті Якого, самопожертва та перемога над смертю, крім духовного прикладу, символічно прочитувалися і як боротьба українців за право мати свою незалежну державу. Сам драматург згодом зауважує: «Однаке психічна потреба такої п'єси була в кожного українця, бо кожний пережив Велику П'ятницю державницьких змагань, і всі ждали й вірили — її Воскресіння»<sup>1</sup>.

Основним джерелом і матеріалом п'єси стають чотири Євангелія (наприклад, репліки Христа повністю взяті з канонічних текстів), сюжет розгортається навколо подій страсного (пасійного) циклу: в'їзд до Єрусалиму, зрада Іуди, Таємна Вечеря, схоплення Ісуса, зречення Петра, суд, Хресна дорога, смерть та воскресіння Христа (вставлена сцена —

<sup>1</sup> Лужницький Г. В. Блавацький як режисер // Лужницький Гр. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Зб. пр.: У 2 т. — Львів, 2004. — Т. 2. — С. 125.

<sup>15</sup> Сердюк Л. Роздуми й нотатки актора. — С. 140.

Нагірна проповідь). Щоправда, додано і яскраві популярні епізоди з апокрифної традиції (наприклад, лик Христа на хустці). Іншим, досить дискусійним, джерелом може бути п'єса польського драматурга Збігнева Орвича, куплена театром «Заграва» й докорінно перероблена Г. Лужницьким<sup>2</sup>.

У стилістиці «Голгота» зіставляється як з українською традицією релігійного театру (шкільна драма), так і з модерною європейською театралью-релігійною практикою (зокрема, масштабні містерії в місті Обераммергау). Драма стає безпрецедентним явищем: насамперед, через знаний і сакральний для релігійної свідомості глядачів текст та модерне трактування образу Христа як активного героя і виведення на протиположність йому — не менш сильного злого генія Іуди. Саме через ці вагомні художні деталі Г. Лужницького таки можна вважати автором драми, хоча сам він скромно називав себе лише «перекладчиком» і «компілятором».

«Голгота» не перша релігійна драма Г. Лужницького, однак, вона стала першим своєрідним підсумком історично-релігійних спроб драматурга та його модерних шукань, зокрема у площині «християнського символізму»<sup>3</sup>. Саме ця драма — у постановці професійного театру «Заграва» — ознаменувала відродження українського релігійного театру в ХХ ст.

1936 р. «Голгота...» з'явилася окремою книжечкою — у спрощеній на вимогу польської цензури редакції<sup>4</sup>. Ймовірно, її ставили аматорські театри, оскільки саме для них додано «Режисерські завдання» В. Блавацького про те, як слід ставити цю п'єсу. Літературна основа вистави «Голгота», кілька разів у процесі постановки і навіть пізніше перероблена, існувала у рукописному вигляді, а надрукована була лише 1950 р. у США. 1996 р. в Україні з'явився передрук цього варіанту<sup>5</sup>. М. Кошелінська-Мартинюк стверджує, що в остаточній редакції драми «Голгота...» наявні пізніші авторські зміни, однак її все ж можна вважати основою вистави 1936 р.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Ревуцький В. «Заграва» 1933–1938 рр.: Кілька слів про театр / [Упоряд. Б. Козак]. — Львів, 2000. — С. 19.

<sup>3</sup> Совачева Г. Ставимо «Голготу» // Наш театр: Книга діячів українського театрального мистецтва 1915–1975 / За ред. Г. Лужницького і Л. Полтави: В 2 кн. — Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1975. — Кн. 1. — С. 687–690.

<sup>4</sup> Меріям-Лужницький [Лужницький Г.] Голгота: Муки й смерть Г. Н. Ісуса Христа на 6 картин / 3 режисерськими завданнями В. Блавацького. — Жовква, 1936.

<sup>5</sup> Лужницький Г. Голгота — Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа. Релігійна містерія на 7 картин (на основі святої Євангелії) // Лужницький Гр. Посол до Бога / Упор. С. Хороб. — Івано-Франківськ, 1996. — С. 97–156.

<sup>6</sup> Кошелінська М. Містерія «Голгота» у постановці В. Блавацького // Київська церква: Альманах християнської думки. — К.; Львів, 2000. — Ч. 5 (11). — С. 107–109.



Г. Лужницький «Голгота». Український Молодий театр «Заграва», 1936.

Програма вистави. Сцена «Біла гробу Христа»

Представник «другої хвилі» театральної реформи українського театру Володимир Блавацький (справжнє прізвище — Трач, 1900–1953), захоплений ідеями та практикою А. Курбаса щодо модернізації української сцени, маючи досвід роботи в «Березолі» у 1927/1928 рр., у 1929–1933 рр. намагається створити власну модель модерного театру на базі найбільш репрезентативного на той час на західноукраїнських землях Українського народного театру ім. І. Тобілевича, у той час таборованого у Станіславові (тепер — Івано-Франківськ). Проте справжньою мистецькою лабораторією стає невеликий мандрівний колектив «Заграва» (1931–1938), очоливши який у 1933 р. та перейменувавши в «Український Молодий театр «Заграва», В. Блавацький найповніше втілює свою експериментальну програму. Зробивши ставку лише на драму, поступово відмовившись від розважального репертуару, він ставить п'єси Г. Ібсена, С. Моєма, Ч. Діккенса, К. Ростворовського, має в планах постановки «Царя Едіпа» Софокла<sup>7</sup>, «Шість персонажів у пошуках

<sup>7</sup> Лужницький Г. В. Блавацький як режисер. — С. 123.

автора» Л. Піранделло. В. Блавацький переосмислює українську класику в модерному ключі, у п'єсах сучасників підсилює національно-патріотичні звучання, досягаючи потужного ефекту єднання залу і сцени в єдиному пориві. До 1936 р. «Заграва» вже здійснює значний масив постановок із «яскраво театральними» елементами, як от «Батурин» Б. Лепкого (інсценізація Л. Лісевича та Г. Лужницького (1933)), «Земля» за В. Стефаніком (інсценізація В. Блавацького (1933)), «Ой, не ходи, Грицю...» М. Старицького (1934), «Тарас Бульба» М. Гоголя (інсценізація В. Блавацького (1934)) та ін. «Вистави режисера порушували теми й проблеми понадпобутові й понадособові <...> Значущість змісту вистав увиразнювалася значущістю сценічної форми. Звідси й тяжіння В. Блавацького до умовності й метафорички у вирішенні ключових епізодів спектаклю <...> Звідси й притаманна постановкам В. Блавацького патетична текстуальність мізансцен»<sup>8</sup>.

З 1936 р. театр «Заграва» починає масштабну та послідовну працю над освоєнням релігійного репертуару — не лише за тематикою, а й за виробленням нової мистецької мови, літургійного зв'язку «сопричастя» між сценою і глядацькою залом. Згодом естетика історично-релігійного театру В. Блавацького буде окреслена самим Г. Лужницьким та сучасними дослідниками як український «монументальний театр»<sup>9</sup>, одним із найяскравіших витворів якого є вистава «Голгота» за Г. Лужницьким.

Релігійний театр в Європі першої половини ХХ ст. представлений постановками Ж. Копо, Г. Баті, творами П. Клоделя, А. Геона, Л. Вайсмантеля, Ф. Гервіга та ін. Проте у міжвоєнній Галичині найвідомішими і найпопулярнішими були постановки Макса Рейнгардта у Німеччині та Австрії, а також, так звані, «пасійні цикли» — щокількарічні передпасхальні містерії у місті Оберамергау. Про їхню підготовку та проведення заздалегідь повідомляла, зокрема і галицька, періодична преса. Показово, що в 1933 р. на сторінках львівського часопису «Новий час» були вміщені роздуми М. Рейнгардта про релігійний театр — як шлях виходу із театральної кризи<sup>10</sup>. Два роки потому В. Блавацький, виступаючи з приводу прем'єри «Голготи», в основних міркуваннях фактично повторює деякі думки з цієї статті. «Окремою ділянкою театрального мистецтва є релігійний театр, — зазначає режисер. — Як не дивно, та все ж таки мусимо устійнити, що п'єс з релігійним зміс-

<sup>8</sup> Волицька І. «Монументальний театр» Володимира Блавацького // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Т. ССХХХVII. — Праці Театрознавчої комісії. — Львів, 1999. — С. 254–255.

<sup>9</sup> Волицька І. «Монументальний театр» Володимира Блавацького... — С. 246–258. — Визначення запозичене з польського театрознавства, в якому назвою *teatr ogromny* (монументальний театр) окреслено режисерський стиль Леона Шіллера, відомого у Львові у 1930-х рр.

<sup>10</sup> Новий театр // Новий час. — Львів, 1933. — 5 лип. — С. 4.



Г. Лужницький «Голгота». Український Молодий театр «Заграва», 1936.

Сцена «Хресна дорога»

том не ставив ні один галицький театр до війни й по війні, ба не чули ми про якусь виставу в цьому роді й по той бік Збруча (розуміється перед війною, бо в теперішній большевицькій дійсності, звичайно, це річ неможлива). Маю на гадці, очевидно, професійні театри й тому не можу взяти під увагу виставлюваного недавно у Львові здебільша аматорськими силами «Посла до Бога» Меріям-Лужницького <...> Чому ж наших директорів театру і режисерів не захоплював релігійний репертуар, хоч би через свою яскраву театральність, як видовище? Пояснюю собі це в першій мірі недостатчею відповідних українських п'єс»<sup>11</sup>.

У В. Блавацького з'явилася ідея здобути для сцени найпотужніший за значенням і впливом текст — Святе Письмо, перебороти матеріал — поєднати загальнолюдський традиційний «канонічний» зміст із модерним театральним рішенням, що давало б митцеві необмежений простір для творчості. Режисер захоплюється і найвеличнішою християнською історією спокутування гріхів людства через муки,

<sup>11</sup> Блавацький В. Українське Оберамергау // Неділя. — Львів, 1936. — 12 квіт. — Ч. 14 (383). — С. 7, 18.

хресну смерть і воскресіння Ісуса Христа, і, водночас, естетично-театральним потенціалом релігійного театру: «кольоритом, динамікою людських пристрас-тей, багатою скалею драматичної експресії, від ліризму аж до вершків стихійного фанатизму, нарешті своєрідною містикою <...>»<sup>12</sup>. Театр «Заграва», вже маючи певний досвід постановок драм Г. Лужницького, визначним принципом яких є «християнський дух, християнська мораль і етичні норми»<sup>13</sup>, «замовляє» драматургові інсценізацію євангельської історії.

В. Блавацький наголошував, що у процесі підготовки вистави «Голгота» були використані спеціальні лабораторні практики з вишколення пластично виразного актора<sup>14</sup>. Акторка Г. Совачева пригадувала, що специфіка мандрівного театру «Заграва» (жили як одна община), фанатична робота над виставою з восьмої ранку аж до майже щоденного вечірнього виступу, власноручне виготовлення костюмів та декорацій (зрештою і почуття містичної відповідальності перед Богом за добротність постановки) спричинилися до того, що вистава стала для колективу ніби народженою в муках дитиною<sup>15</sup>. В. Блавацький вирішив її як монументальне «релігійне видовище» (на афіші зазначено: «релігійна містерія»), складене з восьми частин (картин, схематично «получених особами й інтригою <...> Юди»<sup>16</sup>), що подають основні епізоди з подій християнського Страсного Тижня.

До речі, 1936 р. критик О. Кульчицький, аналізуючи історично-релігійний репертуар «Заграви», зауважить його естетичну спорідненість із європейськими театральними пошуками і зробить влучний загальний висновок: «Сучасний театр іде, з одного боку, до переміни сцени на *арену і екран*, — з другого — на *дискусійну трибуну*. Давня, за правилами вимог драматичного мистецтва побудована, п'єса, стає щораз частіше *видовищем* (Райнгардт, Желіє), або *ідеологічною дискусією* (Шов)»<sup>17</sup>.

Прем'єра «Голготи» відбулася 6 і 8 березня 1936 р. у Коломиї. Згодом виставу побачили у Станіславові, Стрию, Дрогобичі (тричі!), Самборі, Перемишлі, Львові та багатьох інших містах і селах Східної Галичини (за приблизними підрахунками тільки до кінця року виставу показано 56 разів; у 1937 р. — 15). Слава йшла попереду театру, захоплені відгуки звідусіль називали це вдалою спробою україн-



Г. Лужницький «Голгота». Український Молодий театр «Заграва», 1936.

Марія Магдалена — В. Левицька, Іван — Є. Левицький (ліворуч).

Сцена «У Гетсиманському саду»: Янгол — Н. Блавацька, Христос — В. Блавацький (праворуч)

ських пасійних ігор на зразок містерій в Оберамергау, відзначали пластично сильну експресію постановки<sup>18</sup>, свідчили, що «п'єса виконана бездоганно» і «робила кольосальне вражіння»<sup>19</sup>. Ажіотаж навколо постановки (на виставу з'їжджалися з віддалених сіл і містечок) та мистецький резонанс здивував навіть самих акторів. Трохи згодом, на початку 1937 р., О. Кульчицький так сформулює причини цього успіху: «Театр «Заграва» засновує свій репертуар на переконанні, що одним із суттєвих чинників естетичного зворушення мусить бути масовість настрою. Тим самим шукає він, з одного боку, сюжетів, які давали б надію чуттєвого відгомону в якнайширшій масі і, з другого, — такого суспільного оформлення, що якнайбільш сприяло б масовій чуттєвій реакції»<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Релігійна містерія на сцені українського театру... — С. 4–5.

<sup>19</sup> «Голгота» у Львові // Неділя. — Львів, 1936. — 29 квіт. — Ч. 16 (385). — С. 11.

<sup>20</sup> Кульчицький О. «Слово о полку Ігоря» на сцені // Назустріч. — Львів, 1937. — Ч. 20. — С. 5.

<sup>12</sup> Блавацький В. Українське Оберамергав... — С. 18

<sup>13</sup> Рудницький А. Драматургія Григора Лужницького // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Т. ССХХІV: Пр. Філол. секції. — Львів, 1992. — С. 187.

<sup>14</sup> Блавацький В. Українське Оберамергав... — С. 7, 18.

<sup>15</sup> Совачева Г. Ставимо «Голготу» // Наш театр. — С. 687–690.

<sup>16</sup> Релігійна містерія на сцені українського театру // Мета. — Львів, 1936. — 12 квіт. — Ч. 15/16 (261). — С. 4–5.

<sup>17</sup> Кульчицький О. «Quo vadis» на українській сцені // Назустріч. — Львів, 1936. — 15 жовт. — Ч. 20. — С. 4.

Колективному переживанню театрального дійства «Голгота» як богослужіння сприяв, по-перше, сакральний текст, поданий піднесено, максимально відсторонено від побуту (статика, іконографізм), що сполучалося з релігійною свідомістю глядачів. Водночас текст був живим та адресним: проповіді Христа виголошувалися не стільки до Його учнів, скільки — до залу, це були не абстрактні сентенції, а наука у зрозумілій формі, мета якої — ще раз пояснити основи християнської віри (Г. Лужницький зазначав, що пристосував текст і реалії п'єси до обрядовості греко-католицької церкви<sup>21</sup>), і морально підтримати рідну публіку в чужій державі. Адже своя церква для українців у міжвоєнній Польщі була чи не найосновнішим осердям національної ідентичності. По-друге, вирішальний фактор у сприйнятті «Голготи» становила мистецька сторона постановки, що являла собою квінтесенцію попередніх режисерських та сценографічних напрацювань — В. Блавацького та художника А. Боровика.

А. Боровик не пориває з традицією мальованого задника, проте, злегка стилізує сценічний простір. Він поєднує традицію пізньоренесансного зображення євангельських персонажів і подій (спрошеність, символізм) та барокві барви у детальному змалюванні (містика і релігійний молитовний екстаз). Принципу живописних полотен підпорядкований і задник і побудова деяких мізансцен. Рецензенти вбачають «малювальський дух» «не лише в уставленні осіб, але не раз і в барві одягів, і вигляді декорацій»<sup>22</sup>. Наприклад, сцена Таємної вечері композиційно розгорталася фронтально — за схемою полотна Леонардо да Вінчі. Інший епізод відсилав до картини італійського художника епохи бароко Гвідо Рені «Марія Магдалина»<sup>23</sup>.

Крім того, А. Боровик, маючи вже певний досвід в оформленні «умовно-реалістичних» спектаклів В. Блавацького, чіткими штрихами підкреслює «яскраву театральність релігійного театру»: умовне, лаконічне оформлення сцени різномірними площинами, розгортання дії на фронтальних сходах, що спускаються у глядацьку залу, обрамлення дзеркала сцени стилізованими античними колонами. Як підсумовує сам режисер, на тлі класичної рами сцени «міняються тільки барвисті полотна», а загальна рама «в класичному стилі» «скріплює монументальне вражіння вистави»<sup>24</sup>.

Тривале захоплення В. Блавацького естетикою експресіонізму та послідовні спроби прищепити українському галицькому театрові виражальні засоби з цієї

<sup>21</sup> Лужницький Г. В. Блавацький як режисер. — С. 123.

<sup>22</sup> Арамис [Мох О.] «Голгота». Українська релігійна драма // Нова зоря. — Львів, 1936. — 30 квіт. — Ч. 31 (930). — С. 6.

<sup>23</sup> Там само.

<sup>24</sup> І. К. [Рудницький Іван] Театр «Заграва» у Галичі // Новий час. — Львів, 1936. — 15 жовт. — Ч. 233. — С. 7.



Г. Лужницький «Голгота». Український Молодий театр «Заграва», 1936.

Сцена з вистави

багатоградної палітри, наштовхують на думку, що у даній виставі було використано також прийом вихоплення постатей і мізансцен променем прожектора. Це дозволяло моментально переносити місце дії, фрагментувати декорації, непомітно змінювати стилізований мальований перспективний задник (принаймні, відчувається підкреслена увага до світлової партитури спектаклю, та й на афіші окремо зазначений Євген Левицький як автор «світляних ефектів»). Г. Лужницький, побачивши виставу у Станіславові (через тиждень після прем'єри), згодом в інтерв'ю відзначає: «Режисер Блавацький незвичайно влучно розв'язав питання конструктивної сцени, оперуючи площинами, де відбуваються поодинокі картини, та відповідними пересуваннями занавіси. Звичайно, все це йде в освітленні відповідних рефлекторів (світляні ефекти проекту Е. Левицького)»<sup>25</sup>. Анонімний рецензент часопису «Мета» режисерські знахідки пояснює так: «<...> Акція на т. зв. кількاظлющинової сцені, себто всі картини мають одну й цю саму ряму

<sup>25</sup> Лужницький Г. В. Блавацький як режисер. — С. 123.

(кольони) і тільки відповідно змінена задня стіна або пересунення даного місця гри на сцені означає нову картину. Таким чином усі картини можуть іти безпосередньо по собі при відчиненій завісі»<sup>26</sup>. Та все ж завісу таки опускали після кожної з восьми «картин», театральним жестом ніби відбиваючи кожен епізод (хоча можна припустити, що згодом число опускань/піднімань скоротилося).

Мабуть, саме через це деякі рецензенти зауважують, що паузи поміж епізодами часом занадто довгі (що свідчить також і про недостатні технічні можливості сцен, на яких доводилося грати). Однак це не псує загального емоційно-піднесеного враження від спектаклю, а навіть сприяє медитативному триванню-розтягуванню відповідного настрою фрагменту — у приглушеному освітленні та завмерлій глядацькій залі. Тим яскравіше виринає на цьому тлі кульмінаційна сцена воскресіння Господнього — поява з гробу постаті Христа у білому одязі, пластично увиразнена підсвітленням з глибини сцени.

Отже, як точно і лаконічно підсумовує І. Волицька, маючи на увазі й «Голготу»: В. Блавацький, не відмовляючись до кінця від інтер'єрних декорацій і мальованого задника, «<...> одночасно використовував у виставах і конструктивні можливості сцени, групує персонажів на рівновеликих площинах і еліпсоїдних підвищеннях, які виконували подвійну функцію, ставали, з одного боку, своєрідними п'єдесталами для пластичних композицій, з другого — ритмізували простір і динамізували дію, посилюючи драматичну напругу видовища»<sup>27</sup>.

Щодо акторських робіт, то на перший план висувається режисер В. Блавацький, який взяв на себе одну з найважчих ролей — Ісуса Христа (своє бажання зіграти Іуду він зміг реалізувати лише 1938 р. у виставі «На полі крові» за Лесею Українкою). «Суворий пластичний малюнок» і «карбована фактура ролі», що їх дуже часто відзначають рецензенти у Блавацького-актора, були наявні й у відтворенні головного героя «Голготи». Ракурси і пози були вочевидь підпорядковані іконографічному принципіві, рухи спокійні та виважені, у повільній статичній манері говорити відчувалися доброта, лагідність і розум<sup>28</sup>. Характерний для В. Блавацького індивідуальний жест тонких і довгих пальців рук, який дуже часто не без іронії відзначають у нього колеги та критики, виявляється цілком на місці в образі Спасителя, особливо у моменти найбільшого емоційного напруження. Тонкі внутрішні переживання передаються на фоні зовнішньої статичності постаті ледь помітними порухами очей, губ, пальців на рівні обличчя чи грудей — концентруючи таким чином увагу насамперед на страстях Бого-Людини. Попри зовнішню «канонічність» ма-

нери виконання, «<...> сценічна постать Христа у відтворенні Блавацького була великим мистецько-гармонійним образом», що поєднував у собі фактично три типи героя: активного — як Бог, пасивного — як Син Божий, і героя, що вагається — як людина<sup>29</sup>. Рецензент часопису «Мета» підкреслює: «Спаситель у відтворенні Блавацького це незвичайно тонка, простудійована злука Бого-Чоловіка, в якого всі переживання хвилястою лінією лучаться з мімікою, рухами й виголошуваними вічними правдами життя»<sup>30</sup>. Дописувач з Івано-Франківська на сторінках львівського часопису «Новий час» стверджує: «П. Блавацький дав найкращу з усіх дотеперішніх своїх креацій: і маска, й голос, і рухи були так природні, що всі забували, що це тільки артист на сцені»<sup>31</sup>. Отже, актор, «впізнаваність» апелюючи до традиційної релігійної свідомості глядачів (досягаючи майже гіпнотичного ефекту), все ж виходить за звичні межі постаті-символу (нагадування про жертву), наділяє персонажа живими рисами, ускладнює і поглиблює його<sup>32</sup>.

Не менш яскравим і складним постає апостол-зрадник Іуда. Вже у п'єсі виписаний як ключовий персонаж, в інтерпретації молодого актора Ярослава Рудакевича він остаточно набирає рис «антагоніста Христа». «Найважча постать, Юда в креації Я. Рудакевича це зудар двох сил, конфлікт людини, яка, не маючи в собі етичних підвалин, скочується вниз. Юда — це, мабуть, перша роля Я. Рудакевича, в якій він дав повний завдаток свого акторського таланту»<sup>33</sup>. Критик О. Мох наголошує, що зрада, а потім і смерть Іуди — свідомий особистий вибір, а не веління фатуму, що загострює його вину<sup>34</sup>, і водночас — підсилює драматичну напругу спектаклю. Навіть внутрішні монологи героя передавалися у формі експресивних діалогів з містичними персонажами: Ангелом (Н. Блавацька) — втіленням Добра та Сатаною (Б. Паздрій) — духом зла. Цинічна доказовість Іуди — Я. Рудакевича (у прагненні влади й задоволенні гордині), усвідомлення скоєного гріха та небажання покаятися — лякали й захоплювали, хоч часом актор був «трохи за-театральний»<sup>35</sup>. Анонімний дописувач з Івано-Франківська критично зауважує, що в деяких епізодах молодий актор просто копіював рухи режисера

<sup>29</sup> Лужницький Г. В. Блавацький як режисер. — С. 125.

<sup>30</sup> Релігійна містерія на сцені українського театру... — С. 5.

<sup>31</sup> Станиславська хроніка // Новий час. — Львів, 1936. — 28 бер. — Ч. 71. — С. 7.

<sup>32</sup> Кошелінська М. Драми Григора Лужицького «Ой, зійшла зоря над Почаєвом» та «Голгота» у сценічній практиці галицького українського театру «Заграва» (1933–1938) // Вісник Львівського університету. Сер. мистецтвознавство. — Львів, 2005. — Вип. 5. — С. 51.

<sup>33</sup> Релігійна містерія на сцені українського театру... — С. 5.

<sup>34</sup> Арамис [Мох О.] «Голгота»: Українська релігійна драма // Нова зоря. — Львів, 1936. — 30 квіт. — Ч. 31 (930). — С. 6.

<sup>35</sup> Там само.

<sup>26</sup> Релігійна містерія на сцені українського театру — С. 4–5.

<sup>27</sup> Волицька І. «Монументальний театр» Володимира Блавацького... — С. 255.

<sup>28</sup> Ревуцький В. Володимир Блавацький: В орбіті світового театру. — К.; Х.; Нью-Йорк, 1995. — С. 38.



В. Блавацького у ролях з інших вистав<sup>36</sup>. Та, хай там як, образ Іуди вийшов енергетично сильним, навіть дехто з рецензентів зауважував, що найважча роль у виставі — це все таки Юда в інтерпретації Я. Рудакевича<sup>37</sup>.

У відгуках на виставу виділяють також пластично виразну Марію Магдалину (В. Левицька), «капітальні» образи апостолів Петра (Л. Боровик) та Івана (Є. Левицький)<sup>38</sup>, Пилата (О. Данилко), його дружини (Г. Совачева), Лонгінуса (В. Сердюк)<sup>39</sup>. Важливим персонажем у спектаклі постає юрба — сліпе юрмище, що сьогодні прославляє, а завтра готове розіпнути. Зовнішня стриманість і лаконічність, прості та чітко окреслені лінії, компактні просторові композиції небагатолюдної масовки (у театрі тоді було загалом 30 акторів) — як визначальні риси режисерського почерку В. Блавацького<sup>40</sup> — продиктували розміщення масовки за експресіоністичним принципом барельєфу, живих цитат відомих скульптурних і живописних творів. Первинно незначні масовки в п'єсі (у першому варіанті) у виставі набирають вагомий ролі: збільшується кількість персонажів, масових сцен (вони займають більшу частину спектаклю), емоційні сплески, помножені на багато голосів, нагнітають атмосферу сценічного дійства (наприклад, під час «в'їзду Христа до Єрусалиму» під масові вигуки «Осанна!..» глядачі і собі прилучилися — почали кидати квіти під ноги Спасителеві)<sup>41</sup>. В. Блавацький дуже тонко вловив естетичну хвилю епохи: діяти на масу — масою, підкреслюючи універсальний характер зображуваних подій.

Вистава «Голгота» непомітно виконувала цілу низку етично-естетичних функцій: навчала духовних істин, виховувала естетичний смак української публіки у дусі високого європейського мистецтва, захоплювала як незалежний художній сценічний продукт (чистотою і величчю стилю), як вдале поєднання традиційного позитивного змісту і модерної форми, а також заряджала вірою у торжество справедливості, майбутнє і близьке Воскресіння України як соборної незалежної держави. Сам режисер В. Блавацький підсумовує: «<...> «Заграві» вдалося сполучити високу мистецьку вартість вистави з її здоровою, виховною метою і ще раз навіть чужинцям доказати, що ми все ж таки ростем, поширюємо свої можливості у всіх ділянках культурної праці»<sup>42</sup>.

#### Бібліографія:

1. Антофійчук В. Євангельська основа релігійної драми Григора Лужницького «Голгота» // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту): Зб. наук. пр. / Дніпропетр. нац. ун-т.-Дніпропетровськ, 2003. — Вип. 3. — С. 220–227.

2. Кушнір М. Український театр на Україні і на еміграції // Наш театр: Книга діячів українського театального мистецтва 1915–1975 / За ред. Г. Лужницького і Л. Полтави. — Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1975. — Т. I. — С. 201–206.

3. Лаврентій Р. Український Молодий Театр «Заграва» (Декілька штрихів до творчого портрету) // Вісник Львівського університету. Сер. мистецтвознавство. — Львів, 2002. — Вип. 2. — С. 304–325.

4. Лужницький Г. Український театр після визвольних змагань // Лужницький Гр. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Зб. пр.: У 2 т. — Львів, 2004. — Т. I. — С. 254–314.

5. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX — початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм). — Івано-Франківськ, 2002. — С. 126–249.

Р. ЛАВРЕНТІЙ

<sup>36</sup> Станіславська хроніка... — С. 7.

<sup>37</sup> М. Х. [Рудницький М.] «Голгота», релігійна містерія на 8 картин // Діло. — Львів, 1936. — 22 квіт. — Ч. 87. — С. 7.

<sup>38</sup> «Голгота» у Львові... — С. 11.

<sup>39</sup> Релігійна містерія на сцені українського театру. — С. 4–5.

<sup>40</sup> Волицька І. «Монументальний театр» Володимира Блавацького... — С. 254.

<sup>41</sup> Совачева Г. Ставимо «Голготу» // Наш театр. — С. 689.

<sup>42</sup> Блавацький В. Українське Оберамергав... — С. 7, 18.

## М. ГОРЬКИЙ «ОСТАННІ»

Київський український драматичний театр  
ім. І. Франка (1937)

«Останні» (1908) — єдиний драматургічний твір, написаний М. Горьким під час перебування на о. Капрі у 1906–1913 рр. Мабуть, це мало б завадити новій «сімейній» драмі письменника одразу попасти на кін. Однак п'єса лишалася фактом літератури впродовж десяти років через цензурну заборону. Щоправда, М. Горькому пощастило опублікувати її у 22 числі Збірника товариства «Знание» за 1908 р. Отже, у широкий театральний «прокат» драма попала після 1917 р., відтоді набувши популярності на радянській сцені.

Однією з найвідоміших версій «Останніх» стала вистава Київського академічного українського драматичного театру ім. І. Франка, яка вийшла на кін 1937 р. — у розпал сталінського терору.

Художник Г. Цапок вибудував на поворотному колі три кімнати і передпокій квартири поліцмейстера Івана Коломійцева. Тут було по-своєму затишно, але й душно — м'які меблі, килими, важкі зелені штори на дверях і вікнах збирали пил і давили на душу. Саме цей образ — застою, болота, затхлості — сприймав глядач.

К. Кошевський був людиною тонкого розуму, культури та інтелігентності. Визначення стилю вистави «Останні» режисер відшукав у словах юного гімназиста Петра — «трагічний балаган». Відповідно, акторський ансамбль вистави був подібний до симфонічного оркестру, першу скрипку в якому, на нашу думку, грав А. Бучма в ролі Івана Коломійцева.

Актор не стільки переймався викриттям «соціальних трупів» зруйнованої імперії, скільки викривав моральну потворність людей при владі, суть психології державного прислужництва, сваволі та поліцейщини. При цьому він йшов

«від зворотного» — його поліцмейстер Коломійцев був «привабливим негідником». Розпусник, тиран, лицемір, кат і ... привабливий мужчина.

Шукаючи «зерно ролі», А. Бучма зупинився на словах Якова про брата Івана — «дитина і негідник». У цієї дорослої «дитини» по-дитинному відсутнє уявлення про мораль, ця «дитина» діє лише з власних примх, а примхи ці породжені дорослою злобою, зажерливістю й блудливістю.

Вся структура образу Івана вибудувана актором на промовистих виразних деталях — гриму, інтонацій, поведінки. Як свідчать фото, в актора було два варіанти гриму. В першому він — голомозий (щойно відзнявся в ролі Хоми Кичатого у фільмі «Назар Стодоля», для якої поголив голову під сотників «горщик», а потім зовсім зняв волосся), з обвислими вусами, ледь закрученими на кінцях, млявий рот, кущисті брови й коротка лапата борідка. Формена тужурка накинута на спідню сорочку — руїна, а не чоловік, сконає з дня на день, вихолощений розпустою, страхом. Останній... Але остаточний варіант гриму інший — енергійний йоржик напівсивого волосся, рішучий злам брів, хвацько закручені вуса, чітка лінія рота. Мундир, застібнутий на всі гудзики, погони, ордени. Він ще зберіг молодечість і зовнішній блиск. Це ще сила. І останнім він стане не скоро ...

Недбало елегантна, «аристократична» манера носити костюм співіснувала в Коломійцеві — А. Бучмі з брутальною звичкою тримати руки в кишенях, вип'ячуючи живіт. Вульгарні верескливі ноти у голосі суперечили елементарній вихованості. У хвилини самолюбівання і бридкого кокетства він підкреслював військову виправку, чіткий, упевнений крок. Любив пухкою рукою з пернем на мізинці елегантно погратися палицею з ручкою слонової кістки.

...Нервово калатав дзвоник вхідних дверей. З істеричним, сердитим криком: «Чому мене ніхто не зустрів на вокзалі?!» — криком, який лунав ще за кулісами, Коломійцев — А. Бучма стрімголов, наче за ним гналися, влітав на сцену.



М. Горький «Останні». Київський український драматичний театр ім. І. Франка, 1937.  
Коломійцев — А. Бучма

Крик обривався фальшивою нотою. Врізнобіч летіли шапка, башлик, рукавички, шинель... Розходився, як в околотку, але відчувалося, як не дивно, що цій зовні грізній людині — страшно. До судоми, до тремтіння рук. Після замаху на нього Коломійцев панічно боявся нового пострілу. І нервові напруження вулиці виливалося вдома у галасливу істерику. Вереск глушив тремтіння голосу, а полохливу дрож Іван — А. Бучма ховав у швидких рухах.

Рвучкий ритм першої появи актор зберігав протягом усієї вистави, хоча темп згодом ставав дещо повільнішим.

А. Бучма взагалі був майстром виразної деталі. В ролі Коломійцева особливо промовистою була палиця в його руках. Палиця... Навіщо вона такому красеню? І виникає сумнів — яка ціна оцій молодцюватості та упевненості? А може Коломійцев розправляв плечі й випинав груди, щоб сховати недуги рано постарілого тіла, втомленого розпустою і постійним страхом? Він прогнів наскрізь і тепер змушений інколи підтримувати одряхлілу поставу.

А ось дія друга. Іван — А. Бучма і Софія — Н. Ужвій залишилися у вітальні самі. Розмова не в'язалася — надто різні вони були люди. Коломійцев — А. Бучма, сидячи на канапі, грався палицею з плюшевим ведмедиком, покинутим молодшою дочкою на підлозі. Він увесь заглибився в цю безневинну гру: доля дітей, стан здоров'я дружини — все це йому байдуже, думками Івана зараз володів ведмедик і ще щось, глибше. Софія — Н. Ужвій тоскно питала:

— Навіщо ти наказав бити заарештованих?

— Вони не слухались мене... Треба було примусити їх мовчати, — відповідав Іван — А. Бучма, закопилівши губи, як ображена дитина. Загнутий кінець палиці в цей час чіпляв ведмедика за шию, піднімав його в повітря і починав розгойдувати. І раптом звичайна іграшка гостро нагадала розгойдування повішеного на шибениці. А дія чинилася Коломійцевим — А. Бучмою з такою безпосередньою задоволеною посмішкою, що глядач внутрішньо аж здригався, розуміючи, що садизму цієї людини нема меж.

Інтонія мала велике значення для А. Бучми у створенні характеру персонажа. У Коломійцеві актор майже кожного разу наголошував займенник «я».

— Любов повинна працювати, сказав я... — не важливо, як поведеться горбатій дочці в житті, головне, що так вирішив він, Іван Коломійцев.

— Слухай, Соню, невже я зла людина?

Це «я» наче стріляло зі сцени.

Виразний ансамбль інших виконавців складався навколо А. Бучми у дві контрастні групи — жертв і хижаків. Це протистояння не педалювалося, але виразно прочитувалось.

Ось дружина Івана Коломійцева Софія у виконанні Н. Ужвій — випростана, в темній довгій сукні (подібна до скульптури над могилою), вся «замкнена» в со-



М. Горький «Останні». Київський український драматичний театр ім. І. Франка, 1937.

Софія — Н. Ужвій, Коломійцев — А. Бучма

бі. Лише зрідка легкими спалахами затухаючого полум'я серця прориваються з-під попелу її згорілої душі зойки обурення, образи зрадженої любові до Якова, страху за дітей. Легендарний співучий голос актриси в ці миті набирав якихось особливих глибоких обертонів. Софія — Н. Ужвій і рухалась мало — більше стояла чи посеред кімнати, чи біля інвалідного крісла Якова, але завжди на деякій відстані від нього, наче не наважуючись наблизитись до коханого, благородного, доброго, якого проміняла на моральну потвору. А Іван метушився навколо неї, бився, наче хвиля об скелю — дарма.

Н. Ужвій в ролі Софії була зовсім інакша, ніж у звичних для себе образах сильних, звабливих жінок, яскравих особистостей. Вона розмовляла тихо, дивилася трохи скося, покірливо відводячи погляд. Хода її плавка, нечутна (актриса спеціально взула м'які хатні туфлі). Так, Софія вбрана модно і зачесана перукарем — дружина поліцейстера мусить бути комільфо. Але ця сіра сукня, опущені плечі, нахил голови, погляд, повний страху (її лякає не тільки доля дітей, її лякає весь жахливий і брудний світ Коломійцевих) — не жінка, а сіра мишка. В цьому зерно образу, ство-

реного Н. Ужвій. Актриса цікаво згадувала про цю роботу: «<...> у Горького про Софію: «З переляканими очима». Я думаю над цим і розумію: ті очі не тільки сім'єю злякані, їх жахає все, що коїться навколо, — жорстокість, брехня. Софія чутлива, вона еством відчуває загрозу всьому людяному, але вдяти нічого не може. І вже бачу її як безпорадного трепетного птаха в клітці. Та читаю горьківську ремарку далі: «В сірому». Ні, мабуть, птах — це не найкраще. Хто ж моя Софія? Все напруженіше уявляю її. Вбрання, зачіска модні — вигляд мати гірший за інших її чоловік не дозволяє. А от черевики? Тут вже, мабуть, можна виявити самостійність. На каблуках ходити їй не личить, на каблуках хода проситься горда, впевнена. А що, як одягну нечутні хатні туфлі? І спадає на думку: — мишка! Вона — сіренька мишка! І снує по квартирі непомітно, ближче до стін. Ось тоді наче вперше свою Софію відчула. І постать зіщулену, і зіщулену душу — зламану звичкою до покори <...>»<sup>1</sup>.

Антитезою Софії була Соколова, мати заарештованого студента у виконанні А. Шведенко. Зовні вони були навіть схожі. Тільки в Соколовій — А. Шведенко була материнська сила, в ній відчувалася внутрішня непохитність, якої так не вистачало Софії. «Із подивом, задрістю слухала вона, як гордо, незалежно і відкрито захищала свого сина-революціонера Соколова, — пише про сцену зустрічі двох матерів Й. Кисельов, — з якою гідністю та переконливістю говорила вона, з якою впевненістю дивилася, з якою рішучістю обстоювала свою правоту. Соколова немовби вдихала свіжі сили в кволий організм Софії. Очі останньої світлишали, жести ставали рішучішими, слова впевненішими, вся її постать ніби випростовувалася. Та це швидко минало. І знову в погляді, в інтонаціях нещасної жінки з'являлася колишня нерішучість, безвілля, трагізм безсилля»<sup>2</sup>. І тому в ставленні Соколової до Софії бриніла жалість.

Втратила Софія й будь-який душевний зв'язок із дітьми. Вони не знаходять в ній підтримки та захисту, як Віра, вони зневажають її, як Надія і Олександр, вони не прощають їй зради, як Люба. Навіть коли знесилена Софія — Н. Ужвій падає перед дітьми на коліна і просить прощення, що народила їх від недостойного, аморального батька, вони не співчують їй, відвертаються, кожний зі своїм ставленням до того, що і мати опустилася до «трагічного балагану», — саме так вони сприймають трагедію та руйнацію особистості Софії.

Роль Якова Коломійцева, хворого, помираючого брата Івана — одна з кращих у творчому доробку О. Ватулі. Артист мав одну, малопомітну глядачам, професійно-технічну ваду — від акторського «зажиму» у нього трусилися руки і підгиналися ноги, він, бувало, навіть накульгував. Хоча вмів це обернути на характеристику персонажа. А тут О. Ватулі довелося практично всю дію просидіти в кріслі під пле-

<sup>1</sup> Український театр. — 1972. — № 1.

<sup>2</sup> Кисельов Й. Поетеса української сцени. — С. 186.



М. Горький «Останні». Київський український драматичний театр ім. І. Франка, 1937.

Сцена з вистави

дом, і тремтячі руки виказували хворобу Якова. Лишався голос — трохи однамітний, скрипучий і «в маску», він звучав тепло і твердо, рішуче і стримано, з татованим гнівом і хворобливим затиханням. У сценах Якова з Софією було стільки недоговореного, потаємного. Задушевні, м'які інтонації, підкреслена делікатність поведінки — як міг Яків підтримував досі кохану спустошену Софію, так само, як і власну дочку Любу, скалічену, знервовану, озлоблену.

К. Осмяловська грала Віру, молодшу дочку Івана, гімназистку, але майже дитину — вона навіть з ведмедиком ще грається, вигадує (і здійснює!) романтичну втечу з «благородним лицарем», якого уявила собі в квартальному наглядачеві Якореві. Згвалтована ним Віра — К. Осмяловська повертається додому дорослою, цинічною, жорсткою, морально зруйнованою. В її голосі з'являється метал і крик, лишається тільки огида до кривдників — так діти гидують жабами абощо.

В «Останніх» образ сина Івана гімназиста Петі створив Є. Пономаренко. Актор чарівно передавав підлітковий максималізм, темпераментну юну активність, лицарство в ставленні до сестри Віри. Швидка зміна контрастних психічних станів,

надмірна моторність, широка жестикуляція, «півниковий» фальцет вирізьблювали багатогранний і не простий образ юнака — згодом такими придуть на сцену, так звані, «розовські хлопчики». Пошуки справедливості й правди, намагання збагнути сенс життя і зрозуміти його істини приводять Петю — Є. Пономаренка до Івана, щоб поговорити з батьком, «як людина з людиною». Коломійцев розумів його по-своєму, запідозривши, що син підхопив у повій «французьку хворобу». І слова «розпутна погань» звучали в устах Івана — А. Бучми поблажливо, навіть ласкаво, як заохочення досвідченого в подібних справах старшого товариша. Відчайдушний зойк Петі — Є. Пономаренка, який вибігав з кімнати, був страшним і недитячим. З таким криком кидаються з даху, зі скелі, в прірву. Саме туди штовхнув чистого сина свого потвора-батько.

Горбата Люба, дочка Софії не від чоловіка, а від коханого Якова, ще немовлям скалічена Іваном в шаленстві ревнощів, у виконанні П. Отави була сірою мишкою, мовчазною і непомітною. Але в ній відчувалася не стільки гіркота від своєї нещасної долі, скільки злість на світ «останніх».

А серед цих «останніх» у Івана Коломійцева була тепла компанія. Перш за все старша дочка Надія. Ф. Барвінська в цій ролі справді була «розкішною жінкою» — в об'ємному, напіврозкритому пеньюарі з воланами, бантами і мереживами, вона виглядала настільки спокусливо, що навіть розпусний батько лип до неї з непристойними пестощами. Вона і справді була схожа на великосвітську повію, маючи поряд жабоподібного низенького і губатого чоловіка-підкаблучника. Ф. Барвінська гралася переливами інтонацій, вишуканими жестами, ніжками в пантофлях — хижа киця з гострими зубами і кігтями.

Чоловік Надії лікар Лящ у виконанні М. Яковченка — балаганний фігляр — весь час підігрує «пахану» цієї банди Івану Коломійцеву. Ось вони обидва — веселі, самовдоволені, бездумні — крокують до Якова вимагати гроші. Придуркуваті марширують, надувши щоки, виграють на губах зухвалу пісеньку, голосно тупають. Двоє здорових негідників прямують грабувати помираючого.

А старший син Олександр — В. Дуклер — точнісінька копія батька-негідника. Тільки він ще не так хоробро наслідує родинний приклад і ще не наважується кричати, більше сичить.

Дім Коломійцевих був наповнений життям. Снувала покоївка, накривала до обіду, витирала пил, мила підлогу, до неї хтиво чіплявся Іван. Плела чергову шкарпетку стара глуха нянька. Бив високий годинник — з ним, тобто з часом, в Івана були особливі стосунки. Ось озирнувся він на той годинниковий дзвін, витяг власного кишенькового годинника-цибулину, розкрив кришку, звірив з хатнім — розбіжність. Відкрив дверцята хатнього і покрутив стрілки назад (!). Приклав свого до вуха, не розчув, потрусив — стоїть! Час Коломійцева зупинився і намагання повернути його назад даремні. А виправляти помилку Іван не став — лишив, як є, і пішов.

У фіналі вистави, коли Яків — О. Ватуля помирав серед загальної сварки, Коломійцев — А. Бучма галасливо і переможно входив до кімнати, а побачивши мертвого брата, цілком байдуже питає: — Помер... Як же це? Ставав навшпиньки, витягав шию, щоб краще бачити з-за плечей родичів. Потім, почепивши на обличчя маску жалоби, яка личила моменту, Іван — А. Бучма починав виголошувати фальшиві і непотрібні слова. Інколи запинався, і, зрештою, розчулившись від власної промови, витягав з кишені велику хустку, витирає неіснуючі сльози. «Трагічний балаган» знесилено переривала Софія — Н. Ужвій: «Перестань...». Іван — А. Бучма ображено замовкає на півслові, голосно сякався в хустку і, шосили гупаючи ногами, дзенькаючи шпорами, демонстративно виходив з кімнати. За ним виклично крокували Лящ, Надія й Олександр.

В цьому маршируванні було щось моторошне — здавалось, що чобіт жандарма (чи тирана, диктатора або що) топче людські серця і долі. Нині, і прісно, і на віки віків...

Вистава «Останні» залишила по собі кілька легенд. Ось одна з них. Згадаймо дату прем'єри — травень страшного 1937-го. Сцена Коломійцева з Соколовою, яка прийшла просити за свого арештованого сина, надто відлунювала реаліями дійсності. А. Бучма так переконливо викривав жорстоке лицемірство можновладців, що режисер перелякався і хотів зняти своє прізвище з афіші.

Ось інша. А. Бучма на комплімент одного з вищих театрално-ідеологічних радянських чиновників, причетного до репресій, якому дуже сподобався його «чарівний» Коломійцев, відповів: «Я не винен, що у вас споріднені душі»... Що врятувало тоді зухвалого артиста від розправи? Може, те, що розпорядженням партії і уряду він був уже призначений на роль Леніна у виставі за «Правдою» О. Корнійчука, прем'єра якої мала відбутися через п'ять місяців?

#### Бібліографія:

1. *Заболотна В. І.* Амвросій Бучма. — К., 1984.
2. *Львов-Анохин Б.* Амвросій Максимилианович Бучма. — М., 1959.

В. ЗАБОЛОТНА

## І. ФРАНКО «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ»

Київський академічний український драматичний театр  
ім. І. Франка (1940)

Майстерня театрального мистецтва «Сузір'я» (2004)

Драму «Украдене щастя» І. Франко оприлюднив 1891 р. Однак лише через два роки вона вперше побачила світло рампи у театрі Товариства «Руська бесіда». Там її поставив К. Підвисоцький, зігравши до того ж роль Миколи Задорожного. Роль його опонента — Михайла Гурмана — дісталася С. Яновичу, образ Анни створила А. Осиповичева. Проте з тих пір «Украдене щастя» стає найпопулярнішим українським твором західноукраїнської сцени — ледь не кожен новий очільник «Руської бесіди» вважав необхідним здійснити власну версію Франкової драми. Скажімо, 1912 р. Й. Стадник втілює «Украдене щастя» на відзнаку 40-річчя літературної та громадської діяльності І. Франка, а вже наступного року з'явився спектакль С. Чарнецького із В. Юрчаком — Миколою, К. Рубчаковою — Анною та Михайлом — Л. Курбасом.

У лютому 1904 р. «Украдене щастя» І. Франка, зігране трупою П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого, вперше було представлено глядачам Наддніпрянської України. Через вісім років М. Садовський поставив п'єсу у власному театрі, стаціонарованому в Києві. С. Паньківський вийшов на кін у ролі Задорожного, І. Мар'яненко — Гурмана, Л. Ліницька — Анни. Власне, у першій третині минулого століття ми навряд чи знайдемо українську трупу, в чиєму репертуарі «Украдене щастя» було б відсутнє.

Сценічний колектив, утворений у Вінниці в січні 1920-го шляхом злиття «Нового Львівського театру» та різних акторських груп, прибрав собі ім'я Івана Франка, мабуть, тому, що більшість його колективу склали галичани. Та от парадокс — за двадцять років цей театр не поставив жодної п'єси свого патрона.

Настала осінь 1939-го. Західна Україна з'єдналася з метрополією, Львів став доступним і група франківців прибула на свою «малу батьківщину». З особливим ентузіазмом майнув туди Амвросій Бучма, на той час вже уславлений актор українського театру, зірка кіно, педагог Київського театрального інституту. Він народився і починав свій сценічний шлях у Львові, у виставі «Украдене щастя» театру товариства «Руська бесіда» грав Першого парубка (3 акт), обожнював одного з перших виконавців ролі Задорожного Василя Юрчака, тис руку самому авторові п'єси... У Львові Амвросій Максиміліанович зустрів свого шанованого вчителя, видатного театрального діяча, режисера Йосипа Дмитровича Стадника. Їм було що згадати. Зокрема й «Украдене щастя»...

Ігор Бжеський — син А. Бучми — свідчить у спогадах (знаходяться у сімейному архіві — В. З.), що після повернення до Києва Амвросій Максиміліанович приступає до постановки «Украденого щастя» в якості режисера. Художній керівник франківців Г. Юра збирався грати Миколу Задорожного, Наталя Ужвій — Анну, сам Бучма — Михайла Гурмана. Проте в процесі репетицій Г. Юра, мабуть, зрозумів, що боротьба із красенем Михайлом (Бучмі — 48 років) за любов Анни для нього — кругленького і приземкуватого — апіорі програшна. Тоді — мудрий і хитрий — він зробив рокіровку: собі забрав режисуру, А. Бучму переставив на роль Миколи, а на Михайла призначив молодого (33 роки), надзвичайно привабливого височенного Віктора Добровольського, щойно звільненого з-під арешту, куди потрапив за обвинуваченням у «націоналізмі».

Схвильований В. Добровольський попервах боявся А. Бучми як партнера. І тоді Амвросій Максиміліанович вдався до «психотерапії» — часто запрошував Віктора Миколайовича до себе додому. А. Бучма, гримуючись на Задорожного, раптом став клеїти собі носа качечкою, мішки під очима, згинати спину, уповільнювати незграбні рухи — тобто «старіти» свого героя. На запитання В. Добровольського актор відповів: «Де б ото був твій Михайло, якби я лишив Миколу молодим», — тим самим виявляючи дбання про загальне, філософське насичення вистави, а не про змагання з суперником у мелодраматичному любовному трикутнику. Власне, саме його Микола надав виставі того глибинного змісту і трагедійного звучання, які потрясли глядачів довгі роки.

Режисури як такої в «Украденому щасті» практично не було. Як і в інших виставах, де грав А. Бучма після «Березоля», режисура виявлялась вторинною. Вистава самоорганізовувалась навколо нього — актора курбасового гарту, «філософа і акробата». Наразі в полі тяжіння А. Бучми на сцені виникав ансамбль, партнери працювали на одній з ним енергетичній та естетичній хвилі. Про це свідчить Н. Ужвій та інші учасники вистави. Крім того, Амвросій Максиміліанович привніс у виставу органічність гуцульського діалекту, деталі добре знайомого йому побуту горян: чим займалися хлопці й дівчата на вечорницях, як вішали

одяг, хрестилися, танцювали (для постановки танців молоді на Сретення біля корчми А. Бучма рекомендував Я. Чуперчука — знавця різних форм гуцульського фольклору, згодом керівника славетного ансамблю «Трембіта»). Поставлений ним «аркан» з примовками та змінами темпоритму став класичним взірцем.

\* \* \*

Під тиху гуцульську пісню розсувається завіса. Важко нависає над хатою Задорожних засніжений дах (художник М. Уманський). Ліворуч світиться вогонь у печі з мальованих кахлів, створюючи спокійний теплий затишок. Анна (Н. Ужвій) із сусідкою Настею (В. Бжеська) стоять біля печі. А по всій хаті сидить молодь — вечорниці. Та вже напрацювалися, натанцювалися і тепер зайняті хто чим. Хлопці вишивають і щось роблять зі шкіри, тихо співають. Та ось жінки-господині подали миски з варениками. Ох, і налетіла на них молодь. А тоді юрмою весело висипалися в двері, чемно прощаючись на ходу з хазяйкою...

Не будемо переказувати виставу у подробицях<sup>1</sup>, зупинимось на її окремих фрагментах і деталях, особливо пов'язаних із грою А. Бучми, бо саме його Микола став носієм основних змістовних «вібрацій» вистави. Насиченим був навіть перший вихід артиста на сцену. Спробуємо його розшифрувати.

Ось Микола — А. Бучма вступає в хату — спиною. Це його хата — читаємо ми в цьому русі — його поріг, висоту якого пам'ятають ноги. Він дбайливий господар, намагається не випустити з хати дорогоцінного тепла. Увійшов і на мить зупинився на порозі. Актор давав глядачам можливість роздивитись Миколу, познайомитися з ним. Логічно зупинка виправдана тим, що тут, на порозі, закінчився його довгий, важкий шлях. І раптом забракло йому сил, втома наздогнала Миколу — А. Бучму.

На ньому довга, потерта гуня з піднятим каптуром (завірюха ж бо на вулиці), стара бараняча кучма, розбиті, обмотані ганчір'ям чоботи, великі візницькі рукавиці на мотузку. Перед глядачем була людина не великого достатку, але хазяйновита. За поясом — сокира, під пахвою — батіг. Заробляв тим, що рубав дрова, був далеко, їхав кінями — пояснювали ці предмети.

Постояв, зігрів груди теплом рідної хати і почав неквапливо роздягатися: трохи підняв руку — батіг впав на підлогу. Тут актор наче поставив крапку, підбив одну дію (дорогу) та почав іншу. Його герой втомився і змерз до краю. Кожний його рух — біль. Сунув під пахву одну рукавицю, затис, витяг руку.

<sup>1</sup> Тим паче, що вона, на щастя, була зафільмована у 1952 р. (режисер І. Шмарук), і її можна тепер переглянути. На жаль, плівка не передає того енергетичного дихання, яке випромінює жива вистава, та й А. Бучма під час зйомок був уже невиліковно хворий (паркінсонізм), крім того, виставу знімали короткими шматками, окремими планами.



І. Франко «Украдене щастя».

Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1940.

Микола Задорожний — А. Бучма, Анна — Н. Ужвій

Потім так само другу. Микола заляк від холоду. Тіло вже не здатне на дрібні рухи — тільки на короткі й обмежені. Зашкарубленими від холоду пальцями обірвав з вусів крижинки намерзлого дихання. Струсив біля печі в куток. Тихо цокнули вони об підлогу. І глядачі відчували, що їхав Микола — А. Бучма здалеку. Мороз перехоплював подих, пушив коней інеєм, сніг боляче сік обличчя. Витяг сокиру з-за пояса і не поклав, не кинув — випустив з рук. Долоню звело холодом і втомою. Вага сокири перебільшила мізерні залишки сили. Актор зразу експонував сокиру, яка «заграє» у фіналі: сокирою Микола зарубає Михайла. Скоцюрбленими пальцями розмотав пояса, стяг з голови кучму, струсив з плечей на підлогу кожуха разом з гунею. У І. Франка в ремарці так: «<...> починає обтріпувати сніг, стукаючи при тім об землю чобітьми <...>». Знімає гуню, потім кожух і вішає на жердці <...>». А. Бучма не притопував, не щулився, не тер долоні, не хукав на них, тобто не вживав жодної з тих зовнішніх, досить при- близних і умовних позначень того, що людина змерзла. Задубілість тіла переконувала більше.

Микола — А. Бучма стає ближче до печі, спиною до глядачів. Зрідка ледь поводить плечима. На очах глядачів людина відтавала. Поступово пом'якшувались зведені судомою морозу м'язи, гнучкішали суглоби, виходив зі втомленого тіла холод.

— Ось тобі заробок!.. — починав бурмотіти Микола — А. Бучма. — Ой, господи, і як се я душі не загубив по дорозі, то й сам уже не знаю... Тільки тепер людина заговорила, тепло розціпило щелепи і душу. Напруження праці, дороги, образи вилилося в слова.

Прочинив на мить двері у сіни: — Анно, коням треба пити дати! Це вже господар — жива людина, а не скалок льоду.

Микола — А. Бучма рушив по хаті, збираючи розкидані ним речі, відновлюючи порядок. Справжній господар — усвідомлювали глядачі — і жінку шанує: це ж її справа. А він — нелюдськи втомлений — сам почав прибирати. Поставив батіг у куток, не глянувши в той бік. Бо ж з діда-прадіда стояли тут батоги. Це вже звичка. Кинув сокиру під лаву, потім нахилився, поклав акуратніше. Підняв з підлоги кожух, гуню, кучму, рукавиці, пояс. Струсив з них біля порога розталий сніг, поклав одіж на лежанці під жердкою — повісити ще нема сили. Порядок, встановлений не ним, не батьком його і не дідом, а з давніх-давен. Людина вже не помічає, що і куди кладе, не замислюється над місцем кожної речі, бо знає його від дня народження. Весь цей клопіт викazuje в Миколі дбайливого хазяїна. Тим більшою пусткою гляне ця хата в останній дії, тим виразнішими будуть хвилини п'яного забуття господаря. А широкий жест кидка сокири під лавку, її дзенькіт — це вже другий акцент на ній у виставі. Глядачі мали добре запам'ятали, де вона лежить. У фіналі вони згадають...

Прибрав. Сів на лаву зняти чоботи, поставив ноги на закаблуки, постукав носками. Мороз ще не вийшов з ніг — Микола їх майже не відчуває. Підпер однією ногою другу, долоню на халяву. Ковзає рука, зривається нога. Чобіт ані руш: — Анно! Ходи поможи мені чоботи стягнути, позамерзали, як костюмахи. Ще один наступ на мороз. І досі не зігрівся до кінця. Анна — Н. Ужвій знімає з чоловіка чоботи. Він злегка похихикує. Лоскотно! Побігли йому по ногах зашпори — мурашки останнього холоду. Тепло охопило все тіло. Відтанула і душа цієї людини, що з світу наруги та облуди повернулася у родинний затишок.

Тепер він сидить весь якийсь м'який і втихомирений, опустивши межі колін натружені руки, вивернувши всередину ступні ніг в чистих вовняних шкарпетках. Рає тепло, відпочинком, спокоєм, захищеністю від житейських бур. Але це мить замерлості перед грозою. Вже в наступній репліці Анни — Н. Ужвій прозвучить слово «кров», і зав'яжеться драма.

Етюд першої появи А. Бучми на сцені — заявка всієї ролі. У ньому подана необхідна вихідна інформація про героя, закодовані основні риси його характеру.



І. Франко «Украдене шастя».

Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1940. Сцена з вистави

Все інше, що відбуватиметься з Миколою протягом вистави, — або їхній розвиток, глибше розкриття, або контраст до них. Тут сама постать Миколи була красномовною. У зігнутій спині читалася звична покора, застаріла втома, тихий характер. Микола — А. Бучма весь час трохи щулився, голова увібрана в плечі. Йому наче постійно холодно і на морозі, і в теплій хаті, і серед літа. Цей внутрішній холод самотньої, приниженої людини — провідна риса образу Миколи у виконанні А. Бучми.

Природна достовірність, фактурність А. Бучми, могутня правда його майстерності переростали в особливу світлу поетичність загального малюнка образу Миколи Задорожного. До речі, питання про фактурність і поетичність цікаве тим, що воно — одне з наріжних у сучасному театральному мистецтві. А. Бучма дійшов цієї поетичної фактурності майже сімдесят років тому, значно випереджаючи свій час. Він виявив фактурну правду життя на сцені, яка, не маючи нічого спільного з натуралізмом, несе поетичний образ дійсності.

Вся психофізика А. Бучми в ролі Задорожного — спина, руки, ноги — була надзвичайно промовистою. Спина А. Бучми — Задорожного ніколи не випро-



стовувалась — на ній лежав тягар важкої праці, гіркої долі, нелегкого побуту. Плечі наче опливали, їх тягли донизу важкі руки — до чепіг, до віжок, до сокири. Часом голова схилялася до ледь піднятого правого плеча, наче захищаючись ним від халепи, від питання, на яке нема відповіді. Лише раз і на мить випростається Микола — А. Бучма — коли змахне сокирою над кривдником жандармом. Наче полум'я спалахне... і згасне.

Ноги... Вони у Миколи — А. Бучми теж були важкі, клишоногі. Головну свою образну місію вони зіграли у фінальній сцені, коли жандарм приніс наказ знову доставити Миколу до суду. А. Бучма брав цей папір обережно, затискаючи його білу тендітність всіма пальцями. Глянув так — догори ногами — зазирнув на зворотній бік. А потім без поспіху порвав навпіл, поклав (не кинув, не впустив — поклав) шматки на підлогу, незграбно наступивши на них ногою — без виклику, пози, і наче ненароком, але твердо, упевнено. В ньому вмер страх перед цісарським судом, перед казеною бумагою, перед жандармом — і визрів протест, спокійний спротив, не бунт. Драматург виписав тут саме голосний спалах, але актор пам'ятав, що наступна сцена ще сильніша — вбивство. Тому тут, за контрастом, він тримався майже апатично, врівноважено — головне, душа його змінилася, випросталася, здобула гідність і силу.

Ну, а руки Задорожного — А. Бучми — ціла поема, промовиста й лірична. При арешті Микола — А. Бучма подавав жандармові у кайдани тільки одну руку, аж потім другу. Його руки весь час забували про неволю. Зате в останній сцені до вмираючого Михайла — В. Добровольського Задорожний простягав обидві руки, готовий прийняти кару за вчинене вбивство, але не простити, не помириться. Зникав мелодраматизм — виникала трагедія. Руки Миколи — А. Бучми захищали голову свого непутящого хазяїна від побоїв війта, від жаху, що його напустив Михайло, назвавшись мерцем, захищали від горя, від насильства жандарма. У п'яному запамороченні розумні й клопітливі руки Задорожного — А. Бучми зі скромним срібним перснем на вказівному пальці правиці ставали зайвими, вони недоладно теліпалися біля хазяїна, погано координовані, непотрібні та пронизливо жалісні в своїй непотрібності. Такими ж непотрібними були вони у хвилину молитви — чи то хреста клали, чи то мух ганяли, навіть не прикрили рота своєму хазяїну, коли той позіхнув просто в обличчя богіві.

Руки Миколи — промовці його кохання до Анни. Залишаючись загрубілими і незграбними, вони ставали невимовно ніжними, коли торкалися плечей дружини. І пестощі їх боязкі, легкі — хотів погладити обличчя коханої, але не наважився торкнутися його жорсткими долоньями з камінними мозолями. Хотів обійняти Анну, але відчув її мовчазну відчуженість і, поважаючи її почуття до Михайла, забрав руки.



І. Франко «Украдене щастя». Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1940.  
Микола Задорожний — А. Бучма

Культура почуттів у цього неписьменного, забобонного, темного гуцула була дивовижна. А. Бучма відмовляв своєму Миколі в єдиному поцілунку, який відпустив йому І. Франко — коли виводять арештованого Задорожного. Анна затулялася від нього саквами, і поцілунок, спрямований їй до лоба, гаснув на його гіркому обличчі. Лише в третьому акті Микола — А. Бучма цілував дружину, що відвернулася, трохи вище ліктя, в плече, цілував так ревно, ніжно, побожно, як цілував, може, образ у церкві. В цьому поцілунку — вся святість його любові до Анни, вся повага, весь жаль до неї.

Душевна чистота, тактовність Задорожного — А. Бучми вражали. Коли вперше Михайло — В. Добровольський заходив до Задорожних і Микола — А. Бучма впізнавав його, він нелукаво радів йому, запрошував Анну — Н. Ужвій привітатися з гостем. Тієї миті, коли вона подавала руку і піднімала очі на Гурмана, Микола — А. Бучма відвертався, бо знав про їхню давню любов. Коли Микола — А. Бучма ненароком заходив до хати і бачив дружину з жандармом у поцілунку, обличчя йому наче перекидалося, руки з ціпом проймає дроз, й уся постать його ніби впала стоячи. Відсахнувся, тихо причинив двері. А коли Гурман пішов, Микола — А. Бучма вступав до хати якось боком, втупивши очі в землю, буцімто винний у своєму соромі. Соромно йому до болю, бо побачив «таке, таке, що язик не повертається сказати». Він очей підняти на дружину не міг. Довго тинявся з кутка у куток, не закінчуючи жодного руху: — Забув, чого й прийшов... цвірка, бач, в цепу увірвалася,

прийшов зав'язати... чи нема де мотузки... — аж поки наважився подати голос, що, здавалося, пропав навіки: — Ти сама, Анно?.. — спитав так тихо, що вона мала перепитати, теж заглиблена у власні мрії: — Га? — Ти сама? — аби щось спитати, аби поговорити, тамуючи в собі сором і усвідомлення втраченого щастя.

Так виникали три гіркі його запитання до неї про їхнє кохання та подружні стосунки нині. І звучали три гіркі відповіді, три остаточних «ні», якими уславилася Н. Ужвій в ролі Анни. Актриса пізніше згадувала про цю сцену і про свого партнера А. Бучму так: «Найбільше допомогли мені очі Миколи — то повні покірливої любові, то скорботні, то докірливі, то благальні, то безнадійно приречені, то гнівно пристрасні і протестуючі. Тому в четвертій дії, коли Микола питає Анну, чи вона не любить, і не любила, і любити не зможе, Анна тричі відповідає: «ні». Перше «ні» вона каже, не дивлячись на Миколу, впевнено. Друге, страшне для нього «ні», їй тяжко сказати — вона зустріла його очі, а, проте, все ж каже це «ні», каже якомога м'якше, так, ніби просить пробачення за те, що не може його любити; і третє «ні» каже, відводячи від Миколи погляд, як і він від неї, бо Анна не може знести його страждання, хоч у самій іде боротьба за свою любов, за своє украдене щастя. Тільки тому з'явилися на ці три «ні» різні інтонації, три психологічних стани»<sup>2</sup>.

Далі діалог Анни і Миколи звучить як музичний дует. Вони, вкрай схвильовані, наповзають репліками один на одного, наразі даючи на власному вдиху/видиху почути слова партнера. Взагалі взаємодія виконавців вистави міцно спліталася в дивовижний ансамбль — словесний, пластичний, співочий. «Жу-ра-вель-вель, жу-ра-вель-вель...» — п'яна пісня сусідів Задорожного в п'ятому акті — це скоріше голосіння за багатьма вкраденими щастями, у кожного воно своє. А танці молоді біля корчми на Сретення — такі запальні ігрища, такі цнотливі й зграбні, і такі спотикання, пручання, знехотя приєдналась до них грішна пара коханців — Анна — Н. Ужвій і Михайло — В. Добровольський. Троїсті пліткарки-сусідки — В. Бжеська, Л. Комарецька, В. Чайка — як три хорти в полюванні за чужим гріхом — руки, схрещені на грудях, дрібний рух крок-в-крок, високі інтонації фальшивого співчуття.

М. Гринишина справедливо зазначає, що Гурман В. Добровольського був у виставі наочною антитезою Задорожного — А. Бучми. Насамперед — зовнішньо. Коли його висока, ставна фігура, ніби «облита» жандармським мундиром, з'являлася у хаті Миколи, заповнюючи собою її простір, стаючи за його центр, глядач відразу пересвідчувався у правдивості історії шлюбу Анни і Задорожного. Тільки з примусу або через брехню про загибель Михайла Анна могла проміняти цього красеня на старого і немічного Миколу. Для подружжя Задорожних поява

<sup>2</sup> Літературна Україна. — 1951. — 5 квіт.



І. Франко «Украдене щастя».

Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1940.

Анна — Н. Ужвій, Михайло — В. Добровольський

Гурмана однаково віщувала недобре, і Микола — А. Бучма лякався і губився від несподіванки, а Анну — Н. Ужвій охоплював справжній жах, наче до неї озвався привид з минулого. Натомість Михайло — В. Добровольський виглядав абсолютно спокійним, напевно, відчуваючи себе хазяїном ситуації. Він з удаваною доброзичливістю і водночас з іронією вітався з господарем та його жінкою, у відповідь на божбу Анни просив подати йому руку. Тільки торкнувшись тремтячої руки жінки, яку колись кохав, Михайло — В. Добровольський на мить давав побачити справжні почуття Гурмана — простягаючи до неї великі й сильні долоні, одним пильним поглядом охоплював всю постать Анни — Н. Ужвій і, зціпивши зуби від муки, відпуслав її<sup>3</sup>.

Театрознавець стверджує, що саме двоїстість Михайлової природи — захованість справжніх почуттів і прагнень, вміння прикрити їх іронією і, коли треба,

<sup>3</sup> Гринишина М. Театр української драматургії: Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х. — К., 2006. — С. 273–274.

доброзичливістю — актор подавав як наскрізну лінію образу Гурмана. Але, в кожному разі, Михайло В. Добровольського був людиною жорсткою і грубою, яка за довгі роки цісарської служби звикла відчувати себе приналежним до влади, привчила себе до насильства — невід’ємної частини виконання ним службового обов’язку. Якщо А. Бучма грав у Задорожному людину підлеглу, той самий «гвинтик», що завжди крутиться у будь-якій владній «машині», то В. Добровольський давав зрозуміти, що Гурман є частиною цієї «машини» — здатною розчавити не тільки Миколу, який заважає йому повернути втрачене щастя, але й Анну, якщо вона не коритиметься його, Михайла, волі.

Всю першу сцену Гурман — В. Добровольський демонстрував задоволення, яке час від часу охоплювало жандарма від того переляку і передчуття лиха, що їх він наганяв на Анну та Миколу. Задорожний — А. Бучма просто таки кам’янів від ледь не містичного жаху, зачувши регіт Гурмана — В. Добровольського, яким жандарм зустрічав розповідь про чутки, нібито він загинув. У цей час Анна — Н. Ужвій, забута чоловіками, сиділа у кутку хати, час від часу побожно хрестилася, наче не могла повірити, що цей голосний, впевнений у собі чоловік у військовому мундирі, який весь час зверхньо задирає її боязкого Миколу і щось недобре приховує в глибині примружених очей, і є її колишній любий Михайло<sup>4</sup>.

З філігранною точністю дрібних деталей поведінки, жестів і пауз (наслідуючи манері А. Бучми) В. Добровольський показував, як поступово у Михайла визрівала думка скористатися з випадкового збігу обставин, коли Задорожний на шляху додому проїздив повз корчму, де сталося вбивство. Його Гурман тільки на мить запідозрював, що Микола може бути тим вбивцею, але вже наступної хвилини в його голові складався план, як прибрати чоловіка Анни зі свого шляху. Погляд актора, яким його герой вдивлявся у Задорожного — А. Бучму, вишукуючи докази на свою користь, зловна радість, що охоплювала Гурмана, щойно він складав «аргументи» до купи, інтонації, з якими жандарм вчиняв Задорожному справжній допит, нервові порухи і гарячкова метушня засвідчували, як кмітливий розум і недобра вдача Михайла швидко вирішили Миколину долю.

Гурман — В. Добровольський вперше лишався з коханою наодинці. І тут зал бачив зовсім іншого Михайла. Він весь віддавався силі своєї пристрасі, кидався до Анни — Н. Ужвій, силоміць пригортав її до себе і, утримуючи в обіймах, з тугою у голосі розказував жінці, як мучився без неї, з боєм гнівався на братів Анни, які занастили їхнє щастя. Анна — Н. Ужвій, здавалося, знов лякалася сили його почуттів і тремтячим голосом питала, чи не гнівається на неї Михайло за те, що вона не дотрималась своєї обіцянки і вийшла за Миколу. У відповідь,

<sup>4</sup> Гринишина М. Театр української драматургії... — С. 274.

Михайло — В. Добровольський з несподіваною ласкою і ніжністю заспокоював її, весь сповнений радістю, адже Анна зізналася, що все ще кохає його. Він випростувався на повний зріст, розправляв гордовито плечі, і в цю мить здавалося — Михайло може все, він вже дістав своє щастя. Але ось Анна — Н. Ужвій випростується з його міцних обіймів, нагадуючи йому, що вона — «шлюбна жінка», і обличчя Гурмана — В. Добровольського вмить жорстокішало, очі спалахували бідою, у словах звучала погроза. Все ще тримаючи жінку поруч, він страшними від люті очима дивився кудись крізь неї, так, що Анна — Н. Ужвій із розпачем, голосом, який вже вкотре зривався від передчуття страшної біди, кидала йому слова образи, називала його «лютим звіром». А він наче і не чув її, весь поглинутий почуттями люті й помсти, і тільки через хвилину немовби прокидався від запаморочливого сну, враз згасав і зі справжнім боєм питав кохану: «Невже ж я такий ненависний тобі?»<sup>5</sup>.

Сцена арешту Миколи, вважає М. Гринишина, була кульмінаційною в розкритті образу Михайла. Він приходив у хату з війтом і свідками при повному параді: у мундирі та форменому капелюсі з пером. Грав наручниками, грізно та зверхньо дивився на Задорожного — А. Бучму, наче хотів розчавити його самим тільки поглядом, остаточно морально стратити його. Свідчення війта на мить викликали у Михайла — В. Добровольського сумнів щодо своїх дій, але тут на допомогу приходили свідки, і він утверджувався в своєму намірі. Спроби Миколи — А. Бучми виправдатися викликали в ньому тільки роздратування, слова звинувачення злітали з вуст Гурмана — В. Добровольського, ніби камінці котилися вниз. Щойно з хати виводили заарештованого Миколу, Михайло — В. Добровольський кидався до Анни. До кінця епізоду він враз по раз домагатиметься від жінки зізнання у коханні, наче ставитиме на ній тавро, наче стверджуватиме своє право на неї, щоб знову не втратити вистраждане, завойоване щастя.

Володарем своєї та Анниної долі Михайло — В. Добровольський виступав у сцені біля корчми, де вирувала сільська гулянка. Тут Гурман торжествував перемогу, відтак не стільки умовляв, скільки наказував Анні — Н. Ужвій стати з ним до танцю, гримав на дівчат і парубків, щоб продовжували веселитися, виводив свою пару у самісінький центр натовпу і, упевнено поклавши жінці руки на плечі, погрозливо дивився на оточуючих, аби запобігти не тільки зневажливим словам, але навіть поглядам. Здавалося, враз переступивши моральні норми, ув’язнивши невинного Задорожного і набившись у коханці його дружині, йому тепер «море по коліна», він кожного змусить погодитись з його діями та вчинками<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Там само. — С. 274–275.

<sup>6</sup> Там само. — С. 275–276.

В. Добровольський вів цю лінію й надалі, доводячи — відтепер його герой морально падатиме все нижче. Ось він обертає собі на користь повернення Миколи, удавши, що сам визволив його з тюрми, ось цинічно пояснює свої залицянки до Анни тим, що не хотів лишати жінку у скруті, ось із приязню у голосі і в очах напрошується в гості до Задорожних, аби відсвяткувати звільнення господаря. У наступній сцені Михайло — В. Добровольський переконливо й логічно викладатиме свою філософію життя: живи, як можеш, хапай щастя, поки в руки йде, а до всього іншого — байдуже. Почуваючи себе у Миколиній хаті хазяїном, Гурман — В. Добровольський спочатку лагідно, наче умовляючи, а потім твердо змушує Задорожного — А. Бучму піти спати на тік, аби самому залишитися з його дружиною. Наваливши на слабого Миколу — А. Бучму мало не всю постіль, він буквально виштовхував того за двері, продовжуючи повчати його, і на недовірливі слова Задорожного — мовляв, не можна жити «на людським посміховищу» і «з розбитим серцем», цинічно відповідав: «Дурниця серце! У кого воно ціле?». У цьому епізоді маленький, беззахисний, скривджений Микола — А. Бучма, в усій постаті якого відчувалося приниження, а в дитячих очах застигло німе питання: за що така зневага й образа? — викликав ще більше співчуття, оскільки йому протистояв гранично самовпевнений, нищий хижак Михайло. В. Добровольський вщент розвінчував свого персонажа, знущання з безпорадного і немічного Задорожного, егоїзм у ставленні до Анни остаточно мали відвернути глядача від жандарма, натомість, змусити жаліти не тільки Задорожного, але і його дружину, яка потрапила в лапи цього «лютого звіра»<sup>7</sup>.

Можливо, це відчуття дещо змінювала наступна сцена Михайла і Анни, коли на розпачливі запитання жінки, що їм робити далі, як бути, Гурман — В. Добровольський, міцно тримаючи її в обіймах, зі злістю та зневагою у голосі радив Анні теж «наплювати на людей». Він буквально випльовував слова монологу, обвинувачуючи всіх і вся, наче погрожуючи їм своєю любов'ю, наче обіцяючи їй їх забрати із собою, коли вони з Анною підуть «чорту в зуби». У цих словах розпачливої ненависті замість слів кохання, в цих занадто твердих інтонаціях, з якими Микола — В. Добровольський доводив своє право на все, що накоїв, відчувалися розгубленість, страх, непевність, докори сумління, що ятрили його душу і мозок. Саме тут, у монолозі наодинці з коханою жінкою, актор умотивовував страшний фінал Михайлового життя, його останні слова подяки, звернені до Задорожного, його намагання захистити подружжя від можливого покарання за його вбивство, його прохання простити йому те, що заподіяв Миколі й Анні, виборюючи своє «одиноке щастя»<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Гринишина М. Театр української драматургії... — С. 276

<sup>8</sup> Там само. — С. 276–277.

М. Гринишина, безумовно, має рацію — вистава Г. Юри була спектаклем чоловічим. Саме через протистояння чоловіків, їхній дует-двобій розкривалася провідна екзистенційна тема спектаклю — моральна суперечність між метою і засобами її досягнення. Однак, інша провідна тема «Украденого щастя» — тема гуманізму, граничного співчуття до людей, заведених долею і чужою злою волею у глухий кут життя, не прозвучала б на повний голос, якби між Задорожним — А. Бучмою і Гурманом — В. Добровольським не стояла Анна — Н. Ужвій. Актриса мала зіграти у своїй героїні не тільки молоду і привабливу жінку, але особистість, здатну на сильну пристрасть, велике почуття, «смак» якого так довго пам'ятав Михайло, якого настільки жадав, що зважився на обман влади, зваблення одруженої жінки і людський осуд. Н. Ужвій грала передовсім жінку, яка несподівано знайшла своє щастя. Отямившись від переляку від зустрічі з «покійним» Гурманом, вона поступово, наче по краплині, випускала з свого серця призабуті почуття радості й любові і спалахувала від власної пристрасті, розцвітала від бажання бути з коханим. Ці іскри надії на щастя заглушали в Анні — Н. Ужвій голос сумління, відвертали від чоловіка. Наче крізь Миколу дивилася жінка, коли його забирали у тюрму, наче вже не з ним вона була, наче не могла дочекатися, коли зостанеться з Михайлом наодинці. Актриса переконливо засвідчувала владу над Анною любовного почуття та його об'єкта — Гурмана. Її героїня не здатна опиратися силі його обіймів, твердості його інтонацій, закличності його слів. У сцені біля корчми тільки на якусь мить в Анні — Н. Ужвій говорив сором, вона схияляла голову, боячись глянути у вічі односельцям. Але ось уже владний голос Михайла — В. Добровольського ніби затягував її у коло танцюристів, неначе намовляв її, і вона спочатку повільно, а потім, ніби махнувши на все рукою, рвучко ставала з ним поруч, випростовувалася і, обвівши натовп викличним поглядом, кидалася у танок.

І раптом — гранична зміна, ніби інша, але не менш владна та неблаганна рука втягувала Анну — Н. Ужвій у нові обставини. Завмерши біля стовпа з пучком сіна і сулією — емблемою корчми, вона схвильовано дивилася у той бік, звідки повільно наближався випущений з тюрми Задорожний. Враз усвідомивши свою ганьбу, покійно схиливши голову і звисивши руки, Анна — Н. Ужвій стиха вимовляла як зізнання чи вирок собі: «Пропала я, Миколо!». Доки чекала на відповідь, по її обличчю збігали відчай, острах, благання, розгубленість, огида... Цілий вир думок і почуттів, серед яких вже зовсім розгубилася бідна її душа...

Власне, оцей розлад між розумом та почуттям актриса вела як наскрізну лінію образу Анни. Її героїня — проста горянка, селянка, що звикла до немудрящого життя, поставлена обставинами у скрутне становище, виявляла здатність до активної думки, до швидких висновків. Вона з першого погляду усвідомлювала ті зміни, що наклало життя і владне становище на її коханого, і не приховувала від

Михайла, що розуміє непристойність його вчинків. Страх перед Гурманом не полишав Анну — Н. Ужвій буквально у кожній сцені, у четвертому акті вона відверто скаже про свої страхи, зізнається, що відчуває себе «частиною його». Сидячи на лаві й рахуючи нитки своєї пряжі, вона з тужливою надією переводитиме погляд з дверей на вікно, зосередившись не на роботі, на очікуванні Гурмана, якого не бачила з тиждень, і з виразом невимовного полегшення, з обличчям, розквітлим радістю, зустріне його появу в хаті.

Глядач, безперечно, жалів Анну — Н. Ужвій, коли на докори чоловіка вона зі словами зізнання наче кидала себе Михайлові під ноги, визнаючи Гурмана за свого пана, зрікаючись минулого життя і з покорою приймаючи хоч ганьбу, хоч смерть. Ці слова короткого монологу — фактично останні. У них актриса вклала всю силу пристрасті своєї героїні, всю силу її роз'ятреної душі. Потім, аж до фіналу, Анна — Н. Ужвій говорила більше мімікою, порухом брів, виразом сумних очей, рухом тіла, яке горнулося до Михайла — В. Добровольського, руками, що чіплялися за нього. Анні — Н. Ужвій було лячно і соромно, тужливо і неспокійно, але, водночас, їй любо бути коханою і кохати самій, тому час від часу її голос бринів нотами ніжності, вона не просто говорила — виспівувала про свої почуття, тому плавкими ставали рухи, хода<sup>9</sup>.

Вистава була наповнена подробицями гуцульського побуту — це надавало їй достовірності та пробуджувало глядацький інтерес до малознайомого способу життя українців. Святковий і повсякденний одяг, правильно вив'язані хустки, постолі, грубі шкарпетки, шкіряні, оздоблені металом широкі пояси чоловіків, топірці-бартки, квадратіві темно-зелені сулії, справжня солома, на гвіздку прядиво, з якого Микола — А. Бучма намагається зсукати мотузку до ціпа і яким витирає скупі сльози, діставши від дружини остаточного відкоша... Нарешті, гарно мальований задник третього акту зі смереками і горами, потужний місток, яким проходить Микола, коли вертається з тюрми, вітаючись на всі боки з молоддю, що прийшла на свято зустрічі весни... Врешті, характерні гірські, трохи потягнуті інтонації персонажів, своєрідні наголоси, незвичні слова й вітання — все це надавало виставі вільного дихання, переконливості та поетичної глибини.

Вистава «Украдене щастя» театру ім. І. Франка була нагороджена Сталінською премією. Цій нагороді активно сприяв член Комітету зі Сталінських премій видатний єврейський актор Соломон Міхоелс. Він не тільки кілька разів бачив цю виставу у Києві, але й зіграв її фрагменти, зокрема Бучму в ролі Миколи на засіданні Комітету — бо ніхто з поважних суддів не збирався їхати в якусь там провінцію дивитись виставу. Талант С. Міхоелса переконав його колег.

<sup>9</sup> Гринишина М. Театр української драматургії... — С. 277–278.

МХАТ ім. М. Горького мав намір поставити цю п'єсу з І. Москвіним в ролі Задорожного. Але, подивившись виставу франківців, Іван Михайлович відмовився від цього проекту, мотивуючи тим, що зіграти Миколу можна інакше, проте неможливо зіграти краще, ніж Амвросій Бучма.

Вистава у варіанті 1940 р. стала візитівкою театру і дуже довго, майже тридцять років, трималася в репертуарі. Тяжко хворого А. Бучму замінив Д. Мілютенко, який і раніше зрідка грав цю роль в чергу з Амвросієм Максиміліановичем. Згодом у цій ролі виступав М. Шутько. Після Н. Ужвій Анну довго грала Ольга Кусенко. «От з цією Анною я б зіграв...», — сказав А. Бучма, подивившись пряму трансляцію вистави по телебаченню. Згодом О. Кусенко замінили молодші актриси. Замість В. Добровольського тривалий час Михайла грав М. Задніпровський. Але час спливав, мінялася проблематика і естетика життя, режисура за виставою не спостерігала, вона катастрофічно застарівала, перетворюючись з шедевра на творчого мерця, викликаючи негативне здивування і неприйняття публіки.

Тож цілком правий був новий головний режисер Київського театру ім. І. Франка Сергій Данченко, коли почав свою діяльність на цій посаді з принципово нової постановки «Украденого щастя». Перед тим у Львові, в театрі ім. М. Заньковецької, Сергій Володимирович успішно втілював цей драматургічний матеріал. Можливо, на львівську постановку його надихнуло новаторське прочитання «Украденого щастя» у Волинському театрі ім. Т. Шевченка Олександром Заболотним. Виставу волинян грали молоді, недосвідчені актори, але вона мала насичену сценографічну образність (Л. Чернова під наглядом Д. Лідера) та ясну режисерську концепцію. Якщо в класичному варіанті франківців всі герої були обділені щастям, стали жертвами соціальних обставин, то персонажі волинської вистави самі були крадіями щастя один в одного й у самих себе, бо припускалися моральних помилок, відступництва і егоцентризму. У заньківчан був блискучий акторський ансамбль і прекрасний композитор Б. Янівський. Не менш талановитим був і акторський склад нового «Украденого щастя» в театрі ім. І. Франка.

Майже тридцять років тримається данченкова версія «Украденого щастя» на сцені франківців, хоч і грають її раз на сезон. І знову постають проблеми старіння вистави. Але й міцніє певність у невмирущості п'єси Івана Франка.

#### Бібліографія:

1. Косач Ю. Амвросій Бучма. — К., 1978.
2. Львов-Анохин Б. Амвросій Максиміліанович Бучма. — М., 1959.
3. Заболотна В. І. Амвросій Бучма. — К., 1984.
4. Мистецтво франківців: Зб. ст. — К., 1970.
5. Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру: Зб. нарисів. — К., 1970. — С. 139–150.

6. *Кисельов Й.* Поетеса української сцени. — К., 1978.
7. *Юра Г.* Життя і сцена / [Упоряд. Ю. М. Бобошко]. — К., 1965.
8. *Обруцка І.* Віктор Добровольський. — К., 1976.

В. ЗАБОЛОТНА

\* \* \*

Серед провідних тенденцій вітчизняної сцени рубежу ХХ–ХХІ ст. — «камерналізація» (недолугий, але вживаний термін) формату вистави, «тестування» класичних сюжетів на універсальність шляхом трансформації часопросторових параметрів п'єси при перенесенні її на кін, а також відмова від соціального чиннику у тлумаченні драматичних конфліктів.

Ці тенденції особливо виразно виявляються у тих випадках, коли режисери звертаються до текстів знакових, з багатою сценічною долею.

Показовими в цьому сенсі є численні звернення режисури різних поколінь до одного з культових для української драматургії й театру текстів — «Украденого щастя» І. Франка.

Певною точкою відліку тут може бути постановка Е. Митницького — хоч і здійснена поза межами України (у Російському драматичному театрі Литви у 1996 р.), але така, що містила у собі певну художню декларацію, підхоплену згодом режисерами подальших генерацій.

«Украдене щастя» Е. Митницького — вистава по-скандинавському сувора, аскетична, очищена від зайвої побутовості й масовості заради головних трагедійних силових ліній. Розстановка персонажів — чітка, майже математична: в центрі — «трикутник», зовні — дві «квадриги», жіноча та чоловіча (таким чином, у загальному підсумку п'єсу було втілено силами 11 акторів — замість передбачуваних автором семи поіменованих персонажів, а також «селян, селянок, парубків і дівчат, музик і т. і.»), які виконували функції, подібні до давньогрецького хору. Одним з найбільш ефектно вирішених епізодів стала у версії Митницького знаменита сцена повернення Миколи з в'язниці: Анна з Михайлом танцювали посеред цілковитої порожнечі, а у воротах на ар'єрсцені (остання театральна робота художника М. Іваницького, здійснена ним уже «дистанційно») завмирили в мовчазному осуді буквально кілька постатей, але завдяки такій скупченості в одній точці та максимальній «розрідженості» решти простору створювався ефект безмежної самотності героїв, їхньої ізоляваності від світу.

Надалі щодо «Украденого щастя» маємо як переміщення дії в інші, але цілком конкретні історичні рамки, так і взагалі відмову від часової конкретики (а відтак — від зазначеної соціальної складової), надання подіям універсального, позачасового характеру, викристалізування самого осердя сюжету.



І. Франко «Украдене щастя». Майстерня театрального мистецтва «Сузір'я», 2004.

Микола Задорожній — Д. Суржиков.

Анна — К. Кістень, Михайло Гурман — А. Білоус (на фото ліворуч) (С. Стрельников (на фото праворуч))

Приміром І. Волицька (Львівський театр «У кошику», 1998 р.), звівши кількість дійових осіб до головних персонажів, розгортає Франкову історію у цілковито умовному, сказати б, міфологічному часопросторі як ритуальний танець-аркан трьох постатей під гуркіт барабану. За висновком Н. Корнієнко, «у виставі сильний чуттєвий, ліричний горизонт. Тут ніхто не винен. Всі люблять. Фатум, рок тут ніби «згадано» через ресурси грецької трагедії. Режисер — парадокс! — видаливши масові сцени — своєрідний Хор, добився універсалізації, наближення до давніх трагедій, вбираючи тему Кохання в поняття Фатуму»<sup>10</sup>.

Своєрідним наступником підходу Е. Митницького вважаємо спектакль Андрія Білоуса у МТМ «Сузір'я» (Київ, 2004 р.), який виріс з навчальної роботи студентів акторського курсу професора М. М. Рушківського (КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого).

Слідування об'єктивній для сучасної сцени виробничій необхідності (та сама «камерналізація», навіть у виставах великої сцени<sup>11</sup> — не кажучи вже про випадки адаптації повнометражних п'єс для сцени малої<sup>12</sup>) та зорієнтованість

<sup>10</sup> *Корнієнко Н. М.* Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук: Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз. — К., 2000. Там само див. розгорнуту характеристику вистави.

<sup>11</sup> Той самий А. Білоус здійснює постановку «Сірано де Бержерака» Е. Ростана у власній сценічній редакції (Київський театр драми і комедії, 2005 р.), де на кону усього 9 акторів, а не 41 (плюс численна масовка), як у автора.

на виконання, передусім, навчального завдання (мінімум учасників — максимальна психологічна насиченість) призвели до переконливого художнього результату.

Так само лишивши на кону тільки любовний трикутник, Білоус переносить дію з 70-х рр. XIX ст. на шістдесят років пізніше, з підгірського села Незваничів на Бойківщині — у місто (але, вочевидь, не столичне). У такому розкладі Микола Задорожний стає українським літератором, а Михайло Гурман — НКВСником, «родичем» Миті — героя О. Меншикова із «Втомлених сонцем» Н. Міхалкова.

Справді, у І. Франка Михайло служить жандармом (перша редакція п'єси, до речі, має саме таку назву — «Жандарм»), тобто є представником каральних органів (скажемо м'якше — силових структур), а яку назву мають ці органи у певний історичний момент — не принципово.

Принциповіше інше: конфлікт, як навчали в радянській школі, забитого селянства та пригноблених тут «перекодований» у конфлікт національно свідомої (до того ж, творчої) інтелігенції (в особі письменника-«попутника») та режиму, зведеного на плечах іншої частини тої самої інтелігенції (Михайло тут теж не чужий поезії — він навіть читає Анні лірику... Франка: «І вся ти тут, мов марево дитинне, І жоден пил на тебе не сідає...»). При цьому сюжет позбавлено авторського «бекграунду» (згадки про злих братів, що обманом віддали Анну заміж за Миколу), важливо лише те, що герої були колись доволі близькі одне одному, а потім їхні шляхи кардинально розійшлися.

Інші події п'єси також «перекладаються» мовою реалій відповідного історичного часу. Микола (Дмитро Суржиков) з'являється у своїй не надто заможній оселі (на контрасті з позолотою та ліпниною залу «Сузір'я» оформлення сцени, сказати б, аскетичне: радіоприймач під мережаною серветкою, пошарпаний стіл, стільці, «буржуйка», ширма, обклеєна газетами, за нею — ліжка з високими металевими спинками-«ґратами»), вочевидь, після якихось зборів, де його «проробляли». Довго мовчки вдивляється в невеличкий вишиваний портрет Шевченка з рушником та колосками, що висить у затягнутій чорним ніші, в глибині, високо, наче ікона. Потім перебирає аркуші рукопису, який дістає з теки, розкидає їх, сповзає на підлогу, майже плаче: «Ось тобі — живи та будь!» «Наш-то», очевидно, тут не віят а якийсь секретар місцевого осередку Спілки письменників, а втомлене «Змирись!» Анни (Катерина Кістень) явно стосується не якоїсь конкретної ситуації, а життя в цілому.

<sup>12</sup> Так, Л. Паріс та Ю. Яценко у сімейному проекті «Двоїна» аранжували на двох і шекспірівський «Сон літньої ночі» (1995 р.), і «Медею» Евріпіда (2007 р., МТМ «Сузір'я»), а Л. Зайкаускас із М. Місюковою розклали «Три сестри» А. Чехова на трьох виконавиць (театр «Ательє 16», 2007 р.).



І. Франко «Украдене щастя». Майстерня театрального мистецтва «Сузір'я», 2004.

Микола Задорожній — Д. Суржиков, Анна — К. Кістень.

Михайло Гурман — А. Білоус (на фото праворуч)

А далі — напружене дослухання до звуку машини, що під'їздить, до кроків, які лунають сходами-коридором... Дзвінок у двері спричиняє остовпіння, переляк, що переходять у паніку, метушню, короткі обійми: «Ми нічого нікому не винні!..».

І кожний новий ранок — подарунок, за який треба бути вдячним — звідси і дитяча радість, і якісь, вочевидь, традиційні для подружжя Миколи та Анни ігри-забавки — з передражнюванням, обіймами-цілунками: Микола носить дружину кімнатою на руках, наспівуючи спочатку «Легко на сердце от песни веселой!..», а потім — «Два півники, дві курочки...»

Таким само ритуалом — але не звичним, а новим, проте не менш злагодженим, стають для Анни та Михайла (Сергій Стрельников або сам Андрій Білоус) їхні уявні заручини, коли під крики «Гірко!» (бо за стіною «комуналки» буяє-гомонить весілля) вони сідають, переставивши стільці, у голові столу, наче наречені (він накидає газову хустинку Анни їй на голову, немовби фату), п'ють, годують одне одного — яблуком, консервами, двома зефіринками, що їх приніс Михайло...

І цю ідилію грубо обриває грукіт у двері<sup>13</sup>. Там, виявляється, нікого немає, але момент щастя й безтурботності минувся, до того ж, цей звук ніби провіщає

<sup>13</sup> Двері взагалі стають тут знаком біди: якийсь містичний протяг розчиняє їх, коли Анна «семий день» чекає Михайла; Микола замикає двері, аби п'яна Анна, котра щойно причепурилася-нафарбувалася, не втекла шукати Михайла — і вона істерично б'ється об них; так само — вже лихоманливо, а не з розрахунку — він зачинить їх у фіналі — у марному намаганні відгородити від великого світу свій зруйнований «мікросвіт»...

появу через мить Миколи — він буквально випадає в кімнату з дверей, він у ватянці, неголений, хрипить, тягне ногу, ледь говорить, рука не гнеться; він захлинається кашлем і так жадібно, прямо руками, дряпаючи пальці об гострі вінця, затовкує до рота тушонку з бляшанки, що вдавлюється... А потім — як на початку — довго дивиться на Шевченків портрет, ледве залазить на стілець, виймає портрет з рами, б'є кулаком і викидає в буржуйку, де щойно Михайло — якось автоматично, ніби завчено — спалив знайдену в кімнаті, вочевидь, заборонену книжку...

Мотив вагітності Анни, наявний у кінцевій Франкові редакції п'єси лише натяком (хоча в одному з варіантів фіналу автор вустами героїні каже про це прямо), проводиться режисером наскрізно — починаючи з другої сцени<sup>14</sup>, де Микола горнеться до дружини, притуляється до її живота, дослухається, співає дитячу пісеньку. Потім Анна, почувши гуркіт дверей, хапається за живіт, далі — хутко вибігає, затуливши рота, після свого тосту: «Здоров будь, (пауза) Михайле». А далі Микола пиячить, розмовляє не з кумом (як у автора), а сам з собою — гарячково, приречено: «Якби ж то були б діти...» — тим часом, як Михайло заводить до кімнати Анну, котра тулить до живота подушку і виглядає трохи не при собі, а він гоїдає її, голубить...

Очевидно, що в цій версії Анна не лише «при надії», але й втрачає її, і це вкрай загострює психологічний стан персонажів і позбавляє сюжет бодай якоїсь перспективи продовження життя, що її можна, при бажанні, «витягнути» з п'єси. В інтерпретації Білоуса історичний глухий кут, в якому опинилися персонажі, є ще і їхнім персональним «пеклом» — і навпаки.

Хоча є дециця справедливості в доріканнях на адресу режисера щодо певних натяжок, яких він припустився (так Е. Загурська зауважує: «Все-таки, жандарм і чекіст — далеко не одне й те саме; забитий та затурканий Микола — «віхоть», за виразом Михайла — не начитаний та свідомий у своїх діях Микола — Д. Суржиков»<sup>15</sup>), в цілому зміст конфлікту тут збережений та самий цей конфлікт аранжований у доволі переконливих характерах — принаймні, щодо чоловічих персонажів.

Микола — Д. Суржиков — емблематичний тип українського літератора доби, м'яко кажучи, суспільної «непрестижності» всього українського: дещо вайлуватий, зовні старший за свої роки, м'який, легкий на сентимент<sup>16</sup> і якраз таки «забитий», лише «забитість» ця полягає в автоматичній, навіть рефлекторній запо-

<sup>14</sup> За архітектонікою твору це другий акт.

<sup>15</sup> *Загурська Е.* Пісня без слів // Контрамарка. — 2005. — № 1. — С. 62.

<sup>16</sup> Так, з аркуша свого, певне, затаврованого чи просто відхиленого рукопису він виризає пташку і закріплює її на ширмі, де вже є і птахи, і ялинка, і інші візерунки (очевидно, з інших рукописів, яких раніше спіткала та сама доля)...

падливості перед «сильним світу цього»<sup>17</sup> та безсилому, запізнілому протестові «заднім числом» (як не прикро — суто український тип).

Михайло ж — і у більш «тендітному» (у виконанні самого А. Білоуса), і у більш жорстко-маскулінному (С. Стрельников) варіанті — здається тут радше не провідником конфлікту, а виконавцем чужої волі, гвинтиком у велетенській машині, причому таким, що вповні усвідомлює цю свою незавидну роль. Його перша, вечірня поява — це, скоріше, «розвідка», з якої він, як і належить розвідникові, повертається вночі, ледь тільки всі послули. І надалі — навіть в атмосфері щастя<sup>18</sup> — він так само зосереджений і, здається, повністю контролює себе у найменших дрібницях (досить сказати, що своє сіре пальто, під яким — така само сіра «трійка» з темною краваткою, він знімає лише у третій — за автором — дії, наодинці з Анною). Можна вловити навіть натяк на власні, «зовні» службові неприємності Михайла — у його «замороженості» у четвертій (за автором) дії, коли він відсторонює Анну, котра горнеться до нього.

Якщо визначати сакраментальне «зерно ролі», то у Михайла — найбільш явно з-поміж усіх персонажів — ним є «приреченість». Він небагатослівний, закритий, проте можна досить легко дофантазувати те, що лише заявлене режисером: Михайло, вочевидь, надто багато знає про те, що коїться «там», і не має жодних ілюзій щодо себе. «Мелодія» М. Скорика — безпомилковий засіб убивчого емоційного впливу — тут часто «прив'язана» саме до Михайла, якого режисер, за відчуттям, — можливо, тому що сам грає цю роль — сприймає як власне alter ego (принаймні — як ліричного героя).

Анна у цьому розкладі (до речі, це загалом тенденція тлумачення Білоусом жіночих персонажів як таких — чи йдеться про І. Франка, чи про Е. Ростана, а чи про В. Набокова та Ш. де Лакло) — предмет конфлікту<sup>19</sup>, вона позбавлена чітко окресленого характеру, і, на відміну від героїв-чоловіків — конкретної соціальної прив'язки (хоча у точних і глибоких реакціях на кожну ситуацію виявляється неабияка акторська майстерність Катерини Кістеня).

<sup>17</sup> Показово, що у версії Білоуса Микола ледь не силоміць штовхає Анну до Михайла у першій сцені, поспіхом лишаючи їх наодинці.

<sup>18</sup> Воно у виставі Білоуса напевно «украдене» якраз Михайлом і Анною, які виривають хвилини щастя у Миколи, часу, обставин, але бажана безтурботність триває лише мить, бо щось іззовні або з середини них обриває її. Темпоритм вистави, таким чином, є принципово уривчастий: кожний момент спокою дуже швидко «скасовується», зриваючись у похмурі усвідомлення реальності.

<sup>19</sup> Навіть знаменитий монолог «Семий день уже його нема. Чень нині прийде. І боюсь його, і жити без нього не можею...» Анна вичитує тут із письменницького записника Миколи — тобто вона позбавлена права на власну, цілковито індивідуальну рефлексію.



Тож весь сюжет виглядає навіть не двобоєм Миколи та Михайла — а двобоєм кожного з них із обставинами, котрі виявляються сильнішими. Смерть Михайла — коли повітрям ще довго кружляє пір'я з розпанаханої сокирою подушки, притиснутої ним до грудей, — у цьому сенсі, вочевидь, є благом, бо рятує його від невідворотної долі стати жертвою чергової «чистки».

Колізія вистави розгортається за мінімального використання власне тексту п'єси, від якого залишено у кращому разі чверть — і те у вигляді реплік, переважно, «телеграфного» характеру. Як зауважує критик, «вся дія «Украденого щастя» перебуває у постійних мовчазних діалогах: діалогах спин, дверей, поглядів. Зі словесних конструкцій драми висмикнуті окремі слова та фрази і нанизані на перетворений відповідно стилю сюжетний хребет вистави. Зрозуміло: яке може бути багатослів'я, коли за вікном Епоха Великого Страху, коли вдало імплантовані системою традиції недомовок, недоумства, недоношування не те що слова, — забороненої та крамольної думки — вросли в глибину людської сутності...»<sup>20</sup>. Ця соціальна впізнаваність досягається на кону за фізичної відсутності контексту, суспільної думки, осуду чи підтримки персонажів оточуючими. Вони тут зайві — адже «зовне» життя і так «долітає» до героїв, наздоганяє їх (шумом машини, звуками радіо — від пісні «Если завтра война...» до, вочевидь, репортажу про закриття з'їзду письменників, який рішуче затаврував націоналістів-фашистів та ще більш згуртував письменство навколо ідей Маркса-Леніна-Сталіна), і все це, до того ж, вони приносять до цієї кімнати у собі — звідам.

У той час, коли — за принципом «дія дорівнює протидії» — соціальність у вітчизняному театрі пострадянського періоду стала «дурним тоном», а соціально забарвлені сюжети хронічно глумачаться поза історичною конкретикою, А. Білоус почув «звук іншого барабану» й певною мірою, бодай і на локальній території окремо взятої вистави, реабілітував поняття «соціального змісту» як невід'ємної складової театрального поступу як такого. «Украдене щастя» — вистава соціальна, — каже про це сам режисер. — Я не уникаю соціальності, адже вона є одним із зв'язків з глядачем. Самими мистецькими формами глядача не проймеш. Аксиома — театр існує для глядача»<sup>21</sup>.

У другій версії «Украденого щастя», здійсненій А. Білоусом уже на великій сцені<sup>22</sup>, контекст набув персоніфікації (на кону розгорнуто «яскраві масові сцени з життя маргіналів-пролетарів, що допомагає створити атмосферу необхідного

хронотопу»<sup>23</sup>), але загальний принцип лишився незмінний: під позначкою на афіші «Пошук істини» «вкрадене щастя, а з ним й істину, шукають не галицькі селяни ХІХ століття, а урбанізовані персонажі сумнозвісних 30-х років ХХ століття»<sup>24</sup>.

Підсумовуючи, можна стверджувати: завдяки точному підбору знаків певного історичного часу, ретельній розробці найдрібніших нюансів та психологічній справжності текст І. Франка не увійшов у непримиренну суперечність з настільки радикальною режисерською інтерпретацією, тож розгорнута у п'єсі колізія вкотре виявила свій позачасовий, універсальний характер.

А. Липківська

<sup>20</sup> Загурська Е. Пісня без слів — С. 61.

<sup>21</sup> Білоус А. Театр має лікувати душу глядача: Розмову вела А. Гуренко // Персонал-плюс. — 2006. — 6–11 квіт.

<sup>22</sup> Миколаївський академічний український театр драми та музичної комедії, 2007 р., у ролях: М. Григоренко — Микола, С. Лубенець — Анна, М. Руденко — Михайло.

<sup>23</sup> Погрібна А., Велимчан О. Фестиваль друзів // Кіно-Театр. — 2008 — № 5.

<sup>24</sup> Там само.

## О. КОРНІЙЧУК «В СТЕПАХ УКРАЇНИ»

Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка (1940)

Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка (1940)

Київський академічний драматичний театр на Подолі (2004)

Наприкінці 1930-х рр. першою особою української драматургії, а відтак, театру стає Олександр Корнійчук. Він отримує не лише письменницьке, але й владне визнання (доти його не мав жоден український драматург): стає депутатом Верхової Ради УРСР і СРСР, членом ЦК КП(б)У, головою Спілки письменників України. Саме прагнення продемонструвати партійним органам свою «активну громадянську позицію» спонукало письменника написати п'єсу про українське село, хоча досі він ніколи не звертався до цієї теми. Коли ж 1940 р. з-під його пера виходить комедія «В степах України», стає очевидним, що вона аж ніяк не відбиває реальної ситуації в українському селі, не відповідає справжнім проблемам, які горою накопичились через його «радянизацію». Натомість, комедія повністю відповідала тогочасному ідеологічному main-stream, якого завжди тримався О. Корнійчук.

Наприкінці десятиліття, завершивши тотальну колективізацію, комуністи взялися до організаційно-господарських проблем колгоспного села. Одним з вочевидь абсурдних шляхів їх розв'язання вважали боротьбу з рештками «дрібновласницької» психології в умах тих, хто лишився на селі після вакханалії «розкуркулення», що нібито заважало «боротьбі за врожаї». П'єса «В степах України» мала в доступній формі продемонструвати цей процес. Окрім того, новий витвір О. Корнійчука був «відповіддю ділом» на кинутий самим драматургом заклик збагатити літературу і театр сатирою та комедією — жанром, який він вважав відповідним тогочасній «переможній» дійсності<sup>1</sup>. Відтак, п'єса стала черговою вправою О. Корнійчука

<sup>1</sup> Літературна газета. — 1939. — 23 квіт.



О. Корнійчук «В степах України».

Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1940. Сцена з вистави

у царині драматургії — спробою опанувати жанр комедії характерів. В нього й вишла типова комедія характерів, змальованих декількома засобами: характеристичні прізвиська героїв, використання жаргонних слів, комедійність зовнішнього вияву, побудована на невідповідності слів та вчинків. Типовим для класичної української комедії є потужний ліричний струмінь — дві контрастні пари закоханих.

Нова п'єса так само сповнена по-радянськи позитивних героїв, які не конфліктують, а з'ясовують стосунки і разом йдуть до «happy-end». До речі, тут визначилось якісне розходження О. Корнійчука з найвизначнішими п'єсами селянської тематики попередніх часів — їхній конфлікт завжди мав серйозний характер і ніколи не вирішувався примиренням та плесканням один одного по плечах, як роблять у фіналі «В степах України» Часник та Галушка. Втім, у жодній «сільській» п'єсі не знайдемо таких дурнів-селян, як ті ж самі Часник та Галушка, дарма, що обидва — керівники радянських колгоспів. Сама суперечка між ними стосовно того, чи все господарство має бути у колгоспній власності, чи таки можна лишити хоч клаптик землі у власне користування — насправді було одним з наріжних для

подальшого існування селянства як такого в донедавна аграрній країні. Однак, драматург не тільки знімав конфліктність у постановці основного питання твору, але не лишав жодного сумніву щодо того, на чиему боці «правда». «Тихе життя» однойменного колгоспу і його керівника Галушки мало скінчитися, адже за закликом партії всі сили мали бути кинуті на зміцнення артілі.

«В степах України» загалом відзначена відсутністю негативу: замість конфлікту — непорозуміння, замість «ворогів» — пристосованці (Довгоносик, керівники колгоспів, яких розхвалює Галушка за те, що вміють показати «добрі цифри» у звітах) та ідейно слабкий вчорашній будьоннівець і сьогоднішній «тихий житель» Галушка. Окрім відсутності конфлікту як такого, п'єса фактично позбавлена сюжету, а «політичні» суперечки між Галушкою і Часником та любовне непорозуміння між Галею і Грицьком важко визнати за фабулу. Характери у п'єсі означені здебільшого мовними засобами, хоча користування приказками та слівцями у Галушки та перекручування слів і вульгаризми Часника явно надмірні. Персонажі другого плану окреслені буквально в один колір і становлять «тло» для основного дуету керівників колгоспів.

Однак, уже звично українські театри беруться за нову п'єсу О. Корнійчука, і впродовж останнього передвоєнного сезону вона з'являється в репертуарі всіх «великих» сценічних колективів. І як у випадках з іншими «камерними» творами драматурга, кожна з вистав визначатиметься самими акторськими роботами.

Цього разу з двох перших українських театрів, що приховано і не дуже суперничають від середини 1920-х, уперед вирвався театр ім. І. Франка — Г. Юра дає прем'єру «В степах України» 9 жовтня 1940 р.

Він вчиняє як завжди із п'єсами О. Корнійчука — ставить виставу начебто «за автором», апріорно зосереджуючи увагу глядача на дуєті Галушки (Ю. Шумський) і Часника (Д. Мілютенко). До того ж, за допомогою продуманого розподілу ролей Г. Юра «виправдовує» безконфліктність «В степах України». Так, віддавши роль «безпартійної Галушки» О. Шумському, якого глядач корнійчуківських вистав у театрі ім. І. Франка асоціював з вкрай позитивним Платоном Кречетом або із щиросердним матросом Гайдаєм, Г. Юра тим самим визнає, що не збирається викривати керівника відсталого колгоспу і апологета «тихого життя», а, навпаки, хоче, аби йому також перепало трохи симпатії глядачів.

Свого Галушку Ю. Шумський «шукав» у реальному житті й бачив у ньому «не просто таку собі людину», але «певний тип». Актор був переконаний, що «Галушка — не ворог. Навпаки — це старий будьоннівець, в майбутньому — партизан, до кінця відданий радянській владі й Комуністичній партії. Галушка «клинком <...> за партійну лінію, бився в громадянську і проти неї, щоб там не було, ніколи не піде <...>»<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Шумський Ю. Оповідання і статті. — С. 145.



О. Корнійчук «В степах України».

Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1940.

Часник — Д. Мілютенко (ліворуч). Сцени з вистави



О. Корнійчук «В степах України».

Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1940. Галушка — Ю. Шумський

«Але в характері Галушки, — підкреслював виконавець, — є й інші риси — негативні, неорганічні для його ества. Це — самозаспокоєння, самозакоханість, власництво, відсутність ініціативи, енергії, ліберальне ставлення до негідників типу Довгоносика, що труться біля нього»<sup>3</sup>. Акцентуючи позитивні риси свого героя, актор збирався «зло, нещадно» висміяти негативні сторони його характеру, «загострюючи й підкреслюючи» їх через відповідні деталі<sup>4</sup>.

Галушка Ю. Шумського був метикуватим, веселим і жартівливим. Любив розказувати анекдоти, прибріхував та час від часу голосно співав. Він і справді був схожий на велику галушку — товстий, неповороткий, ніс бульбою, величезний живіт, перетягнутий поясом, що кожної миті, здавалося, розірветься. Тільки по очах, що пускали бісики, можна було побачити, який він справжній. Очевидним було і те, що цей співець «цвітущої життя» не просто любить її, але абсолютно переконаний у своїй правоті, він точно «у курсі дела». Цю фразу, як прикметну деталь Галушки, актор приніс сам і різноманітно обігрував впродовж дії, так, що врешті-решт саме через неї окреслював різні сторони Галушчиного характеру: самовдоволення і самозаспокоєність, інколи наївність, щирість, але й розсудливість та метикуватість. Щоправда, найчастіше актор підкреслював самовпевненість Галушки, його переконання, що він все про всіх знає. Він насміхався з «рекордів» Часника і знов переконував, що нікуди не «побіжить» з «квітучого життя», яке начебто вирує довкола. Галушка буквально кам'янів, роззявивши рот і витріщивши очі, дізнавшись, що Галя ослухалася батька і збирається їхати до Одеси, на завод.

Однак, сміючись зі свого героя і змушуючи сміятися глядачів, Ю. Шумський не впадав у надмірне комікування. У фіналі його Галушка, зрозумівши свої помилки, визнавав їх з гідністю, саме як помилки, а не як ворожі наміри. Відтак, подумки повертаючись до початку дії, глядачі мали зрозуміти, що всі вчинки Галушки — лайки з Часником, тин, якого він городив, щоб не бачити «вредного» сусіда, гидливість до шахрайства Довгоносика, задоволення від власної роботи, що чулося у його оповіді Степану, фантазії «на тему» зміни назви колгоспу, обстоювання свого «курсу» — були безпосередніми і щирими. Він свято вірив, що рекордний «наскок» на соціалізм не дасть людям добра, і тільки запевнення Часника, що це і є «партійна лінія», наче змушували його змінити свої погляди.

Д. Мілютенко грав Часника дещо схожим на його товариша по кавалерії Будьонного і колгоспній справі. Його персонажу вистачало м'якості і гумору, однак резонерство і декларативність передового керівника й завзятого борця за «світле майбутнє» актор побороти, звичайно, не зміг, тому неухильно втрачав «очки», які натомість перебирав собі Галушка — Ю. Шумський. Навіть у фіналі

<sup>3</sup> Шумський Ю. Оповідання і статті. — С. 145.

<sup>4</sup> Там само. — С. 145–146.



О. Корнійчук «В степах України».

Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1940. Сцена з вистави

театр не ставив остаточної крапки на користь Часника, викриваючи нещирість Галушки — Ю. Шумського і прощаючи тому черговий тактичний «маневр».

У харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка «В степах України» (прем'єра — 6 листопада 1940 р.) ставить М. Крушельницький. Напрямок режисерської роботи він окреслив так: «Надзвичайно серйозна партійна тема подана автором на соковитій комедійній канві. «В степах України» — комедія проблемна, комедія виховна, в якій сміх разить на смерть довгоносиків, печериць, джмелів та інших»<sup>5</sup>.

Згадаймо, в репертуарі колишнього «Березоля» не бракувало спектаклів комедійного та сатиричного спрямування. В даному випадку театр, вочевидь, скористався з набутого досвіду. Перше свідчення на користь сказаного подає сценографія В. Меллера — простір «В степах України» наповнили наочні докази «цвітущої життя» «часниківівців» та «галушчан» — величезні бутафорські городина та худоба, які так і просилися на радянську ВДНГ з культового передвоєного фільму

<sup>5</sup> Цит за: Горбенко А. Харківський академічний драматичний театр імені Т. Г. Шевченка. — С. 123.

«Свинарка та пастух». Ще більше загострюючи комедійне «жало», постановник населив цей лубочний простір сатирично «збільшеними» персонажами. Насамперед, це стосувалося Галушки, чий образ створював також М. Крушельницький. В ньому все було трохи перебільшеним: надто маленькі тупі оченятка, надто чорні брова та вуса, надто велике черево під вишиванкою з великим бантом під шиєю. І хитрий він також був занадто, щоб у фіналі глядачі обов'язково повірили його каяття. За свідченням очевидців, коли Галушка — М. Крушельницький переконував, що ніколи не зрадить «партейної лінії», глядачі сміялися, розуміючи, «що так Галушці зручніше: сьогодні зізнається, що помилився, а завтра знов буде робити по-своєму. Крушельницький грав Галушку зло, наче розправлявся не з сучасником, який схибив, а, щонайменше, з гоголівським городничим»<sup>6</sup>.

Напевно тому, його дочку Катерину С. Федорцева грала жінкою сильної волі, яка здатна не тільки переконати батька у своїй правоті, але за всяку ціну здійснити намічене.

Часника О. Сердюк змальовував переконаним більшовиком, який талановито бив білих у лавах кавалерії Будьонного, а нині не менш талановито керує колгоспом. «Це був якісно новий позитивний комедійний образ дотепного, веселого, розумного господаря, який відчуває перспективи розвитку колгоспного господарства, впевнено дивиться в майбутнє і сьогодні віддає всі сили, щоб це майбуття було прекрасним. По-військовому підтягнутий, загартований в боях громадянської війни будьоннівець, Часник не просто сміється з колишнього бойового друга Галушки — в його полум'янім серці комуніста кипить ненависть до самозаспокоєння, байдужості, міщанства», — передавав своє враження від образу, створеного актором, Ю. Станішевський<sup>7</sup>. Мабуть, дивлячись на цей ходячий портрет передового колгоспного керівника, глядач мав зрозуміти, чому саме Часника у фіналі обирають секретарем райкому, і повірити, що з таким керівництвом у сільському господарстві скоро настане справжня «цвітуща життя». Ще більшої впевненості у перемозі колгоспного устрою мав додати герой Д. Антоновича — секретар обкому. Це був другий Берест з «Платона Кречета», такий само чуйний і розумний.

Колоритну постать спекулянта і шахрая Довгоносика створив у спектаклі Ф. Радчук. Крізь усю дію він проходив з незмінною усмішкою білозубого рота й примруженими, наче від постійного задоволення, очима. Актор увиразнював образ талановитого пристосуванця, який в будь-яких обставинах знайде чим пожитися<sup>8</sup>. Яскравими й індивідуалізованими були у виставі й інші персонажі дру-

<sup>6</sup> Танюк А. Марьян Крушельницький. — С. 144.

<sup>7</sup> Станішевський О. Олександр Сердюк і українське радянське акторське мистецтво // Попова А. Олександр Сердюк. — К., 1979. — С. 7–8.

<sup>8</sup> Жаданов Д., Мілявський Б. Ф. І. Радчук. — Х., 1947. — С. 15–16.



О. Корнійчук «В степах України».

Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1940.

Галушка — М. Крушельницький, Катерина — С. Федорцева

гого плану: Галя (П. Куманченко), Редька (Є. Бондаренко), Палажка (Н. Лихо), Параска (А. Криницька).

Поза тим, як у випадку з кожною п'єсою О. Корнійчука, «В степах України» — найпопулярніша сучасна п'єса останнього передвоєнного сезону українського театру — лише давала привід для створення яскравої «картинки» чи окремих опуклих фігур, але в жодному разі не допомагала театрам здійснювати серйозні мистецькі цілі.

#### Бібліографія:

1. Мистецтво франківців: Зб. ст. — К., 1970.
2. Український драматичний театр: Нариси / [Ред. М. Т. Рильський]: У 2 т. — К., 1959. — Т. 2.
3. Юра Г. Життя і сцена / [Упоряд. Ю. М. Бобошко]. — К., 1965.
4. Степанов Б. Юрій Шумський. — К., 1971.

М. Гринишина

Драматургія Олександра Корнійчука майже зникла з вітчизняних сцен значно раніше, ніж увесь масив правдивого «соцреалізму» у другій половині 1980-х рр. «накрила» потужна хвиля суспільного оновлення: вже у «пізньорадянські» часи, тобто у 1970-ті — на початку 1980-х, вона поступилася місцем на кону більш актуальним з погляду тодішніх ідеологічних очільників п'єсам О. Коломійця, М. Зарудного, В. Канівця та ін. Тобто, ще за життя О. Корнійчука його твори негласно визнали естетично застарілими та занадто ідейно агресивними.

Надалі ж годі було й увянути собі ці п'єси на вітчизняній сцені — тепер їх не місце уже було зайняте творами «з шухляд» (зокрема й головним чином — М. Куліша та В. Винниченка).

Утім, єдине повернення на кін «колгоспної комедії» «В степах України» (Київський драматичний театр на Подолі, режисер Віталій Малахов, художник Ігор Лещенко, 1998 р.<sup>9</sup>) виявилось напрочуд показовим — як щодо глядацького та професійного визнання (постановка отримала премію «Київська Пектораль» за кращу виставу і кращу режисерську роботу), так і в тому сенсі, що така «реінкарнація», видається, не відкрила, а якраз-таки остаточно закрила для цього твору (принаймні, на найближчу перспективу) шлях на сучасну сцену.

Заради справедливості слід відзначити майстерність драматурга, виявлену ним у цьому тексті — можливо, найбільшою мірою поміж усіх інших презентованих ним драматургічних зразків. Не скутий рамками серйозного, ідеологічно вивіреного драматичного сюжету, О. Корнійчук доволі комфортно почувався в річищі як вітчизняної, так і світової комедійної традиції, з якою вільно корелюються і типажі, і сама ситуація (пародійне «посилання» на колізію «Ромео і Джульєтта»), і мотив таємничого «інкогніто», і спосіб розв'язання колізії (в даному разі, безкровного) за допомогою класичного прийому «dues ex machine» (тут у ролі «посланця богів» виступає новий секретар обкому партії).

У зв'язку саме з цією Корнійчуковою п'єсою найбільш адекватним виглядає висновок В. Жежери, вміщений ним у контекст «неювілейних»<sup>10</sup> міркувань про останнього як про драматурга та громадського діяча у статті з красномовною

<sup>9</sup> Цією виставою, до речі, режисер розпочав цілий проект, пов'язаний з українською комедійною класикою, в рамках якого пізніше вийшли «Фараони» М. Зарудного, «Передчуття Мими Мазайло» за М. Кулішем, «Дворянські вибори» Г. Квітки-Основ'яненки.

<sup>10</sup> 60-річчя, 70-річчя, 80-річчя Корнійчука широко відзначалося ледь не по всьому тодішньому Радянському Союзу, його ж 100-річчя, котре припало на травень 2005 р., пройшло практично непоміченим. Такою невдячною є Доля до митців, які були надто ангажовані часом і надто комфортно почувалися у ньому.



О. Корнійчук «В степах України». Київський академічний драматичний театр на Подолі, 2004  
Сцени з вистави.

Галушка — О. Ігнатуша (зверху праворуч)



назвою «Адмірал потонулих ескадр»: у ній постає портрет «веселого авантюриста, привабливого й велелюбного епікурейця, гравця, котрий жив у інакшому світі, ніж той, котрий був йому призначений природою <...> Що б про нього не говорили, сірою нездарою Корнійчук не був, і доводиться шкодувати, що наразі немає навіть пристойної книги або фільму, де б про нього та його час сказали те, про що він сам мовчав за життя»<sup>11</sup>.

Отже, сучасного режисера, вочевидь, зацікавила і потужна ігрова потенція, яка об'єктивно міститься в п'єсі, і можливість спробувати розставити в процесі її «перекладу» на мову сцени інші, сьогодишні акценти.

В авторському тексті, як відомо, фігурують два колгоспи: «Смерть капіталізму» під головуванням Часника — та «Тихе життя» під орудою Галушки. Це дає режисерові та художнику можливість розділити сцену навпіл: ліворуч, ясна річ,

<sup>11</sup> Жеже́ра В. Адмирал затонувших эскадр // Столичные новости. — 2005. — 24–30 мая. — С. 21.

— «ліві», «вічні революціонери», праворуч — «праві», неквапливі «еволюціонери»<sup>12</sup> (основні елементи оформлення були збережені й при експлуатації вистави у приміщенні Гостинного двору, хоча на прем'єрних показах у галереї «Лавра» за умов більшого сценічного майданчика втілений задум режисера і художника поставав комплексно і більш виразно).

Для Часника та інших представників «лівого» табору спершу були підібрані актори худі, для Галушки та «правих» — «у тілі», причому це підкреслювалося й посилювалося костюмами. Ліворуч «у моді» були червоні хустки та нагрудні банти (там навіть проводили першотравневий парад), праворуч — вишиванки. Ліворуч стирчала якась перекошена халабуда із напіввідірваним кумачевим гаслом, зате праворуч тішили око біленька хатка і дерево — справжнє «диво Мічурінської науки», на якому росли і яблука, і огірки, і навіть доларові банкноти... Тобто було чітко візуалізовано опозицію «пекло — рай».

Промовисте й ігрове за характером середовище було насичене так само ігровими прийомами — витворами режисерської фантазії: так поміж голів колгоспів в одному з епізодів розгорталася запекла «війна патефонів» (революційні марші проти міщанських романсів), а «маршал Будьонний», чий начебто-приїзд був інсценований активістами сільської самодіяльності, поставав у вигляді велетенської зловісної тіні на стіні, тож ті, хто віддавав йому честь, виглядали комахами біля підніжжя ідола.

Якщо додати, що на роль Галушки запросили Олександра Ігнатушу, актора м'якого, «ґрунтового», розміреного, вкрай харизматичного, то за всієї іронії постановника зрозуміло, на чийому боці опинилися його симпатії. Тобто «плюс» легко й невимушено був замінений на «мінус» — і навпаки.

Сама по собі п'єса, що належить до, так званої, «безконфліктної драматургії» (де в центрі — «боротьба хорошого з іще кращим»), закінчується безкровно: Часника обирають секретарем бюро райкому партії, Галушці ж, незважаючи на поспіхом придуману ним нову, «правовірну» назву для колгоспу — «За повний комунізм» (як тут не побачити відвертого авторського сарказму?!) — у директивній формі «рекомендовано» здати справи, тож він на очах шановної публіки кається й обіцяє виправитись. Але глядачі 1990-х уже добре знали, що радянська влада зробила з такими от «галушками» — Україні й досі гостро бракує хазяйновитих, кмітливих господарів. Тож і режисер, даючи собі звіт у цій історичній

<sup>12</sup> Уже на рівні оформлення сцени творці вистави вчинили «з точністю до навпаки» стосовно автора — третю дію Корнійчук відкриває ремаркою: *«Коло старого поламаного ганку обдряпаной хати, на якій поганенька вивіска “Колгосп “Тихе життя”», сидять Галушка і члени правління його колгоспу. <...> Навпроти новий будинок, на якому напис “Колбуд колгоспу “Смерть капіталізму”»*.

перспективі, у фіналі вводить трагічну ноту до партитури, в принципі, веселої й незлобливої вистави: покинутий усіма Галушка, зазнавши не «часткового», а тотального, сказати б, екзистенційного краху, готує собі мотузку — зав'язує петлю, смикає за неї, — і його постать перекривається кумачевою «хоругвою» з величезним портретом Сталіна. Можливо, надто буквально, але — цілком вмотивовано.

Подібну ж операцію «заміни знаків» на протилежні гіпотетично можна було б здійснити і щодо інших соціально ангажованих п'єс Корнійчука, скажімо — втілити на кону «Кам'яний острів» у дусі сьогоднішніх екологічно-історико-патріотично-краєзнавчих тенденцій.

Але чи варто? «Червона» агітка просто перетворилася б на «жовто-блакитну» — й чи потрібна була б така пропагандистська вистава сьогоднішньому театрові, котрий (у кращих своїх зразках) намагається вести з глядачем серйозну, рівноправну розмову, а не забивати його дидактичними вказівками на кшталт «что такое хорошо и что такое плохо»? Питання риторичне.

Сценічна доля «В степах України» О. Корнійчука демонструє спорідненість з долею соціально ангажованої драматургії загалом: якщо вона надто вкорінена у конкретному політичному моменті (зрештою, історичні хроніки В. Шекспіра теж просякнуті «політикою», бодай і вже віддаленою у часі); якщо подана у ній картина світу є «чорнобілою», без відтінків та належного об'єму, то вона відживає своє, щойно лише зміниться суспільна кон'юнктура.

А. Липківська

## ШОЛОМ-АЛЕЙХЕМ «ТЕВЬЄ-МОЛОЧНИК»

Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка (1940)

Г. ГОРІН (за Шолом-Алейхемом) «ТЕВ'Є-ТЕВЕЛЬ»

Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка (1989)

В останній день останнього передвоєнного 1940 р. на кону колишнього «Березоля» вперше в історії українського театру з'явилися персонажі Шолом-Алейхема. Сценічне життя їм дав один із наймолодших учнів Л. Курбаса — режисер Л. Дубовик. Інший учень засновника «Березоля» — тодішній керівник перейменованого Харківського українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка М. Крушельницький — зіграв у цій постановці одну з кращих своїх ролей.

Вважаючи роботу принципово важливою, над нею багато і ретельно працювали. Навряд чи українські митці збиралися «творчо перемогти» Московський Єврейський театр, де з величезним успіхом йшов «Тев'є-молочник» із С. Міхоелсом у головній ролі, — «шевченківці» хотіли гідно відтворити історію героїв класика єврейської літератури, батьківщиною якого була Україна.

Мистецькі взаємини колишнього «Березоля» з єврейським театром мали на той момент багатолітню історію. «Творча дружба Курбаса й Міхоелса — на думку актора М. Гольдבלата, — залишила глибокий слід у серцях багатьох акторів обох театрів. Кращі представники «Березоля» завжди цікавилися роботами Міхоелса. Найкрасномовніший доказ цього — тісний творчий контакт, що існував поміж С. Міхоелсом і М. Крушельницьким. Контакт цей знайшов своє практичне вираження у постановці «Тев'є-молочника» в Харківському театрі імені Т. Шевченка, до якої Міхоелс був залучений Крушельницьким як режисер-консультант»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Гольдблат М. Два майстри // Лесь Курбас. Спогади сучасників. — С. 294.

Окрім нього, з Московського Єврейського театру запросили художника О. Тишлера та композитора Л. Пульвера. Загальними зусиллями митців різних національних культур і традицій репертуар «шевченківців» збагатився оригінальним сценічним твором, у центрі якого височіла особистість, так званої, «звичайної» людини, чиє розуміння навколишнього світу вражало глибиною й мужністю. Глибиною — тому, що герой ні за яких обставин не припиняв пошуків сенсу життя, мужністю — тому, що усвідомлення трагедійних протиріч цього життя не могло знищити віру героя М. Крушельницького в людину, її вище призначення.

Постановник зумів показати цю подвійну сутність буття, передусім, у специфічній жанровій природі вистави. Трагічне й комічне існували в ній у нерозривній єдності. Було очевидно, що Л. Дубовик як художник не лише добре почувався в образній стихії літературного першоджерела, але й лишився вірним березільським мистецьким принципам, відтворюючи образний світ Шолом-Алейхема засобами українського театру. Варто нагадати, що в перші роки існування «Березоля» О. Мандельштам зауважив помітну «спорідненість» новітнього українського та єврейського театрів: «Днями у Києві зустрілися два чудові театри — український «Березіль» та Єврейський Камерний з Москви. Великий єврейський актор Міхоелс, проводжаючи Березіль, що від'їжджав до Харкова, сказав, звертаючись до українського режисера Лесь Курбаса: «Ми кровні брати...». Таємничі слова, якими сказано більше, ніж про мирне співробітництво та добросусідство народів»<sup>2</sup>. З цієї точки зору «Тев'є-молочника» на харківській сцені можна розглядати як пряме підтвердження слів О. Мандельштама. Згодом знавці творчості Шолом-Алейхема майже у тих самих виразах говоритимуть про виставу Л. Дубовика. Їхні враження навів Р. Черкашин: «Ми забули, якою мовою йде в українському театрі безсмертний твір великого єврейського письменника! Навіть люди, які не знають української мови, схвально сприймають спектакль»<sup>3</sup>.

Особливе значення для учнів Л. Курбаса мала реакція на їхню роботу акторів Єврейського театру. С. Федорцева, яка в різний час грала у Л. Дубовика спочатку одну з дочок героя — Годл, а згодом — його дружину — Голду, згадувала: «Тев'є-молочник» користувався великим успіхом під час гастролей у Москві. Але найдорожчою і найважливішою була для нас оцінка Міхоелса. Він дивився виставу разом з акторами єврейського театру. Потім всі вони прийшли до нас за куліси. Міхоелс зі сльозами на очах тиснув руки, обіймав і цілував Крушельницького. А ми й самі стояли всі в сльозах, з клубком хвилювання в горлі»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Мандельштам О. К очерку «Березіль» // Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. — М., 1993. — Т. 2. — С. 557.

<sup>3</sup> Черкашин Р. Л. Ф. Дубовик. — Х., 1947. — С. 8.

<sup>4</sup> Омеляновська-Чорна П. Софія Федорцева. — С. 45–46.



Л. Дубовик, приступаючи до постановки твору Шолом-Алейхема, радше за все, передбачав — перед ним постане надзвичайно багато різноманітних проблем, розв'язання яких утруднюватиметься браком досвіду в опануванні подібної теми, такого роду літературного матеріалу. І тільки суто березільська наполегливість у вирішенні складних творчих завдань, переконаність у тому, що долання всіляких перешкод на шляху до мети є запорукою професійної гідності, змушувала молодого режисера відчайдушно боротися за високий мистецький рівень вистави.

Березільська біографія Л. Дубовика розпочалася 1925 року, після закінчення Київського театального інституту ім. М. Лисенка. Як постановник він разом із Б. Балабаном і В. Скляренком дебютував виставою «Алло, на хвилі 477!» (1929) вже у Харкові. Наступного року самостійно здійснив постановку «97» М. Куліша, а за рік — «Кадрів» І. Микитенка. Нарешті в його режисурі вперше на березільській сцені з'явився твір Ж. Б. Мольєра — «Пан де Пурсоньяк» (1933). Усі ці постановки відбулися ще за керівництва Л. Курбаса, коли духовний вплив засновника «Березоля» відчутно позначався на житті й творчості колективу.

Режисерське опрацювання Л. Дубовиком твору Шолом-Алейхема здійснювалося, радше за все, у світлі мистецьких ідей Л. Курбаса. Тому навряд чи Л. Танюк мав досить підстав стверджувати протилежне, коли писав: «Л. Дубовик прочитав п'єсу як соціальну драму з життя єврейської бідноти. Постановку було здійснено в традиціях старого побутового українського театру»<sup>5</sup>. Ця точка зору суперечить думці свідка тих подій — Р. Черкашина: «Творча настанова режисерської системи Л. Курбаса, міцно засвоєна Л. Дубовиком, полягала у прагненні зробити кожен окремий момент сценічної дії виразним, наче полотно живописця. «Я прагну, — казав Лесь Дубовик, — щоб зміст подій і почуття героїв моїх постанов міг сприймати навіть той, хто не розуміє слів». Він стремів довести характери та образи вистави до скульптурної рельєфності. Домагаючись чіткої ідейної спрямованості задуму, режисер надавав неменшого значення гранично точній художній формі його вияву». Далі автор наголошував, що це був досвід школи Л. Курбаса — «з режисерської школи останнього виніс і Л. Дубовик увагу до перетвореної образності й виразності слова на сцені»<sup>6</sup>. Отже, цілком очевидно, що «традиційний побутовий театр» тут ні до чого, постановник керувався зовсім іншими мистецькими принципами, які вплинули на всю його роботу, включно з такою специфічною сферою, як сфера сценічного слова.

Р. Черкашин (і не лише він) наголошував, що центром цього сценічного твору була особа головного героя, яка концентрувала у собі всі найважливіші мотиви ви-

<sup>5</sup> Танюк Л. Марьян Крушельницький. — С. 145.

<sup>6</sup> Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми — березильці. — С. 167–168.



Шолом-Алейхем «Тев'є — молочник». Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1940. Макет оформлення О. Тишлера

стави. Це й не дивно, оскільки автори інсценізації «<...> взяли за основу однойменний твір Шолом-Алейхема, який являє собою серію монологів Тев'є»<sup>7</sup>. Проте, таке позиціонування додавало проблем виконавцеві заголовної ролі, збільшуючи тягар його відповідальності за результати загальних зусиль всіх учасників вистави.

Добре відомо, що М. Крушельницький у ті роки дуже хотів працювати над сценічними образами саме такого значення й масштабу, гостро відчуваючи брак останніх у власному репертуарі. За словами Р. Черкашина, йому хотілося «такого сполучення загостреного комізму з трагедійністю, що були притаманні фігурі Малахія Стаканчика в забороненій на той час п'єсі М. Куліша «Народний Малахій»<sup>8</sup>. Поруч Малахія Р. Черкашин називає Падуря в «Маклені Грасі» М. Куліша та Івана Непокритого у «Дай серцю волю...» М. Кропивницького — образи, на думку дописувача, споріднені з образом Тев'є.

<sup>7</sup> Горбенко А. Харківський театр імені Т. Г. Шевченка. — С. 125.

<sup>8</sup> Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми — березильці. — С. 166–167.

Попередній досвід створення цих суперечливих, складних характерів спрямував актора до того, щоби психологічну достовірність окремого вчинку персонажа виявляти у гострій мовній та пластичній формі. Це підтверджують свідчення учасників подій: «Виразно, до деталей була розроблена режисером та акторами, насамперед М. Крушельницьким, ритмомелодика мовлення персонажів. Мова звучала поетично, музикально, зовсім не повсякденно, однак виразно відбивала побут сім'ї Тев'є, стосунки, що склалися. Актори не прагнули до зовнішньої характерності вимови, вони говорили чистою українською мовою, проте ритміка, емоційність, внутрішній темперамент були не українські, а єврейські»<sup>9</sup>.

М. Крушельницький завжди надзвичайно точно опрацьовував деталі, вражаючи публіку вмінням через надрібніші індивідуальні риси, не лише вияскравлювати постать сценічного героя, а й позначати загальні проблеми. Так було в «Народному Малахаєві», коли, за виразом В. Хмурого, «на сутулих плечах» свого героя М. Крушельницький приносив у виставу «гінь журби української, сентиментального ліризму й мрійництва»<sup>10</sup>, або коли, словами В. Галицького, в «Диктатурі» у Малоштана М. Крушельницького голова, «схилена набік, травичка у руці робили його схожим на сільського філософа, прочанина»<sup>11</sup>.

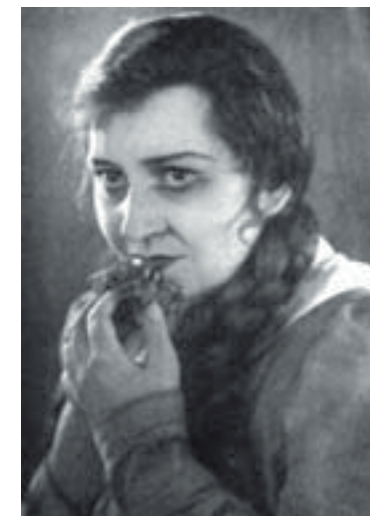
Для образу Тев'є актор теж знайшов кілька дуже влучних характерних прикмет, які вже з моменту його появи на кону активно формували в уяві глядачів певний людський, чоловічий тип. «Його Тев'є — низькорослий, але кремезний трудяга, бідняк, що ледь зводить кінці з кінцями, тяжко працюючи фізично». Щоб справити таке враження, згадував Р. Черкашин, виконавець переймався пластикою рук персонажа, концентруючи увагу публіки на тому, якими вони були важкими, сильними «затиснутими кулаками. Тев'є — Крушельницький рухав ними, мов голоблями. За визнанням самого актора, ці незграбні робочі руки завжди допомагали йому входити в образ і зберігати внутрішнє самовідчуття персонажа»<sup>12</sup>. Особливо привабливою постать героя робила його дотепність, вміння знаходити в усьому, що його оточувало, щось характерне чи смішне. Надзвичайно кумедно виглядала здатність Тев'є несподівано й оригінально «тлумачити» священне письмо, тим паче, що він дуже вже «влучно допасовував до цілком буденних ситуацій ці високодуховні тексти». Далі автор спогадів розповідав, як природна життєрадісність веселого «народного філософа» з перебігом сценічних подій трансформувалася в зовсім інший душевний стан, інакше світвідчуття: «Та чим жорстокішими ставали удари долі, тим гіркішим робився гумор Тев'є

<sup>9</sup> Черкашин Р. Фоміна Ю. Ми — березильці. — С. 168–169.

<sup>10</sup> Хмурый В. Мар'ян Крушельницький. — С. 41–42.

<sup>11</sup> Галицький В. Театр моей юности. — С. 183–184.

<sup>12</sup> Черкашин Р., Фоміна Ю. — Ми — березильці. — С. 167.



Шолом-Алейхем «Тев'є — молочник».

Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1940.

Тев'є — М. Крушельницький, Голда — С. Федорцева

— Крушельницького, суворіше стискалися вуста, глибокою тугою сповнювалися його скорботні очі»<sup>13</sup>.

Хоча решта членів родини Тев'є у виставі Л. Дубовика не схожі на батька сімейства, однак, режисер, намагаючись знайти щось спільне в їхній вдачі, врешті, запропонував виконавцям аналогічний принцип розвитку характеру кожного з них. Йдеться про послідовно поступове розкриття індивідуальних ознак особистості. Приміром, Годл С. Федорцевої. Вона на початку вистави здавалася втіленням покори. «Дивлячись у її смутні очі, на її сором'язливе обличчя, спостерігаючи тихе, скромне поведження, одразу й не здогадаєшся, яка сила й самовідданість живуть в ній. Вона йде на свій подвиг не стихійно, не у невіданні — вона знає, що робить, що її чекає, та рішення свого не полишає. Цей контраст зовнішньої тихості, ліризму печалі та внутрішньої незламної цілеспрямованості у сцені прощання з рідними актриса передала дуже майстерно, зворушливо, однак не сентиментально»<sup>14</sup>.

Цей брак сентиментальності досить точно позначав загальний емоційний тон вистави Л. Дубовика. Сама актриса, згадуючи, як створювався «Тев'є-молочник», робила дуже суттєве зауваження з приводу пафосу сценічного твору «шевчен-

<sup>13</sup> Черкашин Р., Фоміна Ю. — Ми — березильці. — С. 167.

<sup>14</sup> Омеляновська-Чорна П. Софія Федорцева. — С. 44.

ківців», жанрових характеристик його образної тканини. Вона вважала, що герої їхнього спектаклю по суті перебувають «в атмосфері високої трагедії»<sup>15</sup>.

Свою старшу героїню — Голду С. Федорцева почала грати в досить молодому віці, тонко й делікатно зображуючи ознаки старіння дружини Тев'є. Вона досягла високої майстерності у відтворенні портрету дуже стійкої до життєвих негараздів людини, лишаючись на сцені простою, звичайною немолодою жінкою, матір'ю великої і не вельми щасливої родини. Про філігранність її роботи багато говорили партнери актриси. Довкола виконання ролі Голди створювалися театральні «легенди». У монографії про С. Федорцеву автор наводить дуже характерний епізод: «Актриса Н. Радзівєвська згадує, що сцену «Сон Тев'є», у якій Голда — Федорцева будить чоловіка, усі актори зайняті у спектаклі, але не у цій сцені, приходили дивитися з-за куліс. Вона грала незрівнянно»<sup>16</sup>.

Спектакль «шевченківців» в цілому, а не лише виконавці окремих ролей, зажили слави справжньої театральної легенди. Серед вистав, які були здійснені на сцені Харківського театру імені Т. Шевченка в перше десятиліття після звільнення з посади його засновника, можливо, саме ця робота найбільше відповідала березільському духу. Насамперед, таке твердження стосується тієї обставини, що вистава Л. Дубовика була достоту «людиноцентричною». Звертання героя М. Крушельницького до Бога, його розмова-суперечка з творцем уможлиблювалася відчутним особистим самоусвідомленням Тев'є, усвідомленням власної значущості, вищої цінності індивідуально неповторного «я». У тоталітарному світі, що не допускав подібної сміливості від будь-якої особи, таке позиціонування героя і театру треба визнати винятковим.

Вистава жила в репертуарі колишнього «Березоля» ще й у перші повоєнні часи, підтримуючи в людях віру у те, що вільний людський дух є дуже «живучим» і його неможливо знищити.

Н. Єрмакова

\* \* \*

В історії театру ім. І. Франка небагато вистав, які, відсвяткувавши двадцятилітній ювілей, переживши своїх творців, перших виконавців більшості ролей, продовжують сценічне життя — йдеться, зокрема, про «Тев'є-Тевель» (режисер С. Данченко, художник Д. Лідер). Особливу увагу привертає той факт, що в розмовах про неї, навіть у фахових колах, домінують визначення етичного, а не естетичного порядку. Взяти, хоча б, виступ І. Козловського: «Ваше мистецтво

<sup>15</sup> *Омельяновська -Чорна П.* Софія Федорцева. — С. 44.

<sup>16</sup> Там само. — С. 45.



Г. Горін (за Шолом-Алейхемом) «Тев'є — Тевель».

Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1989. Сцени з вистави

дає віру в безсмертя і радість життя. Примушує сподіватися, що є сенс жити і страждати». Або зовсім не «театрознавчий» відгук відомого російського критика В. Максимової: «Для мене «Тев'є» більше, ніж вистава. Я давно не бачила такого простого спектаклю, в якому стільки жалю і стільки гідності»<sup>17</sup>. Нарешті, В. Гаєвський — один із найвдумливіших поціновувачів таланту С. Данченка — рецензію на спектакль взагалі починає фразою: «Час від часу Сергій Данченко ставить вистави, які перевертають душу. «Тев'є-Тевель» — одна з таких»<sup>18</sup>. Подібні твердження не поодинокі й свідчать про особливий культурний статус вистави С. Данченка.

Історія появи твору Шолом-Алейхема на кону театру ім. І. Франка почалася за кілька літ до знайомства С. Данченка з п'єсою Г. Горіна. Режисер давно шукав в Україні автора, здатного адаптувати для сцени прозу видатного єврейського письменника. Керівника «франківців» могли надихнути на це театральні легенди про знамениту виставу Л. Дубовика у Харківському театрі ім. Т. Шевченка з М. Крушельницьким у головній ролі. Їх, у свою чергу, наснажувала робота С. Міхоелса — митця, за виразом Л. Курбаса, дуже близького березильцям. Врешті, С. Данченко зупинив увагу на п'єсі Г. Горіна. Її київський варіант відрізнявся від «Поминальної молитви», поява якої на сценах театрів тоді ще Радянського Союзу викликала справжню сенсацію.

Найбільш знаною була постановка М. Захарова, саме її найчастіше порівнювали із «франківською». Не уникнув цього й В. Гаєвський, для якого «ленкомівська» вистава була «казкою, єврейською «Турандот» (а можливо, і єврейською «Малиновкою», лише із весіллям та погромом), де «майже кожен виконавець грає маску». Натомість київська вистава вражала, за його словами, граничною достовірністю; а художнім шармом завдячувала «природному, проте вражаючому нас перемикаючій дії з пересічного в наснажений трагедійністю план». В. Гаєвському робота М. Захарова навіть увібрала цілком конкретні «естетично-географічні» асоціації, тоді як вистава С. Данченка та Д. Лідера була від цього вільною, тут події розгорталися «посередині всесвіту»<sup>19</sup>.

Від першої хвилини на сцені, у зачарованому бездонному просторі сяяло сто-оке небо. Власне, більше, ніж небо — грандіозна картина всесвіту, від якої перехоплювало подих. Вона мала вихідну «точку» — свічку, маленьку, з кволім, ледь тліючим вогником, що час від часу спалахував на самому краєчку сцени. За нею йшла інша, трохи більша свічка. Потім ще і ще одна. Набираючи зріст і ви-

<sup>17</sup> Гайдабура В. У трьохсотий раз — «Тев'є-Тевель» // «... І сто лицарів довкола велетенького столу». — К., 2007. — С. 198.

<sup>18</sup> Гаєвський В. Разговори с небом // Московский наблюдатель. — 1992. — № 11/12.

<sup>19</sup> Там само.



Г. Горін (за Шолом-Алейхемом) «Тев'є — Тевель».

Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1989.

Перчик — О. Ступка, Тев'є — Б. Ступка

соту, вони тягнулися уздовж порталу до куліс, піднімалися ними вгору, до задника, вливаючись у широкий зоряний світ. Художник передбачив такий ритм їхніх співставлень, щоби, спостерігаючи за рухом свічок, погляд глядача не проривався до зірок напряму, «втручаючись» у світлові плани сцени, а вільно і легко летів у космічні надра, описуючи граціозну дугу. Це було дуже важливо, адже саме шляхом, прокладеним світлом, рухатимуться вглиб кону герої з такими самими свічками, йтимуть до міриад інших вогників, щоби злитися з ними назавжди. Стрімкий рух від свічки до зірки, від нижчої до найвищої точки охоплював всю сцену, об'єднував простір у єдине середовище. Бездоганий ритм переходів змушував погляд тягнутися в глиб кону, де він танув вже в якихось інших вимірах. Це відчуття постановники вміло загострювали.

...Тихо й врочисто піднімався від підлоги до колосників глечик із молоком. Він губився у вишині, вочевидь, вливаючись у Чумацький Шлях, у простір «блукаючих зірок». Здіймання глечика вгору візуально наголошувало розгін свічок до зірок, і картина всесвіту «зрушувала» з місця. Спіраль, зачата світловою дугою,

закручувалася довкола лінії підйому глека, ставала динамічнішою, а її залежність від маленької посудини — очевиднішою. Так вони разом розвивалися, підпорядковуючись одна одній, утворюючи нібито зриму концепцію мандрів людського духу. А глінна плоть людська тим часом звично блукала замкненим колом безкінечних проблем.

Життя за всіма ознаками епічного простору «драматизувалося» через взаємодію з різними людьми. Робилося це вигадливо й різноманітно. Приміром, танок із ознаками єврейської та української хореографічних культур, мчав із куліси в кулісу, «розсуваючи» у такий спосіб територію дії. Енергійний, прискорений рух долав горизонтальну «обмеженість» сцени, без чого не постала б належна «тривимірність» (свічки тягнуться до зірок — глибина, глечик до небес — висота). Ось із натовпу виокремлювалася людина із дещо незграбними рухами, однак приваблива своєю трохи грубуватою, вочевидь, чималою силою. «Брейгелівська» постать героя енергійно «руйнувала» симетрію танцю, вносила у середовище виразний пластичний акцент. Танок Тев'є Б. Ступки був прекрасним без хореографічних «прикрас», кілька дуже простих рухів окреслювали цього чоловіка як особу непересічну, незабутню.

...Котилася по сцені двоколка Тев'є (Б. Ступка), зрушена з місця надійною хазяйською рукою. Йому, мабуть, на роду написано працювати надсилом, як робочій коняці. Час від часу він нагадував, такого собі, кентавра, що поєднав людину з його власним і зовсім не фігуральним возом. У мить зупинки герой «невідворотно» опинявся під дахом рідної хати, яка у С. Данченка та Д. Лідера була, власне, дахом. Піднімаючись і спускаючись з-під колосників, дах «плавав» над сценою не тому, що не потребував опори, а тому, що був знаком можливої бездомності. Адже стати безхатченками було реальною перспективою для героїв «франківської» вистави. Дах міг щомиті «відлетіти», лишитися спогадом, мрією.

...Із темних глибин ар'єрсцени бігла до Тев'є дочка у білій сукні нареченої. Світло з куліс з кожним її кроком робило фігуру дівчини чіткішою. Прозора, спочатку трохи схожа на тінь, вона чимдалі все відчутніше «матеріалізувалася», набуваючи плоти й крові, самим своїм рухом долаючи колосальний напівтемний простір, «перемагала» його.

...Спокійним, «тихим» світлом осяяний хатній простір родини Тев'є. Однак, з початком молитви згасали софіти, вогники свічок в руках героїв зливалися з мірадами небесних тіл. І тоді відбувалося головне — думки людей сягали небес, летіли до Бога, єдналися із Ним.

...У безкрайому, темному, задубілому від морозу полі холодні блакитні промені наздоганяли Тев'є Б. Ступку та Менахема М. Задніпровського (Лір і Блазень?). Світло жорстко «ліпило» ці постаті, створювало враження їхньої приреченості на безкінечні мандри, пошук сенсу буття. Вони виглядали кинутими напризволя-



Г. Горін (за Шолом-Алейхемом) «Тев'є — Тевель».

Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1989.

Сцена з вистави

ще самотниками, заблукалими у часі. Однак своїм існуванням, теплом власних тіл персонажі «олюднювали» величне й незворушне довкілля.

...Герой Б. Ступки стояв на краю авансцени, там, де він зазвичай розмовляв із Творцем, а грандіозний світловий потік з небес, не торкаючись голови, падав йому до ніг, ледь не у глядачеву залу. Душа Тев'є підносилася вгору, долаючи будь-які умовності й табу, а небесне сяйво огортало його, долаючи безодню сцени.

Тев'є, його розмови, роздуми про життя посідають особливе місце у творі Шолом-Алейхема та п'єсі Г. Горіна. Проте В. Гаєвський, звертаючись до акторської роботи Б. Ступки, наголосив на іншому — мовчанні героя: «Вражаючого ефекту досягає актор у довгих паузах, у драматичні моменти, коли його герой не кричить, а мовчить, мовчки одягається, мовчки слухає, мовчки чекає, мовчки дивиться. Мовчання — смерть для цього Тев'є, тому що майже вся насолода і майже весь інтерес життя для нього — в розмовах. У розмовах він не поступається нікому: ані освіченому, ані багатому, ані володареві, ані тому, хто має авторитет, в розмовах він зрівнюється з усіма. І так само — на рівних — він здійснює головну розмову

— розмову з Богом». Саме тому, на думку критика, цей Бог «для нього не захисник, а просто співрозмовник, мудрий, такий, що все розуміє одразу. Бог, який все бачить, проте мовчить. Як і сам Тев'є. Бог із зв'язаними руками». Порівнюючи Б. Ступку з С. Міхоелсом, В. Гаєвський, однак, згадує зовсім іншу виставу єврейського театру — знаменитого «Короля Ліра» (1934). Аналогія у нього виникає стосовно обох акторів та їхніх персонажів, попри те, що в українського актора пластика, жест були менш екстатичними, і «лише в танку Ступку-актора не можна відрізнити від танцюючого актора бувшого ГОСЕТу». В. Гаєвський ставить мужика і короля на один щабель через спільну «гордість у поставі та гіркоту в очах»<sup>20</sup>. Врешті, внутрішня свобода, з якою кожен із них звертався до Бога, вищих сил, теж єднало легендарного Ліра С. Міхоелса і Тев'є Б. Ступки.

Український критик О. Саква з приводу мотиву «франківської» вистави — «діалогів з Богом», висловився дещо несподівано. Він стверджував: глядачам лише здавалося, що головний герой «радиться з Богом. Там у Тев'є перебуває не всевидючий та в усе посвячений Бог. Там він полишив свою душу, тільки вільну, позбавлену упереджень і помилок, вічно живу, безсмертну. І з нею вступає у діалог, і до неї поки що не може дотягнутися. І тоді незаперечно відкривалося, куди всіх спрямовував Данченко, — до усвідомлення родового призначення людини <...> Данченко змінив масштаб контексту і здійснив постановку не про погроми та злидні, не про любов та страждання, а про незаперечність людської присутності, людської незамінності у космосі. Адже для чогось людині подарований Чумацький Шлях та «холодіючі небеса»?»<sup>21</sup>.

Ідея О. Сакви, радше за все, не спростовує, а збагачує звичне трактування цієї теми. Постановник міг бути впевненим у злитті людської душі з Богом і через виставу висловити впевненість у божественному походженні людської душі. В усякому разі, образна система «Тев'є-Тевеля» це підтверджує.

У «Тев'є-Тевелі» відчуття Божественної присутності вирізняло центрального героя з-поміж інших людей, як, приміром, талант вирізняє непересічну особистість серед натовпу. Однак, для С. Данченка це не було виключною «прерогативою» центрального персонажу, у «франківців» зорі однаково сяяли для всіх. Так само очевидно знаменитий кантівський імператив про «зоряне небо над головою та моральний закон всередині людини» засвідчує універсальний порядок речей. Небеса огортали на київському кону всіх і кожного, надаючи людині право і можливість власними вчинками засвідчити усвідомлення свого життєвого призначення.

Оповідючи про «драму життя» героїв твору Шолом-Алейхема, режисер уник матеріалізації зла в конкретних людських постатях. У нього глядачі знайомилися

<sup>20</sup> Гаєвський В. Разговори с небом // Московский наблюдатель. — 1992. — № 11/12.

<sup>21</sup> Саква А. Неизвестный Сергей Данченко // Театр. — 1990. — № 10.



Г. Горін (за Шолом-Алейхемом) «Тев'є — Тевель».

Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1989.

Сцена з вистави

з персонажами цілком позитивними, що відповідає духу автора твору-прототипу. Те саме можна зауважити й про характер гумору. Слідом за письменником, чиї жарти могли бути гіркими, іноді, навіть, надміру — режисер часто «сміявся крізь сльози», демонструючи у власних підходах до цієї дразливої «матерії» тонкий смак і почуття міри. Він добре відчував природу авторського комізму, щасливо оминаючи пастки «колеритного єврейського анекдоту», пастки, куди час від часу потрапляє більшість театрів.

Унікали цього й виконавці. Взяти, приміром, Менахема М. Задніпровського — смішного, однак чарівного й дуже симпатичного героя. Актору пощастило в ролі свата-невдахи тонко поєднати не надто гострий гротеск із ледь нюансованими ліричністю й романтизмом. Хоча в пластиці М. Задніпровського не було нічого надмірного, наголошеного, її виразність, органіка допомагали виконавцеві багато чого розповісти про особу Менахема. В. Гаєвський, порівнюючи М. Задніпровського та О. Абдулова (у виставі М. Захарова), зауважив, що український актор «можливо не такий вигадливий, але значно точніший. Це майже

абсолютне влучання в шолом-алеїхемівського персонажа. Знайдено майже все: від, здавалося б, модного пальто до, здавалося б, летючої ходи. Але це не джэнджик, і життя цієї «людини повітря» зовсім не політ. Якщо є в ньому щось фантастичне, то це його простодушність, його наївність. Він викликає співчуття, а не роздратування і й не насмішку, наміри його щирі, а хліб його гіркий»<sup>22</sup>.

Видокремлюючи серед інших людських ознак «наївність» героя М. Задніпровського, В. Гаєвський тим самим зауважував характерну рису багатьох персонажів вистави С. Данченка. Саме простодушність дозволяла режисерові краще роздивитися їхню сутність, зауважити те, чого не могла «стерти» соціальна реальність. Якнайкраще цю думку розкривала тема героя В. Цимбаліста — Лейзера з його спробами породичатися з героєм Б. Ступки.

Епізод сватання місцевого заможного різника до однієї з дочок бідного молочаря належав до найвиразніших комедійних сцен, водночас утворюючи «жанровий полюс» трагедійній темі вистави. Режисер садовив обох героїв по різні боки невеликого столу, обличчям до публіки, чим забезпечив «крупний план» їхньої розмови. Багатолітні сусіди, вони потрапляють у ситуацію, коли ніяк не можуть порозумітися: Лейзер сватає дівчину, а Тев'є думає, що той купує у нього корову. Їхній діалог перетворювався на дотепний скетч, кожен із учасників якого намагався не «продешевити» і водночас зберегти гідність. Ця «гра» починалася як солідний ритуал, але чим далі ставала все азартнішою, перетворюючи поважних «мужів» на хлопчаків-підлітків. Дитяча безпосередність героїв, азарт і прагнення «перемогти» — всі ці наївні прийоми й «хитрощі» урівнювали їх. Комізм епізоду аж ніяк не нівелював його серйозності. Просто сміх у виставі С. Данченка виявився дуже сильною «зброєю», здатною інспірувати глибокі роздуми й серйозні висновки.

Сміх і сльози, серйозне і смішне не відокремлювалися одне від одного у «франківській» виставі, як не відокремлюються вони у житті. Така природа стилістичної єдності сценічного твору відбилася на його образному змісті, жанрових характеристиках. Приміром, обидва центральні герої — Тев'є та його дружина Голда (Н. Лотоцька) — забарвлені водночас у тони побутові й «пафосно-трагедійні». Але у Б. Ступки ці риси становили певну цілісність, утворюючи неповторний характер, «резонуючи» в різних регістрах досить широкого діапазону засобів сценічної виразності. Інша річ — героїня Н. Лотоцької. Впродовж усієї сценічної дії вона поставала як цілком побутова фігура, як земна жінка, матір великої родини, постійно заклопотана хатніми справами. Лише у фіналі, в передсмертному монолозі актриса підносила героїню на таку трагедійну височінь, де не було місця для побутової вірогідності, натомість лишалася одна тільки правда буття. Саме цієї

останньої хвилини Голда Н. Лотоцької «дорівнювалася» трагедійній іпостасі Тев'є Б. Ступки.

У виставі С. Данченка та Д. Лідера тільки простір не мав протеїстичних ознак, повсякчас зберігаючи епічний масштаб. Чи не тому драматична колізія сюжету, відповідно до якої героїв виганяють із рідних місць, принципово «не може» відбутися? Їх «немає куди» виганяти, адже це історія про буття, а не побут. Усіма своїми перетвореннями вона переконує — шлях у всіх один. До зірок.

Філософська за змістом, яскраво театральна за формою вистава «Тев'є-Тевель» у театрі ім. І. Франка є одним із найбільших мистецьких здобутків С. Данченка, Д. Лідера, всього колективу. Вона належить до особливої та рідкісної категорії сценічних творів, чие життя, вочевидь, продовжуватиметься стільки, скільки існуватиме суспільний інтерес до життєвих «мандрів» звичайної людини, кожного з тих, хто саме за цими враженнями щовечора збирається в театральній залі.

#### Бібліографія:

1. «... І сто лицарів довкола велетенського столу»: Творчість С. В. Данченка київського періоду (1978–2001) за матеріалами театральної преси. — К., 2007.

2. Ермакова Н. Пространство мироздания // Сцена. — 1991. — № 1. — С. 9–12.

Н. ЕРМАКОВА

<sup>22</sup> Гаєвський В. Разговори с небом...

## В. ШЕКСПІР «ВІНДЗОРСЬКІ КУМАСІ»

Одеський театр ім. Жовтневої Революції (1941)

У сезоні 1940/41 рр., під час свого «другого пришествя» до Одеси В. Василько вирішує ставити «Віндзорських кумась» В. Шекспіра. У нього вже був досвід роботи над шекспірівською драматургією — режисер підвів ризику під майже п'ятилітнім періодом роботи у Донецькому (тоді — Сталінському) драмтеатрі виставою «Макбет» (1938). Але акторську шекспірівську школу В. Василько почав проходити значно раніше: у театрі «Бергоньє» він зіграв у «Гамлеті» епізодичну роль Вартового, пізніше у «Макбеті» Леся Курбаса — Банко.

Очоливши український театр в Одесі, В. Василько здійснив ряд постановок за п'єсами українських авторів — від М. Кропивницького та М. Старицького до О. Корнійчука. Але наприкінці свого другого одеського періоду він звернувся до комедії В. Шекспіра.

Трупа одеського українського театру також не вперше зустрілася зі світовою драматургією «номер один»: у різний час в його афіші фігурували «Отелло», «Багато галасу даремно», «Приборкання норвливой». Тож фаховий стан трупи переконав постановника у тому, що «на кожен роль знайдеться відповідний виконавець»<sup>1</sup>.

Атмосфера початку 1940-х рр. була просякнута тривожним передчуттям близької війни. У зв'язку та на протилежну цьому В. Василько замислює виставу-свято, реалізуючи в такий спосіб не лише художньо-естетичну, а й терапевтичну функцію театального мистецтва: «Наше завдання — донести до глядачів життєрадісність доби Відродження,

<sup>1</sup> *Василько В.* Театру віддане життя. — С. 328.



В. Шекспір «Віндзорські кумасі». Одеський театр ім. Жовтневої революції, 1941.  
Суддя Шеллоу — Г. Бабенко, місіс Форд — Л. Мацієвська, місіс Педж — Л. Гаккебуш



В. Шекспір «Віндзорські кумасі». Одеський театр ім. Жовтневої революції, 1941. Сцена з вистави



оптимізм Шекспіра»<sup>2</sup>. Згадаймо, що аналогічні завдання Є. Вахтангов ставив перед собою та молодими акторами Третьої студії МХТ, приступаючи двадцятиліттям раніше — у важкі роки розрухи — до постановки життєствердної та веселої «Принцеси Турандот» К. Гоцці.

Образ «старої веселої Англії» мав відтворити художник театру та кіно Б. Ердман, брат відомого драматурга та сценариста Миколи Ердмана; автором музики до вистави був В. Штайнер; хореографом та постановником пантоміми стала незмінна помічниця В. Василька — Юлія Разумовська; переклад шекспірівської комедії, що його високо оцінив постановник вистави, належав І. Гусакові.

Яскравий зовнішній малюнок, легка, майже танцювальна музика, хореографічна та пластична динаміка, високий темпоритм — все було спрямовано на те, аби «вистава відзначилась справжньою театральністю»<sup>3</sup>. Один з критиків навіть зауважив «перевантаженість <...> хореографічним елементом»<sup>4</sup>. У В. Василька вийшла «чудова та приємна комедія» — отже він відтворив жанрову природу «Віндзорських кумась», якою її бачив В. Шекспір<sup>5</sup>. Постановник та художник правдоподібно відтворили побут англійської провінції, виконавці знайшли необхідні барви для характеристики кожного персонажа. Слід відзначити, що актори у цій виставі не використовували напівтони. За режисерським задумом, кожна дійова особа мала стати окремою, але яскравою кольоровою плямою у загальній палітрі: бундючний суддя Шеллоу (Г. Бабенко), його племінник «без клепки в голові» Слендер (О. Луценко), ревнивий містер Пейдж (М. Орловський), його винахідлива дружина (Л. Гаккебуш), колоритне подружжя Форд (Й. Маяк та Л. Мацієвська) і, звичайно ж, Джон Фальстаф (І. Твердохліб) — він мігрував до комедії з «Генріха IV» і згодом був умертвлений автором у «Генріхові V», тут — закоханий, вірніше, такий, що удає з себе закоханого.

В. Василько вніс деякі зміни у шекспірівський текст — скажімо, гранично скоротив лінію таких комічних персонажів, як Еванс та французький лікар Каюс. Це скорочення було пов'язане не стільки з необов'язковістю вказаних дійових осіб для основного сюжету вистави, скільки з тим, що їхній комізм носив «зовнішній» характер щодо дії: це були своєрідні шекспірівські «килимові», дзанні

<sup>2</sup> Василько В. Театру віддане життя. — С. 328.

<sup>3</sup> Маркушевська Л. П. Постановник зарубіжних авторів // Народний артист СРСР В. С. Василько і український театр: тези доп. і повідомлень наук.-творч. конф. — Одеса, 1983. — С. 27.

<sup>4</sup> Жданович О. «Виндзорские кумушки» в Одесском театре Революции // Большеви́стское знамя. — 1941. — 16 янв.

<sup>5</sup> У часи Шекспіра п'єса мала назву «Чудова та приємна комедія про сера Джона Фальстафа та про веселих віндзорських кумась».



В. Шекспір «Віндзорські кумасі». Одеський театр ім. Жовтневої революції, 1941.  
Місіс Форд — Л. Мацієвська, Фальстаф — І. Твердохліб, місіс Педж — Л. Гаккебуш



В. Шекспір «Віндзорські кумасі». Одеський театр ім. Жовтневої революції, 1941. Сцена з вистави

англійської сцени, чия відсутність у режисерському рішенні цього разу була цілком виправданою. До того ж, зроблені постановником купюри сприяли фокусуванню глядацької уваги на головній комічній постаті, сміховому центрі одеської вистави — Фальстафі.

І. Твердохлібові вповні вдався образ людини Відродження, вільної від традиційних середньовічних умовностей, щоправда, здебільшого, лише у проявах, пов'язаних із тілесним «низом». Актор вловив ту межу, яка відділяє Фальстафа «Віндзорських кумась» від цього ж персонажа в історичних хроніках. В одеській виставі він уже не стільки безтурботний гульвіса, скільки інтриган та мисливець за статком. Саме такий характер його вчинків — неорганічний для звичного образу «жирного лицаря» — і призводить до того, що Фальстафа — І. Твердохліба обводить круг пальця та принижує винахідлива «кумаса» у блискучому виконанні А. Гаккебуш.

На думку В. Василька, виконавцю головної ролі бракувало соціальної наповненості, але, можливо, І. Твердохліб виявився ближчим до Фальстафа з шекспірівської комедії, ніж до того образу, котрий хотів бачити на одеському кону постановник. Намагаючись підсилити традиційний профанно-викривальний пафос персонажа, В. Василько та перекладач І. Гусак навіть перенесли у виставу насмішкувату фальстафівську репліку про лицарську честь з «Генріха IV». Але в устах твердохлібівського Фальстафа вона звучала не надто органічно. На наш погляд, це пояснюється тим, що в історичних хроніках Фальстаф-трікстер діє в опозиції до героїчних персонажів. Тут збережена традиційна бінарність образу, чого не можна сказати про комедію, де у товстого бешкетника немає звичних та гідних опонентів. В принципі, фіаско зазнає не стільки Фальстаф, скільки час, органічним втіленням якого він є. Персонаж І. Твердохліба не в змозі встояти перед «новими англійцями», буржуа елізаветинської епохи. У цьому й полягала соціальність образу — неявна і вельми тонко відчута актором. В. Василько ж намагався зробити її рельєфнішою, чого й домігся пізніше у римейку одеської вистави — «Віндзорських жартівницях», поставлених 1947 р. на чернівецькій сцені. Для І. Твердохліба ж Фальстаф виявився однією з найпомітніших ролей довоєнного періоду, образом, в якому актор «зумів передати всю різноманітність фарб», характерних для його сценічного обдарування<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Шайкевич Б. «Віндзорські кумоньки» (Одеський театр революції) // Чорноморська комуна. — 1941. — 11 січ. Рецензент головної партійної газети Одеси все ж відшукав недолік у грі Твердохліба, що полягав, на його думку, в надмірному педалюванні тілесного «низу» у сцені, коли персонаж обігрується біля каміну після влаштованого кумасями купання у Темзі.

Усі рецензенти відзначили майстерне виконання А. Гаккебуш ролі місіс Пейдж, особливо яскраве у сцені, коли героїня читає листа Фальстафа. Загалом, високий художній рівень постановки зумовили акторський ансамбль та масові сцени, зроблені із відшліфованою майстерністю, — вони незмінно відзначали режисерський почерк В. Василька та вистави Одеського театру Революції.

Прем'єра «Віндзорських кумась» — четвертого звернення до шекспірівської драматургії в історії одеського українського театру — відбулася у перший день нового 1941 р.<sup>7</sup> Глядацький успіх вистави стимулював режисера та очолюваний ним колектив до пошуку матеріалу, над яким вони розпочнуть роботу завтра. Однак назавтра була війна...

А. БАКАНУРСЬКИЙ

<sup>7</sup> Шайкевич І. Б., Щурова Т. В. Український музично-драматичний театр: Бібліогр. покажчик л-ри. — Одеса, 1992. — Вип. 2, ч. 2. За рядом інших свідоцтв, у тому числі тих, які належать самому В. Василькові, прем'єра «Віндзорських жартівниць» відбулася на день раніше, 31 грудня 1940 р. (с. 32).

Відомості про перші шекспірівські спектаклі в Україні сягають початку XIX ст., «проте говорити про повноцінне сценічне втілення творів Шекспіра у той час не можна, бо професіональний театр тоді лише зароджувався»<sup>1</sup>.

На початку XX ст. (через відомі соціально-політичні причини) і згодом, у перші роки Радянської влади, коли класика могла потрапити на кін лише у переробленому, вульгарно-соціологізованому вигляді, Шекспір фактично не був представлений у театрах України<sup>2</sup>.

«Крига скресла» лише у середині 1930-х рр. Як зазначає І. Ваніна, «за період з 1936 по 1941 р. на сцені 13 колективів було здійснено 15 постановок 8 п'єс Шекспіра»<sup>3</sup>.

Процеси, що відбувалися на українській сцені, цілком відповідали загальносоюзним тенденціям, провідною з яких стала переорієнтація всієї радянської ідеологічної машини (і театру як його складової) із заперечення чи перелицьовування класики відповідно до вимог моменту на «наслідування кращим гуманістичним традиціям», втіленим у ній. Витоки цієї трансформації зрозумілі: крах ідеї швидкої «світової революції», суспільні процеси всередині самого СРСР (передусім, штучний голод 1932–33 рр., колективізація, індустріалізація, початок політичних репресій, які згодом виллюються у «великий терор») змусили очільників дер-

<sup>1</sup> Ваніна І. Українська шекспіріана: До історії втілення п'єс Шекспіра на українській сцені. — С. 3.

<sup>2</sup> Виняток — дві Курбасові версії «Макбета» (1920 та 1924 рр.) та «Сон літньої ночі» Г. Юри (1927 р.).

<sup>3</sup> Ваніна І. Українська шекспіріана... — С. 43–44.

жави відмовитися від концепції «разрушим до основанья, а затем...», замінивши її концепцією природного «впливання» соціалізму з попередніх фаз розвитку цивілізації, за допомогою чого режим отримав ніби історичну легітимізацію та, водночас, міг істотно покращити свій імідж серед «капіталістичного оточення», з існуванням якого треба було миритися. «На противагу авангардному антитрадиціоналізму 20-х років, теоретики та художники хочуть бачити у радянському мистецтві законного спадкоємця світової культури і насамперед культури Відродження, причому, що важливо, Відродження, котре тлумачилося в старому доброму дусі минулого століття, як безхмарний сяючий ранок людства»<sup>4</sup>, — слушно зазначає з цього приводу А. Бартошевич.

Отже, був сформований та теоретично обґрунтований «єдиний і непохитний» творчий метод «соціалістичного реалізму» як закономірне продовження реалізму «критичного». Коли ж йдеться про театр, то на кін почала потрапляти класична спадщина, попередньо «протестована» на хоча б формальну, зовнішню відповідність засадам панівної ідеології. Як пафосно твердить М. Морозов, «наближався час глибоких за змістом та яскравих за формою радянських шекспірівських вистав. Час цей настав разом із подоланням бездушного формалізму та поверхневого вульгарного соціологізування, разом із розвитком соціалістичного реалізму. У тридцяті роки Шекспір набуває у Радянському Союзі величезної всенародної популярності»<sup>5</sup>.

Справді, Шекспір (звичайно, «витлумачений у дусі «історичного оптимізму»<sup>6</sup>) практично одразу був вміщений до пантеону «нових-старих» класиків. Відбулося це швидко і масовано (що за тоталітарних часів, ясна річ, неможливо без прямої вказівки «згори»): 1934 р. при Всеросійському театральному товаристві був створений спеціальний Кабінет Шекспіра, котрий «обслуговував усними та письмовими консультаціями театральних робітників»<sup>7</sup> і надалі проводив щорічні шекспірівські конференції у різних куточках СРСР (1935 р. конференція мала промовисту назву «Шекспірівська спадщина — пролетаріату»). Матеріали цих конференцій друкували у збірках «Шекспірівські читання». У 1930-ті стали виходити численні видання творів Шекспіра, на середину 1950-х рр. число примірників видань шекспірівських п'єс перевищило півтора мільйони<sup>8</sup>. Активно відзначалися 375 років

<sup>4</sup> Бартошевич А. «Арденнский лес» в сталинской России: Комедии Шекспира в советском театре тридцатых годов // <http://www.tnu.in.ua/study/books.php?do=file&id=1667>.

<sup>5</sup> Морозов М. Шекспир на советской сцене // Морозов М. М. Избр. статьи и переводы. — М., 1954. — С. 36.

<sup>6</sup> Бартошевич А. «Арденнский лес» в Сталинской России...

<sup>7</sup> Морозов М. Шекспир на советской сцене... — С. 38.

<sup>8</sup> Там само. — С. 38.

з дня народження Шекспіра (відповідним Наказом Комітету у справах мистецтв при РНК СРСР від 22 березня 1939 р.) та 325 років від дня його смерті<sup>9</sup>.

Звичайно, так само, як далеко не вся класична спадщина одержала «перепустку» на радянський кін<sup>10</sup>, не всі твори Шекспіра були «освячені» благословенням партійних цензорів. Скажімо, «Отелло» ще можна було інтерпретувати як протест проти расової дискримінації, а «Ромео і Джульєтта» — як боротьбу з феодалними забобонами, та лише через два-три десятиліття на сцені змогли з'явитися «Гамлет», «Король Лір», «Ричард III»<sup>11</sup>.

Та найбільше тому настроєві, який мало транслювати радянське мистецтво, відповідали шекспірівські комедії: «Комедії, комедії, комедії і комедії — вони не сходили зі сцени, у них сучасне радянське суспільство намагалося побачити відбиток своєї безхмарної життєрадісності, яка дивним чином контрастувала із трагізмом реального життя»<sup>12</sup>. При цьому А. Бартошевич справедливо наголошує такий нюанс: «Люди мистецтва розділяли з переважною більшістю народу його соціальні ілюзії, його віру у велику утопію. Але класичні тексти, як ніщо інше, давали митцям можливість вирватися з полону офіційної міфології, чи принаймні поєднати виконання соціального запиту з чесним служінням мистецтву. Пушкін чи Шекспір надавали людям мистецтва свого роду естетичний прихисток, можливість вдихнути повітря світової культури, повітря свободи»<sup>13</sup>. Відтак «Приборкання норавливої» у Центральному театрі Червоної Армії (1935 р.), «Багато галасу даремно» у Театрі ім. Є. Вахтангова (1936 р.), «Дванадцята ніч» у Ленінградському театрі комедії (1938 р.), «Як вам це сподобається» у Московському театрі ім. М. Єрмолової (1940 р.) та ін. стали класикою російської сцени ХХ ст., а, зокрема, «Багато галасу даремно» у Театрі ім. І. Франка<sup>14</sup> — сцени української.

<sup>9</sup> Власне, в рамках саме цих заходів і вийшла у 1941 р. у Театрі ім. І. Франка прем'єра «Багато галасу даремно».

<sup>10</sup> «Звісно, <...> не вся класика відповідала цілям ідеологів <...> Ставили яскраві, блискучі, світлі, оптимістичні, променисті комедії Лопе де Веги, але й думати не могли про те, аби поставити трагічні, сповнені містицизму та католицької філософичності драми Кальдерона», — зауважує А. Бартошевич.

<sup>11</sup> Якимось неймовірним дивом у цьому сенсі виглядає «Макбет» В. Василька у Сталінському драматичному театрі (1938 р.).

<sup>12</sup> Бартошевич А. «Арденский лес» в сталинской России...

<sup>13</sup> Там само.

<sup>14</sup> Постановник — В. Вільнер, режисер — М. Єрецький, художник — Б. Ердман, композитор — К. Данькевич, у ролях: Дон Педро — О. Ватуля, Дон Жуан — П. Сергієнко, Клавдіо — Є. Пономаренко, М. Піскун, Бенедикт — В. Добровольський, Леонато — М. Яковченко,



В. Шекспір «Багато галасу даремно». Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1941. Беатріче — Н. Ужвій, Геро — К. Осмяловська

Ледь вийшовши, ця вистава була включена до репертуару так званих звітних гастролей у Москві в червні 1941 р. М. Захаревич з цього приводу пише: «Здавалося, було б логічним у столиці СРСР акцентувати на сучасних творах, народжених у лоні соцреалізму. Проте такі були представлені лише комедією О. Корнійчука «В степах України». Решта — з української, російської і зарубіжної класики: «Украдене щастя» І. Франка, «Маруся Богуславка» і «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького, «Суєта» І. Карпенка-Карого, «Остання жертва» О. Островського, «Багато галасу даремно» В. Шекспіра. Кваліть практики соцреалізму була захована за ширмою «вічних» творів. Свідомо чи інтуїтивно?

Г. Нелідов, Антоніо — Є. Коханенко, Г. Нелідов, Боракіо — П. Шкрьоба, Конрад — Д. Іваній, Балтазар — Є. Ковальов, Геро — К. Осмяловська, О. Орловська, Беатріче — Н. Ужвій, П. Нятко, Бузина і Ломака — Д. Мілютенко, М. Панасєв, І. Маркевич (зазначено склад 1945 р., який порівняно з прем'єрою не зазнав істотних змін, лише Ю. Шумського замінив В. Добровольський, про що йтиметься пізніше).

Тоді те явище ще далеко не всіма було сповна розпізнане як небезпечна недуга. Впродовж десятиріч на всьому обширі СРСР виявлявся її руйнівний вплив на драматургію, режисуру, акторську майстерність. У тридцяті ж роки соцреалізму співається «алілуя»... Як співається слава «великому Сталіну»<sup>15</sup>.

Як би там не було, «Багато галасу даремно» поставили аж три українські театри: Одеський ім. Жовтневої революції (1938 р., режисер І. Шлеп'янов), Київський ім. І. Франка (1941 р., поновлення — 1945 р.) та Дніпропетровський український ім. Т. Г. Шевченка (1955 р., режисер — А. Білгородський).

Першопрочитання п'єси на українській сцені, яке відбулося в Одесі, принесло значний успіх колективові. «Режисер створив життєрадісний, оптимістичний сценічний твір, — стверджує І. Дузь. — <...> Постановник не пригладжує Шекспіра, не наводить на нього витонченого лоску, не робить його причепуреним і солоденьким. Режисера не лякала наявність у п'єсі деякої фривольності і грубості <...> Вистава вражала гармонійністю та вивершеністю масових сцен. Втілення шекспірівської комедії сприяло вияву обдаровання багатьох акторів. Т. Фесенко — інженю, виконавиця багатьох дитячих ролей <...>, у «Багато галасу даремно» створила привабливий образ Беатріче. Він був у виставі центральним. Актриса із справжньою грацією і артистичністю передавала складний і суперечливий характер Беатріче. Її героїня горда і свавільна, задержувата і гостроязика, щира і вільна в дружбі, таємничо ніжна і чарівна в спалахові пробудженого кохання <...> У новому амплуа виступив у цій виставі й А. Крамаренко. Він створив образ надзвичайно темпераментного, динамічного, невтомно винахідливого Бенедикта — мудрого солдата, вірного товариша, дотепника і благодійника <...> Весело і темпераментно провадив роль Леонато артист Й. Маяк. Г. Бабенко правдиво відтворив риси честолюбства, заздрості та зрадництва в образі дона Хуана. Артист О. Луценко знайшов чіткий і виразний малюнок для ролі слуги Борачіо»<sup>16</sup>.

Натомість І. Ваніна не надто схвально відгукується про цю виставу: на її думку, у ній «шекспірівська комедійність підмінювалась буфонадою та шаржем»<sup>17</sup>. Ще радикальніше одеську виставу оцінив її сучасник: «Поряд з позитивними моментами спектакль був заповнений грубими елементами еротики, зайвим оригінальнічанням і трюкацтвом»<sup>18</sup>.

Комедії В. Шекспіра у цьому сенсі взагалі становлять неабияку проблему для постановників та виконавців — навіть у «найбезхмарніших» з них годі й шука-

<sup>15</sup> Захаревич М. Соціологія театального ювілею // Кіно-Театр. — 2005. — № 6.

<sup>16</sup> Дузь І. М. Театр імені Жовтневої революції. — К., 1975. — С. 56.

<sup>17</sup> Ваніна І. Українська шекспіріана... — С. 144.

<sup>18</sup> Хорол В. Переможна путь вічно юної комедії // Театр. — 1941. — № 5. — С. 18.



В. Шекспір «Багато галасу даремно».

Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1941. Сцена з вистави

ти чистоти жанру. Як справедливо стверджує шекспірознавець О. Алексієнко, «жанрова неоднорідність шекспірівських комедій характерна і для цієї п'єси. В ній співіснують елементи мелодрами, високої комедії і традиційного фарсу. Тут дві основні сюжетні лінії (Клавдіо — Геро і Бенедикт — Беатріче), кожній з яких властива певна незалежність і саме їй притаманна художня своєрідність»<sup>19</sup>. Зазначимо принагідно, що подібна жанрова суміш (на відміну, скажімо, від «чистої» трагедії) водночас є найбільш відповідною традиціям саме української національної сцени, тож звернення останньої до такого за характером матеріалу виглядає напрочуд природним.

Це зауважує й І. Ваніна — уже стосовно «франківської» вистави: «Постановник В. Вільнер та режисер М. Єрецький прагнули показати на сцені кипуче й яскраве життя героїв доби Відродження, розкрити їх енергію й життєрадісність, гострий

<sup>19</sup> Алексієнко О. Багато галасу з нічого: [Післямова] // Шекспір В. Твори: У 6 т. — К., 1984–1987. — Т. 4. — С. 618.

розум, невгамовний темперамент, любов до людини. Глибоко відчуваючи своєрідність шекспірівської комедії, вони зуміли органічно поєднати комедійні епізоди з драматичними, правдиво відтворити тогочасне життя з усіма його контрастами, швидкою зміною настроїв і людських доль. У виставі було багато цікавих режисерських вигадок, особливо у жанрових сценах, захоплюючої життєрадісної комедійності»<sup>20</sup>.

Ми наразі не маємо повного уявлення про те, яким було тут сценічне оформлення: можна припустити (хоча б по тому тлу, на якому постають актори у сценах з вистави на нечисленних фото) — монументальним та пишним, навіть надлишковим у своїй декоративності. На жаль, не відповідаючи легкому стилю шекспірівської комедії, ця пишнота і монументальність іноді не лише не створювали умов для необхідного тут швидкого «прозорого» темпу, а, за свідченням В. Хорол, навпаки — пригнічували, часом просто заважаючи виконавцям (тільки дві картини цілком відповідали духові й стилю комедії: сад Леонато, де Геро й Урсула «розігрують» Беатріче, і мисливський зал у Леонато)<sup>21</sup>. І. Ваніна, яка в цілому схвально оцінює роботу художника, також докоряє стосовно сценічного оформлення: «Вистава приваблювала своєю барвистістю й яскравістю. Оформлення, зроблене художником Б. Ердманом, можливо, було не таке лаконічне, як цього вимагала шекспірівська постановка, але стильне, по-святковому красиве і вдало підкреслювало її оптимістичне звучання. Найбільш цікаво були оформлені: перша сцена третьої дії — сад у Леонато з легенькими альтанками, повитими буйною зеленню, інтер'єр залу Леонато з мисливськими атрибутами і сцена в церкві»<sup>22</sup>.

Ті, хто писав про виставу «франківців», здебільшого приділяли увагу парі Беатріче — Бенедикт як центральній. Воно й не дивно — адже ці ролі мають найбільшу сценічну потенцію. За слушним зауваженням шекспірознавця, «історія Бенедикта і Беатріче нерозривно пов'язана з попередньою комедійною творчістю драматурга»<sup>23</sup>, — продовжимо, і певною мірою може вважатися її вершиною.

Роль Беатріче, яку блискуче втілила на кону Театру ім. І. Франка Н. Ужвій, посідає центральне місце серед комедійних ролей в її творчій біографії. Її «насмішкувата й промениста»<sup>24</sup>, «бистра й колюча»<sup>25</sup> героїня, вільно віддаючись сти-



В. Шекспір «Багато галасу даремно».

Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1941.

Ломака — М. Пилипенко, Кисіль — Д. Мілютенко

хії гри, була водночас жіночною, запальною та лукавою, весь час жила у ритмі танцю. За твердженням О. Гозенпуда, хода її була «легкою та пружною, рухи сповнені невловимою грацією. Вона сп'яніла чарівністю світу, своєю молодістю. Очі її під грайливо зігнутими бровами широко відкриті назустріч життю, а усміхнені уста інколи вередливо закоплені, але частіше розкриті для уїдливого жарту.

У сцені, коли Клавдіо, введений в оману Дон Жуаном, несправедливо звинувачує Геро і відмовляється від її руки, образ Беатріче набуває рис драматизму, але Н. Ужвій майстерно дотримує потрібної міри почуттів — це все-таки комедія, все таки «Багато галасу даремно!». Беатріче — Н. Ужвій плаче, ледь стримуючи готову прорватися посмішку. Так сонце просвічує крізь розірвані грозові хмари. Вона засмучена через Геро, вона ненавидить Клавдіо та принца, які образили її сестру, вона готова видряпати їм очі, задушити їх, але серце її сповнене любові до Бенедикта і радістю, що він з нею»<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Гозенпуд А. Наталья Михайловна Ужвий. — М.; Л., 1948. — С. 46.

<sup>20</sup> Ваніна І. Українська шекспіріана... — С. 137.

<sup>21</sup> Хорол В. Переможна путь вічно юної комедії... — С. 19.

<sup>22</sup> Ваніна І. Українська шекспіріана... — С. 143.

<sup>23</sup> Алексєнко О. Багато галасу з нічого... — С. 619. У цьому сенсі «рідними старшими братами та сестрами» Беатріче та Бенедикта можна назвати Катаріну та Петруччіо («Приборкання норволівої»), Розаліну та Бірона («Марні зусилля кохання»).

<sup>24</sup> Юра Г. П. Життя і сцена. — К., 1965. — С. 201.

<sup>25</sup> Кисельов Й. М. Разом з життям: Майстри української сцени. — К., 1972. — С. 274.

Н. Ужвій тонко передавала психологічні нюанси ролі. Грайливо-весела в першому акті, велично-урочиста в кімнаті Геро, пригнічена й обурена в сцені у церкві. Після того, як Клавдіо вдруге відмовився від шлюбу, Беатріче — Н. Ужвій спочатку розгублено дивилась, не в змозі розібратися у тому, що сталося, а потім з широко розплющеними очима, тремтячи від обурення, підбігала до Геро — К. Осмяловської, щоб підтримати її в хвилину горя й відчаю. Беатріче — Н. Ужвій була невимовно кумедною у сцені в саду, коли підслуховувала розмову Геро і Урсули про кохання Бенедикта до неї. Тихо ступаючи, щоби ніхто її не помітив, Беатріче — Н. Ужвій прокрадалася до альтанки, де, заховавшись за густим листям, слухала всю розмову. Спочатку на її обличчі панувала задьориста посмішка цікавості, та згодом вона зникала, хвилювання сповнювало її і, неспроможна стримати себе, Беатріче — Н. Ужвій вискакувала із засідки, але зразу ж так само швидко поверталася на місце. Похвали, які виголошували Бенедикту Геро й Урсула, примусили Беатріче замислитись і зізнатись самій собі в своєму почутті. Їй уже не до сміху. Збентежена, в піднесено-тривожному стані вона вибігала з-за альтанки після того, як Геро і Урсула залишили її. «Прощай же, гордість дівоча. Прости! Цю честь жону я кризь поріг!» — Вимовляє вона з такою надзвичайно привабливою жіночою чарівністю, з тонким і красивим визнанням свого безсилля перед почуттям всеперемагаючої сили кохання<sup>27</sup>.

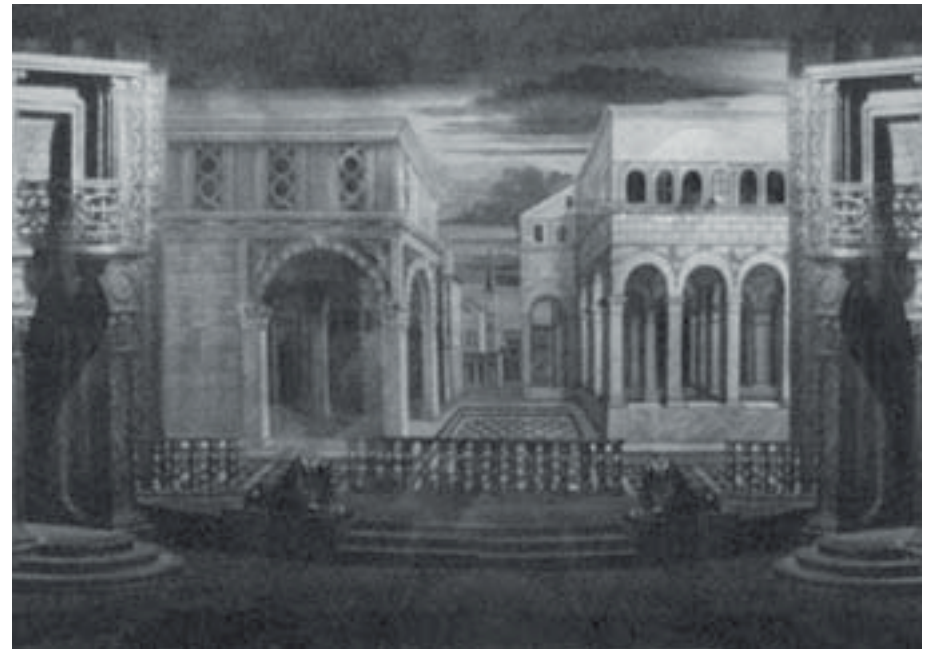
Від Беатріче — Н. Ужвій «віяло молодістю, життєрадісністю, оптимізмом чистотою і цільною природою <...> Дивлячись <...> спектакль «Багато галасу даремно», відчуваєш себе присутнім на справді святковій виставі, в якій усе дихає молодістю, свіжістю, радістю, в якій прославляється глибокий розум і чисте серце. Все, чим багата Беатріче, всі її настрої, які блискавично змінюються, її переживання, почуття бережно й цнотливо доносить артистка. При комедійній легкості і блисківі, з якими артистка проводить цю роль, зберігається і багатство її змісту. <...> Триумфуюча і розгублена, ущиплива і зніяковіла, життєрадісна і сумна»<sup>28</sup>, Беатріче — Н. Ужвій плела на сцені найтонші мережива легких інтонацій, вся чарівність яких полягала в їхній невловимості; образ Беатріче став насправду шекспірівським — «за своєю життєствердною силою та повнокровністю, бездоганним за чистотою стиля та благородства»<sup>29</sup>.

Другою виконавицею ролі Беатріче (принаймні, у повоєнний час) була П. Нятко, про гру якої теж лишилися схвальні відгуки. Приміром, М. Корнійчук у листі до П. Нятко писала: «Ви обворожили нас чарівною, вишуканою, тонкою грою в ролі Беатріче з «Багато галасу даремно» В. Шекспіра. Розсипи мовних

<sup>27</sup> Хорол В. Переможна путь вічно юної комедії // Театр. — 1941. — № 5. — С. 18.

<sup>28</sup> Кисельов Й. М. Разом з життям. — С. 275.

<sup>29</sup> Гозентуд А. Наталья Михайловна Ужвий. — С. 47.



В. Шекспір «Багато галасу даремно».

Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1941.

Оформлення вистави (художник Б. Ердман)

перлів, блиск діалогів з Бенедиктом — о, як хотілося нам навчитися Вашому вмінню!»<sup>30</sup>.

У першому варіанті вистави партнером Н. Ужвій виступив Ю. Шумський. Актор грав роль Бенедикта із почуттям гумору та легкою іронією, втілюючи персонаж життєво правдиво, послідовно й психологічно переконливо розкриваючи його внутрішній світ. На думку І. Ваніної, в образі Бенедикта Ю. Шумський підкреслював військову мужність, чесність та прямоту, показував послідовну трансформацію характеру свого героя — перетворення цього ворога шлюбів на пристрасно закохану людину. Проте прикрою вадою, яка перешкодила повноцінному втіленню цього образу, була «невідповідність ролі до фізичних даних актора»<sup>31</sup>. Це призводило до того, що Бенедикт — Ю. Шумський «не завжди встигав відповідати на блискавичні удари Беатріче — Н. Ужвій, порушуючи загальний темпоритм

<sup>30</sup> Про Поліну Нятко: 36 статей. — С. 156.

<sup>31</sup> Ваніна І. Українська шекспіріана... — С. 141.

вистави»<sup>32</sup>. Порівнюючи гру Ю. Шумського і В. Добровольського, театрознавець зауважила, що Бенедикт — Ю. Шумський був важкуватий, малорухливий і надмірно стриманий. Отже, Бенедикт у виконанні В. Добровольського був дієвіший за Бенедикта — Ю. Шумського; твердо й впевнено ступаючи по землі, він підкреслював життєствердуючу силу свого героя, його енергію і темперамент. Проте, незважаючи на згадані недоліки, у Ю. Шумського образ Бенедикта був психологічно багатший — його герой поставав живою людиною, виконання ж В. Добровольського місцями було позначене одноманітністю<sup>33</sup>.

В. Добровольський ввівся на роль у повоєнний час (за деякими даними, Ю. Шумський сам відмовився від участі у виставі). Роль життєлюбного Бенедикта — «дотепного, розумного, дещо брутального офіцера, що звик до військового життя, гулянок, грубих солдатських розваг, вважає себе ненависником жінок і шлюбу та має намір продовжувати своє життя в такому ж ключі (поки не «наскочила коса на камінь»)»<sup>34</sup>, стала однією з кращих у «класичному» репертуарі артиста. В. Добровольський — Бенедикт і Беатріче — Н. Ужвій тонко поєднували жарт та веселощі з глибоким ліричним підтекстом, поступово розкриваючи за зовнішньою легковажністю чисті серця своїх героїв, «здатних на глибоке і сильне почуття»<sup>35</sup>.

Що ж до репрезентантів другої сюжетної лінії — Геро та Клавдіо, — то зокрема І. Ваніна висунула до режисера й акторів ряд претензій: «Образи Геро і Клавдіо дістали у виставі дещо спрощене розв'язання. Якщо Беатріче енергійна, смілива й заповзятлива, то Геро — її цілковита протилежність. Геро — К. Осмяловська — ніжна, м'яка, ласкава, але безвольна. Режисер і актриса не врахували, що Геро теж дочка своєї епохи і, подібно до Дездемони, поєднує в собі м'якість і теплоту з самостійністю і енергійністю. Артист Є. Пономаренко показував Клавдіо запальним юнаком, який не замислюється над своїми вчинками, але в сценах, що вимагали драматизму, часом справжні душевні хвилювання підмінював патетичною декламацією»<sup>36</sup>.

Такі докори не виглядають уповні коректними, бо критик, на наш погляд, замало зважає на те, якими насправді подані ці образи драматургом. Слушним у цьому сенсі видається зауваження О. Алексєєнко: «Зовсім інше звучання вносить у п'єсу історія Геро, що руйнує комедійну єдність твору. Сюжет «обмовленої доброчинності» не характерний для ранньої творчості Шекспіра. Не використо-



В. Шекспір «Багато галасу даремно».

Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1941. Сцена з вистави

увався драматургом і мотив безпричинних ревнощів <...> Лінія Геро — Клавдіо є комбінацією мотивів, дальша розробка яких пов'язана вже з іншим періодом творчості Шекспіра»<sup>37</sup>.

Тут можна впевнено припустити, що у ролі «голубої героїні» Геро К. Осмяловська була камертоном ніжності, витонченості й тендітності. Однак, «вічна приваба жіночої цноти і лукавих вчинків» водночас «була ключем до відкриття театральних і філософських шекспірівських глибин»<sup>38</sup>.

Є. Пономаренко у ролі Клавдіо «наголошував на пристрасності та безмежній довірливості цього благородного шекспірівського героя, що ледве не призводять до трагічної розв'язки його стосунків з юною, ніжною Геро»<sup>39</sup>. Схожим було

<sup>32</sup> Ваніна І. Українська шекспіріана... — С. 141.

<sup>33</sup> Там само. — С. 142.

<sup>34</sup> Бобошко Ю. Віктор Миколайович Добровольський. — К., 1964. — С. 15.

<sup>35</sup> Там само.

<sup>36</sup> Ваніна І. Українська шекспіріана... — С. 142.

<sup>37</sup> Алексєєнко О. Багато галасу з нічого... — С. 619.

<sup>38</sup> [Гайдабура В.] Прощальне слово Колективу Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка // Культура і життя. — 1997. — 29 жовт.

<sup>39</sup> Сидоренко З. Євген Пономаренко. — С. 27–28.



враження К. Осмяловської від роботи партнера: «Образи Клавдіо і Геро — це своєрідні Ромео і Джульєтта, — стверджувала актриса. — У їхніх стосунках велика романтика кохання. Роль Геро мені було легко виконувати, бо його Клавдіо окрилював мою Геро. Ніби й тексту авторського в цих ролях небагато, але мій партнер наповнював образ Клавдіо деталями життєвих спостережень, дохідливо виявляв його внутрішній світ. Біль душі Клавдіо — Є. Пономаренка через удавану зраду моєї Геро (як і радість після з'ясування її безвинності) напрочуд добре читалися на його обличчі, світилися в його очах»<sup>40</sup>.

На думку В. Хорол, актору вдавалося передати «риси пристрасного і поривчастого юнака», переконати у тому, що його герой — людина дуже довірлива, а тому Клавдіо «так легко переходить від глибокої віри в чистоту Геро до розчарування в ній». «Але моменти — якщо неглибоких, то сильних переживань, які хоч на мить перетворюють цього юнака у страждаючу людину», артист передавав «дуже примітивно і поверхово»<sup>41</sup>.

Нарешті, виразну гострокомедійну, фарсову групу персонажів у виставі склали констеблі Кизил (Д. Мілютенко) та Ломака (М. Пилипенко), сторожа (О. Супрун та К. Кульчицький) і протоколіст (М. Чернявський): «По ходу дії вони могли легко збитися на невинне комікування, проте їм вдалося уникнути цього, їхня гра була перейнята таким щирим комізмом, що глядач одразу вірив їм і від душі сміявся з їхнього боягузтва та безпорадності, недбальства й дурості. Сцена арешту Борачіо та Конрада, яких сторожа затримує шляхом «оточення» та «наступу», а так само сцена суду над ними, проводились виконавцями дуже правдоподібно»<sup>42</sup>. Справді, К. Липківський, котрий бачив цю виставу ще хлопчиком, пам'ятає з неї насамперед виконання констеблями жартівливої пісеньки, яке викликало найжвавішу реакцію публіки. Зокрема Д. Мілютенко створив образ «смішного до сліз дурноверхого констебля Кизила (в програмці вистави, згідно з перекладом А. Гозенпуда, він значений як Бузина — вочевидь, автор дослідження керувався іншим, більш доступним перекладом, зробленим І. Стешенко — *Авт.*)»<sup>43</sup>.

Думки рецензентів, як і подальші твердження дослідників, стосовно шекспірівської вистави «франківців» не були однозначно позитивними. Скажімо, І. Ваніна не вважала виставу бездоганною, дорікаючи їй за «недостатню роботу над словом, а інколи також надмірну схильність до побутовизму, недостатнє вміння носити костюм»<sup>44</sup>. Певне, у цих докорах є сенс: на той момент щоденний досвід

тривання «франківців» у «просторі» соціально-побутової драми І. Микитенка, О. Корнійчука, М. Горького, у кращому разі — О. Островського, М. Старицького чи І. Карпенка-Карого аж надто суперечив легкій ігровій стихії віршованої шекспірівської п'єси<sup>45</sup>.

Тим не менш, слушним видається резюме критика: «Окремі недоліки не перекреслюють загального успіху вистави, який свідчив про зростання акторської і режисерської майстерності театру»<sup>46</sup>.

Спектакль зберігався в репертуарі «франківців» і у роки Великої Вітчизняної війни. У серпні 1945 р. його поновили, а 1964 р. на честь 400-річчя з дня народження В. Шекспіра комедію «Багато галасу даремно» показали глядачеві у новій редакції. Постановку здійснив Є. Пономаренко, хоча в афіші зберігалося прізвище В. Вільнера як співрежисера<sup>47</sup>. Звісно, змінився постановочний та виконавський склад вистави<sup>48</sup>.

Насамкінець розмови про Шекспіра на повоєнному «франківському» кону (а 1949 р. було поставлено ще і «Дванадцять ніч»<sup>49</sup>, котра теж стала одною з найпопулярніших вистав театру) наведемо ще одну думку А. Бартошевича: «Менш за все я хотів би приписати театрові 30-х років (певне, так само, як і 40-х, і 50-х — *Авт.*) свідому мету — дарувати людям «возвышающий обман», тим паче — протиставити себе режиму. Режисери ставили, актори грали Шекспіра, насолоджуючись самою можливістю доторкнутися до визначної драматичної літератури, визначних ролей. Коли вони намагалися визначити на словах соціальний зміст свого мистецтва, вони миттєво переходили на мову політграмоти, офіційної ідеології. Але річ у тім, що жива матерія їхнього мистецтва не могла повністю розчинитися у схемах тоталітарної міфології. Сутність мистецтва «випадала в осад», існувала за межами ідеологічних схем і цим допомагала духовному виживанню нації. Ось у чому, коли завгодно, був вищий глибинний сенс цих сповнених радості буття,

<sup>45</sup> Тут треба зауважити ще одну обставину, котра, вочевидь, «обтяжувала» виставу: згідно із загальноприйнятою театральною практикою тих часів, актори були значно старші за своїх персонажів — адже на момент прем'єри Пономаренку було за 30, Ужвій — за 40, Шумському — за 50, а юна Геро виховувала двох синів...

<sup>46</sup> Ваніна І. На сцені — зарубіжна п'єса... — С. 112.

<sup>47</sup> Там само.

<sup>48</sup> Художники — Б. Ердман, М. Липкін, у ролях: Дон Педро — П. Сергієнко, Антоніо — С. Олексієнко, Дон Хуан — В. Дашенко, Беатріче — О. Кусенко, Бенедикт — М. Досенко, Клавдіо — П. Грубник, Геро — А. Власова, Леонато — О. Омельчук, Кизил та Дрючок — М. Панасьєв та М. Яковченко.

<sup>49</sup> Режисер — Ш. Варшавер, художник — М. Уманський, композитор — В. Рождественський, хореограф — Б. Таїров.

цих світлих вистав, які передавали лише життєрадісну, гармонійну, оптимістичну складову шекспірівських комедій. Це мистецтво допомагало народові вижити, воно допомагало йому вижити і в момент 1937 року, в момент трагічних подій передвоєнної історії. Воно допомагало нації вижити та естетично подолати страх і у грізні роки війни, на початку 40-х років, коли потік класичних комедій, потік постановок променистого Лопе де Веги та комедійного Шекспіра продовжував заповнювати сцени країни, яку називали Радянським Союзом»<sup>50</sup>.

Досвід «франківців» щодо «Багато галасу даремно» у цьому сенсі є не лише вагомим та показовим, а й, сказати б, ексклюзивним: якщо, приміром, «Дванадцята ніч» (не кажучи вже про «Ромео і Джульєтту») отримала на українській сцені подальше успішне життя аж до сьогодні, то історія Беатріче та Бенедикта, Геро та Клавдіо наразі ніколи більше не з'являлася на вітчизняному кону.

А. ЛИПКІВСЬКА, Е. ЗАГУРСЬКА

М. СТАРИЦЬКИЙ «ТАЛАН»

Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка (1941)

З поміж інших драматичних творів класика української літератури М. П. Старицького п'єса «Талан», написана у 1893 р., в першу чергу привертає увагу своєю посвятою видатній актрисі М. К. Заньковецькій. Як відомо, саме у цій п'єсі М. Старицький повністю вигадану історію про долю актриси Марії Іванівни Лучицької поєднав із окремими фактами біографії М. Заньковецької. Зокрема, у «Талані» фігурують назви реальних творів, в яких грала актриса («Наймичка», «Богдан Хмельницький»), серед дійових осіб виведено няню, яка справді посідала особливе місце у житті М. Заньковецької, майже дослівно відтворено розмову, що мала місце під час гастролей у Петербурзі, коли Заньковецьку вмовляли перейти на імператорську сцену, щоб «не пропадав талант» (у п'єсі це діалог Лучицької та Антипова, 1 дія, вихід XVII). Більш того, Лучицьку у п'єсі оточують персонажі, в яких легко розгледіти реальних осіб. Скажімо, Марко Карпович Жалівницький деякими рисами нагадує Марка Лукича Кропивницького, Ганна Михайлівна Кулішевич — молода актриса на ролі молодиць і жвавих баб — Ганну Петрівну Затиркевич. А у біографії «середніх літ пана, спочатку антрепренера, а далі помічника режисера» Степана Івановича Безродного без зайвих вагань пізнаєш реалії із життя самого Михайла Петровича Старицького, який «інвестував» свій поміщицький статок у розвиток українського театрального мистецтва. Образ молоді і доволі підступної актриси Квятковської — повністю вигадано, але не безпідставно. Цей персонаж — збірний типаж усіх численних «послідовниць» творчості М. Заньковецької, які не тільки безсоромно у буквальному сенсі крали її малюнки

<sup>50</sup> Бартошевич А. «Арденнский лес» в сталинской России...

ролей і мавпували манеру виконання, але й мріяли будь-що здобути неофіційний статус «першої актриси України» і глядацьку любов.

П'єса спочатку мала назву «Гірка доля» і вперше була надрукована у журналі «Театральна бібліотека» (М., 1894, т. 9, кн. 4, № 36)<sup>1</sup>. Під час перебування у Москві разом із трупю М. Садовського 10 лютого 1894 р. у свій бенефіс М. Заньковецька вперше вийшла на сцену в ролі Лучицької у виставі «Талан». Публіка була у захваті. Однак, як не парадоксально, «роль Лучицької була чи не найважчою в репертуарі актриси. Марія Костянтинівна уникала її. На запитання, чому вона не любить цієї ролі, вона відповідала: «Я не можу, я не хочу грати саму себе» <...> Коли це від неї залежало, Марія Костянтинівна не включала «Талан» у свій репертуар. І нарешті назавжди відмовилася від ролі»<sup>2</sup>.

П'єса широкої популярності не мала — мабуть, з острахом ставились потенційні виконавиці ролі Лучицької до порівнянь із прототипом образу. Твір майже забувся. Але до сторіччя від дня народження М. Старицького Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка вирішив поставити саме цю малознану п'єсу драматурга. На головну роль було призначено відому актрису театру Леся Курбаса, одну з найкращих трагедійних і драматичних актрис свого часу — В. Чистякову. І саме це призначення стало чи не найбільшою запорукою подальшого успіху вистави.

Р. Черкашин згадує: «Поставити її (виставу — М. Ч.) М. Крушельницький до- ручив В. Воронову та художнику В. Греченкові. Однак невдовзі з'ясувалося, що молодому режисерові таке завдання не під силу. Передовсім серйозного режисерського переосмислення потребувала сама п'єса, надто багатослівна, з дещо надмірною мелодраматичністю. За сценічне втілення п'єси взявся Л. Дубовик<sup>3</sup>, на допомогу якому як літературний редактор тексту прийшла І. Стешенко. Життєвими праобразами твору були видатні діячі українського театру кінця XIX сторіччя»<sup>4</sup>.

Виставу «Талан» авторка бачила вже у поновленій післявоєнній версії, коли з моменту прем'єри минуло більше десяти років (вперше спектакль зіграли 12 березня 1941 р.). Довгий термін життя вистави викликав подвійний ефект. По-перше, все в ній відстоялося, було відпрацьованим до дрібниць, кожен виконавець демонстрував найвищий рівень майстерності, а зіграність, досконалість всього акторського ансамблю просто вражала.

<sup>1</sup> *Старицький М.* Талан // *Старицький М.* Твори: У 8 т. — К., 1964. — Т. 3. — С. 506.

<sup>2</sup> *Дурилін С. М.* Марія Заньковецька: 1860–1934: Життя і творчість. — К., 1955. — С. 321–322.

<sup>3</sup> Саме це пояснює, чому в перших рецензіях на виставу одразу після прем'єри фігурує ім'я лише режисера В. Воронова, а пізніше режисером-постановником зазначений Л. Дубовик, який, власне, і є автором цієї вистави.

<sup>4</sup> *Черкашин Р., Фоміна Ю.* Ми — березильці: Театральні спогади-роздуми. — С. 168.



М. Старицький «Талан». Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1941.

Лучицька — В. Чистякова

По-друге, сама В. Чистякова досягла на ту пору зрілого віку, вона вже не виглядала зі сцени як молода героїня. Людська зрілість сприяла поглибленню внутрішнього змісту створюваного образу, підсиленню його трагічного звучання. Разом з тим виконавиці доводилося боротися зі своїм фізичним віком, долати його, що надавало допоміжної напруги і також укрупнювало образ. Адже героїнею п'єси була актриса, яка володіла мистецтвом перевтілення, вміла долати себе, коли мова йшла про сцену, і водночас вела найскладнішу, найтяжчу боротьбу з власним серцем, не в змозі підкорити його своїй волі.

У виставі «Л. Дубовик вирішив показати без слів, використовуючи метод березильського перетворення, момент переходу Лучицької від виру особистих почуттів до творчого стану, якого вимагала від актриси її роль»<sup>5</sup>. Ось як яскраво описує цей епізод один із рецензентів: «<...> Перша дія. Сцена зображує куліси театру під час вистави. Іде «Наймичка» Тобілевича. В ній Лучицька грає головну роль, одну зі своїх улюблених. Становище ускладнене тим, що режисер Котенко, підбурений інтриганкою Квятковською, навмисне зробив перестановку порядку виконання п'єс (водевіль

<sup>5</sup> Там само. — С. 169.

і драма), щоб Лучицька зазірнула на виставу. Попереджена друзями, Лучицька все ж встигає прибути в театр. Не можна без хвилювання дивитись на першу появу Лучицької — Чистякової в спектаклі. На сцену вибігає задихана, вкрай збентежена і втомлена жінка. Вона спішила, щоб не зірвати виставу <...> В першому своєму виході Чистякова одягнена в модну ротонду на лисячому хутрі. Але по тому, як вона важко віддихує, як дивиться на своїх друзів очима переслідуваної хижакми газелі, глядач уже відчуває, яке тяжке і безправне становище цієї талановитої жінки. Через кілька хвилин, зібравши усі сили і самовладання, Лучицька виходить з своєї артистичної кімнати в образі наймички (героїні п'єси І. Тобілевича). Напруженням волі вона примусила себе відкинути геть обурення і справедливий гнів на людську заздрість, підлоту. Зараз вона усіма помислами вже там, на сцені <...> ця постать бідної, знедоленої дівчини немов трагічне мотто до всієї п'єси <...> — <...> не зважаючи на шумний успіх, люб'язні пропозиції працювати в кращих столичних театрах, навіть така актриса, як Лучицька, в умовах дореволюційного театру була лише наймичкою, яку нещадно визискували»<sup>6</sup>. Р. Черкашин згадує, що це миттєве перетворення дійсно вражало: «Враз вона (В. Чистякова — Лучицька — М. Ч.) стає ніби значно молодшою <...>, покірно зіщулюючись, перетворюється на дівчину-наймичку, що боїться хазяїна. Молитовно склавши руки, опустивши очі, дрібненькими кроками вона виходить за лаштунки на невидиму глядачам сцену»<sup>7</sup>. До того ж, саме у першій дії на сцені в порталній рамці висів портрет Марії Заньковецької у ролі Наймички.

Актриса в житті і на сцені, два різних виміри людської особистості — цю тему виразно проведено у всій виставі. Талант Лучицької полягав у її вмінні не лише розчинятися у створюваних образах, жити їхніми почуттями й думками, але й приносити у кожний з них чистоту, щирість, велич власної душі, ту силу переживань, ту самовіддачу, які були властиві Лучицькій — людині. Ось чому вона абсолютно нездатна на ту поведінку, в якій звинувачувала її мати коханого Антося. Нагадаємо, за логікою цієї холодної, пихатої, лицемірної пані Квітки, талант актриси допомагає їй маніпулювати людьми у житті, викликає підозру у постійній нещирості, награванні. Антон Павлович Квітка вірить цим наклепам. Це свідчить про його сліпоту, нездатність збагнути глибоку щирість натури своєї коханої.

У виставі «шевченківців» роль матері Антона Павловича спочатку грала Н. Горленко. В одній із рецензій вміщено її портрет: «Поміщиця Квітка — обмежена і хитра стара <...> Щось хиже, пташине є у її вигляді, і це враження блискуче доповнює актриса раптовими переходами від ніжного щибету до грубих та хриплих інтонацій»<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Гавриленко В. «Талан»: Драма М. П. Старицького в Театрі ім. Т. Г. Шевченка // Соціалістична харківщина. — 1941. — 15 бер.

<sup>7</sup> Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми — березильці: Театральні спогади-роздуми. — С. 169.

<sup>8</sup> Гавриленко В. «Талан»: Драма М. П. Старицького...



М. Старицький «Талан». Харівський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1941.

Квітка — С. Кошачевський

Пізніше роль пані Квітки тривалий час виконувала А. Криницька. Її висока гордовита постать, вміння бездоганно триматися, зверхній тон у розмові з небажаною невісткою і відверто нещирі співчутливі слова боляче ранили Лучицьку — В. Чистякову. У стосунках з матір'ю коханого вона ставала безпорадною, беззахисною, наляканою. Їхній діалог перетворювався на злостиве знущання старшої пані над її жертвою. Разом з Лучицькою глядачам ставало нестерпно й моторошно в атмосфері цього панського маєтку. Свідок страждань Лучицької — старенька няня (А. Смерека) — лише підсилювала напруження стосунків двох жінок. Вона зворушливо хотіла захистити свою вихованку від пані Квітки, однак не могла приховати обурення, невдоволення, стерпіти відверті образи, на які постійно наражалася її улюблениця. А. Смерека створювала образ надзвичайно органічний. У кожній деталі відчувалася непоказна відданість старої Лучицькій, яка лишалася для неї великою дитиною і стала сенсом життя. Однак свої почуття няня ховала за притаманною літнім людям буркотливістю, стурбованістю дрібницями. Присутність цієї простої жінки, яка все бачила, помічала, була готовою кожною миттю стати на захист своєї вихованки, муляла очі обачній господині й викликало роздратування панича.

Як і всі інші учасники блискучого акторського ансамблю, С. Кошачевський віртуозно проводив роль Квітки, створюючи живий образ людини, здатної віддатися сильним почуттям, захопитися талантом актриси, навіть піти на сміливий вчинок, спровокований коханням. Імпульсивність поведінки Квітки — С. Кошачевського, його нестримна палка пристрасть, що дуже переконливо виявлялись у пластиці, жестах, красивих вібраціях голосу, ламала всі попередження і долала опір Лучицької. Однак сам Квітка виявлявся людиною поверховою, не укоріненою у житті, без власної справи і серйозних бажань. Глибина натури Лучицької, сила, жертвність її почуттів дуже швидко стають для нього обтяжливими, дратують. Здається, він шукає лише приводу, аби звільнитися від цього тягаря. Проте після того, як він грубо ображає Лучицьку і жене з власного дому, виявляється, що це кохання було єдиним справжнім переживанням у його порожньому існуванні, єдиним, що давало відчуття сенсу життя. Напівбожевілля героя актор грав дуже переконливо. Ми бачили людину, яка не здатна керувати своїми вчинками, емоціями. У сцені, коли розчавлений Квітка з'являється на виставі і вчиняє скандал, панувала гранична напруга. Драма Квітки викликала щире співчуття, і завдяки цьому ситуація набувала трагічного забарвлення. Можна було уявити, що душею Лучицька все ж зрозуміла коханого, пробачила йому образу...

П'єсі М. Старицького притаманні мелодраматичні риси. Їх зовсім не відчувалось у виставі, де грала В. Чистякова. За масштабністю, психологічною глибиною створений нею образ близький до образу толстовської Анни Кареніної. Опукло, рельєфно було розроблено й усі інші образи вистави. Театр, де грала Лучицька, не мав у цій виставі ознак вбогої провінційної сцени. Не виглядали одномірними й дріб'язковими персонажі з театрального середовища. Пристрасті, якими жив кожен з них, піднімалися до рівня філософських узагальнень, набували символічного звучання.

Це, перш за все, стосувалося важливої теми ставлення до непересічного таланту в його безпосередньому оточенні. У стані ворогів Лучицької знаходяться актор і режисер Котенко та молода актриса Катерина Квятковська. Вони обоє заздять Лучицькій, однак природу цієї заздрості виконавці розкривали по-різному.

Котенко А. Сердюка був помітною особистістю, з рисами актора на перші ролі: виразна сценічна зовнішність, статна фігура, сильний голос. Також одразу Котенко справляв враження керівника, здатного очолити труп, але разом із тим відчувалась його владність та підступність. Сильний хижак, Котенко — А. Сердюк поводить себе згідно з законами хижацького світу, де виграють ті, хто вміє привласнювати, віднімати, підкоряти собі і вважати своїм все навкруги. Герой А. Сердюка був відверто аморальним, відтак, небезпечним. На відміну від нього героїня В. Чистякової свідчила, що справжній талант завжди є беззахисним, потребує опіки, розквітає виключно в атмосфері любові й доброзичливої підтримки. Тому в театральному середовищі люди, подібні до Котенка, починають нищити й принижувати таланти, які з'являються в їхньому оточенні, хоча й самі не є нездарями.



М. Старицький «Талан». Харівський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1941.

Квятковська — Ю. Фоміна

Важливою була у виставі постать Квятковської, яку з успіхом грала Ю. Фоміна. У п'єсі цей образ виглядає досить схематично. Підкреслено її нещирість, заздрість, нищість. А. Дубовик вирішив укрупнити малюнок образу перш за все за рахунок зовнішньої ефектності. Квятковська — Ю. Фоміна носила прекрасні костюми, сповнена чарівної жіночності, кокетувала і не приховувала грайливих настроїв. Однак в її душі оселилися біль й образа. Витоки їх були досить серйозні. Квятковська — Ю. Фоміна ображалася на долю і Бога, чия увага, вважала вона, зосередилася виключно на її щасливій суперниці. Ці ревнощі викликали асоціації з ревнощами Каїна до брата Авеля. Бог відкинув жертву Каїна, його працю й старання, натомість, прийнявши все від Авеля. Так само несправедливо обділеною відчуває себе Квятковська — ні, не талантом, а щасливою вдачею. Таке прочитання її образу розкривалося у ході вистави поступово і досягало кульмінації в епізоді з Квіткою — в ній ніби пробуджувалося пристрасне бажання справжнього кохання: зникали награні інтонації, у фразах, звернених до Квітки, мимоволі проривався прихований душевний розлад, розгубленість. Здавалося, що ця поверхова, впевнена у собі

особа на мить втрачала ґрунт під ногами, сама ставала незахищеною. Тому її помста Лучицькій перетворювалася лише на ганебну особисту поразку.

У харківській виставі «Талан» «королеву грав почет». Відчуття масштабу непересічної творчої особистості Лучицької створювалося і глибиною прочитання образу, якої досягала В. Чистякова, і її багатограними стосунками з партнерами. Крім заздощів справжній талант викликає захоплення, відданість, формує особливе оточення духовно близьких людей, що ніби зігріваються, розквітають душею в аурі обдарованої, талановитої людини. У спектаклі існувало ніби два виміри у стосунках В. Чистякової — Лучицької та кола її поціновувачів з театрального і білятеатрального середовища. З одного боку, відчувалася певна її відокремленість, яка була зумовлена граничною зосередженістю на процесі творення сценічних образів. У зв'язку з тим, що сам процес творчості вимагає повної самозаглибленості, справжній творець як ретранслятор вищих енергій залишається серед пересічних людей самотнім. Лучицька — В. Чистякова, живучи звичайним життям, постійно прислухалася до того, що відбувалося у неї всередині. Ця внутрішня робота не припинялася ні на мить, що виявлялося у глибокому, грудному тембрі голосу, у стриманості й особливій наспівності рухів, у темпі розмови — моментами уповільненому, у невеличких, красномовних паузах посеред фраз.

З іншого боку, героїня В. Чистякової неначе прагнула вибачитися за свою відокремленість перед милими їй, відданими людьми — і це майже неусвідомлене відчуття провини робило її ставлення до них особливо теплим, людським, доброзичливо уважним. Її відданого друга і прихильника Марка Жалівницького грав В. Стеценко — актор другого плану, завжди дещо штучний, зі стертим, темброво не дуже багатим голосом. Однак до цієї ролі пасувала його пересічна творча особистість. Дистанція між обожнюваною Марком Лучицькою і ним самим — простою, мало чим примітною, однак відданою їй людиною — виникала сама собою. Не викликало жодного сумніву, що для Лучицької Марко може бути лише другом, аж ніяк не коханцем. До того ж, виглядало природним кохання до Марка юної годованки Лучицької Мариночки, на яке він врешті-решт відповів.

У виконанні Я. Косаківни образ Мариночки вийшов щирим. Специфіка характерного тембру голосу актриси у високому фальцетному регістрі надавала постаті цієї молодой дівчини інфантильності, підкреслювала її душевну полохливість, юнацьку невпевненість у собі. Образи Марка і Маринки підносилися до символу тих убогих духом, милостивих, чистих серцем, яким, за Нагорною проповіддю Спасителя, належить Царство Небесне.

Запам'ятовувався у виконанні прекрасной комедійної актриси Н. Лихо образ Ганни Михайлівни Кулішевич. Актриса з масивною фігурою і легкою ходою, з гучним голосом і завжди галасливою поведінкою вносила у виставу життєрадісну і життєстверджуючу ноту. Ганна Кулішевич випромінювала радість, вмiла миттю



М. Старицький «Талан». Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1941.

Сцена з вистави



М. Старицький

«Талан».

Харківський

академічний

український

драматичний театр

ім. Т. Шевченка, 1941.

Лучицька —

В. Чистякова,

Антипов —

Є. Бондаренко

розвіяти сумні думки. Маленькі епізоди, з яких складалася роль Н. Лихо, стверджували властивий театральному мистецтву світлий оптимізм, відчуття розкутості, вільної гри життєвих сил.

Тема театру як особливого образу світу і моделі світобудови з самого початку декларувалася у виставі. А. Дубовик детально проробив влучні, правдоподібні замальовки метушливого закулісного життя, господарем якого виступав помічник режисера Гирявий у блискучому виконанні М. Покотила. У п'єсі цю роль можна не помітити, настільки вона другорядна. У виставі ж постать М. Покотила панувала над усією першою картиною. Одягнений у широку робу, з особливою, накульгуючою ходою, з сипливим голосом характерного тембру, його Гирявий встигав всюди, швидко перебігав з місця на місце, відчував себе командиром галасливих загонів хористів, робітників сцени, машиністів, декораторів. Почуття власної значущості й відповідальності керувало діями цього «капітана» театральної «флотилії». Він не підкорявся навіть владним розпорядженням Котенка.

Не можна оминати у виставі постаті редактора газети Андрія Віталійовича Антипова у виконанні Є. Бондаренка. Схематична роль перетворилася на емну символічну фігуру російського досконало вихованого пана, який має світські аристократичні манери, соковито, смакуючи кожну фразу, говорить російською — ніби насолоджується звучанням справжньої, не провінційної і не простонародної, мови. Кожним вишуканим жестом, всією поведінкою він ніби підкреслював дистанцію між двома культурами, меншовартість українського театрального середовища, в якому не може розквітнути справжній талант. Важливо, що це робилося абсолютно природно, бо Антипов — Є. Бондаренко не виглядав як негативний тип, навпаки, він — сама доброзичливість і уважність, його захоплення Лучицькою було абсолютно щирим. Тільки актори курбасівської школи здатні так працювати з образом і авторським текстом, ніколи не опускалися до рівня «побутовизмів», випадковостей, здрібнених форм.

Курбасівський «метод перетворення» діяв у «Талані» в стилістичних умовах життєподібної вистави, де режисер цілковито зосереджував свою увагу на акторі й через актора підіймав ситуації п'єси до символічного звучання. Суто режисерська палітра засобів не виходила за межі суворих тогочасних естетичних вимог, інакше вистава просто не могла б існувати. Однак при відтворенні реалій зовнішнього середовища враховувався елемент поетичного забарвлення ключових сцен, важливий для звучання теми театрального світу. Особливо зворушливою, теплою здавалася фінальна сцена у квартирі Лучицької. Провідною образною деталлю оформлення було вікно у садок, яке розчинялося за проханням хворої актриси, звідти лилося прозоре світле проміння — створювалося повне враження буяння запаху бузку, дихання свіжого повітря. «Поздоровити недужу актрису із народинами і ювілеєм її сценічної праці прийшли друзі, шанувальники її сценічного таланту. Навдивовижу

виразно В. Чистякова відтворювала двоїстість психологічного стану своєї героїні, яка привітно приймала привітання і водночас була сповнена напруженого чекання, здригалася з надією при кожному дзвонику, сподіваючись на повернення до минулого щастя і появи коханого <...>». До того ж, «<...> режисер додав до вистави власний фінал. Заплющивши очі, сидить знесилена Марія Лучицька у фотелі коло відчиненого вікна, оточена квітами і найближчими друзями. Мовчки слухає вона свою улюблену українську ліричну пісню, яку зовсім тихо, неквапливо і урочисто співають їй друзі... Раптом пісня обривається... Пауза... Марія Лучицька під звуки пісні непомітно заснула — назавжди. Коли закривалася завіса, тиша ще якусь мить тривала у залі...»<sup>9</sup>.

Фінал вистави ставав її трагічною вершиною і просвітленим катарсисом. Здавалося, криза минула, Лучицька почувалася краще, друзі ніжно її опікають, вона раділа щастю Марка і Маринки. Її кохання теж набирало нової якості, очистилося від болю, страждання. Очікування появи коханого сповнювалося надією, вірою у можливість щастя. Крізь сльози, які не соромлячись лили актори на сцені (а зворушені глядачі у залі), народжувалося відчуття, що ця надія справдиться вже в іншому, кращому й вищому світі. Вистава западала у серця тому, що добро, світло, краса людської душі, сила великого таланту в ній перемагали попри драматичну розв'язку. А доля Лучицької раптом злилася з долею В. Чистякової — незабутньої великої актриси і людини, яка гідно пройшла свій страдницький земний шлях і заслужила на вічний спокій там, де справджуються всі людські надії.

#### Бібліографія:

1. *Боярский А.* Прем'єра «Талан» в театре им. Шевченко // Красное знамя. — 1941. — 12 мар.
2. *Костров А.* «Талан» // Красное знамя. — 1941. — 15 мар.
3. *Бабишкін О.* Талан // Радянське мистецтво. — 1950. — 19 лип.

М. ЧЕРКАШИНА-ГУБАРЕНКО

<sup>9</sup> *Черкашин Р., Фоміна Ю.* Ми — березильці: Театральні спогляди-роздуми. — С. 169.

розділ третій



УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР  
1940–1980-х:  
ВІД УТВЕРДЖЕННЯ  
ДО КРИЗИ  
«СОЦІАЛІСТИЧНОГО  
РЕАЛІЗМУ»



К. ГУПАЛО  
«ТРИУМФ ПРОКУРОРА ДАЛЬСЬКОГО»

Український театр міста Львова —  
Львівський оперний театр (1942)

К. Гупало «Тріумф прокурора Дальського»  
О. Корнійчук «Фронт»  
В. Шекспір «Гамлет»  
В. Шекспір «Сон літньої ночі»  
А. Чехов «Три сестри»  
І. Кочерга «Ярослав Мудрий»  
О. Кобилянська «Земля»  
В. Шекспір «Король Лір»  
О. Коломієць «Фараони»  
Б. Брехт «Матінка Кураж та її діти»  
Л. Зорін «Варшавська мелодія»  
І. Вільде «Сестри Річинські»  
А. Чехов «Чайка»  
Б. Брехт «Тригрошова опера»  
С. Шальтяніс, Л. Яшинявічус «Казка про Моніку»  
А. Чехов «Дядя Ваня»  
А. Чехов «Вишневий сад»  
Ф. Дюрренматт «Візит старої дами»  
І. Карпенко-Карий «Безталанна»  
О. Галін «Зірки на вранішньому небі»  
В. Винниченко «Момент»  
Ж. Кокто «Священні чудовиська»

«Тріумф прокурора Дальського» — перша і єдина п'єса Костя Гупала (1907–1942), випускника Харківського університету, аспіранта Харківського науково-дослідного інституту літератури ім. Т. Шевченка, викладача російської мови у харківських військових школах, інспектора Харківського міського відділу народної освіти, викладача та керівника кафедри російської філології Львівського університету, члена Організації Українських Націоналістів.

Поштовхом до написання драми стали особисті й родинні переживання автора: його батько жив за кордоном і вів політичну боротьбу проти СРСР; сам К. Гупало приятелював у Харкові з українським ученим-мовознавцем І. Білодідом та В. Білошопкою (репресованим 1937р.). Гостра опозиційність автора до комуністичної політики русифікації та нищення національної еліти співвідносилася з актуальними реаліями суспільно-політичного життя українців в Галичині 1939–1941 рр. У реалістичному зображенні прокурора Дальського, слідчих Кацнельсона, Корнева та інших представників більшовицької «імперії зла», викритті їх злочинних методів боротьби з національно-свідомою українською інтелігенцією й полягала головна заслуга драматурга-дебютанта.

Сюжет драми розгортається у Харкові 1933 р. Начальник іноземного відділу ГПУ Сергій Авдєєв отримує інформацію про те, що в Україну з-за кордону приїздить уповноважений Коновальця Сергій Гайда з метою формування осередків Української Військової Організації. Знешкодити Гаїду Авдєєв доручає молодому прокуророві Дальському, який нещодавно був переведений до нової столиці Радянської України з Києва, а отже заради подальшої кар'єри зацікавлений в успішному

завершенні першого важливого доручення. Дальський активно розробляє тактику входження в довіру до дочки політичного емігранта Гайди — Поліни Бреславець, молодої вродливої жінки-лікаря. Одночасно до операції залучені численні агенти та працівники ГПУ. Дальський входить у довіру до лікарки й гурту Бреславців як безробітний інженер, якого начебто за національність (адже він — «щирий патріот») вигнали з роботи. Так Поліна, її чоловік, їхні друзі Сомко й Смоляров опиняються за ґратами. Дальський лишається в тіні. Коли у Харкові з'являється Гайда, Поліну відпускають з в'язниці, делікатно вибачившись за «помилку». Вона приходить додому і, заставши там майстра-електромонтера, не відразу впізнає в ньому батька. Батько дає їй револьвер для самозахисту, обоє домовляються про втечу з України. В цей час заходить Дальський, який оголошує обох заарештованими. Поліна убиває зрадника, разом з батьком утікає через чорний хід.

Наймогутніша влада, яка нехтує духовними святинями та зневажає ментальність народу, приречена на загибель — така ідея п'єси К. Гупала «Тріумф прокурора Дальського».

Висуваючи суспільно-політичні проблеми на чільне місце, драматург підкреслює ще одну рису радянської карної системи: її «інтернаціональний склад». Усі чекісти — не українського походження. Не загострюючи питання міжнаціонального антагонізму, автор наголошує на антигуманній суті більшовицької влади, яка нацьковувала одні народи на інші, вміло поділяючи їх на малі й великі, старших братів і молодших, провокуючи «дідівщину» на державному рівні.

Архітектоніка драми автора-початківця хвибує на неспівмірності усіх частин п'єси. Вона складається з чотирьох дій, при цьому дві перші дії мають п'ять яв, тоді як третя — дев'ять, а четверта — чотири. Третя ява четвертої дії містить дві найважливіші композиційні складові: кульмінацію (Дальський у домі Поліни заарештовує її та батька) й розв'язку (Поліна убиває прокурора і втікає з Гайдою). Натомість кінець останньої дії зводиться до кількох реплік інформаційного характеру.

На думку сучасних практиків театру драматургічному матеріалу К. Гупала бракує обертоної поліфонії у психологічних портретах героїв, мотивації їхніх учинків, динамічного розвитку дії та ін. Персонажі п'єси з сучасних позицій надто схематично поділені на ворогів та своїх. Драматург заклав психологічну обертоність лише в образ Дальського.

За кордоном текст драми К. Гупала видавався двічі: в аргентинському часописі «Українське слово» та окремою брошурою 1975 р. у Нью-Йорку Українським видавництвом «Говерля». Вперше в Україні драма К. Гупала «Тріумф прокурора Дальського» була підготована до друку 2001 р. Р. Кирчівим та видана Науковим товариством ім. Т. Шевченка у Львові<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Гупало К. Тріумф прокурора Дальського. — Львів, 2001.



К. Гупало «Тріумф прокурора Дальського». Український театр міста Львова, 1942.

Сцени з вистави

На час постановки драми К. Гупала «Тріумф прокурора Дальського» Український театр міста Львова — Львівський оперний театр був одним із найчисельніших (близько 600 працівників) та потужних професійних українських театрів (складався із чотирьох самостійних секторів: драми, оперети, опери, балету). Театр фінансувався з міського бюджету. Показував вистави у певні дні окремо німецьким та українським глядачам. До його складу входили відомі українські митці: Й. Стадник, А. Кривицька, І. Рубчак, Й. Гірняк, О. Добровольська, В. Блавацький та ін. Керівництво театру очолювали з української сторони — В. Блавацький (директор-мистецький керівник у 1942–1944 рр.), з німецької — Фріц Вайдліх (1942–1943), у 1944 р. — Горст-Тану Марграф (головний диригент музичних вистав для німців). Основу репертуару драматичного сектора становила українська класична та сучасна п'єса та світова класика: І. Котляревський, М. Гоголь, І. Франко, М. Старицький, Б. Лепкий, В. Стефаник, Б. Грінченко, Леся Українка, М. Куліш та ін.; К. Гольдоні, В. Шекспір, Ж. Б. Мольєр, М. Гальбе. На музичній сцені звучали твори С. Гулака-Артемівського, М. Лисенка,

В. А. Моцарта, Р. Вагнера, Дж. Пуччіні, Ж. Бізе, Дж. Верді, Й. Штрауса, Ф. Легара та ін.

П'єса, запропонована К. Гупалом Володимиріу Блавацькому, зазнала режисерських доповнень, редагувань, корекції. Як зазначено в прем'єрній програмі вистави, постановник скоротив п'єсу до трьох дій (сім картин), натомість збільшивши кількість дійових осіб до 25. Це епізодичні ролі: Буфетниця, Секретар, Перший чекіст, Другий чекіст, Листоноша. Очевидно, досвідчений режисер прагнув замінити «літературу» на події епізоди. В. Ревуцький зазначав, що В. Блавацький «мусив подолати поверховість і прямолінійність тексту Гупала»<sup>2</sup>.

Прем'єра вистави «Тріумф прокурора Дальського» відбулася 4 лютого 1942 р. Вона стала знаковою роботою у творчому доробку режисера та актора В. Блавацького, який виконував роль Дальського, однією з найпопулярніших вистав драматичного сектору Українського театру міста Львова. Автор п'єси прем'єри не побачив. У лютому 1942 р. в Києві К. Гупало був схоплений та розстріляний німцями.

У головних ролях виступили: В. Блавацький — прокурор Дальський, В. Левицька — Поліна Бреславець, Б. Паздрій — Дмитро Смоляров, О. Яковлів — Кацнельсон, В. Королик — Корнєв, А. Антонишин — Яшка.

Актуальність теми, дотик до численних больових точок тогочасної Західної України (політичні репресії, масові розстріли «націоналістів», вивезення до Сибіру) знайшли відгук у глядачів. Виставу показали при аншлагах у Львові і на виїздах 43 рази.

«Сама по собі ця драма була лише відтворенням доби з мелодраматичними ситуаціями, але у постановці Блавацького вона набула яскравої картини діяльності НКВД у 1930-х роках. Режисер не наголошував на страхіттях у діях цієї організації, адже сама практика методів її ставала центром уваги глядачів. Особливо вражала сцена у підвалі слідчого Корнєва», — писав В. Ревуцький<sup>3</sup>. Нечисленні свідки тієї вистави, живі донині, найчастіше згадують саме сцену у підвалі ГПУ. Ось що, зокрема, розповідав Петро Фаріон авторці цих рядків: «Найбільше вражала сцена в казематі. Темнота, морок, червоні промені на тілах зморожених в'язнів викликали співчуття і захоплення героями України <...>»<sup>4</sup>.

«Не треба нічого додавати чи видумувати, бо 23-річний більшовицький «рай» дав стільки насправді дантейських сцен і моментів, що їх не могла виснити уява й найбільш геніальних драматургів. А проте писати сьогодні про ці речі,

<sup>2</sup> Ревуцький В. В орбіті світового театру. — С. 46.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> З бесіди автора з П. Фаріоном. — Авторизований запис 10 липня 2002 р.

об'єктивізувати їх у творах мистецтва — справа нелегка», — зазначав М. Терен у «Львівських вістях» 6 лютого 1942 р<sup>5</sup>.

Автори тогочасних публікацій відзначали ансамблевистість спектаклю, прагнення створити психологічний портрет часу та його представників. «Заслуга режисера в тому, що на матеріалі драми Блавацький шукав психологічної правди, намагаючись «обтесувати» мелодраматичні ситуації, і добивався створення рівного акторського ансамблю. Це не було легкою справою, бо у виставі брав участь майже весь драматичний сектор», — підкреслює у своїй книжці В. Ревуцький<sup>6</sup>. З-поміж усіх виконавців пальму першості він віддає В. Блавацькому.

«Його образ Дальського — багатогранний, відмінний у різних ситуаціях: то з почуттям власної гідності в розмовах із начальником відділу НКВД Авдєєвим; то улесливої чемності у бесідах із Поліною Бреславець (акторка В. Левицька), де він має на меті довідатися все про її батька та його нелегальний приїзд з-за кордону; то з наказовим тоном слідчого при допиті заарештованого; то навіть з гострим сарказмом стосовно його колеги Кацнельсона. Загалом кажучи, його Дальський виведений на межу символу дволичної людини»<sup>7</sup>. «Витончене хамелонство» прокурора — В. Блавацького підкреслює й В. Гайдабура<sup>8</sup>.

Майже непоміченою тогочасною пресою залишилась робота художника-декоратора Мирослава Радиша. Можна лише висловити припущення, що той загальний емоційний стан, який зостався у пам'яті давніх глядачів й донині, — заслуга саме художника. Правда життя, наголошена режисером у виставі, втілювалась і через її зоровий образ — реальне відтворення дійсності в сценічному середовищі, костюмах, світлі.

Успіх вистави, здавалося, був розрахований заздалегідь. Як зазначала преса, вже «<...> від двох днів квитки на прем'єру випродані»<sup>9</sup>.

Безпрецедентною в історії ЛОТу стала і рекламна кампанія вистави у процесі її експлуатації. 19 квітня 1942 р. в залі Літературно-Мистецького Клубу відбувся літературний суд над п'єсою «Тріумф прокурора Дальського». Часопис «Наші дні» писав: «Але ми б були несправедливі, коли б обстоювали думку, що успіх Літературного суду — це виключний успіх Спілки Письменників і Літературно-Мистецького Клубу. Успіх Літературного суду — це успіх всієї української

<sup>5</sup> Терен М. [Юськів Т.] Тріумф прокурора Дальського // Львівські вісті. — 1942. — № 25 (149). — С. 3.

<sup>6</sup> Ревуцький В. В орбіті світового театру. — С. 46.

<sup>7</sup> Там само. — С. 46–47.

<sup>8</sup> Гайдабура В. Театр, захований в архівах: Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944). — К., 1998. — С. 145.

<sup>9</sup> Терен М. [Юськів Т.] Тріумф прокурора Дальського... — С. 3.

громадськості м. Львова, яка своєю серйозною та прихильною поставою до імпрези й активною її піддержкою безумовно багато спричинилася до вдатного проведення цього суду»<sup>10</sup>. Ця ж газета писала, що у зв'язку з «тимчасовою» відсутністю автора (його уже не було серед живих) у Львові на імпровізованому суді його «роль» грав В. Блавацький...

Така акція спрацювала наче потужна рекламна бомба. Зрештою тут можна прочитати багато підтекстів: так вихувалась у Львові театральна публіка, формувалась її культура, толерантність висловлювання думок. Але, на жаль, цей досвід у практиці УГА–ЛОТу не мав продовження.

У виставі (яка виявилась дуже біографічною для її творців) сконцентрувались ті настрої, які пережили усі громадяни України початку 40-х рр. ХХ ст.: на Сході і Заході. Адже мистецтво — це «<...> така форма стосунків поміж людьми, в якій вони через мистецький твір настроюються на одне світовідчуття і життєвідчуття»<sup>11</sup>.

Вистава «Тріумф прокурора Дальського» у Львівському оперному театрі виявила творчу й громадянську зрілість митців та глядачів на їх шляху від мешканців до громадян своєї Вітчизни в екстремальні часи Другої світової війни.

Нечуваний резонанс львівської прем'єри спричинився до ще двох постанов драми в роки воєнного лихоліття: у Тернопільському (режисер Г. Комаровський) та Коломийському (режисер П. Миронов, художник Д. Нарбут) драматичних театрах.

С. МАКСИМЕНКО

<sup>10</sup> І. К. [Керницький Іван] Правда перемогла // Наші дні. — Львів, 1942. — № 6. — С. 13.

<sup>11</sup> Курбас А. Березіль. — С. 69.

Друга світова війна вже вкотре поділила поступ української театральної культури на «до» і «після». У пору воєнного лихоліття вітчизняний театр продовжував жити, створювати художньо вартісні вистави, активно працювати в евакуації. Провідні театральні колективи, на початку війни евакуйовані на схід — до Сибіру та Середньої Азії — зберігали діючий репертуар і водночас давати прем'єри. Насамперед йдеться про втілення тільки-но написаних драматургічних творів, присвячених героїчній боротьбі народу з німецько-фашистськими загарбниками. Українські драматурги у дуже різних за жанрово-стильовими особливостями, за художньою цінністю та професіональним рівнем п'єсах, переважна більшість яких відразу ж побачила світло рампи на сценах евакуйованих театрів республіки, розповідали про всенародний захист Батьківщини, про мужність, стійкість і хоробрість оборонців країни. Поруч з героїчною комедією «Партизани в степах України» О. Корнійчука у радянську драматургію воєнних років увійшли романтична віршована драма О. Левади «Шлях на Україну», історична хроніка Л. Первомайського «Початок битви», філософські п'єси І. Кочерги «Нічна тривога» і «Китайський флакон», драма Ю. Яновського «Син династії», а також «На Вкраїні милій» І. Чабаненка, «Журавлі летять» і «Мати» Ю. Мокрієва, «В тилу» Л. Юхвіда. Дуже активно зверталися українські колективи і до творів драматургів народів СРСР, присвячених воєнно-патріотичній тематиці. Протягом 1941–1945 рр. театри створили п'ятдесят чотири вистави за п'єсами сімнадцяти авторів. Величезною популярністю користувалася сповнена пекучого болю, ненависті до лютих ворогів

і непохитної впевненості в перемогу радянського народу драма К. Симонова «Російські люди», яку поставили 26 театрів України. Поряд на афішах театральних колективів республіки з'явилися «Навала» Л. Леонова (її поставили 12 театрів), «Крилате плем'я» А. Первенцева, «Фронт» В. Соловйова, «Напередодні» О. Афіногенова, «Будиночок на підгірку» В. Каверіна (Дніпропетровський театр ім. Т. Шевченка, Театр ім. М. Щорса), «Петро Кривов» К. Фінна (Харківський та Дніпропетровський театри ім. Т. Шевченка, Київський театр ім. І. Франка), «Батальйон іде на захід» Г. Мдівані.

Широке звернення театрів до втілення подій Великої Вітчизняної війни висуло на перший план проблему оновлення образно-виражальної палітри режисури та акторської творчості. У художньому зображенні війни на сцені абсолютно неприйнятними були штучна патетика й урочиста помпезність, псевдоромантичний награв, мелодраматична екзальтація, імітація подій та почуттів, що зустрічалися в багатьох передвоєнних виставах українських театрів. Виразальні засоби диктувалися режисерам і акторам самим героїчним часом, суворю атмосферою воєнних подій.

Найбільш активним у виконанні «нагальних» партійних завдань, висунутих «невсипущими ідеологами» перед драматургами, як завжди виявився О. Корнійчук, котрий звик писати «на замовлення» і на «злобу моменту». Під час війни він написав три п'єси на актуальну воєнну тематику, намагаючись першим відгукнутися на партійні вимоги. Кращою, художньо більш вартісною серед трьох корнійчуківських опусів стала не позбавлена схематизму, але злободенна, смілива й актуальна своїм задумом, наснажена високим гуманістичним пафосом драма «Фронт», офіційно визнана новаторською, дуже вчасною, політично гострою й особисто підтримана Сталіним та всім партійним керівництвом. Написана російською мовою п'єса була перекладена українською І. Стешенко, яка збагатила театри України блискучими перекладами світової класики. До того ж вона відредагувала п'єсу О. Корнійчука, дещо виправила її.

Полярні погляди на стратегію і тактику ведення жорстокої війни з фашизмом, стиль і методи командування військами звели у непримиренному конфлікті (наскільки це взагалі можливо у п'єсах О. Корнійчука) героїв «Фронту» — зарозумілого, владного генерал-лейтенанта Івана Горлова — «старого бойового коня», який весь у минулому, в ореолі своїх колишніх заслуг, і генерала Огнєва — сучасного, високоосвіченого, мислячого полководця та директора авіаційного заводу Мирона Горлова.

Майстерно і психологічно переконливо змалював драматург постать відчайдушного командира, заслужено прославленого в часи громадянської війни, який, проте, нічого не навчився за роки, що минули після неї, і в нових воєнних обставинах виявився безпорадним, короткозорим, неспроможним розробити страте-



О. Корнійчук «Фронт». Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1942.

Сцена з вистави

гічний план, упертим у своєму небажанні радитися з сучасними військовими фахівцями. Розкриваючи різні грані складного образу Івана Горлова, О. Корнійчук з пристрасністю й темпераментом показував, як самовпевненість, самозакоханість і невігластво грубого, зухвалого генерала оберталися страшною трагедією для його підлеглих, для офіцерів, рядових бійців, для його сина — лейтенанта Сергія Горлова.

Написана влітку 1942 р. в діючій армії протягом одного місяця п'єса «Фронт» мала новаторські риси. Якщо майже всі тогочасні п'єси про війну будувалися на антагоністичному конфлікті, на зображенні епізодів боротьби з фашистами, то О. Корнійчук написав п'єсу про конфлікт між «своїми» — командуючим фронтом генералом Горловим і командуючим армією Огнєвим.

У дні героїчної Сталінградської битви, коли вирішувалася доля країни, 24–27 серпня 1942 р. газета «Правда» надрукувала нову п'єсу О. Корнійчука. Як згадував потім маршал О. Василевський, «<...> п'єса «Фронт» мала колосальний суспільний резонанс <...> Заторкнуті у ній проблеми хвилювали всіх, але най-

більше — нас, командний склад армії. У художній формі розкривався конфлікт застарілих уявлень про ведення війни з новою стратегічною майстерністю, що впевнено утверджувалася на полі бою. Питання стояло так: або воюй по-новому, або тебе розіб'ють. Це була сувора школа переучування. Треба було рішуче відмовитися від застарілих способів ведення війни, що не виправдали себе; потрібні були: творчість, мудрість і гнучкість! Це був процес благодетельний для наших Збройних Сил. Але він торкався живих людей і не завжди проходив безслідно. Публікацію «Фронту» в газеті «Правда» деякі зустріли як замах на авторитет командуючих. Я знаю, в Ставку йшли телеграми з вимогами: «Негайно припинити шкідливу публікацію». Але важливий процес оновлення набирив сили. Торжествувала відома істина: у вирішальні хвилини життя висуває кращих виконавців своїх задумів. Війна переучувала і вирощувала нових талановитих полководців радянської військової школи»<sup>1</sup>.

«Фронт» відразу розійшовся по театрах СРСР. Серед московських театрів був МХАТ ім. М. Горького, Малий театр, Театр ім. Є. Вахтангова, Центральний театр Радянської Армії, Театр ім. Мосради, Театр ім. Ленінського комсомолу. П'єса увійшла в репертуар тридцяти українських театральних колективів, а також багатьох драматичних театрів країни. Наступного року п'єса отримала Сталінську премію I ступеня.

Сценічне життя «Фронту» розпочалося 19 жовтня 1942 р. в Московському театрі ім. Ленінського комсомолу, де п'єсу О. Корнійчука поставив І. Берсенев. Першим серед українських колективів драму О. Корнійчука втілював колектив Київського театру ім. І. Франка, що працював у Семіпалатинську (прем'єра — 5 листопада 1942 р.).

Режисер Г. Юра разом з художником М. Драком «одягли» сцену у зеленуваті сукна, немов у військову форму, прикрасивши портал орденом Вітчизняної війни I ступеня — символом героїзму радянських воїнів. Звільнивши сценічний простір від будь-якої побутової деталізації, звівши все оформлення до кількох необхідних речей — велика стратегічна карта в центрі, стіл, крісла, стільці — постановник зосередив головну увагу на акторах, на розкритті характерів і конфлікту між командуючим фронтом генералом Горловим та командуючим армією генералом Огневим.

Саме біля карти розгорталися їхні зіткнення. Відтак двобій протилежних концепцій воєнної стратегії набував конкретності. Пекучі проблеми, про які так темпераментно, навіть відчайдушно сперечався з гордовитим, впевненим у своїй силі, зарозумілим Горловим (О. Ватуля) щирий, відкритий Огнев (В. Добровольський), розв'язувалися і в окопах, зокрема і в підрозділі сина командуючого, мужнього,

<sup>1</sup> Василевский А. М. Дело всей жизни. — М., 1978. — С. 239.

безкомпромісного лейтенанта Сергія Горлова (Є. Пономаренко).

Театр переконливо показував, як безглузді, необґрунтовані, не підкріплені науковим розрахунком і знанням сучасної військової стратегії накази Івана Горлова, що полюбляв повторювати: «Війна — це ризик, а не арифметика!» — вели до загибелі юного командира Сергія Горлова та його дружного, об'єданого непорушним інтернаціональним братерством підрозділу, в якому пліч-о-пліч воювали сибіряк Башликов (М. Панасєв), українець Остапенко (Ю. Величко), казах Шаяметов (М. Степаненко) і грузин Гомелаури (П. Шкрьоба).

Сцени в окопах, серед засніженого степу з похилим телеграфним стовпом і самотнім деревом, де з вражаючою силою вияскравлювалися непохитна мужність і безприкладний людський героїзм, підіймалися до вражаючого уособлення всенародної визвольної боротьби проти фашистських загарбників. Критика вважала саме ці пройняті глибоким драматизмом епізоди найбільш зворушливими і сильними у «франківській» виставі.

Г. Юра створив гостропубліцистичний спектакль, в якому, однак, велика увага приділялася психологічно достовірній розробці характерів персонажів, деталізації сценічної поведінки кожного героя, заглибленню в його внутрішній світ. Постаті генерала Горлова і його оточення змальовувалися стримано, виразно, чітко, без надмірного захоплення сатиричними і гротесковими барвами. Разом із виконавцем цієї ролі О. Ватулею режисер навіть дещо сатиричний образ Івана Горлова розкривав у всій його психологічній складності та суперечливості характеру, уникаючи однозначності і шаржування. Зовні підтягнутий, вольовий, рішучий, впевнений у власній силі Іван Горлов О. Ватулі переоцінював власний досвід, хизувався своєю неосвіченістю: «Солдати не пишуть, а воюють!». Самовпевненість, що з'явилась у нього ще в роки громадянської війни, заважала



О. Корнійчук «Фронт». Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1942.

Огнев — В. Добровольський

визнати помилки, вислухати поради воєначальників молодшого покоління, зважити на нові обставини і нові погляди на ведення війни, зрозуміти хибність власних вчинків. Прагнення завжди бути величним, статечним, імпозантним не відповідало внутрішній обмеженості, невисокій культурі, прямолінійності, а часом і відвертій грубості. Герой О. Ватулі неспроможний перебороти себе, бо оточив себе підлабузниками, брехунами, безвідповідальними «трубадурами» — Крикуном (Г. Нелідов), Хрипуном (С. Гуменюк) та Удівительним (І. Кононенко).

Майстерно поєднуючи публіцистичні, драматичні та сатирично-гротескові сценічні барви, режисер досяг гранично виразного й злагодженого акторського ансамблю і, що особливо принципово, зумів масштабно і психологічно переконливо розкрити яскраво індивідуалізовані постаті позитивних героїв — військових командирів нової формації, що протистояли «горловщині».

Психологічно й емоційно правдиво змалював талановитого воєначальника, щиру, чесну, самовіддану людину Огнєва В. Добровольський. Сміливо й непохитно відстоював молодий і обдарований стратег свої позиції, не боячись гніву владного командуючого фронтом, про якого його брат, директор авіазаводу Мирон Горлов (О. Романенко) з гнівом говорив: «Треба бити в кров, вщент і якнайшвидше замінити їх іншими, новими, молодими, талановитими людьми. Інакше можна загубити нашу велику справу».

Проти косності, невігластва, самозакоханості виступали також старий кавалерист генерал Колос (Т. Юра), член Військради Гайдар (Д. Мілютенко). Вони активно протистояли «горловщині», і в цьому було чи не найбільше досягнення вистави «франківців».

Критика високо оцінила нову роботу колективу, відзначивши і злагоджений, органічний виконавський ансамбль, і провідних виконавців, зокрема грізного у своїй ненависті до фашистів Огнєва — В. Добровольського і юного, безкомпромісного патріота Сергія Горлова — Є. Пономаренка, і багатопланову, деталізовану режисуру. «Постановника спектаклю народного артиста Гната Юри можна вітати з новою великою творчою перемогою. «Фронт» прозвучав з надзвичайною силою, виростаючи в емоційно схвильоване, реалістично правдиве, сповнене переконливих, живих, повнокровних образів сценічне полотно. Тут виявилася велика майстерність Гната Юри, який зумів надзвичайно скупими і максимально виразними засобами розкрити і донести до глядача основну тему п'єси, її простоту, патріотичність і силу більшовицької правди», — підкреслювали зосібно А. Борисов і Д. Наумов у газеті «Прииртышская правда» 22 листопада 1942 р.

Поряд з суворою, мужньою простотою спектаклю «франківців» монументальна постановка «Фронт» в Харківському театрі ім. Т. Шевченка, здійснена режисером М. Крушельницьким і художником В. Меллером, звучала більш оптимістично і романтично піднесено. Прем'єра «шевченківців» відбулася відразу



О. Корнійчук «Фронт». Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1942.

Ескіз декорації (художник М. Драк)

ж після розгрому німецько-фашистських загарбників під Сталінградом, тому могутній подих перемоги й життєствердний настрій «відлунювали» у героїко-епічному спектаклі, у створенні якого М. Крушельницький широко використовував традиції національного музично-драматичного театру, включаючи в напружену театральну дію пісню, музичні фрагменти, елементи суміжних мистецтв.

Вистава починалася прологом. На тлі піднесеного оркестрового звучання відомої пісні «Священна війна» В. Лебедева-Кумача та О. Александрова промені світла вихоплювали плакат «За Батьківщину!», а далі на екрані йшли документальні кінокадри бойових епізодів, вводячи глядачів у конкретну фронтову обстановку. Образним контрастом до напружено-динамічної, перейнятої грізними, драматичними інтонаціями й ритмами музики Б. Крижанівського ставала перша сцена у величезному, імпозантному кабінеті Івана Горлова, в характері якого І. Мар'яненко підкреслював насамперед інертність, спокійну самовдоволеність, упертість, неучтвю. Пристрасно, романтично окрилено, з повною віддачею грав молодого генерала Огнєва О. Сердюк, утверджуючи головну тему спектаклю —

перемогу передових ідей, думок, поглядів над косністю, застарілими методами ведення війни. Виразну постать Мирона Горлова — одного з творців нової зброї та військової техніки — переконливо окреслив Д. Антонович. Його персонаж бачить єдиний вихід з дуже складного становища на фронті — гнати з командних постів таких самовдоволених людей, як Іван Горлов, нездатних виправдати довір'я народу, і призначати на їхнє місце людей висококваліфікованих, обізнаних з найновішими досягненнями військової науки, здатних рухати вперед цю науку і застосовувати її досягнення в боротьбі з ворогом на фронтах Великої Вітчизняної війни.

Вистава «шевченківців» також відзначалася злагодженим акторським ансамблем, яскравими характерами персонажів. Найбільше вражали сцени в штабі та на передовій в окопах. «Високою романтикою, силою життєствердження овіяні учасники боїв з німецькими окупантами — бійці і командири. Міцно зв'язані вони з народом своїм і горять бажанням віддати своє життя в ім'я Вітчизни, в ім'я великого радянського народу», — наголошувала критик О. Островська в газеті «Література і мистецтво» від 30 квітня 1943 р.

Серед кращих вистав українських колективів, здійснених за п'єсою «Фронт» у роки війни, були різні за своїм образним рішенням спектаклі тоді Запорізького театру ім. М. Заньковецької (режисер Б. Романицький), Житомирського (нині Запорізького) театру ім. М. Щорса (режисер В. Магар), Харківського російського театру ім. О. Пушкіна (режисер О. Крамов), Театру Київського Військового округу (режисер Б. Норд).

Ю. Станішевський

## В. ШЕКСПІР «ГАМЛЕТ»

Львівський оперний театр (1943)

Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка (1956)

Вільям Шекспір написав трагедію «Гамлет» у 1600–1601 рр. Твір уперше з'явився друком 1603 р. у «піратському» виданні in quarto, де текст п'єси був записаний з пам'яті — за виставою театру «Глобус». Повний і автентичний текст надруковано наступного року за згодою автора. Проте він, так само, як і наступний (1623 р., видання «Folio») містив багато невивірених місць, оскільки за основу був взятий примірник суфлера. Сучасні видання «Гамлета» — це поєднання текстів 1604 та 1623 рр.

В основу твору В. Шекспір поклав давню скандинавську сагу про принца Амлета. Вона походила, очевидно, ще з дохристиянських часів і передавалася від покоління до покоління в усних переказах. Саксон Граматик (1150–1220) зафіксував цю легенду в «Історії Данії». Наприкінці XVI ст. вона поширилася в англійській літературі, автором першого драматургічного її опрацювання вважають Томаса Кіда (текст трагедії не зберігся). Дослідники припускають, що саме цей невідомий нам твір міг слугувати В. Шекспіру за джерело.

Англійський драматург, за своїм звичаєм скориставшись з добре відомого сюжету, створив цілком оригінальну п'єсу. Найбільшою видозміни зазнав центральний образ — принца Гамлета, а відтак — проблематика та ідея твору. Замість середньовічної історії помсти й боротьби за трон В. Шекспір, віддзеркалюючи реалії доби пізнього Ренесансу, розробляє тему кризи гуманістичного світогляду, що унаочнюється у протистоянні філософа-одинака й навколишнього недосконалого світу, опутаного інтригами та низькими пристрастями. В. Шекспір уперше повно виявляє «трагедію



сумління» (Г. Бояджієв), демонструючи довгий шлях внутрішньої боротьби героя, який, живучи у світі-тюрмі, не може поєднати власні, сформовані ренесансною університетською освітою світоглядні уявлення про людину — «досконалий витвір Всесвіту» — із жорстокими реаліями свого середовища.

Прем'єра «Гамлета» відбулась 1601 р. у театрі «Глобус», де В. Шекспір працював актором і для якого писав п'єси. Відповідно до естетики елизаветинського театру, перший сценічний «Гамлет» йшов в умовних декораціях, жіночі ролі виконували актори-чоловіки. Відомо також, що у цій виставі автор грав роль Привіда. У головній ролі виступав провідний актор «Глобуса» — Річард Бербедж. Шекспірознавці знаходять в авторських характеристиках принца Гамлета риси саме цього актора (вік, зовнішність), що свідчить про те, що п'єсу, як і низку інших драматичних творів зазначеного періоду, драматург писав для конкретного актора, з урахуванням його індивідуальності.

На теренах України знайомство з «Гамлетом» розпочалося з кінця XVIII ст., коли у Львові на професійній сцені австрійського (1796) та польського театрів (1797, польська національна прем'єра) відбулися вистави «Гамлета» у перекладах-переробках. На початку XIX ст. завдяки спектаклям чисельних польськомовних (згодом дво- і тримовних) мандрівних труп шекспірівська трагедія стала відома мешканцям Правобережної України та Слобожанщини. Вистави у російських перекладах на теренах України з'явилися не раніше 1810, найімовірніше — у 1830-х, коли було здійснено вдалий з театральної точки зору переклад М. Поєвого.

Перші українські переклади «Гамлета» датуються другою половиною XIX ст. (одночасно на Східній та Західній Україні) й пов'язані з шестидесятиницьким рухом. Про переклад В. Косовцева ми знаємо лише опосередковано<sup>1</sup>. У львівському журналі «Нива» 1865 р. було видруковано переклад першої дії «Гамлета» П. Свенціцького. Згодом власні переклади здійснили Ю. Федькович, М. Старицький, П. Куліш. У 80–90 рр. XIX ст. — на початку XX ст. вони вийшли друком, зокрема, переклад П. Куліша — з передмовою І. Франка (її вважають початком національного шекспірознавства)<sup>2</sup>.

У XX ст. з'явилися повні переклади «Гамлета», що належали перу Г. Хоткевича, Ю. Клена (О. Бургарда), Л. Гребінки, В. Вера, М. Рудницького, Г. Кочура, Ю. Андруховича. Слід зазначити, що частина цих перекладів здійснювалась безпосередньо на замовлення конкретного театрального колективу. Проте майже до середини XX ст. заходи митців щодо їхнього сценічного втілення не давали плідних результатів. Історичні умови, в яких утверджувався та розвивався

<sup>1</sup> Паламарчук О. ...А музи не мовчали. — Львів, 1996.

<sup>2</sup> Франко І. Передмова [до вид.: Шекспір В. Гамлет, принц данський. Переклад П. О. Куліша. Львів, 1899] // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. — К., 1981. — Т. 32. — С. 156–170.



В. Шекспір «Гамлет». Львівський оперний театр, 1943.

Афіша. Обкладинка брошури до вистави

український театр, були несприятливими для творення власної, україномовної театральної шекспіріани. Цензурні утиски спершу Російської імперії, а згодом — радянської ідеологічної системи на Сході та у Центральній Україні, складні економічні та політичні умови діяльності українського театру Західної України на підавстрійській, потім підпольській території — все це спричинило те, що практично до середини минулого століття українська сцена не здобула прав та можливостей для власного прочитання «твору номер один» світового театру.

Національна прем'єра трагедії «Гамлет» відбулась 23 вересня 1943 р. у Львові на сцені Львівського оперного театру. Цей театр діяв на окупованій гітлерівськими військами території і провадив активну націєтворчу культурну політику, що стало можливим за достатньо лояльного ставлення окупаційної влади до українців Галичини. Всі вистави «Гамлет» йшли із зазначенням «вистава для українців» (частину репертуару, головним чином музичні вистави, грали для німців із відповідним позначенням в афіші). Всього протягом театрального сезону 1943/1944 рр. відбулося 20 вистав, остання з них — 30 березня 1944 р.

На замовлення художнього керівника театру В. Блавацького та режисера-постановника Й. Гірняка трагедію переклав відомий літературознавець, шекспірознавець, письменник, перекладач М. Рудницький. Крім того, він прочитав для постановочної групи низку лекцій з історії елизаветинського театру, особливостей драматургічної спадщини В. Шекспіра<sup>3</sup>.

Усвідомлення значимості цієї події для історії українського театру покликало митців до видання окремою брошурою разом із програмкою до вистави низки популярних дослідницьких статей (під редакцією О. Тарнавського) — з історії українських перекладів «Гамлета», з історії української сценічної шекспіраїни тощо.

Ідейно-сміслові звучання львівського «Гамлета» мало надзвичайно актуальний для сучасників зміст: у Другій світовій війні вирішувалась доля національно-визвольних змагань за незалежність України, майбутнє модерного покоління української інтелігенції, врешті — життя самих учасників та постановників вистави. І хоча Й. Гірняк та художник М. Григорієв обрали принцип історизму у відтворенні візуального ряду спектаклю, за декораціями та костюмами елизаветинської доби вирували проблеми, суголосні реаліям воєнного часу. Не маючи змоги прямолінійно наголошувати актуальність сценічного твору, в одному з післяпрем'єрних інтерв'ю Й. Гірняк сказав: «Я старався підкреслити в «Гамлеті» вольовість і дійовість. Гамлет вправді паде, але що ж трудно, обставини були сильніші за нього. Врешті хотілось мені, щоб ця трагедія прозвучала таким піднесеним словом, як це треба трагедії Шекспірового формату, де горизонти такі широкі, а пристрасті такі глибоко-потрясаючі»<sup>4</sup>.

Рецензенти одноголосно підкреслювали сучасне звучання вистави. Богдан Мелянський насамперед цим пояснював її успіх: «Нема сумніву, що й сучасна, вольова, не декадентська інтерпретація «Гамлета», і прозорий переклад п'єси, і підкреслена на сцені дієвість шекспірівської трагедії дали всуміш багато для того, довго мріяного, досягнення українського театрального мистецтва»<sup>5</sup>.

Гамлет у виконанні В. Блавацького був акцентовано наділений як зовнішніми, так і внутрішніми рисами шляхетного лицаря-інтелектуала: нордичний тип обличчя, аскетична постать, аристократизм, втілений у пластичному та інтонаційному малюнку ролі. Благородство Гамлета –В. Блавацького поєднувало в собі

<sup>3</sup> Козак Б. Палімпсест українського «Гамлета»: Переклад і прапрем'єра 1943 р. // Вісник Львівського університету. Сер. мистецтвознавство. — Львів, 2003. — № 3. — С. 52–75.

<sup>4</sup> БМ. [Мелянський Б.] «Гамлет» у режисерській майстерні. Розмова з режисером Йосипом Гірняком // Львівські вісті. — 1943. — 26/27 вер. — С. 4.

<sup>5</sup> БМ. [Мелянський Б.] Блавацький в ролі Гамлета. Прапрем'єра Шекспірового «Гамлета» в Львівському Оперному Театрі // Львівські вісті. — 1943. — 23 вер. — С. 5



В. Шекспір «Гамлет». Львівський оперний театр, 1943.

Гамлет — В. Блавацький. Гертруда — В. Левицька, Клавдій — Б. Паздрій

благородство «крові», духу та освіченості. Саме це підкреслив сучасний дослідник В. Гайдабура: «Роль ніби відтворювала тип розуму і темпераменту львівських інтелігентів, котрі бували на виставі, — артистів, письменників, поетів, журналістів, художників, музикантів. Вони, як і Гамлет, хоч і були загнані у безвихідь історичними подіями, не занепали духом, не втратили волі і людської гідності»<sup>6</sup>. Глибина створеного актором образу виникала як результат парадоксального синтезу витонченого внутрішнього аристократизму, дієвої мужності, усвідомлення приреченості власної долі та долі нації — над прірвою небуття, смерті. У рецензії на виставу І. Німчук зазначав: «Наш режисер старався підкреслити вольовість і дійовість Гамлета, щоб глядач бачив перед собою сильну, повну задумів і пристрастей індивідуальність, яка вкінці падає тільки тому, що обставини були сильніші за неї»<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Гайдабура В. Театр, захований в архівах. — С. 144.

<sup>7</sup> Німчук І. Вистава «Гамлета» у Львові // Наші дні. — 1943. — 14 жовт. — С. 8.

Перед Й. Гірняком — відомим актором театру «Березіль» Леся Курбаса — стало складне завдання створення ансамблевої вистави. Згодом він зізнається, що не досяг бажаної цілісності. Хоча рецензенти вказували на точно вибудовані акценти та мікроконфлікти. Протистояння Гамлет — Клавдій було у виставі найвиразнішим. Про це свідчить і рецензент: «Найбільшим контрастом і головним противником Гамлета є король Клявдій. Цю відповідальну ролю грав артист Б. Паздрій»<sup>8</sup>. У трактуванні Б. Паздрія — актора із чималим сценічним досвідом та соратника В. Блавацького ще від початків діяльності театру «Заграва» — концепція ролі була діалектично поглиблена: «<...> зробив з короля не тільки падлюку, пияка і низького злочинця, але й людину сильної волі, яка знає, чого хоче і вміє панувати»<sup>9</sup>.

В. Левицька у ролі Гертруди стала адвокатом свого образу: з одного боку, її героїня була несвідомою свого злочину, з іншого — жіноча принадність робила її мимовільною жертвою чоловічих бажань Клавдія. Цілком прозорий, романтичний образ юної Офелії створила актриса Є. Шашаровська. Полоній — Й. Гірняк підкреслив батьківську доброту й мудрість щодо своїх дітей та комедійно-блазенську природу Полонія-канцлера.

Попри загально-піднесений тон рецензій та відгуків, попри переповнені зали та безсумнівний успіх у глядача, існували й неоднозначні оцінки вистави. Зокрема, сам Й. Гірняк не вважав її вдалою, А. Любченкові у його щоденнику взагалі належать критичні, негативні думки з її приводу<sup>10</sup>. Їх спричинили насамперед розбіжність поміж мистецьким рівнем гри В. Блавацького та решти акторського ансамблю. Очевидно, свою роль зіграло й традиційне декораційне оформлення, і компромісне музичне вирішення (використано музику М. Лисенка у сцені божевілья Офелії, автором музичного оформлення цілої вистави на афіші зазначено головного диригента театру Льва Туркевича).

Втім, попри поодинокі критичні відгуки співвітчизників, вистава отримала схвальні оцінки німецької преси, українського «Гамлета» введено до контексту тогочасних європейських сценічних прочитань як одну з кращих мистецьких робіт.

Львівський «Гамлет» справді прогностично змодельовував майбутнє його виконавців: опинившись навесні 1944 р. перед вибором, значна частина з них (зокрема, В. Блавацький, Й. Гірняк, В. Левицька, Б. Паздрій) емігрувала і вже ніколи не повернулася на Батьківщину. Ті ж, хто залишилися у Львові (зокрема М. Рудницький, І. Лісенко, Я. Геляс) під загрозою репресій змушені були мовчати про своє минуле. Пам'ять про національну прем'єру на півстоліття було викреслено з істо-

<sup>8</sup> Німчук І. Великий день українського театру у Львові // Краківські вісті. — 1943. — 26 вер. — С. 3–4.

<sup>9</sup> Там само.

<sup>10</sup> Любченко А. Щоденник. — Львів; Нью-Йорк, 1999.

рії українського театру. Першими, хто в друкованому слові повернув її з небуття, були О. Паламарчук, В. Гайдабура, С. Шашко.

Тож історичне значення національної прем'єри «Гамлета» у Львівському оперному театрі 1943 р. полягає насамперед у тому, що, переборюючи найскладніші життєві обставини, українські митці змогли реалізувати творчу мрію кількох попередніх поколінь своїх співвітчизників, гідно вписати український театр у контекст світової шекспіріани. Цю прем'єру можна вважати своєрідною кульмінацією діяльності Львівського оперного театру у період Другої світової війни, адже в ній було сконденсовано здатність колективу до освоєння вершинних творів світової драматургії, уміння говорити із глядачем про найгостріші проблеми сьогодення, бажання утвердити національний театр як театр європейської, самостійної, повноцінної нації.

#### Бібліографія:

1. Ажнюк М. Доля українських перекладів «Гамлета»: Григорій Кочур і український переклад // Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., Київ — Ірпінь, 27–29 жовтня 2003 р. — К., 2003. — С. 203–206.
2. Антонюк Н. Українське культурне життя в «Генеральній губернії» (1939–1944 рр.): За матеріалами періодичної преси. — Львів, 1997.
3. Ваніна І. Українська шекспіріана: До історії втілення п'єс Шекспіра на українській сцені. — К., 1964.
4. Гарбузюк М. Множинність історичних контекстів національної прапрем'єри «Гамлета» на сцені Львівського оперного театру 1943 р. // Вісник Львівського університету ім. Івана Франка. Сер. мистецтвознавство. — Львів, 2001. — Т. 1. — С. 71–78.
5. Гординський В. Видатний акторський профіль В. Блавацького (до 50-ліття першої постановки «Гамлета» на українській сцені і до 40-ліття смерті В. Блавацького // Свобода. — 1993. — № 6. — С. 1–2.



В. Шекспір «Гамлет».

Львівський оперний театр, 1943.

Гамлет — В. Блавацький (малюнок С. Грузберга)

6. Зорівчак Р. Українська гамлетіяна і Михайло Рудницький // Просценіум. — Львів, 2004. — № 1/2 (8/9). — С. 124–130.

7. Макарик І. «Гамлет»: нічійна земля // Записки наукового товариства імені Шевченка. — Т. ССXLV. — Праці театрознавчої секції. — Львів, 2003. — С. 301–324.

8. Шашко С. Гамлети не раз приходили у Львів. Знали, що їх тут розуміють // Високий замок. — 1997. — 1 бер. — № 33–34. — С. 6.

9. Шекспір в Українській РСР / [Укл. М. Мороз]. — Львів, 1964.

10. Шенбаум С. Шекспир. Краткая документальная биография / Пер. с англ. — М., 1985.

М. ГАРБУЗЮК

\* \* \*

Прем'єра вистави «Гамлет» В. Шекспіра у Харківському академічному українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка відбулася 1956 року. Режисер Б. Норду співпраці з художником В. Греченком та композитором К. Данькевичем здійснив постановку шекспірівської трагедії за перекладом В. Вера.

Другий спектакль українського театру за «п'єсою номер один» світового репертуару в офіційному радянському театрознавстві тривалий час зазначався як перший, а Я. Геляса називали «першим українським Гамлетом» (це «високе звання» 1992 р. навіть увічнено на надгробку актора на Личаківському цвинтарі Львова). Адже відомості про національну прем'єру «Гамлета» у Львівському оперному театрі 1943 р. були на півстоліття вилучені з історії вітчизняної сцени. Я. Геляс справді був учасником першої гамлетівської прем'єри у воєнному Львові — виконував роль Першого актора. Тож певний символічний жест долі — від Першого актора 1943 р. до Гамлета 1956 р. — у його творчому житті мав місце. Принаймні, досвід роботи над львівською виставою, спілкування з Й. Гірняком, В. Блавацьким, М. Рудницьким збагатили молодого митця. Чи скористався Я. Геляс цим досвідом згодом — працюючи над Гамлетом у Театрі ім. Т. Шевченка? Опосередковано — так. Але свого принца датського актор створював за цілком інших історичних обставин та на інших мистецьких засадах.

На думку дослідниці української сценічної шекспіріани І. Ваніної, «головним творчим кредо в роботі Харківського українського драматичного театру ім. Т. Шевченка над трагедією «Гамлет» була вірність сценічній правді»<sup>11</sup>. Б. Норд — вихованець МХАТ, очільник харківського колективу в 1952–1957 рр.,

<sup>11</sup> Ваніна І. Українська шекспіріана. До історії втілення п'єс Шекспіра на українській сцені. — К., 1964. — С. 180.



В. Шекспір «Гамлет». Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1956. Гертруда — Н. Герасимова, Гамлет — Я. Геляс



Сцена з могильниками. Перший могильник — М. Покотило, другий могильник — Г. Сичук



В. Шекспір «Гамлет». Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1956.  
Офелія — Л. Попова, Горашіо — І. Кострюченко, Гамлет — Я. Геляс



В. Шекспір «Гамлет». Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1956.  
Гамлет — Я. Геляс

загальне бачення постановки визначав так: «Зовнішній пафос, театральні котурни, декламаційна афектація, всі атрибути театральщини мають бути відкинуті. Необхідний справжній реалізм в широкому розумінні цього слова»<sup>12</sup>.

...На сцені вирував маскарад. Учасники цього, на перший погляд веселого, натовпу кружляли у танку, розходячись парами і знову єднаючись, демонструючи глядачам яскраво нарум'янені обличчя масок. Пронісшись в останнє барвистим хороводом навколо пригніченого принца, вони зникали. У чорному траурному костюмі, що підкреслював блідість його обличчя, Гамлет — Я. Геляс — випадковий гість королівського свята в Ельсінорі — з ненавистю і презирством спостерігав за цим своєрідним «балом злодіїв». Він прекрасно розумів, що варто лише зірвати маски з його учасників — «і оголяться найглибші пороки суспільства, відкриється його справжнє обличчя»<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Цит. за: Ваніна І. Українська шекспіріана... — С. 180.

<sup>13</sup> Ваніна І. Українська шекспіріана... — С. 181.

Центральний образ шекспірівської трагедії — «натуру гарячу, пристрасну і безстрашну, з проникливим розумом, з великою, залізною волею і легко вразливим серцем. Людину — борця, мислителя, філософа»<sup>14</sup> — режисер, безсумнівно, асоціював із виразною сценічною індивідуальністю Я. Геляса. Справді, темперамент актора, його здатність до творення романтично-піднесених, дієвих, пристрасних образів якнайповніше виявились саме в цій ролі. Отже, в основу вистави «шевченківців» закладалася максималістська, непримиренна боротьба одинака проти ворожого йому світу.

В одному з інтерв'ю Б. Норд так обумовлював звернення театру до шекспірівської трагедії: «Нас захопив «Гамлет» можливістю безпосередньо перегукнутися з сучасністю, він схвилював нас своїми думками, почуттями, правдою боротьби, ідеалами»<sup>15</sup>. На жаль, відгуки про виставу Харківського театру ім. Т. Шевченка,

<sup>14</sup> Цит. за: Ваніна І. Українська шекспіріана... — С. 183.

<sup>15</sup> Цит. за: Белеуцкая Л. К. Украинский советский драматический театр. — К., 1984. — С. 200.

що збереглися, не дозволяють встановити однозначно, власне, проти кого чи чого «сміливо вступив у нерівний бій <...> і навіть смертю своєю утверджував життя, як дію та боротьбу» Гамлет — Я. Геляса<sup>16</sup>. Втім, припустимо, що домінуючий у тогочасному мистецтві, так званий, метод «соціалістичного реалізму» обумовив режисерське трактування образу Привида. Б. Норд категорично відкидав містичні характеристики цього шекспірівського персонажу і вважав, що його не можна представляти, як фантом, він натомість має виглядати, як реальна істота. «У зв'язку з цим, — зауважувала І. Ваніна, — виникло багато питань: чому, коли привид з плоті й крові, його не всім було дано бачити? Чому його боялася вярта, Гораціо? Чому схвильовані друзі Гамлета намагалися затримати принца, коли він поривається кинутися услід за привидом? Очевидно, — справедливо підсумовувала театрознавець, — таке реалістичне вирішення Привида суперечило задуму Шекспіра, не кажучи про те, що сцени з його участю втратили свою театральність і вражаючу силу»<sup>17</sup>.

Натомість, напрочуд виразно, вже з перших хвилин появи на сцені Я. Геляс підкреслював дієвість Гамлета. Принц датський був позбавлений сумнівів, у його свідомості все було прозорим, чітким та очевидним: і підступність Клавдія, і ворожість навколишнього світу, і необхідність рішучих дій. Такий Гамлет не лише відчував обов'язок синові кривавої помсти, а й брав зобов'язання відновити рівновагу й гармонію у цілому світі. До речі, згадуючи в одному з інтерв'ю перші репетиції вистави, актор визнавав, що режисер радив йому «не силкуватися одразу побачити Гамлета, для якого «розпався зв'язок часу», порушилася гармонія життя, а подумати про юного студента віттенбурзького університету, про того Гамлета, що був за титульним листом шекспірівської трагедії. Зрозуміти Гамлета, юного і безтурботного, дізнатися, чим він цікавився, що думав, робив, як жив до тієї хвилини, коли небозвід всесвіту схитнувся над ним, — це значить внутрішньо підготувати себе до моменту, з якого починається трагедія»<sup>18</sup>.

Цілісний, чистий у своїх почуттях, щирий, палкий та войовничий — такого Гамлета актор вів крізь усю виставу до сцени поєдинку — заключного акорду вистави. Тої миті у глядачів не залишалося сумнівів, що принц зрозумів до кінця зрадницький задум своїх ворогів і прорахував хід подій та свої подальші кроки. Примушуючи Лаерта обмінятися рапірами, Гамлет — Я. Геляс не лише викликав на бій конкретну людину, а й, демонструючи зневагу, гнів, презирство до цього світу, доводив, що смерть його героя — це насправді звитязна перемога Гамлета.

<sup>16</sup> Красное знамя. — 1956. — 16 мая.

<sup>17</sup> Ваніна І. Українська шекспіріана... — С. 192.

<sup>18</sup> Цит. за: Горбенко А. Харківський театр імені Т. Г. Шевченка. — К., 1979. — С. 167.



В. Шекспір «Гамлет». Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1956.

Сцена з вистави

У цьому контексті повернемося до процитованої вище характеристики Б. Норда образу Гамлета, де режисер віддавав перевагу визначенню «борець» перед визначенням «філософ». Проте, на думку І. Ваніної, такий підхід, вочевидь, спрощував складну і неоднозначну роль принца у шекспірівському сюжеті, негативно позначаючись на виставі «шевченківців»: «Сміливий і рішучий Гамлет-борець поступився перед Гамлетом-філософом <...> Філософський зліт думки Гамлета тут часом приземлявся, конкретизуючись у певних земних образах»<sup>19</sup>.

Підкреслюючи дієву, вольову складову характеру шекспірівського персонажа, Я. Геляс спромігся передати й щире, ніжне почуття свого героя до Офелії, теплоту його дружніх стосунків з Гораціо, глибокі, сповнені внутрішнім драматизмом взаємовідносини принца з матір'ю. Втім, І. Ваніна вказувала, що «часом психологічний стан свого героя артист виражав через надто підкреслену зовнішню форму — ненатуральний жест, різкі рухи, хворобливу нервовість, крик до хрипоті

<sup>19</sup> Ваніна І. Українська шекспіріана... — С. 183.

тощо»<sup>20</sup>. Вважаючи, що таке виконання певною мірою позбавило окремі сцени вистави філософської глибини, дослідниця робила висновок, що образ Гамлета «був початковою стадією роботи над складним шекспірівським характером»<sup>21</sup>.

Серед інших акторських досягнень «Гамлета» «шевченківців» критики відмічали «щире і безпосереднє виконання ролі Офелії артисткою А. Поповою, яка створила образ ніжною і чистою в своєму коханні дівчини»<sup>22</sup>, роботу О. Сердюка у ролі підступного, владного і жорстокого короля Клавдія — «неабиякого майстра підлих справ, мерзотника із чарівною посмішкою»<sup>23</sup>, колоритний образ Першого могильника, відтворений Ф. Радчуком. Доволі несподіваним було трактування Д. Антоновичем образу Полонія — «хитрого і досвідченого політикана, блазня-мудреця, який, замислюючи лихе проти інших, розставляючи тенета, сам, зрештою, потратив у них і загинув»<sup>24</sup>.

Визначаючи місце та значення музики композитора К. Данькевича у виставі, режисер Б. Норд підкреслював, що вона була введена «не лише за ходом дії (так би мовити, «побутова» — марші, пісні, танці, фанфари тощо), а й як найважливіший, емоційно-образний компонент, який супроводжує й продовжує дію за внутрішнім змістом»<sup>25</sup>.

У свою чергу, В. Греченко, свідомо відмовившись від будь-яких зовнішніх ефектів, увиразнюючи жорстокі закони і звичаї тогочасної Данії лише двома велетенськими постатями лицарів зі спущеними забралами по обидва боки трону, так розповідав про свою роботу над цим спектаклем: «Я прагнув зробити його в єдиному щодо колориту та архітектури стилі, створити фон, на якому розгортаються події трагедії». Підкреслюючи напруження та дієвість відповідних сцен вистави обертами поворотного кола, додатково завісою, що розмежовувала героїв трагедії, активно використовуючи світло, художник прагнув передати і відтворити безперервний хід подій. Адаже лише в такий спосіб, на думку митця, можливо було «передати динаміку боротьби й польоту Гамлетової думки в усій повноті»<sup>26</sup>.

Так відповідно до вимог часу, у прагненні віднайти певні точки перегуку шекспірівської думки з тогочасними реаліями, на шляху оволодіння вершинами шекспірівської творчості постав другий «Гамлет» в історії українського театру. Вистава,

яка, не зважаючи на певні прорахунки і недоречності, що майже завжди супроводжують процес сценічного осмислення і втілення драматургічної спадщини англійського митця, залишила в історії національної театральної культури образ «своєрідної юності Гамлета, що стоїть на порозі життя, яке поступово відкриває йому свої таємниці буття»<sup>27</sup>.

Бібліографія:

1. Давидова І. Ярослав Гелас. — К., 1986.
2. Ваніна І. Шекспір на українській сцені: Нарис. — К., 1958.

Н. ВЛАДИМИРОВА, М. ГАРБУЗЮК

<sup>20</sup> Ваніна І. Українська шекспіріана... — С. 182–183.

<sup>21</sup> Там само. — С. 184.

<sup>22</sup> Там само. — С. 191.

<sup>23</sup> Горбенко А. Харківський театр імені Т. Г. Шевченка. — С. 168.

<sup>24</sup> Там само.

<sup>25</sup> Цит. за: Горбенко А. Харківський театр імені Т. Г. Шевченка. — С. 168.

<sup>26</sup> Там само. — С. 169.

<sup>27</sup> Ваніна І. Українська шекспіріана... — С. 184.

Непросто вперше вести розмову на тему, якої близько піввіку ніби й не існувало, адже офіційно її було заборонено. Йдеться про театр в Україні, окупованій фашистами під час Великої Вітчизняної війни.

Мільйони людей, які опинилися під ярмом ворога, не могли перервати своє життя, безслідно кудись зникнути, як не могли не рости трави, квіти й дерева, як не могли не літати птахи, не текти ріки, не запалюватися щоночі на небі зірки...

Тих, хто пережив пекло окупації, Олександр Довженко 1943 р. у щоденнику назвав «двічі нещасними, двічі ошуканими». Після мук ворожої навали їм довелося зазнати ганьби. Адже визволителі були «нездатні, через своє виховання, домислити положення звільнених... і зневажають їх як «трофейний» живий інвентар».

«Через своє виховання»... В цих словах, безумовно, зашифроване ставлення письменника-гуманіста до аморальної сталінської політики, що спотворювала психологію людей.

А тепер уявіть, якою могла бути оцінка з позицій сталінізму факту роботи театрів в окупованих містах! Гласного розгляду цієї проблеми не існувало. Про це не писали. Але відповідні висновки й акції, звичайно, були. Людей, які працювали в таких театрах, розсортували: одних кинули до в'язниць і таборів, інших лишили на волі, але з вічним тавром.

Ані в нашій історичній літературі про окупаційний режим, ані в театрознавчих розвідках театр на окупованій території як явище соціальне, моральне й естетичне не досліджений. Натомість сумарна картина фактів свідчить про його безсумнівну духовну роль в житті людей, що опинилися віч-на-віч із загарбниками.

З якою метою фашисти заохочували відкриття театрів? Це був камуфляж гуманності, безумовно, тимчасовий, що входив до їхніх загальних політичних планів. Пропагандистська машина оголошувала, що «новий порядок» несе українцям цивілізацію, а їхньому мистецтву свободу від більшовицької «заполітизованості». Надія покладалася на те, що театр, відкритий для німців та місцевого населення, пом'якшить почуття ворожості до завойовників. На самому початку війни Гітлер виголосив: «Ми зовсім не бажаємо перетворювати передчасно будь-кого на своїх ворогів».

Важливо підкреслити, що це явище за ідейно-моральними і художніми установками та результатами не було рівноцінним у різних містах. Не треба забувати, що за режимом роботи щойно створених колективів пильно стежила німецька окупаційна влада, а в ряді театрів працювали люди, слабкі духом, які не могли протистояти «замовленням» окупантів.

Акторський склад більшості театрів був строкатий. Навколо кількох професіоналів групувалися аматори. Найчастіше це була молодь, яка за стінами театрів ховалася від вигнання до Німеччини.

Роль режисера в цих умовах була першорядною. Він став буфером між трупкою і владою. Від його духовних якостей і мужності залежала моральна атмосфера, репертуарна орієнтація колективу.

Прикладом непоказного героїзму, патріотичної настроєності і моральної витримки була дворічна робота в Запоріжжі (з листопада 1941 до вересня 1943 року) міського українського театру під керівництвом режисера Миколи Костянтиновича Макаренка. Він став справжнім лідером колективу, а його найближчим помічником і довіреною особою був випускник Київського театрального інституту 23-річний Андрій Семененко, патріот, людина високих ідеалів.

Окупанти вимагали, щоб у театрі працювали люди, «не пов'язані з більшовицькою ідеологією». М. Макаренко не був комуністом. Та поняття народне і радянське в його світогляді були нероздільними. Син робітника одного з запорізьких заводів, він закінчив 1935 р. Київський театральний інститут, працював актором у Київському ТРАМі. Грав Ніла в горьківських «Міщанах», знімався у фільмах «Моряки» (комісар підводного човна), «Небеса» (головна роль льотчика Саші), «Майська ніч» (Левко). Кінофільм «Щорс» О. Довженко спершу знімав з М. Макаренком у заголовній ролі. У кінцевому варіанті актор створив образ одного з командирів.

Від початку війни М. Макаренко — солдат І Київського комуністичного полку. В серпні-вересні 1941 р. — актор і художній керівник комсомольського фронтового театру імені М. Островського.

У селі Борщі театр потрапив у оточення. Поранення, полон. Потім — втеча з полону, повернення до Києва і чудом одержана німецька перепустка до батьків у Запоріжжя. А там — вимушена праця в театрі. Непорушна внутрішня



установка: зберегти гідність людини, художника. Віра в перемогу. Перед німцями — Макаренко вмілий дипломат, привабливий лицедій. Йому 30 років. Жвавий та імпульсивний до війни, він в окупації, зрозуміла річ, для німців, носить машкару метра — поважно уповільнений ритм, більше слухає, ніж говорить, ходить з тростиною, ледь накульгуючи, палить люльку. Вигляд ділового господаря театрального підприємства ніби впливає на німців, проте, вони не припиняють збирати про нього інформацію й час від часу з'ясовувати «темні» місця біографії. Нерви людини — в граничному напруженні...

У Першому Київському комуністичному полку та в оточенні у Борщах був також і Андрій Семененко. І в нього — втеча, потім — Запоріжжя, прихисток у батьків.

У театрі працювало близько 70 акторів, до 20 оркестрантів, великий штат технічних цехів. Були тут і актори, врятовані Макаренком від концтабору, вербування до Німеччини. В екстрених випадках люди одержували медичні довідки від сестри режисера — лікаря Валентини Костянтинівни Макаренко.

Основу репертуару складала українська класика. За два роки — понад 20 вистав. Представники «нового порядку» радили: «В радянський час українська класика засмічувалась різними елементами класової боротьби, про яку автори п'єс не мали ніякого розуміння. Зараз театр має показувати вистави без переробок».

Та навіщо переробляти, наприклад «Запорожця за Дунаєм» чи «Марусю Богуславку», якими відкрився театр? В них і так лунає могутній голос національної самосвідомості й заклик до свободи. Це й було тоді конче потрібно.

Рідні, милі серцю пісні, танці, хвилююча до сліз музика зазвучали у «Наталці Полтавці» І. Котляревського, «Сватанні на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненки, «Сорочинському ярмарку», «Циганці Азі» та «Майській ночі» М. Старицького, у «Вії» за М. Гоголем; фольклорні барви славлять талант народу, його моральну високість.

А. Семененко згадує: «Прихильник курбасівської режисерської школи, збагачений знайомством з творчістю О. Довженка, Макаренко не тільки прекрасно працював з акторами, але й натхненно володів образними постановочними засобами, був на «ти» із світлом, сценічним кругом, досягав чудес динаміки й експресії.

Сцени невільників, їх звільнення в «Марусі Богуславці», повернення козаків на батьківщину в «Запорожці за Дунаєм» викликали в залі ридання, стогін. Особливо блискучими були масовки. В тих умовах їх енергія просто-таки підбурювала. Я пам'ятаю талановито поставлене Макаренком у Києві перед війною для Декади українського мистецтва у Москві «Українське весілля» з капелю «Думка» і ансамблем П. Вірського, де першого свата грав А. Бучма, а другого — М. Яковченко. У воєнний час висока майстерність дорівнювалася зброї».

Згадаємо, що за царату українська класика звучала як мистецтво тираноборче, а після революції активно входила до моделі радянського театру. Запорізька сцена на очах ворогів зверталася до народу з ідеями гуманізму, волелюбства і патріотизму.



В. Шекспір «Сон літньої ночі». Запорізький український театр, 1943.

Сцена з вистави

Опоетизований побут цих вистав говорив про нездоланність людського буття. На сцені буяла краса. Вона таїла неабияку силу, бо стверджувала безсмертя того, що фашисти прирекли на знищення.

У квітні 1943 р., за півроку до звільнення Запоріжжя, М. Макаренко створює шедевр, про який, на жаль, мало хто знає, — постановку комедії «Сон літньої ночі» В. Шекспіра.

Вистава виходить чи не у найважчий для театру час. Фронтові поразки озлоблюють гітлерівців. Ставлення німецького командування до театру стає жорсткішим. Доводилося йти на компроміс і давати для німців концерти-ревю. Тут виконували пісні німецькою, італійською, румунською мовами. М. Макаренко розуміє, що ось-ось прийде час категоричних наказів і репресій. Пізніше він напише про фашистів: «Вони можуть врятувати твоє життя, щоб потім перетворити тебе на суку». В цих умовах режисер багато думає про долю художника у пошматованому війною світі, про його відповідальність перед совістю, про рамки свободи й конформізму в умовах окупації.

Навряд чи в українській сценічній шекспіріані, що створювалася за «нормальних» умов, можна знайти виставу з такою рельєфною морально-історичною концепцією. Додамо — небезпечно зухвалою. Через шекспірівські образи й пристрасті режисер дає відчуття ситуацію свого часу: в контактах герцогського двору та акторів-ремісників він портретує роботу свого театру у ворожому режимі окупації, двозначні стосунки театру й тих, хто «замовляє музику».

Величезний портик і колони герцогського палацу нагадують Бранденбурзькі ворота. Герцогський двір у виставі мілітаризований, ворожий ремісникам-плебеям.

Вистава яскраво подавала фантастично-поетичну лінію п'єси. Приваблювала краса чарівного лісу, гра мінливо-оманливого освітлення (художник Г. Шумилов). Музика перегукувалася з поезією зорових образів. Проте не це було головним. Серце постановки — заповзято активне життя на сцені акторів-ремісників. Це була простонародна юрба, гостро приперчена начинка дії, що викликала в залі то гомеричний регіт, то співчутливу тишу.

Ці сцени Макаренку допомагав ставити А. Семененко. В них найбільше втілювалася смілива фантазія режисерів, їхнє відчуття гострої театральності.

Ось як згадує про це Андрій Харитонович: «Багато в сценах ремісників — від акторської братії. Вони і добрі, і смішні, вони і мудреці, і часом наївні діти. Навчаючись протягом 4-х років у театральному інституті, подвизався у Київському театрі ляльок. Це полегшувало поставлене переді мною Макаренком завдання шукати в персонажах гостру характерність, метафоричність, гротеск, гіперболу, ракурс тіла у просторі, доведений до скульптурності. Легкість та імпровізація в цих сценах були на зразок вахантівської «Принцеси Турандот».

...Шість ремісників — тесля Клинець і Гембель-столяр, кравець Замірок і Дудка-міхоправ, ткач Навій і Носик-лудильник — мов намагнічені, притягувались один до одного. В мізансценах вони найчастіше були «у низці», мов сліпі на картині П. Брейгеля, що підтримують один одного в гіркому братерстві каліцтва і знедоленості.

Підкреслено маріонетковою була пластика цих персонажів, особливо своєрідні кульмінаційні «стоп-кадри», що увінчували чергове буфонне антре. У кожного з них, відповідно до ремесла, був рефренний «жест-паразит». Часто він замінював слова. Тесля Клинець жестикулював так, ніби забивав цвяхи і милувався своєю роботою, Гембель-столяр наче щось пиляв, щодо ткача Навія, то він, як звук біля ткацького верстату, — кумедно зводив, і розводив руки...

Стиль комедії масок, в якому жила ця група персонажів, виявився ідеальним засобом іносказання. Це були трагічні за суттю «маски часу». Через них легко висвічувалися сучасні алюзії. Погляньте на знімки (скажемо і ми: фотографії не горять!). Актори-ремісники за експресіоністським гримом, що передає дисгармонію їхнього буття, схожі на люмпенів, які пройшли пекло концентраційного табору.



В. Шекспір «Сон літньої ночі». Запорізький український театр, 1943.

Пітер Клинець — С. Ессен, Нік Навій — С. Коваленко, Френсіс Дудка — В. Школенко, Тезей — С. Можейко, Іполита — Р. Сисоєва, Робін Замірок — С. Шербак, Том Носик — В. Сороченко, Гембель — О. Давидов, Лізандр — І. Горохов, Гермія — Л. Бережна, Гелена — О. Миронович, Деметрій — А. Семененко (зліва, зверху — направо, донизу)



Змученим, одягненим у ганчір'я, їм у самий раз жебрати біля церкви. Але в тому й фокус, що сильнішою за суспільну приниженість була їх енергія самопорятунку і самоствердження.

М. Макаренко ввів у виставу характерний «театральний-біографічний» мотив. Ремісники відчувають постійний голод і, хоч це й літо, мерзнуть, туляться до пічки. Така ж пічка стояла в репетиційному залі театру. «Вона єдина опалювала приміщення взимку 1942–1943 років, — згадує А. Семененко. — З ранку репетирував балет, потім хор, відтак — драма, а до початку комендантської години увечері, — оркестр».

Піаністка Аїда Микитівна Адоніна, яка допомагала Макаренку музично оформляти виставу, розповідає: «Цю сцену ми, артисти оркестру, завжди намагалися «підглянути». В центрі жалюгідної халупи стояла знайома нам по репетиційному залу пічка. Тут ремісники розподіляли ролі у своїй виставі про Пірама і Тізбу. Це нагадувало застольний період акторів: гамір, суперечки... Макаренко поклав текст епізоду на кумедну фізичну дію. Всіх тягло до пічки. Хтось підбігав до неї і нервово грів руки, хтось, обпікаючи пальці, витягав з неї щось поживне

(можливо, картоплю),— воно пеклося серед вугілля. Хтось, гадаючи, що пічка вже згасла, присідав на неї, але обпікався і з криком зіскакував, тримаючись за ушкоджене місце... А в кінці, коли пічка справді згасала, всі шестеро по черзі намагалися роздмухати в ній вогонь. Все це у швидкому темпі, мімічно яскраво, між подачею авторського тексту. Ми впізнавали свій побут, свої клопоти...»

Та ніщо не могло відвернути увагу ремісників від головного — пристрас-ті до лицедійства. Тим паче, що вони вирішили — що б там не було виступити в апартаментах грізного герцога напередодні його шлюбу.

На лісовій галявині вони репетирують так темпераментно, що немає сумніву — від вистави про Пірама і Тізбу залежить їхнє життя. Ця думка висловлювалася метафорично в одному з кращих пантомімічних епізодів вистави. На сцені з куліси в кулісу протягнули вузький підвісний місток, «загримований» під дерево, перекинуте через болото. Тільки по ньому можна було перейти на галявину до Князевого дуба. А за трюковим призначенням це дерево існувало як канат під куполом цирку, по якому ходять сміливці. Так і йшли по вузькому настилу ремісники, втрачаючи рівновагу і падаючи, чіпляючись один за одного, лякаючи й водночас звеселяючи публіку. Проте звуки маршу з «Афінських руш» А. Бетховена надавали цій кумедній сцені прихованого величного виміру. То була наочна трагіфарсова метафора небезпеки, що чатувала на людей над безоднею життя, і народного оптимізму.

Сумне жило в обнімку із смішним. Мажорне, веселе торжествувало. Ось який ще епізод зафіксував у пам'яті А. Семененко. «У залі завжди стояв регіт, коли актори-ремісники розігравали погоню Лева за Тізбою. Лев жахливо ричав і гнався за Тізбою по колу. В якусь секунду собачка, що супроводжував Замірка в ролі Місяця, відбігав від хазяїна і з галасливим гавканням починав бігти за Левом по колу. Лев оглядався, боячись, аби собачка не ухопив його ззаду, і втрачав Тізбу як об'єкт погоні. Дистанція між ними збільшувалась. В результаті склалося враження, що не Лев женеться за Тізбою, а вона із собачкою переслідує Лева... Собачку грав «шухерний» хлопчик років шести. До Місяця він ласкаво скавчав, а на Лева гавкав, захиляючись, від душі!..».

Та раптом веселощі, жарти змінювались у «Пірамі і Тізбі» нотами щирої печалі. Так гралася смерть героїв. Людське страждання ремісники висловлювали надзвичайно правдиво. Так звучали слова Пірама — Коваленка:

О боже мій,  
Яка жахлива рана!  
Що бачу я?  
Це кров твоя,  
О любя, о кохана!  
Так страждала Тізба:  
Озвись — прибігла мила!



В. Шекспір «Сон літньої ночі». Запорізький український театр, 1943.

Сцена з вистави

Чи ти німий?  
Ні, не живий,  
І жде тебе могила!

Тема смерті на війні у театрі не підлягала жартівливому тону. І тут, у бравурно веселій виставі, оголювалися її серйозні, трагічні зрізи.

Якщо спочатку ремісники боялися, що через недовладності в їхній виставі їх у палаці «перевішають усіх до одного», то у фіналі творче натхнення робило їх талановитими і сміливими. Захоплені, мов діти, грою, вони не звертали жодної уваги на принизливі репліки герцога та його почту. Шекспірівська вистава закінчувалася не ефемерною підготовкою ельфів і фей до освячення княжого дому (ця сцена відкидалась), а переможним «бергамським» танком ремісників. В оркестрі звучав марш лицарів з балету «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва. В його урочисто-гордовитому ритмі переможними і незалежними залишали сцену шість смішних і зворушливих братів Чарлі Чапліна...

Головний мотив постановки — перемога колективного народного начала, поборення страху несправедливого буття, виховання мужності мистецтвом.

Трапилося нещастя — виставу побачив і закохався в неї представник, так званого, Берлінського штабу праці, чийм обов'язком було стежити і за репертуаром театрів. Крім того, за збігом обставин його дисертація була присвячена «Сну літньої ночі» у постановці Макса Рейнгардта. Роботу українських акторів «представник» нагородив найвищими епітетами і заявив, що зніме виставу на кіноплівку як яскравий фольклорний зразок. Невідомо, чи зрозумів він ідею саморозкриття театру в цій постановці, чи сприйняв лише її естетичні достоїнства.

У вистави були й більш авторитетні цінителі. Сім місяців під одним дахом з українськими акторами у Запоріжжі працював Ленінградський театр імені Ленради під керівництвом С. Радлова. Сергій Ернестович, який поставив у 1930-ті роки ряд видатних шекспірівських вистав, та його дружина — поетеса, перекладачка п'єс Шекспіра Г. Радлова — беззастережно визнали великий успіх українських братів. Сталося так, що відразу після прем'єри «Сну літньої ночі» (11 квітня 1943 року) ленінградці вперше показали в Запоріжжі свою постановку «Гамлета». Це була і єдність високих творчих поривань і своєрідне мистецьке змагання...

Не так вже й часто українська сцена звертається до Шекспіра. Ще рідше бувають тут справжні перемоги. І якщо в наш благодатний час «з полиць» знімають книги, кінофільми, поновлюються та йдуть заборонені колись вистави, то хай же увійде в нашу пам'ять і давня театральна сповідь українських митців, які через трагічні обставини історії стали «двічі нещасними, двічі ошуканими».

#### Бібліографія:

1. *Гайдабура В. М.* Театр між Гітлером і Сталіним: Україна: 1941–1944: Долі митців. — К., 2004.

В. ГАЙДАБУРА

## А. ЧЕХОВ «ТРИ СЕСТРИ»

Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької (1946)

Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка (1995)

Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка (1997)

Театр «Ательє 16» (2006)

«Трисестри» — перша драма, написана А. Чеховим на замовлення очільників Московського Художнього Загальнодоступного театру К. Станіславського та В. Немировича-Данченка. Прем'єра вистави відбулася 31 січня 1901 р. За місяць «Три сестри» А. Чехова з'явилася у київському театрі Н. Соловцова. Натомість українському театрові знадобилося майже піввіку, аби герої цієї чеховської п'єси вийшли на його кін.

За справедливим твердженням А. Липківської, шлях на українську радянську сцену п'єс А. П. Чехова — так само, як інших зразків класичної спадщини, — розпочався після своєрідного «дозволу» з Москви: постановка «Трьох сестер» В. Немировичем-Данченком 1940 р. у Московському Художньому Театрі уможливила повторну «легітимізацію» цієї драматургії та постаті її автора по всьому СРСР.

Потужний вплив вистави МХАТу зазнала зокрема версія «Трьох сестер» Чехова Львівського академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької (прем'єра — 15 березня 1946 р.). На це наступництво прямо вказували автори розвідки про творчий шлях театру: «Режисер вистави Б. Романицький відійшов від старого тлумачення чеховських героїв як людей приречених, страждаючих, пасивних, він прагнув розкрити життєстверджуючий пафос п'єси, привносив в акторські завдання активний початок»<sup>1</sup>.

Утім, якщо спектакль В. Немировича-Данченка «був покликаний ствердити красу російської інтелігенції»<sup>2</sup>, тобто

<sup>1</sup> Кордіані Б., Мельничук-Лучко А. Театр імені М. Заньковецької. — К., 1965. — С. 31.

<sup>2</sup> Рудницький К. Спектакли разных лет. — М., 1974. — С. 94.

мав активне суспільне звучання, то вистава «заньківчан» відзначалась не менш активною ідеологією. «В цій п'єсі,— писав Б. Романицький напередодні прем'єри,— ми бачимо прекрасну натхненну пісню про мужність і духовну красу благородних людей, про глибоку трагедію пасивної боротьби з міщанським оточенням, про незламну й пристрасну любов до життя і праці. Ясність, незламність і мужність характерів героїв, з одного боку, і неспроможність боротьби з міщанським оточенням, з другого боку, підказали нам трагедійне трактування п'єси»<sup>3</sup>. Водночас постановник прагнув, аби «<...> безжально розтопані надії, молодість, краса сестер <...>» викликали у глядній залі «<...> не безсилі сльози і зітхання <...> а навпаки — почуття гніву, ненависть до пошлої, низької дійсності тих часів, що виштовхувала чесних людей за борт життя, знищувала в них високе, прекрасне, прирікаючи на бездіяльне і безцільне існування <...>»<sup>4</sup>.

Насамперед це трактування чеховської драми відбилосся у надзавданні трьох провідних жіночих образів. Так, за постановником, Маша — «прагне кращого життя», Ірина — «спрямована у майбутнє», Ольга — «настроєна оптимістично». «Б. В. Романицький, — згадувала Л. Кривицька — виконавиця ролі Ольги, — дуже дбав про те, щоб тугу за кращим життям скеровувати не до відчаю, а до переростання її в мрію про світле й радісне майбуття»<sup>5</sup>. Ось чому режисер наполягав на тому, щоб у монолозі старшої сестри «Музика грає...» не звучали мінорні ноти. «Треба, — казав він, — вкласти в цей монолог заряд життєствердного гуманізму», який «відповідає життєлюбній манері А. П. Чехова»<sup>6</sup>.

Стосовно технологій відтворення на кону чеховських текстових структур, то тут творча група «заньківчан» старанно використовувала ті, що у другій половині минулого століття звично називалися «кращі традиції МХАТ щодо сценічного втілення чеховської драматургії». Л. Кривицька дешифрувала це так: «Завдання полягало в тому, щоб відчути й донести до глядача, як казали Станіславський і Немирович-Данченко, підтексти, або підводну течію твору, тобто за зовнішньою драматичною дією п'єси, за буденщиною й повсякденними розмовами людей про життєві справи, за вчинками персонажів показати красу російських людей, їх душевне багатство»<sup>7</sup>.

Оскільки основна увага постановника була скерована на виконавський ансамбль, на те, аби досягти «філігранної розробки образів» чеховської драми<sup>8</sup>, «заньківчанські» «Три сестри» не відзначились ні сценографічним, ані музичним

рішенням. Події п'єси розгорталися у тривіальному сценічному павільйоні, а музика впродовж спектаклю звучала тільки у тих місцях, де на це є вказівки у ремарках (фактично прозвучали дві мелодії для скрипки).

Також не можна сказати, що спектакль характеризував вибагливий режисерський малюнок. Внутрішню драму чеховських персонажів — «людей чистих, благородних» — Б. Романицький розумів як конфлікт між їхнім «світлим прагненням <...> і черствістю міщанського життя»<sup>9</sup>. Водночас «обивательську пошлість оточення, яка давить на людей», глядач львівської вистави лише «гостро відчував», але «не стикався з нею на сцені». Тобто «вона — за сценою, дана фоном» — «темним, але не вбивчо-песимістичним»<sup>10</sup>.

Свідки «заньківчанських» «Трьох сестер» особливо наголошували на тому, що виставу «зроблено без підкреслення окремих сцен, єдиним подихом, єдиним стилем»<sup>11</sup>. Виходить, що конфлікту як такого тут не було, адже він би суперечив бажанню режисера «опоетизувати» чеховських персонажів, щоби спектакль про них «звучав, як пісня»<sup>12</sup>.

Проте така активна відмова від власне чеховських акцентів у драмі (згадаймо хоча б про те, що драматург неодноразово запевняв очільників МХТ, що написав комедію і навіть водевіль) невідворотно вела до суперечки з авторовим поглядом на персонажів. Насамперед бадьора, оптимістична тональність вистави фактично стерла доволі істотну грань між громадянськими позиціями Вершиніна і Тузенбаха. Натомість Вершиніну — І. Овдієнку й Тузенбаху — В. Данченку були



А. Чехов «Три сестри». Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1946. Ірина — Н. Доценко, Ольга — О. Кривицька, Маша — В. Любарт

<sup>3</sup> Вільна Україна. — 1946. — 13 бер.

<sup>4</sup> Кривицька Л. Повість про моє життя. — К., 1958. — С. 89.

<sup>5</sup> Там само. — С. 89.

<sup>6</sup> Там само.

<sup>7</sup> Кривицька Л. Повість про моє життя. — С. 89.

<sup>8</sup> Завадка Б. Борис Романицький. — К., 1978. — С. 98.

<sup>9</sup> Там само. — С. 99.

<sup>10</sup> Там само.

<sup>11</sup> Там само. — С. 100.

<sup>12</sup> Там само. — С. 100.

однаково притаманні внутрішня чистота, впевненість у перемозі добра і непоказність почуттів<sup>13</sup>. Третім у цій «чудовій компанії» був Чебутикін — Д. Дударєв.

По-друге, значно звузився (порівняно із п'єсою) діапазон, в якому виявлялися характери сестер Прозорових. Н. Доценко в ролі Ірини «донесла глядачам хвилюючий ліризм і внутрішню драматичність, біль самотності, сильні пориви до чистої високої мрії». І лише натякнула на «ті зміни, яких зазнає свідомість її героїні під ударами життя»<sup>14</sup>. Поряд Маша, яку В. Любарт зіграла взагалі на єдиній ноті, — «це поранена душа, яка лише часом у різкому жесті виразить себе, викаже свій біль разом з нездатністю на протест»<sup>15</sup>. Нарешті, Ольга — Л. Кривицька — «втомлена й інертна», чие життя, здавалося, згасало на очах глядача, але «все ж у глибині душі вона плекала якусь мрію про щастя і людську радість»<sup>16</sup>.

Схоже, що «трагедія чудових російських людей, які чинили опір міщанству, пошлості, сірій буденщині»<sup>17</sup>, розгорталася не на сцені, але на сторінках театрознавчих дописів. По-перше, її спростовував «глибокий оптимізм», що його випромінювали суспільні позитивні персонажі, по-друге, у виставі «заньківчан» не було виразної конфліктної лінії (між іншим, у спектаклі МХАТу про це потурбувався В. Немирович-Данченко).

#### Бібліографія:

1. *Гринишина М.* Містові й світові (Драматургія А. П. Чехова на українському кону в інтерконтекстуальних зв'язках із світовим сценічним простором). — К., 2008.

М. Гринишина

\* \* \*

Отже, перша постановка «Трьох сестер» — як і подальші сценічні втілення<sup>18</sup> — стала радше «протоколом про наміри», свідченням мистецького інтересу до драматургії А. Чехова, відтак — більш чи менш вправною ілюстрацією (причому доволі вторинною відносно «канонічної» мхатівської версії), а не оригінальною інтерпретацією. Якщо «Вишневий сад» та «Дядя Ваня» зрештою отри-

<sup>13</sup> Кордіані Б., Мельничук-Лучко Л. Театр імені М. Заньковецької. — С. 32.

<sup>14</sup> Завадка Б. Борис Романицький. — С. 98.

<sup>15</sup> Там само.

<sup>16</sup> Там само.

<sup>17</sup> Кордіані Б., Мельничук-Лучко Л. Театр імені М. Заньковецької. — С. 32.

<sup>18</sup> Київський театр ім. Лесі Українки, 1955 р. (режисер В. Неллі, художник М. Духновський; у ролях: А. Пекарська (Ольга), Т. Семичева (Маша), В. Предаєвич (Ірина), М. Швідлер (Наташа), М. Білоусов (Вершинін), А. Франько (Андрій) та ін.), Київський Молодіжний театр, 1983 р. (режисер О. Утеганов, художник М. Ковальчук).



А. Чехов «Три сестри». Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1995.

Ірина — М. Струнникова, Ольга — О. Качан, Маша — І. Кобзар (ліворуч).

Вершинін — С. Бережко, Маша — І. Кобзар (праворуч)

мали у вітчизняному театрі «ексклюзивне» тлумачення (відповідно, у виставах І. Молостової у Театрі ім. Лесі Українки та С. Данченка у Театрі ім. І. Франка, обидві — 1980 р.), то «Трьом сестрам» у цьому сенсі довго не щастило — можливо, через загальний пафос п'єси («В Москву! В Москву!»), який не вдавалося трансформувати у щось органічне саме для української сцени.

Ситуація зрушила з місця у середині 1990-х, коли на хвилі тотальної «ревізії» класичних текстів Ігор Борис — у ранзі головного режисера — поставив «Три сестри» на малій сцені «Березіль» Харківського театру ім. Т. Шевченка.

...У «Трьох сестрах» Бориса весь антураж доволі традиційний: мундири й шинелі офіцерів, довгі сукні й шалі дам, годинник у дерев'яному футлярі, свічки, карти, більбоке, гра на роялі десь за стіною (сценограф-конструктор Ю. Куліш, художник по костюмах Г. Хроменко, композитор Г. Фролов, музичні імпровізації В. Черненко, балетмейстер Р. Ткач)... У наборі цих лаконічних, але цілком побутово-атмосферних ознак несподіваними є хіба що два квадрати — чорний і червоний: зсунуті майже впритул величезні фронтальні ставки, котрі стають тлом для тіней, поглинають фігури чи, навпаки, роблять різкими їхні контури. Крім такого екзерсису з графічної геометрії у «Трьох сестер» Бориса зовні все так само, як було у незчисленній кількості сестер, що блукають по трое театральними сценами вже майже століття.

Проте з'явився і новий ракурс, надаючи виставі дещо загостреного звучання.

Прохід на кін та рампа обмежені чорними стовпчиками на зразок шляхових. Тут обривається путь. Кордон? Залізнична станція? Чи тупик? В останньому — за Чеховим — акті ці стовпчики переносять, «звужуючи» шлях, і стільці виставляють рядами... Зал чекання? Той самий тупик? У будь-якому разі — простір «між», на грані, і простору цього дедалі меншає...

А сам постановник зі справжнім ліхтарем колійного обхідника блукає по сцені, серед акторів — на початку, у фіналі, під час перестановок... Тьмяна світлова пляма повільно пересувається по обличчях, предметах, по глядній залі (скільки тої «зали»! — Кілька рядів на малій сцені, усе — впритул і крупним планом, і нема де сховатися ані від очей, ані від променя ліхтаря...). Режисер каже, що поштовхом для такого рішення стали його враження від частого перетинання україно-російського кордону — із митним контролем серед ночі, із доволі нахабним втручанням у твоє життя і твій «простір». Але сам він «пильнує» у «Трьох сестрах» інакше — втомлено, серйозно, ненав'язливо й дещо засмучено. І це пильнування — як справжня метафора — стає більшим за первісний зміст. Уся ж традиційна обстановка виглядає, таким чином, лише обкладинкою, під якою — існування «на межі» й непозбутня тривога.

Одна з сильних сторін І. Бориса-режисера — уміння знайти, вибудувати на сцені точну фізичну дію, ритуалізовану чи суто побутову, але таку, що доростає до метафори. Мало не еталонний приклад: Андрій (І. Арнаутов) у ранзі поважного члена управи розглядає папери. Величезну купу пошарпаних тек Феропонт вивалює просто на підлогу, і «запускається» конвеєр: аркуш, печатка, підпис, наступний аркуш... І в цьому — така приреченість, що її жодними діалогами-монологами не досягти...

Чеховські слова, чеховські ситуації прочитані й побачені у виставі свіжим оком, спокійно й неквапливо. Наче вперше, «з чистого аркуша». Принцип сам по собі нехитрий і зветься «пропустити матеріал крізь себе», врешті, саме на цьому стояла й стоятиме вітчизняна сцена. Органіка і щирість. Не відсторонене масочне лицедійство, а оте згнатьблене «Я» в запропонованих обставинах — подеколи непередбачене, котре завжди цікаво спостерігати на сцені. Звичайно, за наявності непересічних акторських індивідуальностей.

А І. Борис зібрав у виставу саме таку команду, яка зумовила і відкриття, і моменти істини.

Наприклад, як вдивляється в Ірину (М. Струнникова) Чебутикін (Л. Тарабарінов)! І зрозуміло, що саме вона найбільш схожа на покійну матір, тому й протягується між ними особливо міцна ниточка...

Або: в якому прихованому і, вочевидь, давньому (може, ще з дитинства?) суперництві перебувають Маша (І. Кобзар) та Ольга (О. Качан)... Перша, демонстративно незадоволена власним життям, знаходить розраду, епатуючи оточую-



А. Чехов «Три сестри». Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1995. Ірина — М. Струнникова, Чебутикін — Л. Тарабарінов

чих, друга, навпаки, ладна б і позаздрити родинному життю... Вмовляючи Ірину йти за нелюбимого, але люблячого барона, Ольга-О. Качан відверто апелює саме до Маші, саме її життєвий шлях намагається нав'язати Ірині... Маємо досить несподіваний ракурс: найближчими одне одному виявляються тут Ольга та Кулігін (О. Тартишников) — у них спільні інтереси, між ними існує повне мовчазне розуміння, яке виявляється в обміні поглядами, у взаємних турботах. Натомість з Машею у жодного з них цього немає. Ольга в такому розкладі взагалі приречена на постійне «випадання з пасьянсу»: могла б бути на місці Маші одруженою з Кулігініним — і це виглядало б значно природніше; саме у неї, а не у Маші міг би виникнути роман з Вершинініним... Але, як і в житті, все навпаки — неправильно і несправедливо.

Вершинін (С. Бережко) з'являється у Прозорових таким собі упевненим господарем становища. «Закоханий майор» — не просто жартівливе прізвисько часів його буремної юності, а радше — своєрідний діагноз: цей Вершинін — хижак, він продукує подібні історії: і до Ольги попервах «клеїться», і з Машею його стосунки на початку схожі на гарячкове полювання... Але їхнє прощання раптом змушує пригадати пронизливість усіх чеховських прощань (Варі — з Лопакініним, Соні — з Астровим, Ніни — з Треплевим).

Інакшою, але так само пронизливою стає одразу потому й сцена Маші та Кулигіна: двоє нещасних, безпорадних людей кидаються одне одному в обійми, шукаючи прихистку й забуття... Кулігін у Тартишнікова — не стереотипно-жалюгідний, а надзвичайно глибокий і пристрасний, в його постійному стеженні за дружиною прочитується і розуміння небезпеки, і усвідомлення марності будь-яких спроб відвернути її.

А от Сольоний (В. Борисенко) — навпаки, цілковито незворушний. Аж ось несподівано з'являється в черкесці й розігрує шалену сцену в душі свого улюбленого Лермонтова (звичайно, подану в дещо гротескному варіанті, навіть із червоним підсвічуванням) — падає на коліна перед Іриною... І цим, зрозуміло, лякає її. Тоді й з'ясовується: такий — не зупиниться. Заріже — й оком не змигне. Тим паче — Тузенбаха (О. Стефанов). Справжнього поета. Бо сам — несправжній, удаваний, і знає це, але нічого вже не змінити.

А як по-дитячому відверто й піднесено закоханий в ту ж Ірину юний Федотик (Е. Безродний)! Ладний закидати її подарунками, неодмінно розворушити, розвеселити... Дарма, що кохання — без взаємності, найважливіше — ота безмежна радість, той захват від повноти буття.

Федотик та Роде (Р. Жиров) — тут мало не близнюки (Роде просто старший і стриманіший), своєрідні «масовики-вітівники», «дві гітари», музичний супровід, подеколи душевний, а подеколи й вельми безжалісний. І вони, і заклопотана нянька Анфіса (Р. Кірина), і громіздкий, з хитруватим оком — може, тільки удає з себе глухого? — Ферапонт (Г. Чумаченко) — персонажі аж ніяк не другорядні та функціональні. Просто живі.

А наскільки «смачно» перетворюється Наташа (О. Стеценко) з дівчиська з переляканими очима на матрону, котра навіть на французьку починає демонстративно переходити, — все одно очі лишаються тривожними, а це вже — об'єм, питання, на яке не може бути остаточної відповіді.

Цілком різні за темпераментом, віком, фахом та сценічним досвідом виконавці — від завжди негучного, акварельного Л. Тарабарінова до «хронічних» ексцентриків О. Стефанова, І. Арнаутова, О. Стеценко, від схильних до різких рухів, гострих емоцій О. Качан, І. Кобзар, С. Бережка, О. Тартишнікова до м'яких, трохи наївних М. Струнникової та Е. Безродного з їхньою ще зовсім дитячою органікою — працюють в єдиному тоні, реєстрі. Заявлене слово «ансамбль» можна вжити тут у його первісному, невикривленому сенсі.

Світ вистави — хиткий, мерехтливий; її структура, здається, вимагає більшої жорсткості й визначеності — і це могло б стати закидом на адресу режисера, якби від цього не один крок до умоглядності і штучності. Дія «Трьох сестер» триває понад чотири години (на малій сцені!), але цей час продиктований законом життя, а не рамками суто сценічних, умовних побудов. Уривчасте дихання вистави — це уривчасте дихання дійсності. Немовби поступово й дещо уповільнено закручується пружина,

усе набуває розмаху — та раптом зрив, злам... І виходить, що завести, налаштувати цей механізм, зробити світ гармонійним — неможливо. Лишаються тільки блискітки, хвилини тонкого, вбивчо точного осягнення людей і життя засобами театру.

Ігоря Бориса зазвичай вважали скоріше прихильником крупних форм, аніж любителем копірвання в лабіринтах психології, надрах характерів та суто індивідуальних проявах — акторів і героїв п'єс. Він широким мазком і з тверезим розрахунком створював сценічні полотна, де особиста доля персонажа завжди розглядалася в найширшому контексті велетенського механізму Часу («Король Лір» В. Шекспіра), стихій природи та споконвічної ритуальності людського буття («Тіні забутих предків» за М. Коцюбинським, «Украдене щастя» І. Франка). І от раптом — такі «петельки-гачечки», такі мережива, нюанси, така загострена чутливість...

Хто знає, може, гранично конфліктна ситуація, в якій існує митець<sup>19</sup>, інколи стає на користь, бо виявляє, перетравлює в художній продукт його власний, глибоко інтимний біль?

У «Трьох сестрах», щоправда, представлений і традиційний для І. Бориса поганський ритуал — у сцені з рядженими. Проте, відповідно переодягненими, співають і танцюють не хор, не масовка, а самі персонажі. І це, власне, вже не ритуал, а відчайдушний і трохи безглуздий акт їхнього опору — Наташі? обставинам? безвиході? самим собі?..

Як і вся вистава — вона зроблена, наче остання, й актори працюють у ній з отим сакраментальним «Є дивні чари у бою, Страшної прірви на краю...»<sup>20</sup>.

...«Три сестри» стали останньою виставою І. Бориса на чолі «шевченківців». Усе, що було в біографії цього театру надалі, є радше поживою для соціальних психологів, ніж для театрознавців.

Бібліографія:

1. *Липківська Г.* Не питай, кого шукає промінь ліхтарика // Український театр. — 1996. — № 4.

А. ЛИПКІВСЬКА

\* \* \*

На кін Національного академічного українського драматичного театру ім. І. Франка «Три сестри» А. Чехова вийшли 1997 р. у постановці Андрія Жолдака. Невдовзі режисер презентував власну версію чеховської драми у ширшому колі фахівців, показавши її на санкт-петербурзькому міжнародному театральному

<sup>19</sup> Вистава ставилася та експлуатувалася у розпалі традиційного як на ті часи для української сцени загалом конфлікту між художнім та адміністративним керівництвом театру.

<sup>20</sup> Переклад М. Рильського.



фестивалі «Балтійський дім». Думки критичного загалу стосовно вистави розділилися на дві кількісно нерівноцінні частини. Одна — більша, категорично не погоджуючись із задумом А. Жолдака, спектакль не сприйняла: «Що таке справжній театр, чеховська атмосфера, туга за кращим життям, стає ясным не за три години, а за три хвилини», — писав зосібно І. Сухих і додавав: «Якби Жолдак поставив «Офіцерів», «Випадковий вальс» або ж телефонну книгу, здивувань було б менше»<sup>21</sup>. Друга — значно менша — поставилася до «франківських» «Трьох сестер» як до мистецького артефакту, старанно умотивовуючи при цьому підхід режисера до чеховської історії. Мабуть, найбільше аргументів на його користь виклала Н. Корнієнко у монографічному дослідженні «Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук». Авторка не лише визнала спектакль А. Жолдака одним з яскравих прикладів застосування у сучасному театрі методики «трансформації фундаментальних складових класичного тексту», поставила «франківські» «Три сестри» у контекст інших радикальних переінакшень цього чеховського твору (зазначені вистави Е. Некрошюса у рамках мистецького фестивалю LIFE та С. Хольма у стокгольмському «Драматен», проте чомусь не згадано постановку Ю. Любимова у Московському театрі драми і комедії на Таганці, також приклади вистав радянського театру 1970 — початку 1980-х рр., зокрема ті, що їх навів В. Берьозкін у праці «Художник в театре Чехова»<sup>22</sup>), а й обумовила вкрай деструктивний підхід режисера до класичного тексту об'єктивно-історичними обставинами<sup>23</sup>.

За Н. Корнієнко, нові мотивації класичних текстів «нагромаджуються протягом століть», а часи, коли ця проблема набуває актуальності, настають з історичною невідворотністю<sup>24</sup>. На нашу думку, загальновідомий сюжет кожного разу набуває нового вигляду за чиєюсь конкретною волею, відображаючи лишень прагнення автора чергової «перелицьовки», а періоди, коли таких переінакшень більше, — це історичні відтинки, позначені культурною прострацією, коли насиченість творчими ініціативами, на жаль, не означає наявності мистецьких феноменів, таких, яким на межі ХІХ–ХХ століть була драматургія А. Чехова. Також не переконує наступне твердження дослідниці, нібито становлення нових форм «класичної культури» відбувається завдяки підйому в «елітарні контексти» фактів та прийомів маскульту<sup>25</sup>. Насправді, діалог на рівних між цими шарами не-

<sup>21</sup> Сухих І. «Три сестры». Режиссер А. Жолдак. Киевский украинский драматический театр им. И. Франко // Чеховский вестник. — 1997. — № 5. — С. 86–87.

<sup>22</sup> Березкин В. Художник в театре Чехова. — М., 1987. — С. 41–42.

<sup>23</sup> Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук. — С. 120–121.

<sup>24</sup> Там само. — С. 120.

<sup>25</sup> Там само. — С. 121.



А. Чехов «Три сестри». Національний український драматичний театр ім. І. Франка, 1997.

Сцена з вистави

можливий, а єдиною формою комунікації між ними стає та, де маскульт прикидається справжнім мистецтвом. Між іншим, «франківські» «Три сестри» — один із найяскравіших доказів останнього умовиводу.

Чехознавці давно вказали на таку ознаку драматургічних текстів А. Чехова, як протетичність та футуристичність. Його герої постійно прагнуть зазирнути за завісу часу, побачити нове, можливо, краще буття. Віра допомагає їм впоратися з їхнім теперішнім життям, нестерпним у його негараздах, безбарвності, тужливій провінційності. Таким чином, А. Чехов ніби сам провокує постановника, заохочує його до переносу сюжету у майбутній час. Однак, при цьому авторова прозорливість є розумною, вона сягає мінімум століття, а то й тисячоліття. Водночас мрія на відстані витягнутої руки (про «Москву», про «Париж», про «нові форми», про «небо в алмазах» тощо) становить одну із зон комічного у його п'єсах. Мабуть, ці думки передовсім заважали сприйняти рішення А. Жолдака перенести дію «Трьох сестер» на третину століття вперед і силоміць втиснути у військово-арештантський світ радянських тридцятих — сорокових.

Ш. Абдусаламов наповнив простір речами, що мали символізувати розхристаний, неприкаяний евакуаційний побут: залізні ліжка із панцирними сітками ледь прикривали зношені солдатські ковдри та одяг, на передньому плані красувалася пара старих валянок, сестри їли самі й годували військових з бляшаного посуду. Цей безлад — без найменшого натяку на хрестоматійно знайомий трохи сонний затишок дому Прозорових — оповивали клапті маскувальної сітки.

Всі подальші трансформації, до яких вдався постановник щодо чеховського тексту, відповідали зазначеній вихідній позиції. Відтак, упродовж спектаклю вражали не вони, але, по-перше, їхня художня вторинність, по-друге, те, як часто постановникові зраджувало почуття міри. Скажімо, А. Жолдак далеко не перший понизив суспільний статус молодших Прозорових, але ніхто до нього не сполучав їхню соціальну маргінальність із національною меншовартістю. Можна було б пристати на думку М. Давидової, що обрана постановником двомовність вистави не протиставляла представників обох націй, але зрівнювала їх як однаково невірних людей у невірній країні<sup>26</sup>, якби не російська мова виключно сталінських поплічників, не єврейська зовнішність Кулигіна і не єдиний на весь звукоряк німецький музичний акцент Тузенбаха — А. Гнатюка (пісенька «Ах, мій милий Августин» у даному контексті набувала зневажливого звучання).

Отже, з усією категоричністю відмовившись від соціальної висхідної чеховських «Трьох сестер», безслідно прибравши з конфліктного кола вистави питання несумісності інтелігента та люмпена, яким вочевидь переймався А. Чехов, А. Жолдак старанно перетворював п'єсу багатозначну, екзистенційну, позбавлену пропагандистського пафосу, на «антикомуністичний спектакль», покликаний до того ж «показати всім, що трапляється із нами, коли ліві прийдуть до влади»<sup>27</sup>. Задля цієї, погодьтеся, химерної мети режисер за якимсь, одному йому відомим критерієм (не хочеться думати, що його становила «п'ята графа») розділив чеховських персонажів на два табори: до одного потрапили вершители долі, до іншого — ті, чий долі вершили. Ймовірно, за співзвучністю прізвища очолювати перший припало Вершиніну — С. Олексенку, бо іншим чином пояснити, чому у виставі «франківців» підполковник скидався на сталінського сатрапа, не видається можливим. Маша — Н. Сумська лише першої хвилини обманувалась щодо істинної сутності столичної бонзи, інші ж мало не одразу Вершиніна — С. Олексенка починали боятися. Сестри виправдовувались перед ним за свою освіченість (ми згадаємо про це трохи згодом, коли, ставши до роздачі супу, Ірина — О. Батько

<sup>26</sup> Давидова М. Русская классика в украинском исполнении // Время новостей. — 2000. — 29 сент.

<sup>27</sup> Христофор Груша. Андрій Жолдак: три на шістнадцять // Голос України. — 1999. — № 36. — С. 12.

та Ольга — Н. Гіляровська раптом заговорять із військовими на суржику, легко віддавши на поталу власну звичну рафіновану вимову). Андрій — О. Богданович, згадуючи батька, який «гнобив» дітей вихованням, старався показати, що пожартував. Тузенбах — А. Гнатюк поспішав дати пояснення щодо власної національності та віросповідання. Найбільш звична до страху Анфіса, щойно Вершинін — С. Олексенко плескав у долоні, пускалася танцювати «Калінку», за нею Маша — Н. Сумська сплигувала на стіл і нумо відбивати божевільну чечітку.

Власне, передовсім «вульгарна соціологізація» чеховської драми, до якої вдався А. Жолдак, позначилася на любовних лініях «франківського» спектаклю. Зовсім не виходило кохання не лишень між Іриною — О. Батько і Тузенбахом — А. Гнатюком, а й між Машею — Н. Сумською та Вершиніним — С. Олексенком. У першому випадку його, мабуть, не мало бути. І не тому, що чеховська Ірина не відповіла барону взаємністю, а тому що, даруйте, яке почуття може виникнути у дурненької дівчинки, котра, скочивши на стілець, із піонерським завзяттям говорила про необхідність працювати, до незугарного, заїкуватого, заштатного чоловіка, який, здавалося, не те що філософствувати, думати боявся на очах у показного, самовпевненого, владного підполковника. Впродовж двох третин спектаклю А. Жолдак вперто і на всі лади зневажав барона, а наприкінці, коли місцем дії став сталінський ГУЛАГ, банально стратив його: вийшли охоронці, зірвавши задник, оголили шматки декорацій з інших вистав, згори полетіли, враз утворивши на ар'єрцені смітник, дамська сумочка, кашкет, стоптані чоботи, розірвана куфайка... За сценою прозвучала автоматна черга, закаркали ворони...

А от чому були разом Маша — Н. Сумська та Вершинін — С. Олексенко, — кат і його жертва? Впродовж вистави відповідь на це запитання так і не знаходилася. Припустімо, в першому акті Маша — Н. Сумська потягнулася до підполковника,



А. Чехов «Три сестри». Національний український драматичний театр ім. І. Франка, 1997.

Маша — Н. Сумська, Вершинін — С. Олексенко

аби відчути подих минулого московського щасливого життя. Можливо, у другому нам натякнули на те, що могло відбутися між ними, якби на дворі стояли інші часи: у сніговому хороводі, під звуки вальсу, одягнені за модою початку минулого століття Маша — Н. Сумська та Вершинін — С. Олексенко кружлятимуть у танці, нагороджуватимуть один одного повітряними поцілунками, сміятимуться і пустуватимуть так, як це роблять лише щасливі закохані. Однак, подаліше, в якому Маша — Н. Сумська лише підлещувалась, щохвилини зазірала підполковникові в очі, шукаючи в них схвалення своїм словам, демонструвала готовність витанцювати всілякі па, аби тільки побачити задоволену усмішку на коханих вустах «пана», в якому вона, повернувшись з чергового «побачення», машинальним жестом скидала вершинінську шинель, демонструючи всім охочим монструозні салатове трико і білий сатиновий бюстгальтер, в якому, ніби забувши, де вона і хто така, п'яна вешталася сценою і бурмотіла щось собі під ніс, в якому радше від сорому за зражене «я», ніж за фізичну оголеність, намагаючись одягнути шинель рукавами наперед, лізла, спотикаючись, на верхні нари, щойно з'являвся Тузенбах — А. Гнатюк, в якому посеред гулагівського бедламу вона танцювала з Вершиніним — С. Олексенком «останнє танго» «Голубка», було не з іншого часу, але з іншої планети. Якщо ж саме у цьому полягав задум А. Жолдака, то, по-перше, він, мабуть, переборщив із доводами, по-друге, акторам чим ближче до фіналу ставало все важче триматися в жорстких рамках, що ними режисер затиснув чеховську п'єсу. Щоправда, в їхній фінальній сцені, коли Маша — Н. Сумська приходила на останнє побачення із Вершиніним — С. Олексенком, тримаючи в руках валізу, сподіваючись, що вони поїдуть разом, і зрозумівши, що помилялася, розгублено впускала її на підлогу, зайшовшись у тихому плачі, перед нами хоч на мить, але таки з'являвся клаптик справжньої чеховської історії, де людей оминає щастя, проте нещастя вони зустрічають стійко і мужньо.

Ймовірно, саме ідеологія «антикомуністичної вистави», під гаслами якої А. Жолдак «актуалізував» «Три сестри», вимагала від нього не лише тенденційно маргіналізувати чеховських інтелігентів, а й надати відповідно інших функцій представникам народу. Так сторож повітової управи Ферапонт тепер уособлював всенародну долю. Наприкінці першого акту Ферапонт — С. Станкевич — рвана вушанка, вицвіла сорочка, потерті штани — на порожній сцені награвав на баяні якусь мелодію і приспівував про те, що «эх, пить будем, гулять будем. А смерть придет — помирать будем». За влучним висловом О. Сакви, цієї миті він ніби «заговорював порожнечу» попередньої дії<sup>28</sup>. Натомість роль старої няньки була зведена буквально в одну змістовну точку: Анфіса — М. Герасименко, яку ніхто не ображав — Наташа за браком часу — бо мала під наглядом цілий табір,

<sup>28</sup> Український театр. — 2000. — № 1/2. — С. 7.



А. Чехов «Три сестри». Національний український драматичний театр ім. І. Франка, 1997.

Ірина — О. Батько, Анфіса — М. Герасименко

ніхто не гнав із дому — бо ніякого дому не було, знай собі боялася — одна за кілька поколінь пригнобленого народу.

Радикально інакше сконфігурований А. Жолдаком конфлікт чеховських «Трьох сестер» якнайкраще підтверджував наступний висновок О. Зінкевич: працюючи у стильовому полі «соц-арту», що має на меті дискредитацію концептів соціалізму шляхом програвання їх до абсурду, режисер, мабуть, несподівано для себе, опинився на території «великого радянського стилю»<sup>29</sup>. Відмовившись від чеховської множинності виміру на користь політичної заангажованості вистави, її пропагандистських цілей, А. Жолдак тим самим перетворив класичну п'єсу на агітку — вияв маскульту, що традиційно вступає лише у прямий (лобовий) контакт із реципієнтом, приміром, зводячи «високу» драму до фарсу — жанру сміхової профанної культури. Або насичуючи дію музикою у найбанальніший — ілюстративний —

<sup>29</sup> Зінкевич Е. Феномен музикальної свалки, или дрейф в БСС в чеховском римейке А. Жолдака // Искусство. — 2001. — 26 июля. — № 14(68).

спосіб. Скажімо, сестри мріють про Москву — озвучимо цей мотив піснями про красуню-столицю; Тузенбах говорить про перелітних птахів — проілюструємо це піснею І. Соловйова-Седого «Потому что мы пилоты»; сюжетні лейтмотиви розлуки й розбитого кохання покладемо на мелодії з «Паяців» та романс «Когда разлучаются двое»; роздамо персонажам музичні «ярлики»: баронові один з найбільш знаних німецьких мотивів, Наташі — «собачий вальс» (єдина доступна їй форма музичення)<sup>30</sup>. Нам би пожаліти співачку похилого віку у шинелі не за зростом, котра весь час виступала під конвоєм: перед глядачами у фойє, перед можливою «трійкою» (Солений, Вершинін, Наташа). Однак, співаючи підряд «Пісню про Сталіна» та арію Джильди, вона викликала лишень здивовану посмішку. О. Зінкевич влучно назвала це безладне нагромадження уламків музичних текстів своєрідним музичним звалищем і припустила, що такий звукоряд був покликаний створити постмодерністський імідж вистави — фактично реалізувати постмодерністські кліше, такі, як колажність, монтажність, установка на гру, еkleктизм, змішування високого й низького, деструктивність, епатажність. І то правда, що може шокувати більше, ніж чеховський текст в обрамленні пісень про Сталіна?<sup>31</sup>

На відміну від інших вистав, здійснених за трансформованими чеховськими текстами, у «франківських» «Трьох сестрах», мабуть, через відверто профанний характер «перелицьовки» літературної основи, дія не набувала осмисленого звучання навіть наприкінці вистави, коли А. Жолдак раптово спробував залучити у дію метаречі з чеховського драматургічного світу. Наташа — Т. Олексенко-Жирко у гімнастерці з орденською планкою, у галіфе і чоботах із червоним закатом, вишукувавши сестер у шеренгу, повідомляла місце їхнього наступного призначення і наказувала солдатам прибрати зі сцени велику шафу на коліщатах. Сестри враз кидалися захищати те, що залишилося від їхнього майна, відчайдушно заступаючи дорогу військовим. Наступної миті звучав вальс Є. Доги з кінофільму «Мій ласкавий і ніжний звір», солдати відпускали шафу, а сестри пускалися разом із нею у танець. Потроху згасало світло, падав сніг, линула меланхолійна музика... Але А. Жолдак до останнього акорду залишався вірним фарсовій стилістиці: насамкінець із шафи вилазив Чебутикін — Б. Ступка і показував глядачам язика.

#### Бібліографія:

1. *Гринишина М.* Містові й світові (Драматургія А. П. Чехова на українському кону в інтерконтекстуальних зв'язках із світовим сценічним простором). — К., 2008.

М. Гринишина

<sup>30</sup> *Зінкевич Е.* Феномен музикальної свалки...

<sup>31</sup> Там само.

Останні півтора десятиліття відзначені відносно активним сценічним життям «Трьох сестер» на вітчизняному кону. При цьому доволі чітко вирізняються дві тенденції: з одного боку, сказати б, наслідування класичних зразків, з іншого — панування режисерського прийому, хоч і не категорично чужого мотивам та підтекстам, що містяться у драматургічному джерелі, але привнесеного, подеколи й силоміць нав'язаного йому із зовні.

Перша тенденція представлена версією режисера А. Бакірова (він же автор музичного оформлення) у Чернігівському театрі ім. Т. Шевченка (1998 р.)<sup>32</sup>. Заради збереження безпосередності відчуття наведемо основну тезу із мобільного відгуку на прем'єру, вміщеного авторкою цих рядків у газеті «День»: «Постановник апелює до традиції, яка для нас не є чимось генетично близьким. Цитування мхатівських мізансцен, інтер'єрна відгородка і колонада, плетені меблі та гра в серсо, «Оцвели уж давно хризантеми в саду» в живому виконанні струнного квартету та мало не істеричне, нав'язливе: «В Москву! В Москву!» — все це більше фігура культурної пам'яті, ніж простір для дійсної самореалізації режисера та виконавців»<sup>33</sup>.

Друга тенденція знайшла своє втілення у творчості режисерів, імена яких асоціюються із театром «пошукового» напрямку, — Я. Федоришина, А. Жолдака, А. Віднянського.

Так у виставі Я. Федоришина (Львівський театр «Воскресіння», 1996 р.)<sup>34</sup> «явлено цілу антологію сценічних прийомів і метафор, але процес опанування ними, вочевидь, заступив виставу як цілісність, як свідоме, але й інтимне, суб'єктивне висловлювання»<sup>35</sup>, — за цими евфемізмами авторка намагалася приховати нарікання на адресу режисера щодо вторинного характеру вживаних ним прийомів, запропонованих сценічних рішень. Питання доби постмодерну й нині лишається відкритим: де закінчується цитування і починається просто пряме запозичення (навіть тут без евфемізму не обійтися)?

А. Віднянський (Берегівський угорський театр ім. Д. Ійєша, 2005) вдається до комбінаторики архітектонічного порядку: він починає виставу з третього чеховського акту, за яким слідує перший, другий та четвертий. Як зазначає

<sup>32</sup> Сценографія та костюми А. Ковальчук, у ролях: С. Гончар, Т. Шумейко, В. Гаркуша, О. Гребенюк, С. Бойко, О. Пшин, М. Маковійчук, В. Таганов, В. Судак.

<sup>33</sup> *Липківська Г.* Терапія Чеховим та Шекспіром // День. — 1999. — 10 лют.

<sup>34</sup> Художник В. Толмачов, художник по костюмах І. Нірод, музика Я. Хомика, у ролях: П. Микитюк, М. Петрович, Т. Ткаченко, А. Петруленкова, А. Федоришина, В. Мовчан, О. Олексин, В. Колчинський, В. Хорошун та ін.

<sup>35</sup> *Липківська Г.* Дилетантизм не пройде? // Кіно-Театр. — 1997. — № 1. — С. 13.

П. Руднев, «висунувши третій акт у початок вистави, Віднянський згущує фарби: п'єса Чехова <...> починається з радісних, піднесених, вічно прекрасних іменин Ірини з ідеалістичними розмовами і лише поступово рухається у бік катастрофи. Модерністський художник так чинити вже не може: світ випромінювати щастя не повинен ніколи <...> Пожежа третього акту, викликаний нею потоп, відчай, пиятика, привід суїциду, нічне блукання й туга — ось вихідна точка для, по суті, зовсім не депресивної вистави театру з Берегова»<sup>36</sup>.

Спектакль А. Віднянського насичений винахідливими режисерськими прийомами, але симптоматично, що жодний з дописувачів не приділяє окремої уваги акторам: вочевидь, постановочні ходи є тут настільки самодостатніми, що можуть бути реалізовані на кону будь-яким більш-менш вправним складом виконавців.

Певне, єдиним випадком гармонійного поєднання змістовних мотивів першоджерела, доволі радикального режисерського підходу та самоцінних акторських робіт можна вважати виставу «Сестри Прозорови» театру «Ательє 16» (постановка та музичне рішення Л. Зайкаускаса, інсценівка, сценографія, костюми М. Місюкової, хореограф — О. Семьошкіна).

Театр «Ательє 16», створений у 2004 р. спонсорським коштом як приватний, на початку заявив про себе виставами доволі гучними та режисерськи «розхристаними» («Тригрошова опера», «Як важливо бути серйозним»). Та надалі він став для київських театралів фактично «сценічною бібліотекою» класичних та модерних текстів, які годі було шукати на кону інших театрів («Казанова» за М. Цветаєвою, «Яйце коняки» («Віктор, або Діти при владі») за Р. Вітраком, «Ріверсайд драйв» В. Аллена, «Маячня удвох та учотирьох» за Б. Віаном та Е. Йонеском, «Ключа немає» («Жан і Беатриса») за К. Фрешетт, «Inferno. Псалом 35» за п'єсою Ж.-П. Сартра «За зачиненими дверима», «Самогубця» М. Ердмана), а також відзначився плідною співпрацею художнього керівника І. Талалаєвського з такими режисерами, як Л. Зайкаускас, А. Білоус, В. Малахов, вдалим режисерським дебютом С. Шекери.

Вистава «Сестри Прозорови» — одна з останніх робіт театру, котрий наразі припинив своє існування через відсутність коштів. Хоча її показали лічені рази, проте оригінальність та вартісність цієї роботи, підкреслені, зокрема, у численних театральних-критичних та журналістських дописах, заслуговують на увагу.

В афіші вистави зазначено: «за мотивами п'єси А. Чехова». Відповідно, в інсценізації М. Місюкової<sup>37</sup> від тексту залишено доволі уривчасті, подеколи «теле-

<sup>36</sup> Руднев П. Театральные впечатления Павла Руднева // Новый мир. — 2008. — № 12.

<sup>37</sup> Термінологічно коректніше, все ж, кваліфікувати таку літературну обробку як «сценічну версію», а не «інсценівку», як в афіші.



А. Чехов «Три сестри». Театр «Ательє 16», 2006.

Ірина — А. Касилова, Маша — Л. Яценко, Ольга — В. Смачелюк

графні» фрагменти (щоправда, викладені послідовно, а не мікшовано, найбільшу увагу — як ключовим — приділено сценам першого візиту Вершиніна, їхнього прощання з Машею, розмови Тузенбаха з Іриною перед дуеллю), розподілені між трьома актрисами: В. Смачелюк (Ольга), Л. Яценко (Маша) та А. Касиловою (Ірина). Решта персонажів на кону відсутня. Таким чином, у «чорному кабінеті» спорожнілого будинку, серед старих речей, які тільки й лишилися від минулого (зв'язки книжок, дитячі фото на стінах, розрізнені меблі...), розгортається нескінченна рефлексія екзистенційної самотності жінок за відсутності чоловіків, від яких zostалися тільки старі шинелі та пальто: «тут із силою, до скреготу зубів, обіймають військові шинелі, намагаючись вловити в них хоча б запах чоловіка»<sup>38</sup>. Здається, що життя давно вже пішло з міста разом із військовими та смертю Тузенбаха, тож ніби випадково забуті на цій землі Ольга, Маша та Ірина приречені раз-по-раз розігрувати наново колишні ситуації й воскресати в собі колишні мрії та страждання.

<sup>38</sup> Мурашко О. Шість сестер и все Прозоровы // Контрамарка. — 2007. — № 5/6.

Режисер А. Зайкаускас артикулює свій задум дещо інакше: «Припускається, що трьох сестер вже вигнали з власного дому. Це логічно випливає з тексту Чехова <...> Живуть вони незрозуміло де, у місто не виходять, можливо, лише Ольга, яка годує всю сім'ю. Ірина сидить вдома, бо ненавидить будь-яку роботу й нічого не робить. А у Маші взагалі репутація пропашої жінки, тому їй виходить кудись нема резону. Ось так місто їх відкинуло. І як жити їм у цьому замкненому просторі з нерозтраченими почуттями та жагою життя? Як знайти можливість спілкування поміж собою, коли взаємна ненависть та любов переплелися так щільно? Як намацати той сенс, що заради нього захотілося б продовжувати жити? Ось про це вистава. <...> Я хотів розказати про такий момент, коли людина має вибирати — або вона знаходить сенс життя, або їй лишається тільки повіситися. І часом це головне питання доводиться розв'язувати в екстремальних станах, у яких перебувають наші героїні. Я хотів поставити виставу про це. Можливо, хтось побачить зовсім інше. Безумовно, текст Чехова дуже багатий)»<sup>39</sup>.

Справді, так само, як і текст Чехова є «дуже багатий», «текст» вистави настільки по-сучасному «відкритий», що провокує інваріантні тлумачення. Хтось з критиків робить акцент на агресії, взаємній «анігіляції» поглядів та емоцій сестер, приречених одна на одну, ніби павуки в банці; хтось — на любові, невикорінному родинному зв'язку між ними; хтось наполягає на пріоритетності гендерного елемента, хтось вбачає у виставі пародійний чинник, хтось більше сприймає її елегійно-ліричний струм...

Так, В. Жежера підкреслює щодо вистави той бурлескний елемент, який можна розглядати в рідчизі, так би мовити, «някрошюсівської традиції»: «Ознаки великої російської культури нібито нікуди не поділися — але спотворилися. Тут тобі й Чехов звучить, і Гоголь — але ніби в кривому дзеркалі. В епізоді пожежі згадуєш чеховське «В Москву!» — але за цим бовваніє Лермонтов з його «Ведь недаром Москва, спаленная пожаром?». А одна з сестер (її грає Віта Смачелюк), смаглява й кучерява — іноді нагадує Пушкіна. Але це Пушкін, замучений білою гарячкою. Від усього цього спершу переживаєш шок. А потім розумієш: це прощання не з культурою, а з її спекулятивним розумінням. Із тим нібито-Чеховим і нібито-Пушкіним, за якими зручно було ховатися Сталіну або Брежневу. Що з цього могло вийти, як не пародія?»<sup>40</sup>.

Так, у цьому відчутно «литовському», доволі раціонально переосмисленому Чехові можна побачити апеляцію до «Трьох сестер» Е. Някрошюса — у сенсі вбивчої тверезості погляду на «російську дійсність», висміювання стереотипів

<sup>39</sup> Подлужная А. Фантазии на тему выбора: О киевском периоде творчества литовского режиссера Линаса Зайкаускаса // Киевские ведомости. — 2007. — 21 мая.

<sup>40</sup> Жежера В. Наибольшее правды в пародии // Газета по-українськи. — 2007. — 12 черв.



А. Чехов «Три сестри». Театр «Ательє 16», 2006.

Ольга — В. Смачелюк, Ірина — А. Касилова, Маша — Л. Яценко

російської культури та ментальності. Проте той же В. Жежера слушно зауважує наявність тонкої межі, на якій режисер зупиняється у своєму мізантропічному пафосі й стає ліриком, але — без зайвого сентименту: «Але у виставі є потрясаючий епізод: коли сестри прощаються з давно вбитим на дуелі Тузенбахом. Вони згортають його шинель і оплакують її. Отоді й починаєш розуміти: тут не Москву, не культуру і не Чехова висміяно, а ті банальності, якими звикли підмінити і Чехова, і саму культуру»<sup>41</sup>.

О. Варварич підкреслює як домінуючий у спектаклі саме лірично-сповідальний момент: «У виставі Линаса Зайкаускаса <...> є акцент на деякій інтимності у стосунках між сестрами: то вони, немов маленькі діти, граються, качаючись по підлозі, то Маша накриває довгим розкішним волоссям сестру <...>, то роздивляються сухі квіти, знайдені у книзі, які, як це завжди ведеться, з особливим романтизмом зберігають дух минулих подій, і яких іноді так не вистачає у житті кожному»<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Там само.

<sup>42</sup> Варварич О. Сестри- «метелики» // День. — 2007. — 19 квіт.

Стосовно конкретно акторського вияву режисерської концепції, то «розподіл ампула» поміж виконавиць ролей є далеким від того стереотипу, згідно з яким Ольга — стримана й самозагублена, Маша — відчайдушно-демонстративна, Ірина — скромна й замріяна: у виставі все — ледь не з точністю до навпаки.

Самозагубленість та стриманість демонструє тут якраз Маша — Л. Яценко. За влучним спостереженням О. Мурашко, «Маша більше за всіх мовчить. І на неї найбільше і звертаєш увагу. Її кричуща мовчазність ніби розриває простір. Вона мовчить, а глядач глохне від цього мовчання. Маша відверто ненавидить своїх сестер, при тому, що любить їх <...> Вони — єдині близькі їй люди, вона йде до них на сповідь, наче перед смертю, а вони її не чують, не хочуть чути... Вони навіть не бачать, як у відчаї Маша рве на собі волосся, від чого стає моторошно»<sup>43</sup>. Зрозуміло: адже це, так би мовити, Маша-post: у автора вона безпосередньо, а відтак украй емоційно проживає своє життя в режимі реального часу, у виставі ж, у порожнечі, заповненій лише спогадами, за давними образами та нездійсненими бажаннями, вона живе тінню колишніх почуттів.

На відміну від Маші — Л. Яценко, Ірина А. Касилової могла б вільно існувати й у більш наближеній до «канону» сценічній версії «Трьох сестер», просто тлумачення цього персонажу було б загострене сучасним, сьогоднішнім, далеким від шаблону «чеховської баришні». О. Мурашко так само влучно характеризує Ірину — А. Касилову: «Ірина, в яку (згідно з Чеховим) були закохані всі навколо, більше нагадує перевдягненого у сукню хлопця. <...> Часом замислюєшся — а чи немає в неї під спідницею джинсів, чи не дістане вона з шафи банку пива? <...> Вона багато в чому максималістка: пити — так прямо з пляшки, міркувати про смерть — так із сокирою в руках, тужити за Москвою — так до блювання... При цьому вона часто не дивиться на сестер, розмовляючи з ними, лишається холодною практично у всіх своїх зовнішніх емоціях. Проте її стає жаль до сліз, коли вона намагається вмотитися на валізах, збираючись поїхати до порядного, але геть нелюбимого Тузенбаха, поряд з яким замовкає та замикається»<sup>44</sup>.

Найвиразніше в інтерпретації режисера Зайкаускаса постає Ольга — В. Смачелюк. Позбавлена за автором у сюжеті п'єси власного «мікросюжету», вона приречена на існування «у відбитому світлі», тобто на реактивність, а не на активність. У версії Зайкаускаса Ольга — якраз найактивніший елемент. Тут вона ніби бере реванш за колишню пасивність. Так, вона вчить сестер жити, але робить це не лише на словах, але й наочно, постаючи то Вершиніним (вдягнувши шинель та кашкета, розіграє бравого вояка), то Тузенбахом (у цивільному паль-

<sup>43</sup> Мурашко О. Шість сестер и все Прозоровы // Контрамарка. — 2007. — № 5/6.

<sup>44</sup> Там само.

то та капелюсі є... не менш безапеляційною<sup>45</sup>), і, таким чином, знов і знов змушує Машу та Ірину програвати-згадувати болісні перипетії їхніх невдалих романів. Вона мусить «час від часу рознімати сестер, аби не вбили одна одну, вклатати їх спати, і разом з тим, не пропускає нагоди допекти обох»<sup>46</sup>. Та легше їй від цього не стає. Тож за її невдалою спробою самогубства (Ольга намагається повіситися у «високоповажній шафі для зберігання скелетів»<sup>47</sup>, але сестри виймають її з петлі) — лише відчайдушне бажання розірвати замкнене коло взаємної приреченості, припинити існування, де є лише минуле, проте жодного реального теперішнього, не кажучи вже про майбутнє.

Сестри у виставі об'єднані любов'ю-ненавистю, й у таких своїх стосунках вони вдаються до вельми різких, навіть екстремальних проявів. Від самого початку, коли «з шафи (вона ж двері до іншої кімнати) викочується реготливий клубок», і «дорослі панянки лоскочуть одна одну і сміються щосили, мов діти»<sup>48</sup>, протягом всього сценічного часу взаємовідносини героїнь розгортаються з широкою амплітудою, нагадуючи карколомну гойдалку. Як зазначає О. Варварич, «іноді дії Марії, Ольги та Ірини набувають певної агресії, яка лише вказує на рівень емоційного збудження, коливання почуттів: сестри рубають сокирою старі книжки, кидаються шийками, наздоганяючи одна одну, занурюють у відро з водою»<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> Тобто у суб'єктивному баченні цієї Ольги чоловіки — самозакохані егоцентрики, які на жінок не надто і зважають.

<sup>46</sup> Мурашко О. Шість сестер и все Прозоровы...

<sup>47</sup> За висловом Г. Фоміна (Фомин Г. Сестры Прозоровы // TimeOut. — 2007. — 22 мая).

<sup>48</sup> Там само.

<sup>49</sup> Варварич О. Сестри- «метелики»...



А. Чехов «Три сестри». Театр «Ателье 16», 2006.  
Маша — Л. Яценко, Ольга — В. Смачелюк,  
Ірина — А. Касилова

Інший дописувач висловлюється різкіше, у прокурорському тоні — але це є теж доволі адекватне сприйняття того, що відбувається на сцені: «Загалом сестри Прозорови, згідно з російською традицією, протягом усієї вистави постійно з'ясовують, хто з них більше страждає. Із жахом говорять, що доведеться йти не заміж за блискучого офіцера, а на роботу. За весь спектакль з цього приводу трьома молодими актрисами було зіграно близько сорока істерик зі взаємними образами, рукоприкладством та киданням предметів»<sup>50</sup>.

У фіналі режисер — уповні за автором, але іншими засобами, — все ж «розв'язує» у консонанс численні дисонанси стосунків та переживань героїнь: «В останній сцені здобуття цього, хоча б тимчасового, спокою є навіть щось булгаківське — на межі фантастики і реальності, з долею ліризму та іронії. Сестри, після символічного прощання зі своїми дитячими фотографіями, знімають їх зі стін, а після — дзеркала. Вони піднімають дзеркала вгору, й, коли дивитися у їхнє відображення із глядацької зали, складається враження, що сестри летять. Й політ цей сприймається не як втеча від життя, а як своєрідний порятунок і свобода: прийде новий день, і зміни на краще все ж таки настануть»<sup>51</sup>.

Можна сприймати цю виставу як прощання зі стереотипами сценічного втілення чеховської драматургії, можна — як застереження проти того викривленого, суто «жіночого» світу, котрий випереджаючими темпами запановує навкруг нас, а можна — як спробу дістатися першоелементів-першомотивів першоджерела, не замулених зайвими постантями та зайвими словами... Прикро лише, що вистава «Сестри Прозорови» ніби наврочила своєю появою ситуацію безпритульності та відсутності майбутнього, в якій невдовзі опинився театр «Ательє 16». Справді, «вони ідуть від нас... один пішов назавжди...».

А. Липківська

<sup>50</sup> Фомин Г. Сестры Прозоровы...

<sup>51</sup> Варварич О. Сестри — «метелики»...

У 1944 р. часопис «Українська література» надрукував нову драматичну поему І. Кочерги «Ярослав Мудрий». Автор, який вже відзначився твором за актуальним сюжетом з київської «сивої давнини»<sup>1</sup>, і цього разу поєднав історичне тло із сучасною проблематикою. Наскрізною сюжетною лінією стала боротьба Ярослава Мудрого за збереження незалежності Київської Русі від варязької навали. «Вперед, на бій за землю нашу рідну, За Київ наш, державний і святий!» — цей заклик князя промовисто озвучує провідну ідею драматичної поеми. Зрозуміло, у добу воєнного лихоліття питання патріотизму було більш, ніж актуальним. Аполітизувати мирне життя, звертаючись до теми законності й порядку, чесної праці, засуджуючи хижі загарбницькі наміри, твір І. Кочерги, безумовно, повністю відповідав тогочасним суспільним настроям.

Окрім відповідної ідеологічної кон'юнктури, драматична поема І. Кочерги мала ще одну привабливу рису для українського театру першої половини ХХ ст.: давала можливість звернутися до жанру трагедії — зовсім нечастому гостю на вітчизняному кону. На перший погляд намагання І. Кочерги опанувати маловідому форму могло видатися доволі несподіваним, якщо не зважати на два моменти: по-перше, ще впродовж 1930-х драматург старався буквально у кожній п'єсі розв'язувати саме формотворчу

<sup>1</sup> Йдеться про драматичну поему «Свіччине весілля» — вийшла друком 1930 р., 1935 р. була поставлена В. Харченком у тоді Запорізькому українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької.



проблему<sup>2</sup>, по-друге, трагедію він розумів у відповідності до її радянського канону, тобто як «оптимістичну». У практиці драматургічних витворів (в українській драматургії до цього жанрового конгломерату відносяться твори зокрема Л. Первомайського, О. Корнійчука, М. Ірчана) це означало вимогу позбавити сюжет історичного песимізму, надавши натомість конфліктові незаперечної антагоністичності, фабула-катастрофа мала означати не кінець, але рубіж, який долався в рамках дії, а перемогу здобував не герой-одинак, але маса, що й становила героїчне начало трагедійного твору.

«Поетові чи драматургові — а, по суті, це синоніми, бо кожен справжній драматург є поет, — який би взявся до відтворення великого образу Ярослава Мудрого, неминуче доведеться натрапити не тільки на надзвичайну складність цього суперечливого характеру, а й на труднощі формального порядку: які саме події з довгого і бурхливого життя Ярослава взяти в основу твору? Особливу проблему утворює це питання для поета драматичної форми, бо ця форма вимагає насамперед значної конденсованості зовнішніх подій, звичайно, якщо спинитись на жанрі трагедії, а не драматичної хроніки», — писав І. Кочерга, пояснюючи власний вибір сюжетної канви, яка б, на його думку, відповідала трагедійному жанру поеми<sup>3</sup>. На практиці драматург звернувся до вже апробованого принципу історичного облямування класового конфлікту: протилежність розуміння «порядку і благодаті» у державі між її володарем та її народом подано на тлі історичних подій Київської Русі 1030–1036 рр.

Уособленням цього конфлікту є, з одного боку, князь Ярослав, прозваний в народі Мудрим — полководець і політик, державотворець і культурний діяч, з іншої, приміром, каменяр Журейко — представник трудового населення Києва. Як годиться для «оптимістичної трагедії», їхня непримиренна суперечка «знімається» у боротьбі за вищі державні інтереси — захисті Київської Русі від печенізької навали.

Центральний образ драматичної поеми побудований у відповідності до провідної сталінської ідеологеми 1930–1940-х рр.: сильною є лише держава, що має сильного правителя, здатного мудро керувати країною, захищати її від зовнішніх ворогів, примножувати її багатства. Ярослав Мудрий, за задумом І. Кочерги, — це людина, яка «відзначалася жвавістю уяви, запальністю, схильністю до вибухів і бурхливих реакцій, <...> чиї величезна енергія і активність, проявлені за молодих років, неминуче повинні були спрямуватись пізніше на мирну творчу діяльність <...>»<sup>4</sup>. Проте, провідна риса духовного образу київського князя, наголошена автором, — це його патріотизм, який, на думку драматурга, «виправдовує»

<sup>2</sup> Приміром, романтична стилістика «Свіччиного весілля» поступилася місцем формі філософської казки «Майстрів часу» (1934) та «Підеш — не вернешся» (1935).

<sup>3</sup> *Сторчак К.* Драматургія Івана Кочерги. — К., 1957. — С. 31.

<sup>4</sup> *Кочерга І.* Ярослав Мудрий // *Кочерга І.* Твори. — К., 1976. — С. 35.



І. Кочерга «Ярослав Мудрий».

Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1947. Сцена з вистави

будь-які політичні й особисті помилки Ярослава, пояснює чому «мирний лад» на Русі він насаджує зовсім не «кроткими руками», чому щонайменший прояв непокори князівській владі коштує особистості життя.

Драматична поема «Ярослав Мудрий», таким чином, стала ще однією спробою творення нової — радянської — історії, в композиції якої ідеологічна проблематика (в даному випадку сталінської епохи з її нескінченними державними змовами і боротьбою проти зовнішніх та внутрішніх ворогів) превалювала над власне історичною правдою.

Однак саме відповідність запитам часу та офіційній ідеології спричинила популярність нового твору І. Кочерги у повоєнному українському театрі. У 1947 р. одразу два провідні колективи — Харківський та Київський академічні українські драматичні театри — відповідно — ім. Т. Шевченка та І. Франка — здійснили постановку драматичної поеми «Ярослав Мудрий».

«Спектаклем «Ярослав Мудрий» наш театр прагне продовжити свою основну творчу лінію роботи над монументальними полотнами, які зображують героїчну

боротьбу нашої Вітчизни за свою державність і культуру», — у душі тогочасної офіційної риторики пояснював його надзавдання постановник харківського спектаклю М. Крушельницький<sup>5</sup>. При цьому режисер переконував, що «Ярослав Мудрий» не просто історичний, а глибоко філософський твір: «Тему мудрості державного діяча, шукання правди разом з народом ми прагнемо також відтворити в нашій виставі. Щоб показати цей спектакль, треба йти новими, невторованими шляхами»<sup>6</sup>.

Насправді, жодних естетичних відкриттів у виставі не відбулося<sup>7</sup>, вона лише закріпила знайдене в інших історико-драматичних спектаклях театру, насамперед у «Богдані Хмельницькому» О. Корнійчука (1939). Недарма О. Сердюк — виконавець ролі іконописця Микити — прямо зіставляв «симфонічну картину — бій на Жовтих водах у «Богдані Хмельницькому» і «вступ у «Ярославі Мудрому»<sup>8</sup>. Дійсно, в обох спектаклях М. Крушельницький використовував усі доступні сценічні засоби (сценографічні, музичні, світлові, хореографічні), аби створити монументальні історичні образи.

... Гримить невидимий хор, урочистий і радісний, ушлявлюючи могутній і прекрасний Київ. Перед пишною завісою на авансцені — князівський трон, на його подушках — військова амуніція та книги. Неспішною ходою проходять ченці-переписувачі, виконуючі волю Ярослава...<sup>9</sup> Такою була експозиція вистави.

Жанр спектаклю «шевченківців», що прозвучав як «поема про могутність нашого народу та його держави», Я. Ган визначив як «монументальна трагедія»<sup>10</sup>. Цей висновок підтверджують слова режисера спектаклю: «Вистава вирішувалась як монументальне полотно <...> За стильовими ознаками і образними засобами я дотримувався принципу античної трагедії, близької епосі, яка втілена на сцені», — писав М. Крушельницький, пояснюючи зокрема велику роль, що нею був наділений у «Ярославі Мудрому» хор — свідок і коментатор подій та уособлення узагальненої народної думки<sup>11</sup>.

«Ярослав Мудрий» вразив сучасників багатством художньої фантазії, з якою на кону відтворювалось історичне минуле. Київська Русь, за задумом М. Крушельницького, поставала як велика держава високої культури. Цьому

<sup>5</sup> Красное знамя. — 1946. — 10 мар.

<sup>6</sup> Там само.

<sup>7</sup> Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру. — К., 1970. — С. 193.

<sup>8</sup> Сердюк О. Кілька зауважень з приводу книжки про М. Крушельницького // Український театр. — 1975. — № 1. — С. 13.

<sup>9</sup> Ган Я. Марьян Михайлович Крушельницький. — К., 1960. — С. 28.

<sup>10</sup> Там само.

<sup>11</sup> Крушельницький М. Историческая правда // Львовская правда. — 1947. — 10 июля.



І. Кочерга «Ярослав Мудрий».

Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1947.

Ярослав Мудрий — Д. Антонович (ліворуч), І. Мар'яненко (праворуч)

враженню сприяли «світлі благородні тони декорацій Б. Косарева», «багатство і пишність костюмів В. Греченка», «з любовною увагою відтворені народні ігри, танці, увесь незвичний майже казковий світ Київської Русі»<sup>12</sup>. «Масштабність і велич Київської Русі мені хотілося відтворити широко, перспективно, могутньо, щоб було багато повітря, розмаху в оформленні, щоб декорації не були позначені зайвою пишністю і побутовою деталізацією, а давали б типове уявлення про епоху», — ділюсь Б. Косарев власним розумінням «надзавдання» сценографічного рішення<sup>13</sup>.

Особливий чинник творення монументального сценічного полотна постановник побачив у музиці. Романтичні та патетичні мелодії К. Данькевича у виконанні хору й оркестру, доповнені поетичним мовленням персонажів та уміло застосованими світловими ефектами, допомагали М. Крушельницькому домогтися

<sup>12</sup> Ган Я. Марьян Михайлович Крушельницький. — С. 28–29.

<sup>13</sup> Косарев Б. Верность духу епохи // Львовская правда. — 1947. — 10 июля.

бажаної театральної піднесеності, яку він вважав єдиною відповідною творові І. Кочерги. «Коли ми дивилися і слухали драматичну поему І. Кочерги «Ярослав Мудрий», то, вслуховуючись в оркестровий вступ до п'єси, у знайдену композитором тему, одразу пригадували «Богатирську симфонію» О. Бородіна, що розповідала про Ігорів похід», — описував своє враження зокрема від експозиції вистави О. Сердюк<sup>14</sup>.

«Щоправда, прихильність Крушельницького до підкресленої поетизації сценічних подій призвела до того, що у виставі «Ярослав Мудрий» почала відчуватися деяка музейність, оперна помпезність і декламаційність, які уповільнювали хід подій, робили деякі картини і образи статичними», — стверджував Й. Кисельов<sup>15</sup>. Не заперечуючи думки дослідника, все ж додамо, що відповідальність за цей недолік режисер має поділити із драматургом, адже драматична поема І. Кочерги майже повністю позбавлена дійовості. Посутньо її текст — це низка картин, осередком яких є діалоги князя Ярослава з іншими дійовими особами. Отже фактично перед нами ліззі-драма — вид драматичної літератури, де абсолютною домінантою серед засобів виразності є слово.

Проте, І. Мар'яненку, який як ніхто інший з провідних українських акторів володів, здавалося, невичерпною інтонаційною палітрою, вмінням самим голосом передати все багатство відтінків: «від ніжного шепоту до гніву і запальних пророцтв»<sup>16</sup>, — це, мабуть, не завадило при створенні образу Ярослава Мудрого — актор скористався з власного чималого досвіду роботи над героїчними ролями у віршованій драмі. В характері Ярослава він насамперед підкреслював патріотизм й державницьку мудрість. Величним і зосередженим, могутнім і переконаним у власній правоті виглядав його князь, коли виголошував слова клятви «стояти» за Руську правду і єдину Русь.

Програмні слова князя звучали так: «Раніш закон, а потім благодать». За І. Кочергою, під «законом» розумілися державні інтереси, а під «благодаттю» — те, що «являє собою кінцевий результат часом суворих дій правителя, полководця і законодавця»<sup>17</sup>. «Державне поле треба корчувати, щоб вирости на ньому благодать», — впевнено заявляв Ярослав — І. Мар'яненко.

Однак, при цьому драматург і виконавець не забували, що руський правитель мав бути близьким до свого народу. От і Ярослав — І. Мар'яненко з такою ж переконаністю називав «найвищим благом» свій «вірний зв'язок» із народом. Проте, зрозуміло, феодальний князь — не рівня «вождю всіх народів», і от уже

<sup>14</sup> Крушельницький М. Спогади, статті. — К., 1969. — С. 33.

<sup>15</sup> Кисельов Й. Разом з життям. — К., 1972. — С. 150.

<sup>16</sup> Михайлович А. Из тьмы веков // Театр. — 1947. — № 10. — С. 4.

<sup>17</sup> Кисельов Й. Разом з життям. — С. 185.



І. Кочерга «Ярослав Мудрий».

Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1947. Сцена з вистави



І. Кочерга  
«Ярослав Мудрий».  
Харківський  
академічний  
український  
драматичний театр  
ім. Т. Шевченка, 1947.  
Макет оформлення  
(художник — Б. Косарев)

Ярослав — І. Мар'яненко бундючним тоном вичитує будівників Софії, які насмілилися бунтувати, погрожує повсталим розправою.

Недруги чатували на Ярослава не лише за стінами палацу, а й у власній домівці. Хвилювання сповнюють князя, щойно він дізнається про підступні задуми дружини Інгігерди — варязької князівни. Очі спалахують гнівом, тіло наливається люттю, Ярослав — І. Мар'яненко хапає її за руку і кидає на підлогу, ніби збираючись прямо зараз покарати зрадницю. «Хотіла знов ісландську сокиру на тиху Русь, як древле, опустить!» — кричить князь на дружину з болем й обуренням.

Інгігерда — С. Федорцева (у чергу роль грала Л. Криницька) була до пари своєму чоловікові — сильна, розумна, владна, вольова княгиня-варяжка, яка не хотіла коритися князевій волі, а, навпаки, намагалася хитрощами підкорити його собі. В перших сценах вистави перед глядачем поставала сувора, велична, властолюбна жінка із примруженим поглядом холодних очей, яка інтригувала за спиною чоловіка, змовлялася з ворогами князя, але водночас мала мужність прямо виступити проти Ярослава. Зміст ролі у другій частині спектаклю полягав у покаянні Інгігерди, яка усвідомлювала Ярославів задум щодо зміцнення Київської Русі й ставала його прибічницею. Однак, ця частина була зведена режисером до мінімуму, відтак, пропала діалектика характеру княгині, замість того у С. Федорцевої вийшла яскрава, скульптурна, але маска, позбавлена розвитку<sup>18</sup>.

Однією з найзворушливіших та задушевних була сцена прощання Ярослава — І. Мар'яненка з дочкою Єлизаветою — князь віддавав її заміж з державницьких інтересів за норвезького конунга Гаральда. Водночас епізод «умикання» Ярославової доньки сучасники вважали однією з найвиразніших у спектаклі. «Надовго в пам'яті залишаються біснуваті темні фігури скоморохів і варязьких воїнів довкола високо піднятої, осяяної сліпучим світлом, але скорботно пониклої фігури Єлизавети, яка залишає рідну землю», — писав зосібно Я. Ган<sup>19</sup>. Єлизавета — Н. Куманченко здавалася «лагідним янголом», втіленою мрією про мир, красу й людяність. Ці риси характеру князівни ставали ще виразнішими через надзвичайно чисте й сильне почуття до неї, яким буквально світився Микита — О. Сердюк<sup>20</sup>.

«Величним спокоєм» були овіяні сцени, коли Ярослав — І. Мар'яненко займався культурницькою діяльністю. Розсудливий учений муж бесідував з ієромом-

<sup>18</sup> *Омельяновська-Чорна П.* Софія Федорцева. — С. 57.

<sup>19</sup> *Ган Я.* Марьян Михайлович Крушельницький. — С. 28.

<sup>20</sup> *Горбенко А.* Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка — С. 140.



І. Кочерга «Ярослав Мудрий». Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1947. Інгігерда — Л. Криницька (ліворуч), С. Федорцева (праворуч)

нахом Сильвестром — Г. Козаченком та Микитою — О. Сердюком про книжну мудрість та про мистецтво.

Аж ось чулися бранні сурми. Князеві подавали кольчугу, шолом, щит. Він надягав їх з рішучістю природженого воїна. Похідним кроком йшов Ярослав — І. Мар'яненко князівським теремом, підносив руку так, ніби потрясав мечем, і промовляв: «Вперед на бій за землю нашу рідну», — і в цих словах князя було стільки сили й віри, що здавалося ось-ось на сцені з'явиться руське військо...<sup>21</sup>

Як і іншим сценічним образам, І. Мар'яненко надавав Ярославу скульптурно виразної форми. «Чи стоїть актор замислившись, чи ходить він стривожений, чи сидить стурбований, чи палко сперечається, гнівається, уболіває серцем, радіє — переживання персонажа передаються не тільки в інтонаціях, міміці, жестах, але і в позі — динамічній, виразній. У повороті фігури, в нахилі голови, в рухах плечей виражає актор душевний стан дійової особи <...>», — стверджував Й. Кисельов. При цьому дослідник доводив, що така сценічна поведінка виконавця зовсім не була «позерством»<sup>22</sup>. Однак, «музейність» й «декламаційність» вистави «шевченківців» (на чому наполягали практично всі рецензенти) до деякої міри можна покласти на карб й виконавцеві центральної ролі. На нашу думку, Ярослав

<sup>21</sup> *Кисельов Й.* Разом з життям. — С. 185.

<sup>22</sup> Там само. — С. 184, 187.

Мудрий І. Мар'яненко попри різноманітні прояви характеру, які актор намагався подати яскраво й переконливо, все ж був не так живою людиною, як оживим монументом київському князеві.

Цей висновок підтверджують, скажімо, слова свідка вистави, який переконав, що часом образ Ярослава «тьмянів» через устремління до того, аби він, як головний герой драми, «резюмував те, що відбувається». «Але героєві драми, — вів далі рецензент, — навіть якщо він наречений м у д р и м, годиться не резюмувати, але діяти, почувати й мислити, не піддаватися самоаналізу, але вирішувати людські долі»<sup>23</sup>. Та сама думка про безсмертя народу, що рефреном звучала впродовж вистави, не пронизувала дію п'єси, але лише декларувалася Ярославом — І. Мар'яненком, не стаючи природним висновком з усіх суперечок, зіткнень і подій спектаклю. Надмірна декламаційність й статурність вочевидь були на шкоду образу київського князя, замість підійняти його над сценічним оточенням у глядачовому сприйнятті, навпаки, місцями відводили фігуру Ярослава на другий план<sup>24</sup>.

Образ ченця-богомаза Микити мав окреме надзавдання — його стосунки із князем допомагали повніше охарактеризувати суперечливу натуру Ярослава, а за великим рахунком — довести правильність Ярославових репресій. Глядач мав побачити, як кривий месник (Микита має намір помститися за смерть батька — новгородського посадського Коснятина, звинуваченого князем у бунтівницьких намірах й страченого за його наказом) відмовляється від помсти й стає прибічником князя. О. Сердюк, впродовж вистави демонструючи внутрішню боротьбу свого героя між почуттям особистої образи і громадянського обов'язку, підводив глядача до думки, яка навіртає Микиту на шлях служіння інтересам князя: «Але чи варто мстити Ярославу, Коли тепер буде він державу?»

«Ми шукали і темні складки капюшона, і пасма чорного волосся, які мусили підкреслювати полум'яність погляду і мармурову суворість обличчя <...> Прагнули в епічних віршах Івана Кочерги передати інтонацію живої мови, силу пристрасті, що її породжувала складність психологічних рухів душі»<sup>25</sup>. Микита — О. Сердюк був стриманим, часом здавався холодним. Чорний одяг монаха ніби сковував його рухи, чорний капюшон надійно приховував вираз обличчя. І лише тоненька тріпотлива свічка в руках ніби відбивала тривогу, що краляла серце Микити — О. Сердюка. Це поєднання могутніх, вулканічний пристрастей, що кипіли у ньому, прозирали у погляді, з мінімальною мірою їхнього фізичного виразу, їхнього декламаційного виголошення, цей чіткий, майже графічний малюнок

<sup>23</sup> Михайлович А. Из тьмы веков // Театр. — 1947. — № 10. — С. 4–5.

<sup>24</sup> Там само. — С. 5.

<sup>25</sup> Сердюк О. Чудо театру // Український театр. — 1974. — № 5. — С. 8.

створювали, на переконання критика, непоборну принадність образу Микити — О. Сердюка<sup>26</sup>.

Осягання правди стало рушійною силою образу. Душевні бурі наклали відбиток на холодне чоло Микити — О. Сердюка. Глядач бачив плін його думок, дивився на складну боротьбу між любов'ю й ненавистю, добром і злом, які відкривалися у гострому наче лезо погляді, у вогні монологів. Однак, розумний і прозорливий Микита — О. Сердюк не міг не усвідомити Ярославової правди. Прихована ворожість, гнівний погляд, холодна стриманість перших сцен спілкування з Ярославом — І. Мар'яненком поступалися місцем м'якішим інтонаціям, спокійним жестам, світлішому погляді. Заглибленість у себе, мовчазність, приховування власних думок і почуттів змінювалися на більшу відкритість, на обличчі замість гніву з'являлася одухотвореність. Примітним у їхніх стосунках з князем було те, що Ярослав не пермагав Микиту, але переконував його. Образ сягав справжньої драматичної висоти, коли Микита — О. Сердюк, відхиляючи намовляння новгородських заколотників, відмовлявся від помсти і зі зброєю в руці йшов битися з ворогом і гинув<sup>27</sup>.

Схожим надзавданням був навантажений у спектаклі образ каменяра Журейка, який несподівано став посередником у перемовинах між Києвом та бунтівним Новгородом. Ю. Костюченко створив дуже привабливий та яскравий характер — романтичний образ юного чоловіка, відважної, гордої людини з народу, для якої огидно раболіпствувати перед варязькими «лицарями», озброєними з ніг до голови, яка радше помре, ніж терпітиме знущання й образи<sup>28</sup>.

Колоритною, живою була у виставі постать ченця-переписувача Свічкогаса. З тонким гумором Є. Бондаренко виявляв його натуру гульця, п'яниці, любителя



Микита — О. Сердюк

<sup>26</sup> Михайлович А. Из тьмы веков // Театр. — 1947. — № 10. — С. 4.

<sup>27</sup> Горбенко А. Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка — С. 140.

<sup>28</sup> Михайлович А. Из тьмы веков...

земних радощів, сховану під чернечим вбранням. Однак, Свічкогас — Є. Бондаренко викликав не лише симпатії глядача, а й повагу до себе, оскільки мав лицарську вдачу й чисте серце<sup>29</sup>.

Ансамбль вистави доповнювали яскраві образи, створені Н. Герасимовою (Милаша), М. Кононенком (селянин Любомир), С. Кошачевським (норвезький князь Гаральд).

М. Крушельницький також потурбувався, аби провідні драматичні лінії спектаклю підтримував щільний загальний план — виразні фігури ченців, ремісничих, простолюдинів, солдатів-найманців утворювали колоритне історичне тло у масових сценах, активно увиразнюючи існування головних образів.

Треба визнати, що тогочасна критика не була одноставно прихильною до спектаклю «шевченківців». Віддаючи належне режисерській фантазії, рецензенти водночас дорікали театрові за надмірний пафос, за, так би мовити, оперну помпезність постановки. «Хотілося б тільки побажати нашим шановним гостям більше наситити весь спектакль живими переживаннями, пристрастю людських характерів», — твердив дописувач «Чорноморської комуни» після перегляду вистави на гастролях театру в Одесі<sup>30</sup>. На думку Є. Холодова, устремління театру «до чеканності й монументальності форми, до крупного плану, до романтичної піднесеності <...>, саме по собі зрозуміле як відповідне до жанру драматичної поеми, в «Ярославі Мудрому» стало «самоціллю», а отже суперечило «реалістичному розкриттю характерів»<sup>31</sup>. Критик звернув увагу на відсутність почуття міри, наочну, як на нього, у режисурі М. Крушельницького. Скажімо, ритм віршованого тексту постановник «примножував» через симетрію в оформленні та геометрично правильні й виразні мізансцени, паралельність виходів на сцену й за лаштунки. Від того спектакль здався рецензентові часом «надто заритмізованим». Або, мабуть, боячись, що актори впадуть у «побутовізм», М. Крушельницький змусив їх навіть у тих епізодах, де вони мали говорити один з одним довірливо, інтимно, перемовлятися через усю сцену. Здається, саме тому дійові особи вистави (за винятком Ярослава — Д. Антоновича, Микити — О. Сердюка та Свічкогаса — Є. Бондаренка) предстали перед критиком не як живі характери, але як «умовні сценічні персонажі»<sup>32</sup>.

Серед рецензентів були й ті, хто однозначно не сприйняв вистави. Так дописувачу «Правди України» «Ярослав Мудрий» здався «холодним і статичним».

<sup>29</sup> Горбенко А. Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка — С. 140.

<sup>30</sup> Андрієвський М. Театр високої культури // Чорноморська комуна. — Одеса, 1951. — 29 лип.

<sup>31</sup> Холодов Е. Три театра // Театр. — 1951. — № 8. — С. 73.

<sup>32</sup> Там само.

«В ньому не відтворюється хвилююча і сувора дійсність першої половини ХІ ст., а радше стилізується, — стверджував Ю. Калашников. — Тому його поетичність і романтизм стали <...> абстрактними, позбавленими реального ґрунту»<sup>33</sup>.

Але творчий колектив вистави мав пишатися отриманою у червні 1947 р. Сталінською премією І ступеня (лауреатами стали М. Крушельницький, Б. Косарев, І. Мар'яненко, О. Сердюк, Є. Бондаренко). Безумовно, втішними були й слова І. Кочерги, який зокрема писав таке: «<...> Те насправді творче співчуття і розуміння, яке я зустрів і відчув у колективі театру при здійсненні ним моєї драматичної поеми «Ярослав Мудрий», чудова майстерність і натхнення, з яким було відтворено і донесено до глядача всі компоненти складної вистави — образи, слово, барви, музику, весь аромат і велич епохи — все залишало у мене в душі неповторне враження цілковитого збігу виконання з задумом автора, задоволення, яке рідко випадає на долю драматурга та яке я сам за багато років моєї творчої праці відчув уперше в житті»<sup>34</sup>.

Бібліографія:

1. Український драматичний театр: Нариси історії: В 2 т. — К., 1959. — Т. 2.

2. Кузякіна Н. Б. Драматург Іван Кочерга. — К., 1968.

М. Гринишина

<sup>33</sup> Калашников Ю. Существенные недостатки хорошего театра // Правда Украины. — 1951. — 6 июля.

<sup>34</sup> Кочерга І. Наше радісне свято // Літературна газета. — 1947. — 22 трав.

У насиченій режисерській біографії В. Василька назва вистави за твором «Земля» зустрічається тричі. Першу постановку було здійснено 1922 р. у Вінницькому Вільному театрі Поділля. Щоправда, автором оригінальної п'єси, на якій ґрунтовано спектакль, був С. Черкасенко, і до сюжету повісті О. Кобилянської ця «Земля» жодного стосунку не мала. З прозою видатної письменниці постановник вперше зустрівся під час роботи у Чернівецькому музично-драматичному театрі, де він провів три напружених сезони (1944–1947), здійснивши дев'ять вистав.

До повісті О. Кобилянської режисер примірювався доволі довго. «Земля» — давно вже моя настільна книга <...> Я розпочав роботу над інсценізацією «Землі» — роботу дуже трудну, але й захоплюючу», — напише він у спогадах<sup>1</sup>.

Знайомство В. Василька з повістю «Земля» відбулося на початку Великої Вітчизняної війни. Книгу О. Кобилянської він знайшов у бібліотеці режисера І. Юхименка, яку той вивіз в евакуацію. Враження від прочитаного та хід роботи над інсценівкою В. Василько детально описав у листі від 29 серпня 1958 р. до вчительки П. Пилипчук. Навчаючись на філологічному факультеті Чернівецького університету, вона працювала над дипломом «Інсценізація повісті О. Кобилянської «Земля», тож поставила режисерові ряд запитань щодо сценічної редакції твору. «Роман, — писав їй В. Василько, — справив на мене дуже велике враження як своєю високозначимою тематикою, так і художніми якостями... Яскраві характери, чудова мова, велика емоціо-

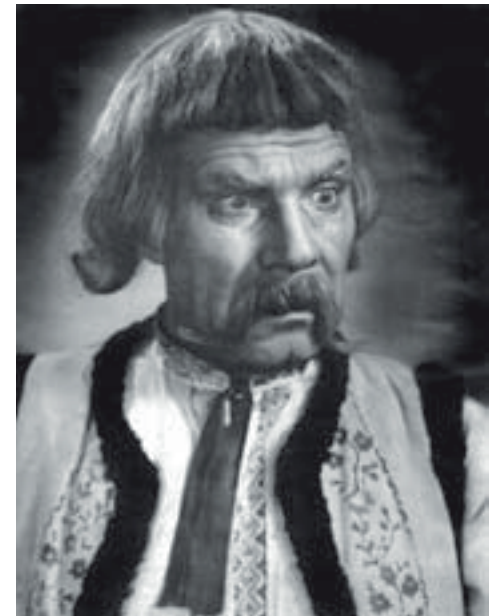
<sup>1</sup> Василько В. Театру віддане життя. — С. 346.

нальна сила цього твору, мужність, глибокий психологізм, музичність буквально потрясли мене як митця»<sup>2</sup>.

Відтак, метою створення сценічної версії було введення до репертуару «твору глибокого соціального і національного звучання»<sup>3</sup>. Робота розпочалася з того, що сам режисер, хореограф Ю. Розумовська та актор І. Спинула виїхали на місце дії повісті — до села Димки, познайомилися з мешканцями, вивчили побут, записали автентичні або близькі до них регіональні фольклорні артефакти. Це був не єдиний виїзд: коли інсценівку завершили та прийняли до постановки, В. Василько та учасники «чернівецької» вистави ще декілька разів відвідали Димку та інші буковинські села. Під час цих експедицій для вистави придбали оригінальне народне повсякденне та святкове вбрання. Усе це робилося з єдиною метою: аби на сцені була відтворена «велика правда — від характерів людей, їхньої психології до костюмів і краєвидів»<sup>4</sup>.

Композицію повісті О. Кобилянської трансформували згідно з театральною специфікою. Однією з найважливіших стала сцена весілля, яка контрастувала з іншим кульмінаційним епізодом — похороном Михайла. Це зіставлення/опозиція стало стрижневим структуроутворюючим елементом інсценівки та вистави. В. Василько пояснив, що весілля не є інтерполяцією, введеною до дії заради етнографічного «розфарбовування», але сценою «глибоко пізнавальною і соціально значимою»<sup>5</sup>.

Власну інсценізацію «Землі» режисер розцінював як авторську роботу. «З виключним пієтетом до авторського тексту я складав *свій* (підкреслення наше. —



О. Кобилянська «Земля». Одеський театр ім. Жовтневої революції, 1948. Михайло — І. Твердохліб

<sup>2</sup> Лист народного артиста Союзу РСР В. Василька // Наукові записки Чернівецького державного університету. Сер. філол. наук. — Чернівці, 1958. — Вип. 4. — Т. XXVII. — С. 202.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Там само. — С. 203.

<sup>5</sup> Там само. — С. 204.

А. Б.) сценарій і лише композиційно поводився вільно з матеріалом, дотримуючись необхідних «розрядок» у свідомому впливові — потрясіння і спочинку психіки глядачів» — напише він згодом<sup>6</sup>.

«Земля» стала першою зустріччю буковинських акторів та глядачів з естетикою «епічного» театру: адже В. Василько «відтворює зміст і стиль повісті, зберігає її колорит», реалізуючи у виставі «глибоке знання законів сцени, творчу любов до матеріалу, почуття міри і додаткове вивчення відображуваної в творі епохи <...>»<sup>7</sup>.

Чернівецька «Земля» стала однією з найпопулярніших назв в афіші театру. Для багатьох мешканців віддалених районів (а вони приїздили на виставу цілими селами) це було перше знайомство зі сценічним мистецтвом як таким. Досвідчена московська критика також високо оцінила постановку. Свідченням цього стала телеграма одного з метрів радянського театрознавства Г. Бояджієва, відправлена режисерові після гастролей Чернівецького театру в Москві: «Не маючи честі бути з Вами знайомим, <...> хочу висловити своє глибоке захоплення Вашою чудовою роботою — виставою «Земля»<sup>8</sup>. Невдовзі Г. Бояджієв надрукував у популярному часописі «Огонек» рецензію на виставу, висловившись про неї у піднесеному тоні.

У червні 1948 р. В. Василько втретє очолив Одеський театр ім. Жовтневої революції, розпочавши роботу тут із «Землі» О. Кобилянської. Певною мірою режисер ризикував, адже якщо для буковинського глядача події, персонажі, побутовий антураж повісті та вистави були близькими, то одеська театральна публіка через об'єктивні обставини культурно дистанціювалася від цих реалій. Відтак, зауважив П. Кравчук, в Одесі «вже не було такого органічного єднання театру і глядача»<sup>9</sup>. Однак важко погодитися з наступною думкою дослідника, буцімто чернівецька «редакція «Землі» <...> була повністю перенесена на сцену театру ім. Жовтневої революції»<sup>10</sup>. Натомість режисер наполягав на тому, що одеська версія помітно відрізнялася від чернівецької постановки, хоча б тим, що виявилась «більш зрілою»<sup>11</sup>.

Між другою та третьою (і останньою, бо Одеса стала кінцевим пунктом у театральній географії режисера) появою В. Василька в якості художнього керівника одеського українського театру минуло майже сім років. За цей час у трупі відбулися певні зміни. До післявоєнного акторського складу ввійшли і ті, хто 1944 р. повернувся з евакуації, деякі нові виконавці, а також артисти, яким довелося

<sup>6</sup> Василько В. Театру віддане життя. — С. 349.

<sup>7</sup> Радянська Буковина — 1947. — 6 квіт.

<sup>8</sup> Василько В. Театру віддане життя. — С. 359.

<sup>9</sup> Кравчук П. І. В. С. Василько — режисер. — С. 191.

<sup>10</sup> Там само.

<sup>11</sup> Василько В. Театру віддане життя. — С. 360.



О. Кобилянська «Земля». Одеський театр ім. Жовтневої революції, 1948. Сцени з вистави



пережити окупацію Одеси (йдеться про кістяк трупи Театру ім. Т. Шевченка, що працював у окупованій Одесі з 1942 до 1944 р. — зокрема, Й. Маяк, І. Твердохліб, С. Шиманська та ряд інших артистів). Як бачимо, в трупі були справжні майстри сцени, проте повноцінний ансамбль поки ще не склався. Тож В. Василько зайнявся його створенням. За словами його біографа, він «знову вдихнув життя у наш український театр»<sup>12</sup>, виростивши на виставі «Земля» цілу генерацію акторів, які згодом склали славу одеської української сцени.

Прем'єра вистави у Театрі ім. Жовтневої революції відбулася 8 грудня 1948 р. Художником виступив О. Плаксій, автором музики — Б. Крижанівський, хореографом — Ю. Розумовська, хормейстером та диригентом — Б. Зільберглейт.

В. Василько увійшов в історію вітчизняного театру як визначний майстер масових сцен. У «Землі» він ще раз продемонстрував високу майстерність. Перед кожним, навіть незначним на перший погляд учасником масових сцен, були поставлені індивідуальні завдання, актори мали виявляти різне ставлення їхніх персонажів до подій, режисер врахував всі деталі, аж до визначеної схеми пересувань по сцені. Для багатьох фігурантів масовки В. Василько навіть написав окремий текст. Усе це, за словами однієї з одеських актрис, зайнятих у «Землі», «вимагало від режисера багато сил, терпіння, винахідливості»<sup>13</sup>.

Центральним в одеському спектаклі став образ Івоника Федорчука (І. Твердохліб), у родині якого сталося братовбивство. Простий селянин, він часто здавався кумедним, проте частіше — зворушливим та гірко-драматичним (особливо в епізоді, коли його герой усвідомлював свою рабську залежність від землі). Однак, у сцені похорону, що її В. Василько поставив із граничною виразністю, актор досягав трагізму античного масштабу. Ролі синів старого Федорчука дісталися О. Луценку (Михайло) та Г. Бабенку (Савва). Якщо старшого брата О. Луценку зіграв у м'яких, пастельних тонах (навіть у його ставленні до землі домінувало не власницьке, а радше поетичне почуття), то Савва у Г. Бабенка поставав хижакком без жодної ліричної ноти — адже для нього весь світ зосереджувався у земельному наділі, через який врешті-решт він і йшов на вбивство. Щоправда, деякі рецензенти, зокрема під час ростовських гастролей театру, дорікали Г. Бабенку щодо певної «схематичності», яка виявилася у «прямолінійності» його персонажа<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> *Бродавко Р. И.* Из племени корифеев // *Бродавко Р. И.* Театр. Искусство надежды. — Одесса, 2006. — С. 31.

<sup>13</sup> *Ващенко Н. Ю.* Майстер масових сцен // Народний артист СРСР В. С. Василько і Український театр: Тези доп. і повідомлень наук.-творч. конф. — Одеса, 1983. — С. 52.

<sup>14</sup> *Громов Л.* «Земля»: Спектакль Одесского Украинского театра Революции // Молот. — 1949. — 12 авг.

До акторських удач вистави критика віднесла виконання жіночих ролей: Анни (Ю. Розумовська), Доки (Л. Мацієвська), Марії (Н. Ващенко) та Рахіри (Ф. Шнейдер-Коршаковська). Преса особливо відзначала Ф. Шнейдер, яка «знаходить багато сценічних фарб, аби відтінити у Рахірі і всеосяжну жадібність до власності, і брутальну чуттєвість, що межує з цинізмом»<sup>15</sup>.

Відзначали рецензенти і виконавців другого плану, і сценографію та музичне оформлення «Землі», і світлові ефекти — все те, завдяки чому у виставі склався «чудовий ансамбль, який сприяв великому успіхові <...>»<sup>16</sup>.

Цей успіх чекав на «Землю» не тільки у пресі, але й у глядачів. Кимось з одеських театралів були написані такі рядки, присвячені виставі та її постановнику:

Чекала довго Вас Одеса,

І Ви приїхали здаля...

Яка тепер на черзі п'єса?

Бо добре крутиться «Земля»?<sup>17</sup>

3 червня 1949 р. наказом по театру було оголошено подяку постановникові, диригентові, виконавцям та завідувачам цехів у зв'язку з 50 показом вистави «Земля». Наведемо лише деякі статистичні дані: за неповні шість місяців виставу відвідали 35 тисяч глядачів, а прибуток театру від її прокату склав 280 тисяч рублів<sup>18</sup>. Хай це буде ще одним свідченням виняткового успіху вистави «Земля», що стала однією зі значущих подій не лише в театральному житті Одеси, а й за її межами.

А. БАКАНУРСЬКИЙ

<sup>15</sup> *Боярский М.* «Земля» // Молот. — 1949. — 18 авг.

<sup>16</sup> Там само.

<sup>17</sup> *Кравчук П. І.* В. С. Василько — режисер. — С. 192.

<sup>18</sup> Наказ по Одеському державному українському драматично-му театру Революції № 83 від 3.06.1949.

Перша постановка однієї з найпопулярніших п'єс В. Шекспіра на українській сцені — явище, безумовно, історичне. Для культурної пам'яті нації — дороге й безцінне.

Виставу створив Володимир Оглоблін, чия режисерська зірка вже зійшла тоді на видноколі «франківців». Вистава вишла грандіозною. На неї був витрачений увесь річний бюджет театру ім. І. Франка, призначений новим постановкам. Вадим Меллер — колись уславлений на Паризькій виставці майстер сценічного конструктивізму — у цій роботі вдався до конструктивізму іншого стилю, вибудувавши на сцені могутні мури з травичкою попід ними, кам'яні сходи, грубезні ланцюги, кинувши на підлогу килими з хутра — скажімо, для рудої лисиці Регани з рудих лис. «Це не Меллер доби Курбаса, не конструктивіст і умовник, — але *старий* шлейф тут відчутний; він ілюструє не географію дії, він живописує грубою театральною фактурою (звірячі шкури, величезні предмети, неотесаний камінь, шкіра і метал) *що* діється, а не *де*», — зазначає з цього приводу А. Танюк<sup>1</sup>.

Виставу грали талановиті актори кількох поколінь, серед них були по-справжньому видатні роботи.

Проте думки щодо смислового наповнення вистави тоді розійшлися кардинально. Тогочасна офіційна українська преса, звичайно, хвалила виставу, відзначаючи лише дрібні недоліки. Однак на гастролях у Москві «франківці» одержали дуже гостру критику, при тому доказову. Та й серед, так би мовити, неофіційних вражень від спектаклю трапля-

<sup>1</sup> Танюк А. Слово, театр, життя: Вибране: У 3 т. — К., 2003. — Т. 3. — С. 666.

лися не зовсім позитивні. Один з таких прикладів становить дипломна робота театрознавця Л. Олексійчука, чиї думки щодо багатьох моментів «франківського» «Короля Ліра» співпадають з думкою авторки допису.

Приміром, згодна із Л. Олексійчуком у тому, що «<...> загальний образотворчий рівень вистави набагато вищий від загального акторського. Живописний і пластичний образ монолітний, цільний <...> Кожна дія має свій ведучий колір, що по-своєму впливає на настрій: зелена з червоним — перша дія, синя — друга, синя з вицвілими шматками костюмів і декорацій — третя, сонячний, білий — початок четвертої і червоний з чорним — фінал. У декорації замку Гонерильї присутні головним чином живописні характеристики (в його тьмяно-зеленкуваті стіни дуже добре вписуються різнобарвні костюми рицарської ватаги), в той час як декорації замку Регани та зали короля створюють живописно-архітектурний образ середньовіччя. Найкращі по кольору перша картина і весь IV акт. У них художник В. Меллер найсильніше відбив трагедійний образ, хоча й для оформлення решти сцен характерна велика стриманість у засобах, суворість манери. Все це було продиктоване епохою раннього середньовіччя, вибраною постановником. Більше безпосередності характерів, звичок і відносин — ось головна вимога, пред'явлена ними до епохи.

Її заново створила у костюмах першокласна художниця Ю. Майєр. Виходячи з дуже невеликої кількості деталей одягу, що збереглися до нашого часу в іконографії або в описах, вона у цілісній манері створила чудові костюми, які відповідають найрізноманітнішим сценічним вимогам — від кольорової єдності до зручності у користуванні. Простий королівський костюм, з якого поступово «злітає» красиве звіряче хутро — він з часом обтріпується до бродяжницького вигляду; строгий, елегантний костюм Регани (перша дія); суворий практичний одяг Гонерильї; благородна краса (коричневий, підбитий сірим хутром) костюму Глостера, кипуча різноманітність рицарських убранств, і серед них найкращий — костюм Кента.

У відповідь режисер часто використовує деталі одягу в сценічній дії: спалахують і тихо лягають під ноги Корделії плащі французів, встелюючи їй дорогу з непривітного палацу; полум'ям з-під чорного виривається червоний плащ Гонерильї; неначе з гуркотом пролітає перед виколюваним оком Глостера величезна шуба Корнвалля; несподівано багато чистого, білого, з'являється в костюмах четвертої дії.

Те, що Регана з'являється у бойовому шатрі перед битвою майже роздягнена здається не дуже виправданим. Але пластичний образ виглядає дуже заманливо: прекрасна жінка, яка згорає від пристрасті й бачить у красі свою єдину зброю, простяглася в ногах воїна, закованого у лати. Режисер точно вгадав сутність сцени і водночас — сутність характеру Регани, якою її грає О. Кусенко. Щоправда, не зовсім ув'язані у цілісний образ усі сцени Регани, як от вигнання батька,

осліплення Глостера, освідчення Едмундові тощо. Не зовсім достовірно ця витончена звірюка раптом стає ніжною, пристрасною і страждаючою»<sup>2</sup>.

Чим справді вражала вистава В. Оглобліна, так це різноманітністю й образною виразністю мізансцен, живописним заповненням простору сцени постатями і рухом масовки, пластичними характеристиками персонажів.

«Оглоблінський «Король Лір» — одна з небагатьох вистав, у яких майже немає випадкових мізансцен, — справедливо зазначав Л. Олексійчук. — Образність і чіткість — їхня виразна характеристика. Сильне враження справляє монолітність найбільш цільної другої дії. Її змістовне осереддя — група жорстоких людей, які завжди разом, завжди грудьми вперед, завжди на сторожі, завжди поперек дороги. Привертають увагу вишукані пози Регани — О. Кусенко, яка любить полегати й поніжитись, щоб несподівано накинутись на ворога. Дуже виразно, зслизуючись, долають пагорбок Лір — М. Крушельницький та Блазень — Д. Мілютенко: так і відчуваєш, що земля вислизає з-під їхніх ніг. Або бачиш осатанілу Гонерілю, що її ніби притиснула до стіни пісня королівських лицарів, і скоцюрбленого Едгара, укритего від вітру дірявою ганчіркою: бо ж нічого неможливо узяти із собою, треба стати обідраним й божевільним, аби сховатись від батьківської помсти.

Дія «франківського» «Короля Ліра» сповнена інтенсивної пластики, актори падають, стають на коліна, повзають, сидять на землі і т. п. <....> При цьому, земля у виставі більш обожествлена, ніж небо — традиційне вмістилище богів. Розпростерта біля вогню Корнелія — ніби пророцтво останньої сцени. Альбані у відчаї падає на землю — Боги, звідкіля це все взялось? Лір — М. Крушельницький опинившись у голому степу, розлючено топче «землю, огидну кулю», а потім, почувши у свистінні вітру голоси дочок, припадає до неї, намагаючись сховатись від божевілля. Едгар б'ється об землю у пропасниці. Лір приліг біля мертвої Корделії.... І ще ціла низка метафор.

Навіть коли режисерське трактування змісту сцени, як от епізоду в замку Гонерілії, викликає заперечення, її пластична чіткість виявляється абсолютно відповідною цьому змістові: лицарська ватага заповнила подвір'я, а над ними, на галереї, найстарша королівська дочка злими словами приборкує їх.

Однак, далеко не завжди актори вірно розуміють настрої цих пластичних метафор, подеколи метафори не надто уміло уводяться у сценічний текст режисером. Скажімо, між першою та четвертою діями проведена яскрава паралель: у I дії Лір надягає корону, і під його поглядом придворні стають на коліна, у IV

<sup>2</sup> Олексійчук Л. «Король Лір» В. Шекспіра в театрі ім. І. Франка: Дипломна робота студента 5-го курсу театрознавчого факультету КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, 1959. — С. 33–35.



В. Шекспір «Король Лір». Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1959.  
Регана — О. Кусенко, Лір — М. Крушельницький, Гонеріля — К. Литвиненко

— він надягає вінок. Однак посеред монологу Лір — М. Крушельницький раптом замовкає і біжить за короною. На сцені — довга пауза чекання... Знахідка, подана з такою незграбністю, втратила невимушеність й потрібну легкість сприйняття»<sup>3</sup>.

Крім протиріч режисерського малюнку вистави, чимало розбіжностей зустрічаємо у сприйнятті центрального образу короля Ліра у виконанні Мар'яна Крушельницького. У пам'яті авторки цих рядків він лишився дрібним фіглярком зі скрипучим високим голосом і фальшивими інтонаціями. Маленький на зріст, актор використовував взуття на високих платформах і підборах, що робило його ходу якоюсь «дерев'яною». До того ж, актор одяг перуку з високим чолом, голеним до середини черепа, а на потилиці сиве волосся стовбурчилось, утворюючи подобу німба і ще трохи додаючи зросту. Але таким чином голова стала непропорційно великою для його невеликого тіла. Короткі руки здавались ще коротшими

<sup>3</sup> Олексійчук Л. «Король Лір»... — С. 36–39.

у широких рукавах королівської сорочки, і тому широкі жести скидалися на рухи тростинної ляльки. Такий собі гном з дитячої казки — інколи зворушливий, частіше — злий і крикливий.

Натомість Л. Танюк інакше трактує зовнішність Ліра: «Крушельницький не приховував, що хотів би дати трагедію Ліра як трагедію інстинктів, аніж драму набутого досвідом розуму. Тому навіть у гримі він не традиційний король (втім, якби він зі своїм ростом втілював традиційного, тобто «величного» короля?); швидше якийсь химерний божок зі старих малюнків»<sup>4</sup>.

На сцені, на твердження Л. Танюка, була «варварська доба», коли «<...> м'ясо жерли сирим. Билися на смерть, проти заліза виходили з булавою чи палицею вагою кілька пудів. Тут нема ані дорогого посуду, ані пишних брязкалец на жінках; цивілізацією ледве пахне. (Звідси і поведінка: різка мізансцена, розмашистий жест, *звір* як образ. Гарна знахідка — левина лапа не лише на афіші, а й на гербі Ліра, авансцена — ніби входиш у продовження образу. Світло — різке, людина або у смолоскипі, або у свічках, або в блиску шаленої блискавки. Небо в сцені бурі спочатку дратує, бо — застиглий живопис: а потім розумієш, що саме такий стильовий контраст і дає *шок*.)

Музика варіює дві-три ноти, безвихіддя. Майборода (Григорій — В. З.) вписує в музику конкретні шуми («конкретна музика») — кінські копита, людські голо-си, свист, буря. Один раз чи двічі в цей *огул* вривається прозора і чиста мелодія, щось майже дитяче — й орда знову нищить це світло променя. А що орда наближається, то це факт: отут остання вільна фортеця, тут ще є світло, вона змете їх — Ліра, Блазня, Корделію, Кента.

Статична мізансцена: всі — і Лір. Він з певним садизмом смакує паузу, яку затулює до неможливості: він бачить, що вони його бояться. Важкою рукою він підтримує важку голову. Раптом — майже мініатюрний рух, який приводить у дію всю сцену: Лірова рука падає на стіл, укритий недбало червоною шматою — і лю-д здригнувся. Прекрасна режисура: малий рух — і така велика відповідь на нього.

Лір починає розподіл держави. Крушельницький ніби карає дочок землями, що він їх їм віддає. Ідея подарунку цілком відсутня: він ділить не прибутки і пільги, а *відповідальність*. Він розуміє, що й вони це розуміють. Через те й завмерли перед ним, настрашені, непорушні, раби. Тут Крушельницький грає абсолютного деспота, якому потрібний цей їхній страх як ознака його всемогуття. Він деспот, він для них більший за Бога: тому й такий грим, замах на іконопис. Гарна деталь: хтось із почету спробував зазирнути йому через спину у карту. Лір *рикнув* і рвучко затулює карту червоною шматою: лютий пес чи лев, який гризе кістку, зробив би інтуїтивно саме так — «моє, не чіпай!» А далі — розвиток. Лір поволі повертає го-

<sup>4</sup> Танюк Л. Слово, театр, життя... — С. 669.

лову й дивиться на того, котрий насмі-лився. Погляд — вирок. Варта дивиться на Ліра. Ствердний кивок голови — і не-щасного виводять. За лаштунками здав-лений крик. Смерть. Розподіл триває.

Як деспот, він не дуже дослухається мови. Його більше цікавить поза, по-гляд, вираз обличчя — ціле. В такому сенсі ясно, що перед Корделією його серце мліє. Хоч би що вона там моло-тила своїм прекрасним язичком, во-на його кров, його улюблениця, вона Корделія. І раптом до його свідомості доходить, що вона чинить непослух!

Якийсь час він не знає, що робити — Корделія як вона була і Корделія *оця* — отут він увесь як на фото — варвар, тупак, розлючене «я». Бо вона вчинила замах на його право розпоряджати-ся — всім і всіма! Він робить дослід — Корделія його зірвала. Якщо вона його *не розуміє* — геть її з душі й серця, хай віддадуть її левам і диким ведмедам!

Але ось що цікаво. Вигнання Корделії не стало для Крушельницького — Ліра емоційною кульмінацією епізоду. Хоч у Шекспіра це як двічі два. Все «недодане» в сцені з Корделією Крушельницький кладе на голову бідного Кента <...>.

Король переможно озирає поглядом «поле битви», чи всі зрозуміли, що ста-лося. Всі. Крім Кента, який не ховає очей і дивиться на короля чи то іронічно, чи то з жалем. Здригнувшись, Лір робить спробу «врізати» по Кентові — але той, навпаки, розпрямляється й усім своїм виглядом демонструє непослух! Це вже занадто! Давиденко дуже точний в монологі — Крушельницький слухає йо-го, як нетерпеливий звір: рик... жест... спротив. Але Кент продовжує *говорити!* І тут глядач раптом помічає, що Лір навпомацки шукає чогось лівою — ближчою до нас. Шукає аргументу. Під рук йому потрапляє чиясь сокира, що стирчить у когось за поясом. Лір видає гортанний переможний звук — і кидає сокиру в го-лову Кентові. Сокира пролітає у Давиденка біля голови і встромляється в стовбур дерева. Страшно, точно й виразно»<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Там само. — С. 670–672.



В. Шекспір «Король Лір». Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1959.  
Лір — М. Крушельницький, Регана — О. Кусенко

Проте, Л. Олексійчук дещо інакше оцінює гру М. Крушельницького в ролі Ліра: «Є сцена, в якій артист сказав усе, що хотів. По-своєму, досконало, точно <...> Слова короткі, уривчасті, без жодної наспівної інтонації, але в них тремтіння стримуваної радості, музика. Згадується відчуття перемоги, коли в світі не лишається нічого лютого й темного, все зливається в дружньому пориві відродженого життя і ніщо вже не здатне його спинити.

«Ні! Вони мені нічого не можуть зробити за те, що я карбую гроші. Я — король!» — граючись камінцями, запевняє себе цей невинуватий монарх, гордий тим, що крізь усі підступи й підлоту проніс свою королівську красу <...> Йому страшенно подобається хазяйнувати у цьому веселому королівстві, де всі перед ним дрижать, а він усіх прощає — ловити мишей, стріляти птахів, порядкувати військом, викликати на поєдинок будь-якого велетня і, звичайно, карбувати гроші. Він не забуває про свої нещастя, але ж тепер він знає їх причину, і вони вже не варті проклять <...>.

Надзвичайно хороший спогад лишається від цієї сцени. Проста і чітка інтонаційно, вона легко й точно відбивається в пам'яті. Так, точність тону, точність відчуття п'єси — основне враження від вистави. Нема ні злоби розвінчування, ні перебільшеної філософічності — все надзвичайно легко і ясно, і в тому настрої чудово відчувається справжня філософія. Крушельницький з такою насолодою грає сцену, так вільно в ній себе почуває, що припускає у кожній виставі невеликі варіації, зміни (решта ролі фіксована з майже механічною жорсткістю) і грає у тому єдино вірному тоні, який один лише здатний викреслити з п'єси три проминулі століття і дати старим словам сьогоднішній підтекст. Тон войовничої справедливості <...>.

А за цим — найзавітніша проповідь, найкращий, найдорожчою ціною куплений жарт — довірливо схилившись до Глостера, Лір голосно шепоче:

— Ми плачемо, вродившись, бо мусим  
Дурну комедію на світі грати.

«Ду-у-урну комедію!..» — зціплені зненавистю щелепи, здавлений зненавистю голос, розпалений зненавистю погляд... А далі — знов раптове випадіння в колишній стан веселих фантазій і хитрих задумів. Тільки зовсім інакше виглядають ці хитрощі, коли з'являються воїни, послані за Ліром. Зворушливо, по-дитячому переляканий, він ображено просить із своєї глиняної схованки, зарослої будяком і квітами

— Глядіть, поведіться зі мною добре:  
Я викуп дам. Та лікаря пришліть —  
Я ранений: аж видко навіть мозок.

Із сльозами в очах — знову «в руках долі іграшка нікчемна» — він одягає вінок, набравшись сміливості і завмерши від чекання, обережно прикрикує:

— Панове, я король! Вам це відомо!



В. Шекспір  
«Король Лір».  
Київський академічний  
український  
драматичний театр  
ім. І. Франка, 1959.  
Сцени з вистави

І одержавши несподіване визнання, тихенько констатує: «Що ж, оце життя», — поволі задкуючи від схилених воїнів. І як кинеться тікати, сміючись, підстебнущий хлопчачим зудом своєї недосяжності. Ану-бо, доганяйте!

Посмішка — найкраще у ставленні артиста до свого героя. Більш за все він любить кумедні слабості Ліра — вони розсипані по всій ролі <...> Однак, при цьому тема деспотизму з самого початку розростається до явно перебільшеного розмаху, і гуманістична тема проглядає окремими уривками, що подаються, як цитати — пунктиром, розрідкою, підкреслюванням.

Філософія у виставі позбавлена емоційного джерела. Не страждання нещасного батька, не муки скинутого короля, і тим паче, не потрясіння основ невірного, але масштабного світогляду — дрібне роздратування старого діда з нестерпним характером вчувається у крикливих прокльонах Ліра — М. Крушельницького. І раптом тривожні ритми трагедії розбиваються на дрібні уламки, а трагедійний конфлікт перетворюється на сімейну сварку.

Вочевидь в основу режисерського тлумачення шекспірівської п'єси був покладений гуманістичний лозунг Ліра — мовляв, «винні» не окремі люди, а суспільний лад, за звірячими законами влаштований світ феодалізму. При цьому забулася ненависть, з якою Лір збирається заклепити уста усім суддям, і його слова, сказані аж ніяк не на захист Гонерильї, Регані та їм подібним. Спершу «рівноправність» перед нашим судом позитивних і негативних персонажів здається заманливою, бо ж обіцяє небаченої сили конфлікти і надзвичайної чистоти контрасти. Справді, драматично звучить історія старого, ослаблого деспота, якого «загризли» молоді й ікласти!

Перше, що попадає у промінь прожектора — страшенно кошлата і велика голова самого деспота... Коли до зали заходять усі дійові особи, вона обводить усіх очима, вигукує:

– Іди й належно — Глостере!!! — зустрінь  
Бургундського й французького державців.

І, ні на хвилину не притепливши свого звірячого погляду, починає ділити королівство.... Вся перша сцена позбавлена відтінків і контрастів. <...> Жодної людської якості, за яку Ліра можна було б полюбити, яка показала б, що деспотизм — тягар, найважчий для самого деспота, яка б підняла б деспотизм до світогляду, по суті чужого людській природі короля. Тому й істини, що вінчають монологи, звучать як сторонні. Композиційний зв'язок між ними, безумовно, є — бундючно скривлені губи в якийсь момент починають кривитися здивовано і гірко, але те, що вони вимовляють, мало зв'язане із тим, що відбувається <...><sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Олексійчук А. «Король Лір»... — С. 12–18.



В. Шекспір «Король Лір». Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1959.

Блазень — Д. Мілютенко, Лір — М. Крушельницький

У третій дії — розпал горя і безумства — режисерські та акторські засоби були переважно поверховими, — свідчить Л. Олексійчук. Лише один раз спрацював відмінний режисерський ефект — коли скажений свист бурі обірвався у тишу. — Ні, буду зразком терпіння, зціплю уста! — і блискавка вихопила Ліра і Блазня, завмерлих в молитві. Далі стриманість відмовила і постановнику і виконавцю, мабуть, тому монологи п'ятої картини сприймалися радше як риторика, аніж як моторошне передчуття всесвітньої катастрофи. Відчувалося, що між сценою, залом немає міцного контакту. Адже попри завивання вітру, і тремтячого блазня, і далекі хорали, не чувся зі сцени ритм трагічної думки.

В останніх трьох сценах — пробудження, полону і смерті — на думку дописувача, було чимало зворушливих хвилин, але трохи дратувало те, що досягалося це виділенням, як головної, теми старості. Надто багато залежало від того, як прозвучить фраза:

– Я боюсь навіть, чи не зламався розум мій...

М. Крушельницький вимовляв її жалісно. І цей тон лишався головним до самого фіналу, сильно відбиваючись на мужності Ліра. Тема старечої мрії про тихе щастя звучала все дужче...

Лір — М. Крушельницький остаточно втрачав її зі смертю Корнелії. Проте, при всій її зворушливості сцені не вистачало сили, суворості. М. Крушельницький прекрасно передавав відчай Ліра, здавалося, що кожне слово — солоне від сліз, ніжність до найменшенької була у кожному його дотику, здавалося навіть, що близько бачиш його очі — очі опечаленого врубелівського Пана, щось чисте, святе було в його останньому погляді на Корделію, на вогонь, на небо. В усьому — красива проникливість, антична атмосфера жертвовності. Згадувалась перша дія, коли Корделія лежала, плачучи, перед вогнем, а над нею стояв розлютований батько. І ніби ті довгі муки були лише миттю, що швидко проминула, ніби нічого не змінилось, тільки батько й дочка лежать поряд, примирені, пізнавши ніжність і любов<sup>7</sup>.

Деякі сцени вистави, зокрема сцена лицарського розгулу в замку Гонерільї викликала неприйняття й інших рецензентів, зокрібно відомої перекладачки Є. Старинкевич. Натомість Л. Танюк бачить цю сцену інакше: «<...> Крушельницький веде Ліра від засліпленого інстинктом влади деспота — до моменту, коли той починає розуміти сутність людини як такої, — через крах ілюзій. Головна ж ілюзія була в тому, що світ, всесвіт — це один він, Лір, володар, король, надлюдина.

Шкала його прозрінь і осягнень розроблена дуже детально.

Ось він — уперше вільний (!) — без влади, яка його обтяжувала — гостює у Гонерільї. Крушельницький грає Ліра, наче він скинув з пліч не лише відповідальність, а й десяток років — помолоділий, крутиться дзигною, жартує, регоче, буянить. Така ж і його козацька братія — пиворізи і бражники. Оглоблін ставить сцену так, що вона помалу перетворюється з веселого бенкетування на вакхічний розбій, — «що хочу, те й роблю, хочу — п'ю, хочу — ївалтую». І тут виникає об'єктивна правда: Гонерілья жене з замку *старого розпусника*, ненажерну ватагу нероб і пияків, *вона має рацію*. Розуміє це на початку й Лір — Крушельницький, йому незручно. Проте розуміє він і те, що для Гонерільї це тільки *привід*, нагода, суть — в іншому. Вона *зрадила* батька — і він люто з неї глузує <...>.

Гонерілья вгорі, щось на зразок веранди — її кличе Блазень. Лір внизу. Вона слухає Блазневі теревені про дірку від бублика й демонстративно повертається до них спиною. Ще й нагинається специфічним чином. Її не видно — ми бачимо сідницю...

Блазень: — Гаразд, прикушу язика. Твоє *обличчя* (він його окреслює жестом — велике коло) наказує мені <...>.

У відповідь на гострий і «царственный» монолог Гонерільї, в якому вона його соромить, Лір, щойно названий Блазнем — «порожній стручок гороху» —

<sup>7</sup> Олексійчук Л. «Король Лір»... — С. 20, 24–31.



В. Шекспір «Король Лір». Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1959.  
Корделія — А. Ролік, Гонерілья — К. Литвиненко, Регана — О. Кусенко

не зразу може й прийти до тями. Йому погано з серцем. Та він не хоче показатися їй слабким і починає, як здається йому, здалеку: — Чи наша ти дочка? Але вже за мить зривається у шаленство: — Хто тут мене впізнає? Це не Лір! <...> — Скажіть одверто, хто я? А йому у відповідь — Блазнев: — Тінь Лірова!

І дуже страшно, коли він колотить себе — б'є по голові, справжньо, у нестямі <...>. І вже зовсім страшно, зловісне — оте чаклування, руки догори, пальці розчепірені: — ...Почуй мене, природо...<...>

Подальший текст — того ж закляття <...> — жахи й кров — прекрасний відьмак, чаклун зі «Страшної помсти».

І зовсім несподівано, в іншій тональності — кінець першої дії — благання — майже беззахисне: — Небесні сили! Захистіть мене

Від божевілля!

Зустріч з Реганою Крушельницький — Лір веде саркастично. Потворна реальність постала перед ним у своїй жахливій наготі, вистачить ілюзій і сподівань. Він якось відразу пов'язує все, що сталося, з трьома його дочками, в один ланцюг

— і вже проклинає Регану без будь-якої тіні жалю, сатанинськими прокляттями. Бо щойно він ставав перед нею блазенськи навколішки, пробував просити — і на шттовхнувся на ту ж брехню, що й у Гонерільї...

Як страшний знак, піднімається міст: все, фініта. Лір і Блазень — удвох. Королеві холодно. Він самотній. Вперше він відчув себе не всесвітом і не всевладним — малою, нікчемною піщинкою світу... Він втомився. Він плаче.

Тут Крушельницький вибудовує цілий психологічний етюд. Лір ніколи не знав, що таке сльози. Він торкається обличчя й раптом відчуває, що пальці зволожніли. Лір підносить руку до очей. Ні, не кров. Тоді що це? На мить він замислився, піднісши в небо свої блакитні з дитячим виразом очі; а потім різко прикриває їх долонею, ніби хоче втиснути їх углиб черепа. І помічає на великому пальці сльозину. Ось вона переповзла йому на вказівний палець, на середній, далі, затрималась на мізинцю і, коли Лір підніс руку до світла, щоб краще її роздивитись, зірвалася вниз. Якусь мить Крушельницький вивчає власну правицю, потім переводить погляд долу, шукаючи там залишки сльози, що розбилась. Усвідомивши, що людина *може*, має здатність *плакати*, Лір відчув потрясіння. Тепер він не Бог і не надлюдина — він такий же смертний, як усі інші. І з ним чинять так само, як з усіма іншими...

Це у виставі поворотний момент. Від цієї миті починається народження *нового* Ліра. Старий Лір має витравити з себе все колишнє, випалити <...> Бурю в степу Бог йому на те і послав, щоб він міг це зробити <...>»<sup>8</sup>.

А. Олексійчук зробив щодо Крушельницького в ролі Ліра цікавий висновок: «Спроба Крушельницького відкрила несподівані жанрові якості образу і п'єси. Вони так і залишились лиш окремими якостями, не стали цілісним образом, але значення їх треба врахувати. По-перше, це стосується характеру самого Ліра — примхливість виростає до філософської самотності, розбита віра в одну істину вводить у глибини іншої. По-друге, це робить саркастичною всю трагедію, всі її образні лінії, і, як результат, допомагає по-новому відчути двоєдине звучання композиції і думки «Короля Ліра» <...> Але ексцентрика повинна бути високо трагедійною, щоб злити в собі сльози і посмішку над ними <...>, щоб не зводити конфлікт до дрібниць і не виставляти Ліра жертвою свого деспотизму, в протилежність уявним «святим» трактовкам, де він — жертва жорстокості дочок <...>»<sup>9</sup>.

На нашу думку, справді видатним явищем у виставі «Король Лір» був образ Блазня у виконанні Дмитра Мілютенка. Він був alter-ego Ліра, його тінню й душею. Недарма вони інколи мінялися місцями — блазень всідався на трон, а король

на землю. І одягнені були подібно, особливо в подертому шматті. І в гримі були схожі — та ж кудлата сивина на високому чолі Мілютенка. Хіба що у гіркій мудрості, внутрішньому спокої знання людей, мужній іронії Д. Мілютенко був справжнім королем. Тому, на нашу думку, основним стрижнем, на якому трималася вистава В. Оглобліна, був Блазень — Д. Мілютенко. Це він відтінював Ліра — М. Крушельницького, додаючи йому значущості. В колі його енергетики партнери раптом згадували про єдність стилю, про глибину думки, про правду екстремальних виявів характеру... Недарма так високо оцінює Блазня — Д. Мілютенка А. Олексійчук: «Там, де справа стосується цієї чудової пари — Короля і Блазня — режисер не дуже суворо дотримується теми деспотизму, захоплений зовсім іншою, незрівнянно цікавішою стихією п'єси. Король і Блазень — дві його улюблені фігури у цій партії, звички і можливості яких він знає до тонкощів і комбінувати які може на тисячу ладів, з невичерпною насолодою <...> І не у тому привабливість цієї пари, що король часто опиняється на місці блазня — цей каламбур досить давній і затертий, інше смішить і печалить — їхня внутрішня близькість. Вони обидва мудреці, обидва не можуть жити поодиноці. Лір давно вже розуміє свою помилку, давно з гіркою насолодою слухає насмішки Блазня, і по-своєму реагує на них. Ці люди — ніби дві половинки однієї істоти, що з двох фронтів знищують лицемірство: один вибухає спопеляючими прокльонами, а другий влаштовується перед брехуном і хитро вдивляється йому в очі. За довге спільне життя вони багато чого навчилися один від одного, і Блазень із задоволенням впізнає свою школу, коли Лір розлютовано, карикатурно вклоняється Гонерільї і, передражняючи поштивість, тягне: — Як ваше ім'я, прекрасна дамо?... Оця їхня душевна близькість і лишається в пам'яті як найкращий емоційний центр вистави.

Дуже виразна мізансцена Блазня у П картині. Він наче замкнув королеві шлях до ілюзій, до втішних думок, він ніби старий орел над здобиччю, що кружляє



В. Шекспір «Король Лір». Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1959. Лір — М. Крушельницький, М Глостер — А. Гашинський

<sup>8</sup> Танюк А. Слово, театр, життя... — С. 680–683.

<sup>9</sup> Олексійчук А. «Король Лір»... — С. 31–32.



навколо неї і покловує її. Він переносить свої приповідки від Ліра до лицарів, від них назад до короля, наче найвідданіший уповноважений Гонерілії, він розумно, вдумливо роз'яснює королеві незрозуміле. «Чого ж дивуватись? Все дуже просто!» — цей тон ми впізнаємо пізніше у словах прозрілого Ліри, коли Блазня вже не буде з ним...

Ось вечоріє. Блазень — Д. Мілютенко збирає похідний вузлик, Лір — М. Крушельницький — угорі, на стіні. Обидва дивляться на красиве вечірнє небо і Блазень — Д. Мілютенко тихо запитує: — А знаєш, чому в семизір'ї сім зірок? — Інший тихо відповідає: — Бо не вісім? — Далєбі, добре. З тебе вийшов би путящий блазень, — говорить перший.

У другій дії вони, сидючи поряд на помості, чекають виходу Регани. Все менше і менше різниці між ними: і в одязі, і в становищі — все сильнішого образного смислу набуває цей вузлик із залишками колишнього королівства.

У третій дії різниця між королем і блазнем повністю стерлася. Лір і Блазень завмерли у молитві. Потім Блазень — Д. Мілютенко старішає на очах. Все менше лишається в ньому від хижого птаха, все ясніш вимальовується нещасний зне-силений дідок. Ще кілька поривів колишнього — зраненим крилом, звисивши зеленого плаща, він виголошує останнє пророцтво — і остаточно перетворюється на шматок старого тіла. Його життя закінчується. Лір тепер сам здатний розпізнати те, до чого був сліпий раніше <...><sup>10</sup>.

При цьому театрознавець справедливо зазначає діалектику образу Блазня, створеного Д. Мілютенком: «Це страшний образ. Дідок не зворушливий і не веселий. Блазень мимоволі. Коли думаєш про нього, бере сумнів, чи було йому весело хоч раз у житті. Злість, втома, сум найчастіше читаються в його танцях, жартах, очах... З нього сміються, бо його бояться. Справедливий, скривджений, мудрість у ковпаку дурня — це так само тішить королівський двір, як закований велетень — боягуза, бо дає їм ілюзію сили <...>».

Блазень Д. Мілютенка — абсолютно трагедійний персонаж <...> Природа образу вимагає, щоб сльози пробивались крізь сміх... Намічений вірно і оригінально образ продовжує розвиватись, хоч виконання актора іноді ще важкувате <...>. Текст не пропадає вже й зараз, а, приміром, запальні зауваження королеві, що він не повинен був старітись доти, доки ума не набрався, сказані без іронії, із щирою досадою, звучать особливо смішно, але та чудесна симпатія, з якою глядач сприймає блазня, іноді гасне, коли він стає незрозумілим. Наприклад, проповідь у Ш дії прочитана занадто буквально, і в такому вигляді вона втрачає свій істинний хитрий смисл»<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Олексійчук Л. «Король Лір»... — С. 41–45.

<sup>11</sup> Там само. — С. 49–51.



В. Шекспір «Король Лір». Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1959.  
Ескіз оформлення (художник В. Меллер)

Л. Танюк згадує одну красномовну деталь, яка дуже точно визначила стосунки короля та блазня у «франківській» виставі: «В подальших сценах Блазня вже нема, і лише рукав з балабончиками від його коричневої хламиди залишився у Ліра — він не зніме його до кінця вистави і, відходячи в інший вимір, з усмішкою подасть цими балабончиками якийсь умовний сигнал — зустрічайте, мовляв, я вже йду — туди, до вас...»<sup>12</sup>.

Примітно, що останній монолог — «Перш ніж іти, виречу пророцтво» — Блазень — Д. Мілютенко виголошував «демонстративно на публіку, естрадна декламація на рампі, і кожен рядок Шекспіра, Рильського і Мілютенка — про нас, до нас, проти нас»<sup>13</sup>.

У «франківській» виставі, так само як у переважній більшості інших версій шекспірівської п'єси, основна увага режисера приділена дуєтові Ліра і Блазня.

<sup>12</sup> Танюк Л. Слово, театр, життя... — С. 686.

<sup>13</sup> Там само. — С. 683.

Тому інші персонажі спектаклю запам'ятовувались лише в одній-двох сценах. Тим паче, що, приміром, «тема осліпленого графа Глостера була зведена майже до епізодичної, за її рахунок збільшена любовна інтрига Едмунда <...> Лише в одній сцені вона розроблялася сильно і виразно — у сцені осліплення Глостера.

... Просторе підземелля, з якого нагору ведуть вузькі гвинтові східці, вибиті у величезній камінній колоні. По них спускається троє зігнутих людей, але здається, що їх дуже багато, що вони обліпили колону з усіх боків... Внизу — прикований Глостер. Пластика, ритм, простір, світло — все грає на враження задавленості, небезпеки, зв'язаності, ненависті. Короткі сутички, зрадницький удар ножа, труп слуги, що загороджує шлях до втечі, вогненна шуба, що пролітає перед Глостером в мить, коли він позбавлений ока, — це надає сцені стрімкої динаміки «»<sup>14</sup>.

Четверта дія починалася з виду мальованого задника: по краях соковито написане шмаття коричневої темряви, а в центрі — різко ним відтінене — сліпучо блакитне небо з пишною білою хмарою. На його тлі відбувалася зустріч Глостера з Едгаром. Потім — щаслива зворушлива зустріч короля з дочкою, Едмунд, який попав у пікантну ситуацію, вимушений клястися у коханні обом нелюбимим жінкам, мужня сцена Ліра і Корделії в полоні — аж до фінальної картини режисер радував глядачів чіткістю та винахідливістю рішень<sup>15</sup>.

У фінальній сцені чіткості і винахідливості, на думку Л. Олексійчука, не меншало. «Якщо судити останній акорд вистави за її власними законами, щодо режисури його треба визнати бездоганим, — стверджував театрознавець. — Але якщо судити його ще й за законами п'єси, то в ньому виявиться багато зайвої м'якості, розпливчатості ритму і думки. «Нема, нема життя!» — ось єдино вірний ключ до цієї сцени, вершина трагічного пізнання. Образ кінця світу — те, від чого не можна відмовитись, не зашкодивши головній думці трагедії, не применшивши її страшної послідовності»<sup>16</sup>.

Водночас, графові Кенту у виставі відводилась роль «не менш принадлива і весела, але і не менш трагічна, ніж блазневі. Не прописне благородство і, тим паче не рабська відданість сюзерену вбачалися у характері загального улюбленця чесного Кента. Солдатська прямодушність, безстрашна справедливість і ренесансний авантюризм — три провідні риси цього образу. Чому ренесансний, коли дія спектаклю відбувається задовго до епохи Відродження? По-перше, тому, що в п'єсі замішані принаймні три епохи, по-друге — занадто очевидна

<sup>14</sup> Олексійчук Л. «Король Лір»... — С. 39–41.

<sup>15</sup> Там само. — С. 45–48.

<sup>16</sup> Там само.



В. Шекспір «Король Лір». Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1959.

Ескіз оформлення (художник В. Меллер)

схожість Кента з героями шекспірівської Англії, і по-третє — нова епоха саме й виросла з таких Кентів. Проте, Давиденко грав щось дуже несхоже на задумане. Благородство його Кента йшло не від здорової природи, а від невідомо звідки взятого альтруїзму <...>.

У першій картині, де Кент — Давиденко невтомно страждав, страшенно хотілося, щоб він розсердився на короля — це було б істинно по-кентівськи! У другій картині він з'являвся у личині Каюса, веселого чоловіка, але сценічно це виходило не надто яскраво, відчайдушний авантюризм цього переодягання лишався незіграним, й далі він ставав лише маловиразною сюжетною фігурою. Якесь тепло відчувалося у сцені бійки з Освальдом, але враження зіпсувалося від дуже поганого володіння актором прийомами виголошення віршованого слова <...>.

Т. Литвиненко доволі точно грала Гонерілю, але образ, на жаль, не розкривався у виразних деталях. Люта тварина з жирно прокресленою наприкінці сексуальністю — контури образу весь час були ті ж самі <...>.

Характер Едмунда був зведений до єдиного особистого мотиву. Едмунд В. Цимбаліста виглядав хворобливим і неприємним. Якщо на Лірі — М. Крушельницькому лежала печать влади, то на його обличчі — не менш помітна печать підлоти. Тому була невинуватою довіра Глостера і Едгара до його слів.

Образ Корделії також виглядав доволі блякло. Пам'ятаємо, у першій картині Лір чує:

– Моя нездатність до речей медових,  
До поглядів благальних та жебрущих  
У мене вашу відняла любов.

Ці слова в даному разі можна було б викреслити. Благальних, жебрущих інтонацій в одному монологу Корделії — Ролик звучало більше, ніж у Гонерільї чи Регани у всій ролі. Ніжна дівчина, яка не може сказати неправди — така Корделія виявилась актрисі ближче, ніж йоржисте, принципове чадо сердитого короля. Однак, повноцінно окреслити образ, на нашу думку, актрисі завадило неповне вживання в образ. Але без внутрішнього виправдання всі заламування рук і падіння Корделії — Ролик часом виглядали ледь не пародійно.

Проте, в останніх сценах свої репліки «а parte» Корделія — Ролик вимовляла із задумливою і впевненою посмішкою. Це було несподівано щиро, дуже схоже на саму артистку, по-дівочому трохи незграбну, і в цьому, мабуть, було більше філософії, ніж в інші моменти ролі.

Серед ролей другого плану виділявся К. Степанков у ролі Едгара <...> З перших його фраз відчувається щось невловимо тривожне і приємне, що буде попереду. І відчуття не помиляється — через кілька фраз звучить початок ролі: — Якийсь негідник, певно, наговорив на мене!

Трепетно, тривожно, легко починається роль. І вже друга фраза бринить розпачливим дисонансом майбутнього: — Зброю, мій брате?

Роль Едгара дуже скорочена, але тим більше краси вносить артист у сцени, що залишились. В його пристрастях немає патології, вони легкі, точні й розумні. Через таке виконання тема Глостера офарблюється чистою задумливістю, сумом, любов'ю. Несмілива, трагічна любов до батька — ось єдине, що невимовною красою овіює всі думки, весь образ Едгара. Іноді вона зникає — приріром, у сцені бурі схвилюваний Едгар — К. Степанков існує окремо від божевільного Тома, але знову з'являється в IV дії і м'якою печаллю вливається у фінал <...>.

З'явилась задумливість і у Глостера. А. Гашинський відкриває гірку істину: — Для богів

Те саме ми, що мухи для хлоп'ят,  
Вони нас для розваги убивають.

Проте, руйнівне начало, що носить у собі Глостер, зігране невиразно. Поважна хода, надривний одноманітний трагізм міцно в'їлися в образ, його розвиток відбувався надто повільно <...>.

Тема страху голосно звучить у дзвінкому голосі Регани — О. Кусенко. Витончена Регана, з відчутним артистизмом зіграна актрисою, запам'ятовується одразу і надовго. Особливо її довгий розпачливий крик після смерті Корнвалля у темряві підземелля... В цілому саме музика інтонацій, злякані репліки, звертання, вигуки, насамперед створюють виразний і точний образ Регани.

Герцога Корнвалля А. Скибенко грав грубим примітивним солдафоном. Проте, в даному випадку образ знову виглядав дещо однобарвним.

Герцог Альбані Бабенком трактований як благородна, але слабкодуха людина. Чистота, ніжність, сльози образи... На нашу думку, такий підхід і сам по собі не мав великої естетичної цінності, що особливо вдалося взяти у відверто фальшивому фіналі — розпачливому плачі Альбані — Бабенко над тілами Корделії та Ліра»<sup>17</sup>.

Не обійшовся без зауважень стосовно «Короля Ліра» й Л. Танюк: «<...> Дратує деяка «тяжеловесность» (режисер, трохи — оформлення) <...> Оглоблін — реалістичний режисер, православного віросповідання в режисурі, і зроблено по його лінії все «добротно». Але обидва головних виконавці — інший стиль <...>»<sup>18</sup>. Однак, дописувачу імпонувала стихійна, «варварська» сила вистави, яку він відчув «і в тій левиній лапиці, що починає виставу, і в дебелості українських парубків а ля дяк Гаврило <...>, у поведінці «гнаних хіття жінок (Регана і Гонерілья, українське леді-Макбетіанство)». «Вистава вибухає слізьми й реготом, враження, що ролі не написані на папері й не завчені напам'ять — гарні актори *бешкетують*, влаштували собі акторські вечорниці веселого духу і передсмертного каяття», — таке його загальне відчуття «франківської» вистави»<sup>19</sup>.

Український театр за історичних обставин взагалі вкрай рідко виставляв трагедії, а, тим паче, трагедії В. Шекспіра. До того ж, М. Крушельницький — своєрідний характерний актор з тяжінням до ексцентрики — ні за масштабом особистості, ні за специфічністю обдарування роль короля Ліра вповні «потягнути» не міг. А що ж за шекспірівська вистава без чільного героя?!

І все ж вважаємо слушним висновок Л. Олексійчука, зроблений відразу по прем'єрі спектаклю: «Поки що зустріч із шекспірівською трагедією обійшлася театрові дуже дорого — в розумінні і коштів, і часу, і поранених акторських самолюбств. Обмеженість можливостей, застиглість знайдених прийомів, велика

<sup>17</sup> Олексійчук Л. «Король Лір»... — С. 51–57.

<sup>18</sup> Танюк Л. Слово, театр, життя... — С. 647–648.

<sup>19</sup> Там само. — С. 666.

маса технічних слабостей — все це стало особливо помітним на матеріалі поетичної драматургії Шекспіра. Але стали помітнішими і ті живі талановиті художні тенденції, які треба підтримувати і розвивати. Театр без трагедії — фортепіано без контроктави. Віртуози виховуються на великому робочому діапазоні. Отже шлях до Шекспіра повинен продовжуватись»<sup>20</sup>.

Він і продовжувався. «Короля Ліра» грали «заньківчани» з прекрасною молоддю (Б. Ступка, Ф. Стригун, Л. Кадирова) і «старожитнім» В. Яременком у головній ролі. Грали «франківці» в режисурі С. Данченка і виконанні Б. Ступки — теж, як то кажуть, кінці з кінцями сходились тут не завжди. У Дніпропетровському російському театрі Ж. Мельников ставив і грав Ліра на хвилі великої акторської інтуїції... А проблеми цієї, можливо, найскладнішої трагедії В. Шекспіра, на нашу думку, не лише не втратили актуальності, а, навпаки, — загострилися сьогодні ледь не до краю. Відтак, український театр очікує на чергового сміливця, який наважиться подумати над текстом «Короля Ліра».

В. ЗАБОЛОТНА

О. КОЛОМІЄЦЬ «ФАРАОНИ»

Київський академічний український драматичний театр  
ім. І. Франка (1961)

Дебютна комедія на тему колгоспного життя «Фараони» сорокарічного драматурга-початківця Олекси Коломійця навдивовижу блискавично здобула популярність у театральному світі та впевнено проклала шлях на мистецький Олімп для її автора.

Вже у наш час Р. Коломієць, пригадуючи далекі 1960-ті, напише: «З творчістю Олекси Коломійця один час пов'язували надії на вивільнення з полону корнійчуківщини <...> Його перша п'єса «Фараони» <...> протистояла сірості й нищоті, естетичному стандарту сучасної української драматургії»<sup>1</sup>. Проте, загальна інтонація все ж сумна — надії не виправдались. Але позитивні зрушення, безумовно, були. Тим паче, не тільки на літературному фронті. Славнозвісний ХХ з'їзд комуністичної партії СРСР, розвінчання культу особи Сталіна, запровадження нібито нової політичної та економічної стратегії, словом, хрущовська «відлига». І опосередковано це «пом'якшення клімату» можна відчутти, аналізуючи комедію «Фараони».

Сюжет, здавалося б, простий та невибагливий, проте має ознаки новаторства через спробу зробити півкроку у бік від «чистого» реалізму. Нагадаємо, що основні колізії п'єси розгортаються уві сні, що наснився завмеханізацією Миколі Тарану. І сон цей був жахіттям: примарилося, начебто чоловіки та жінки помінялися місцями, точніше робочими місцями. Тепер чоловікам належало займатися «легкою» хатньою роботою, себто пекти хліб, доглядати худобу та город, шити одяг, і до того ж знаходити час, щоб відпрацювати належну

<sup>20</sup> Олексійчук Л. «Король Лір»... — С. 57.

<sup>1</sup> Коломієць Р. Франківці. — С. 160.

кількість трудоднів на птахо- чи свинофермі та колгоспному полі. Жінки нато- мість мали б здійснювати «загальне керівництво» у статусі бригадирів, бухгалтерів, обліковців. Вже через день після такого «перевороту» життя представників сильної статі почало скидатися на пекло...

Літературознавці були вражені неймовірними легкістю і вправністю, з якими О. Коломієць вдалося поєднати у неподільне ціле «регламентований» народний побут, дозовану критику окремих недоліків колгоспної системи та вічний, а тому завжди актуальний конфлікт і суперництво двох протилежних статей. Відшукуючи художню генезу «Фараонів», згадували творчість давньогрецького комедіографа Аристофана («Лісістрата»)<sup>2</sup>, ірландського драматурга Ш. О'Кейсі («Кінець початку»)<sup>3</sup>, радянських авторів Н. Хікмета та В. Комісаржевського («Бунт жінок» за мотивами твору К. Сандерб'ю)<sup>4</sup>, вказували на «продовження традицій» О. Корнійчука, В. Минка, М. Зарудного, Є. Кравченка<sup>5</sup>. На нашу думку, варто додати до літературного контексту зауваження щодо певної подібності «матриці» п'єси до українського народного обряду Маланки, що припадає на 31 грудня і з часом із аграрно-магічного ритуалу трансформувався у світську святкову «карнавальну» забаву. Нагадаємо, що за давньою традицією роль головного обрядового персонажа — Маланки — грав хлопець, який перевдягався у народний жіночий костюм. Інші ролі також переважно виконували хлопці, рідше залучали дівчат. Масковані учасники дійства розігрували кумедні сценки-інтермедії: Маланка зображувалась господинею, яка все робить не доладно — б'є посуд, миє піч водою, а лаву підмазує глиною, підмітає сміття від порога до середини хати тощо. Схожі «інтермедії» спостерігаємо й у «Фараонах»: комічні оповіді Ониська про спробу з похмілля ви- доїти корову, або героїчні спроби Оверка розкрити донькам на сукні.

Окрім прогнозованого сміху, така чоловіча безпорадність має на меті ви- кликати ще й глибоку повагу до радянської жінки-трудівниці в різних її іпо- стасях — коханої, господині, матері. До того ж у «Фараонах» «порушуєть- ся чимало питань сільської дійсності — про трудову дисципліну, механіза- цію, побутове обслуговування», «висміюються не лише жінофоби, ледарі, п'янделиги, порушники етичних норм радянського життя, а люди, які завдають серйозної шкоди виробництву»<sup>6</sup>. Тож з ідеологічної точки зору комедія була не менш зразковою, ніж у своїх художніх якостях.

<sup>2</sup> Коломієць Р. Франківці. — С. 105; Кисельов Й. Добрий початок // Коломієць О. Фараони. — К., 1966. — С. 5.

<sup>3</sup> Старинкевич Є. Про серйозне в смішному // Рад. культура. — 1961. — 14 груд.

<sup>4</sup> Кисельов Й. Добрий початок // Коломієць О. Фараони. — С. 5

<sup>5</sup> Кисельов Й. Крах фараонів // Літ. газета. — 1961. — 12 трав.

<sup>6</sup> Кисельов Й. Добрий початок... — С. 6



О. Коломієць «Фараони». Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1961.

Сцени з вистави. Оверко — М. Яковенко (низ праворуч)

Мабуть, найпершою «ластівкою» майбутньої всенародної любові до «Фараонів» стала невеличка репортерська замітка, що вийшла невдовзі після публікації п'єси у журналі «Вітчизна»<sup>7</sup>. Самодіяльний театральний гурток села Паньківка (Полтавської області) висловлював щире захоплення тим, наскільки точно зма- лював драматург сільський побут: «<...> він (О. Коломієць — І. Ч.) неначе побу- вав у нас і познайомився з деякими нашими керівниками, з дядьками та молоди- цями». Гуртківці обіцяли першими поставити «Фараонів» на кону, випередивши професійні театральні колективи<sup>8</sup>.

Однак, ще у травні місяці з'явилась інформація про те, що столичний Театр ім. І. Франка взяв «Фараонів» до репертуарного плану і навіть розпочав репети- ції<sup>9</sup>. Тим не менш, «франківці» все одно були другими. А дебютна прем'єра твору О. Коломієць відбулася на сцені Московського театру ім. М. Гоголя у режисурі С. Майорова<sup>10</sup>. На жаль, не вдалося розшукати жодних письмових свідчень про те, якою була та прем'єра. Можемо тільки припустити, що винятковою оригіналь-

<sup>7</sup> Вітчизна. — 1961. — № 5. — С. 90–139.

<sup>8</sup> Дудник О. Оцінка — щирий сміх // Літ. газета. — 1961. — 26 вер.

<sup>9</sup> Кисельов Й. Крах фараонів // Літ. газета. — 1961. — 12 трав.

<sup>10</sup> Веселка С. Олексій Коломієць: Враження і роздуми. — К., 1979. — С. 8.

ністю спектакль не вирізнявся, оскільки був зроблений у досить короткий термін для звітної «галочки» — до XXII з'їзду КПРС. А пояснити, чому саме цей театр взявся за п'єсу О. Коломійця, дуже легко. Адже до партійних з'їздів за традицією відбувався показовий творчий обмін «досягненнями» національних братніх культур. При цьому дотримувалися певної ієрархії: якщо, приміром, до цього ж XXII з'їзду «перший театр» Росії — МХАТ ім. М. Горького — брав до постановки п'єсу «першого драматурга» України орденосця, лауреата Сталінської премії, народного депутата О. Корнійчука «Над Дніпром», то інші театри, відповідно, обирали авторів згідно своєї мистецької репутації та суспільної вагомості.

Утім, Театр ім. І. Франка «запізнився» з прем'єрою всього на кілька тижнів — українських «Фараонів» київська публіка вперше побачила 11 листопада 1961 р. А вже наступного року п'єса розпочала своє тріумфальне крокування сценами країни: аж 70 театрів СРСР зацікавились твором і терміново розпочали роботу над ним. У Театрі ім. І. Франка спектакль став одним із «довгожителів» і незмінним «улюбленцем» глядачів — 1978 р. була показана ювілейна 500 вистава. Забігаючи наперед, скажемо, що цим приголомшливим успіхом, який досі супроводжував лише п'єси О. Корнійчука, театр перш за все завдячував творові О. Коломійця.

Режисер вистави І. Казнадій, художник Ф. Нірод та композитор Р. Рождественський відтворили літературний текст на кону у буквальному сенсі. Якщо не зважати на малопомітні купюри кількох несуттєвих епізодів, то втручання режисера у текст було мінімальним (ці правки носили характер, сказати б, «дружніх порад», які драматург врахував при повторному перевиданні твору). Авторитет автора п'єси у театрі, як склалося ще з середини 1930-х, був непорушним. Тобто цілковита відсутність претензій на режисерську «інтерпретацію» — одна із симптоматичних прикмет тієї епохи — стосувалась і «Фараонів», які з драматичного твору автоматично перетворилися на «постановочний сценарій».

Досить влучно описав у своєму щоденнику цю ситуацію колишній студент режисерського факультету Київського інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого Л. Танюк: «Казнадій ставить «правдиво», так би ставив Юра, так розігрували б цей сюжет наші корифеї від Кропивницького до Саксаганського. Олекса ж Коломієць вирвався у лубок, у клоунаду: якби такий бюджет мали учні Курбаса, ридай «Шпано» і «Зайці» з «Дурнями»! Анекдот чисто народний, український <...> Тут би й вступити справжній український фарс, граціозний, театральний, вигадний, з легкою музикою і дотепною мізансценою, каскад акторських фантазій, атракціони і номери <...>»<sup>11</sup>. Звичайно, на початку 1960-х про «справжній український фарс» навіть не йшлося. Однак, «потенціал» «Фараонів» автор цього відгуку визначив точно.

<sup>11</sup> Танюк Л. С. Твори: У 60 т. — К., 2005. — Т. 5: Щоденники (1959–1961). — С. 611.

Власне, за структурою вся п'єса — то низка парних репріз із однією масовою сценою загальних зборів колективу колгоспників у шостій картині. Увесь комічний «заряд» переміщено у діалоги дійових осіб, які лише розповідають про свої кумедні господарчі халепи, що здебільшого відбуваються за сценою. При цьому, герої в О. Коломійця, якщо їх порівнювати з персонажами того ж таки О. Корнійчука, геть чисто позбавлені «анкети», тобто протокольно чіткої біографії, що пояснювала б не тільки характери, а й вчинки героїв. Також нема і традиційних «красномовних» прізвищ (хіба що головному герою Тарану автор залишив прізвище-ознаку). Дійові особи — типові комедійні «маски» з прикметними зовнішніми відмінностями (товстезний, щуплий, огрядний), у когось кумедний чуб, хтось смішно жестикулює. Всіх їх поєднує закостенілість поглядів, бюрократичні замашки та абсурдно-безглузда ситуація, заручниками якої вони стали. Далі мала б підключатися фантазія режисера та акторів. Однак за умов «диктатури драматургії» надана автором свобода виявилася згубною для вистави.

Прекрасні комедійні та драматичні актори М. Покотило (Таран), М. Панасьєв (Онисько), В. Цимбаліст (Ористарх), М. Яковченко (Оверко), Н. Копержинська (Ганна), М. Шутько (Жорній) та інші, видається, намагалися піднести своїх персонажів до ступеня типажів, однак, результатом були лише бляклі «середньостатистичні» образи-клони з усіх попередніх зіграних «народних комедій». Мабуть, таким чином далось взнаки зміщення акцентів у бік комедії положень (від майже канонізованої комедії характерів): сама ситуація чудернацького «сну» перебирала на себе основну увагу, вимагаючи від виконавців органічного входження до цієї нової гри в іншу реальність, в якій мали б домінувати ознаки трагедії та бурлеску. Це, у свою чергу, вимагало б іншого способу існування акторів на сцені, іншої мотивації вчинків, іншої виконавської палітри. Але, на жаль, вульгарно трактований метод «психологічного реалізму» призводив до одноманітної уніфікації на кону (додамо, і без того не надто різноманітного) драматургічного матеріалу. У даному разі, за усіма параметрами «Фараони» вкладалися у рамки «жанру-штампу» народно-побутової комедії.

Тим не менш, п'єса ніби навмисно провокувала і вимагала більшої розкутості, розширення меж офіційно дозволеного. Скажімо, починаючи з другої картини герої-чоловіки змінюють, мабуть, найважливішу висхідну своїх образів, а саме — соціальний статус. Відтепер і до фіналу — вони звичайні «робітниці», які на собі мають відчутти увесь тягар щоденної жіночої «каторги» і прийти під завісу до твердого переконання про необхідність механізації колгоспів для зниження собівартості продукту і підвищення ефективності праці. Але О. Коломієць залишає для акторів ще й можливість змінити не тільки соціальні, а й гендерні ознаки. Пригадаємо, що плітки, ревності, істерики у сні стають прерогативою чоловіків, відтак пияцтво, пихатість, зверхність у ставленні передаються «у спадок» жінкам. І у виставі, хоча

й напрочуд скупю, лаконічно, навіть обережно це було заявлено. Чоловіки-актори чим далі, тим наочніше переймали жіночу манеру поведінки і спілкування, подаючи ці особливості у ледь шаржованому вигляді. Жінки-актриси натомість зображали мужність і статечність, акцентували набути ними керівну роль. Треба зазначити, що у всіх жіночих ролях, особливо яскраво у Н. Копержинської — Ганни та О. Кусенко — Одарки, відчувалося, що ця строгість і «важність» відверто напускні, оманливі та мають суто «виховну» мету. Таким чином встановлювався, хай доволі ефемерний, зв'язок «сон — гра». Бо якщо вдуматися, то вигадана театром реальність цілком підпадає під визначення «монодрами», де все подається з точки зору одного героя — Тарана. Останній же, як і решта чоловіків, безоглядно вірив у все, що відбувається, й активно «перевиховувався», не помічаючи ані іронії з боку жінок, ані їх підкреслено пародійної поведінки «а ля чоловіки».

В акторських роботах відчувалося також обов'язкове «ідейне навантаження» ролі, що сковувало, обмежувало, вимагало «серйозного підходу». Останнє ж було просто-таки парадоксом, нісенітницею, зважаючи на жанр. На радянську комедію поклали завдання, «зберігаючи тональність легкої і гострої <...> комедії-жарту, розкрити серйозний громадський зміст»<sup>12</sup>...

При всій благопристойності, стриманості, «стандартності» вистави театр все ж таки звинуватили у легковажності. Хоча стосовно комедії це можна було б розцінювати навіть як своєрідний комплімент. Дослідниця української драматургії і строгий критик Є. Старинкевич невдовзі після прем'єри обурювалася: «<...> не можна не пошкодувати, що театр у даному разі не тільки не підніс на вищий ідейно-естетичний рівень цю комедію, а навпаки, подав її як бездумний водевіль з перевагою зовнішніх (до того ж не завжди свіжих) засобів смішити глядача»<sup>13</sup>. Хоча, як переконаємось далі, «зовнішні засоби» були також чомно дозовані й залишалися цілком на «мистецькій совісті» драматурга.

На сцені з належною достовірністю була відтворена перша ремарка п'єси — «подвір'я Тарана»: з-за дерева визирала стіна вибіленої чепурної хати, у затінку висів гамак. Біля будинку — низенька огорожа, у ній — лавка-перелаз. Хіба що вирізані дерев'яні півні під дахом хати дещо вирізнялись своїми збільшеними розмірами і дозволяли пригадати яскраве оздоблення ярмаркових балаганів. Костюми, зрозуміло, були також «як в житті» — вишивані сорочки, піджаки, барвисті сукні. Певне хуліганство починалося вже «уві сні»: скажімо, вусатий Онисько — М. Панас'єв з'являвся у жіночій хустці, а пізніше хустку і фартух вимушений був «для зручності» одягти і Таран — М. Покотило. Проте всі ці «перевдягання» вписані автором у ремарках, тож театр і тут належної самостійності не виявив.

<sup>12</sup> Старинкевич Є. Про серйозне в смішному // Рад. культура. — 1961. — 14 груд.

<sup>13</sup> Там само.

Постановник спектаклю І. Казнадій, повторимось, скористався п'єсою як розгорнутим режисерським сценарієм. Утім одна (до того ж, істотна) відмінність спектаклю від літературної основи все таки існувала. О. Коломійцю прийом сну знадобився, аби виправдати малоімовірні у реальності «пропоновані обставини», відтак, він жодним чином не впливав на достовірність зображення місця дії, побуту, чи на характери героїв. Натомість у виставі сон було подано у тій же стилістиці, що й буденне життя, жодних візуальних «викривлень» реальності не відбувалося, окрім вищезазначених кумедних «перевдягань».

Загалом, привнесеного у виставу саме театром було до образливого мало. Хіба що слід відзначити фінал четвертої картини, де чоловіки на вимогу жінок починають танцювати. Спочатку кожен із героїв самотужки намагався зімпровізувати якісь «па». Але виходило це у них доволі незграбно, нагадуючи «танки» дресированих ведмедів на ярмарках під захопливі вигуки публіки та під пильним наглядом поводири. Закінчується сцена принизливим танком усіх чотирьох героїв у колі своїх дружин. Цей епізод можна вважати зразковим варіантом стосунків театру з літературним текстом: «легка» імпровізація, але суто у межах, окреслених автором.

Згадуючи про цю виставу, не можна не відзначити особливу манеру акторського виконання видатного М. Яковченка, що частково повернула «Фараонам» комедійну легкість та невимушеність. В той час, як М. Покотило, В. Цимбаліст, трохи менше М. Панас'єв намагалися психологічно виправдати події, шукали глибокий ідейний підтекст у комічних ситуаціях, М. Яковченко — Оверко не упускав жодної можливості обіграти пречудовий веселий текст. На нашу думку, актор сам по собі був неабияким комедійним персонажем, справжнім кумиром публіки, яка чудово пам'ятала його у «зоряній» ролі Довгоносика із незабутнього спектаклю «В степах України» О. Корнійчука. Деякі критики дорікали М. Яковченку тим, що він з ролі у роль користувався штампами, кліше, застарілими, давно знайомими прийомами. Частка правди у цьому була. Проте важливо розуміти, що й імпровізаційна італійська *commedia dell'arte* трималася виключно за рахунок сталого арсеналу трюків, гегів, жестів, поз, мімічних гримас. «Штампи» Яковченка ведуть родовід з цієї «комедії масок», де виконавець протягом цілого життя шліфує та вдосконалює вміння виконувати лише одну роль. Звичайно, не треба сприймати буквально це твердження стосовно М. Яковченка. Але зауважимо також, що цілком справедливе твердження: «після Корнійчука і, так би мовити, в результаті Корнійчука національні традиції української драматургії було підмінені сурогатами, або, в кращому разі, другорядними паліативам»<sup>14</sup>. Тож цілком логічно, що акторський творчий «організм» був цими «сурогатами» та «паліативами» помітно «отруєний». Мабуть, радше в якості самозахисту, у більшості виконавців дуже скоро з'являвся «джентльменський набір»

<sup>14</sup> Коломійць Р. Франківці. — С. 160.

штампів для виконання «типових» образів колгоспників, робітників, інтелігентів, закоханих, ворогів-диверсантів і т. д.

У «Фараонах» сцени з М. Яковченком — Оверком були чи не найсмійніші. Протягом вистави він тинявся із ситцем у руках та сантиметром на шиї, випитуючи у Тарана поради, як краще розкрити «дівчаткам на платтячка», потім що робити, бо не вистачає матеріалу. І серйозність його тону, відсутність сумнівів, що йому врешті вдасться пошити ті «платтячка», діловитість і напускна заклопотаність були зіграні так влучно й об'ємно, що виникла стійка думка: цьому Оверкові абсолютно все одно, де імітувати бурхливу діяльність — чи вдома, чи на птахофермі. Все одно користі — нуль. Розповідь Оверка — М. Яковченка, як він дістав «довідку, що не в здоров'ї», через чиряк, була зіграна, без перебільшень, віртуозно. Скажімо, медичний термін «хурункул» вимовлявся ним через паузу, при цьому губи витягувалися у трубочку, і слово ніби вилітало на єдиному подиху, а сам актор одночасно і пишався і дивувався, що тепер вивчив за лікарем таку чудернацьку назву звичайного чиряка. Власне, у даному випадку, коли театр знаходився у «підрядному» становищі до драматургії, для актора йти шляхом ретельного підкреслення й прояснення гумористичних, іронічних, сатиричних інтенцій тексту, було, поза сумнівом, найдійовішим способом як створення образу, так і дотримання жанру комедії. На щастя, п'єса О. Коломійця «Фараони» сповнена дотепів, реприз, жартів — при бажанні виконавцям було до чого апелювати.

Один із рецензентів вистави щиро захоплювався побаченим і переконував, що секрет успіху доволі простий: адже «Фараони» веселі, злободенні, зрозумілі й близькі всім і кожному, «не зважаючи на перевагу міського населення серед публіки». Головне, що кожний у залі бачить на сцені себе. Чоловіки роблять висновки, а «дружини щоп'ятьхвилини штурхають в бік і промовляють: «Дивись, ідоле безсовісний! Дивись і шануйся!...». І «сміявся зал! На повну потужність»<sup>15</sup>. А це найвірніша прикмета, що комедія відбулась.

І. ЧУЖИНОВА

<sup>15</sup> Лук'яненко О. Фараони без корони // Вечірній Київ. — 1961. — 8 груд.

П'єса «Матінка Кураж та її діти» була написана Б. Брехтом 1939 р. — у період, коли, рятуючись від фашизму, письменник емігрував до Данії. Драма має відчутне антивоєнне спрямування — Б. Брехт усвідомлював, що світова катастрофа насувається невинно і невблаганно.

Втім, у брехтівській п'єсі немає безпосередньої згадки про нацизм. У ній йдеться про Тридцятилітню війну — ту, що у XVII столітті охопила майже всю Європу. Шляхами тієї війни їздить своїм фургоном маркітантка — матінка Кураж... Але події далекого минулого і життя героїні стали для драматурга приводом, щоб розвінчати несправедливу, загарбницьку, імперіалістичну війну й показати її руйнівний вплив на долю «маленької» людини.

Прем'єра вистави «Матінка Кураж та її діти» відбулась 11 січня 1949 р. у театрі, що знаходився у радянському секторі повоєнного Берліна. Режисером спектаклю виступив сам драматург, роль Анни Фірлінг на прізвисько Кураж зіграла Є. Вайгель — дружина Б. Брехта і прем'єрка його театру «Берлінер Ансамбль», фундованого того ж року.

В репертуарі українських театрів п'єси Б. Брехта стали з'являтися з початком 1960-х рр. Першим був спектакль Чернівецького українського музично-драматичного театру ім. О. Кобилянської «Матінка Кураж та її діти».

«Театр виявив гідну наслідування ініціативу, звернувшись до такого складного і своєрідного явища соціалістичної культури, як драматургія німецького письменника-революціонера Бертольда Брехта. Обігнавши столичні сцени, чернівчани перші з українських театрів вдалися до реалізації його неповторної спадщини. Колективу театру



пощастило схвилювати глядача антивоєнним пафосом знаменитої п'єси — притчі, значною мірою донести зі сцени її гострий громадянський зміст», — оцінить згодом брехтівський задум сценічного колективу Й. Кисельов<sup>1</sup>.

Втілюючи драматичну притчу Б. Брехта, Є. Золотова наголошувала в ній жанрові ознаки психологічної драми, змістом якої стали страждання і горе народу, знівеченого війною. Адже минув час, й в нових історичних і соціальних умовах, мабуть, було не варто розповідати трагічну історію про Німеччину напередодні Другої світової війни або втілювати на сцені сучасного театру історичну «хроніку часів Тридцятилітньої війни». Автори «чернівецької» вистави адресували її представникам того народу, який так болюче і так достойно переніс тяжкі випробування не такої вже і давньої війни. Вони викривали трагічну соціальну тупість таких, як матінка Кураж, доводили безглуздість її ганебного компромісу з війною.

Отже, головною у виставі стала тема викриття війни, протесту проти неї. Саме тому на перший план вийшов подвиг Катрін — німої дочки матінки Кураж. Є. Золотова акцентувала процес змушнення характеру дівчини, її усвідомлений героїчний вчинок. Модифікація цього образу призвела до модифікації й характеру Анни, привнісши сильну викривальну ноту у загалом трагедійне звучання вистави. Героїзм Катрін посилив суб'єктивну вину матінки Кураж, але й ствердив віру у світле майбутнє, у стійкість і силу окремої людини.

Таким чином, театр, враховуючи історичний досвід народу, цілком свідомо відійшов від безпосереднього втілення авторського задуму. Натомість режисер загострила протиріччя між рабським пристосовництвом, обивательським непротивленням злу й високим гуманізмом людини, яка за будь-яких обставин залишається вірною своєму призначенню — творити Добро.

Водночас, втілюючи філософську притчу Б. Брехта, «чернівчани» не відмовилися від традиційної для них емоційно-дійової природи сценічного видовища. Тому доводиться визнати, що ця перша зустріч із драматургією німецького класика ХХ ст. не стала часом набуття досвіду втілення ідей брехтівського «епічного театру». Здається, єдине, що зрозуміли творці вистави, це те, що втілення драматургії Б. Брехта вимагає максимальної інтенсивності виражальних засобів, величезної ударної сили, напруження від акторів.

...На початку вистави злітає вгору ясно-червона завіса, наче спливає кров війни. В проекції на заднику покотилися дати, назви країн... Сценічним колом рухається фургон. Легко і впевнено везуть його дорогами війни Ейліф і Швейцарець — сини матінки Кураж. Сама вона — звично і впевнено — сидить на його даху. Поруч — німа дочка Катрін, яка безтурботно награв на губній гармонійці.

<sup>1</sup> Кисельов Й. Традиції — в пошуках і відкриттях // Робітничая газета. — 1966. — 18 серп.

Як і вимагав Б. Брехт у ввідній ремарці, на сцені тільки найнеобхідніше — єдиний декораційний модуль — фургон, що котиться помостом. Він створений О. Плаксієм достовірно, з чітким відчуттям фактури матеріалу, він виявляє місце і характер дії на сцені. Але, і це найголовніше, він є жорсткою метафорою долі людини на трагічних дорогах війни. В перших сценах фургон рухається переможно, впевнено. У фіналі рухається ледь-ледь, бо його тягне самотній і нещасний, вкрай виснажений власницею — матінка Кураж. Вона йде дорогою війни... у безвість... Впродовж дії пейзажні зарисовки — опалена війною земля, руїни великих і малих міст, спроектовані фільмоскопом на задник сцени, — розширюють сценічний горизонт, надають епізодам відповідного настрою, підносять конкретну ситуацію до філософського узагальнення.

Як відрізняється ця брудна, обшарпана жінка від іншої, тієї Кураж, котру глядачі бачили на початку вистави, — спритну, моторну, язикату жіночку з гендлярським практичним розумом! Ось на якусь мить підвела вона голову, застигла і, ледь помітно хитнувши головою, наче стомлений кінь, — що вдієш, жити все ж треба (протягом всієї вистави ми не один раз помічали цей кивок у матінки Кураж — Г. Янушкевич)! — далі потягла фургон коло за колом всупереч руху сцени... Фургон теж змінюватиметься разом зі своєю власницею. Адже він — її матеріальна суть, він ніби надає їй відчуття смислу життя.

У подробицях людської поведінки розкриває Г. Янушкевич складну гаму почуттів матінки Кураж: скупість і черствість маркітантки, страждання жертви війни, хитрість і вміння пристосуватися до обставин, пристрасну материнську любов до своїх дітей. Складність характеру брехтівської героїні впливає з її соціального становища, з того способу мислення, який був властивий людям епохи, відтвореної драматургом.

Ось як актриса проводить епізод над тілом розстріляного сина. ...Хвилину тому матінка Кураж торгувалася з Іветтою за ціну фургону. Передчуття втрати



Б. Брехт «Матінка Кураж та її діти». Чернівецький обласний музично-драматичний театр ім. О. Кобилянської, 1965. Катрін — В. Зимня

Швейцарця примушувало її поспішати, вона, торгуючись, метушилася сценою, не знаходячи собі місця, повсякчас напружено прислухаючись до барабанного дробу, що долинав здалеку. Почула постріл — з жахом схопилася обома руками за голову, застигла, дивлячись перед собою — прямо на глядачів: чи не вчулося. Нерухома, мов статуя, міцно стулені губи, щоб не закричати від горя. Ще голосніше б'є барабанный дріб. Сина її страчено. «Здається, я занадто довго торгувалася...».

Солдати виносять ноші, накріті простирадлом. Обличчя Кураж — маска! Чи знає вона страченого? — запитують в жінки. У відповідь вона занадто повільно стає навколішки, піднімає простирадло і з головою накривається тим простирадлом. За мить вона підводиться з простирадлом на голові, що закриває обличчя. Різко підняла його над головою — наче стерла одним порухом руки з обличчя материнський невимовлений відчай і біль, — удавано спокійно хитає головою: не знає. Потім, коли підуть солдати, Кураж — Г. Янушкевич, впрягаючись у фургон, дасть вихід своїм стражданням — закричить беззвучно. Може, нарешті, ця жінка усвідомила, що то є — війна? Але прокльони так і не зірвалися з її вуст. Мотнувши по-коначому головою, Кураж — Г. Янушкевич знову відправляється у путь шляхами війни.

В сцені над тілом вбитої дочки ми побачимо той же скупий вияв материнського горя і невловимий перехід героїні в інший стан — в діловитість маркітантки з її «здоровим глуздом». Схилилася мати над своєю мертвою дочкою, обняла і тихенько заспівала їй колискову, як колись в дитинстві. Ще не усвідомлюючи цієї останньої своєї втрати, Кураж — Г. Янушкевич заспокоює доньку: тепер буде краще... може, та засне... Вже спить... Ні, померла.

Тверезо і розсудливо Анна — Г. Янушкевич лічить гроші. «Ось вам гроші на похорон», — перебирає монети в руці, знаходить потрібну, намірюючись віддати її селянинові, але передумала — замінила на іншу, дрібнішу. Однак, залишившись на самоті, матінка Кураж — Г. Янушевич вже не може стримати емоцій — з глухим стогоном вона, горюючи, схиляється додолу. Невдовзі з барабанным дробом і свистом повз неї проходить ще один полк. Рушає з місця й Анна Фірлінг: «Візьміть мене з собою», — тупо і вперто впрягається у фургон. Стара, нещасна, так нічого й не усвідомивши, йде вона за військом. Отже, вона — не жертва війни, вона — її свідома співучасниця. Актриса точно передає брехтівський сенс образу матінки Кураж.

Щоправда, Б. Брехт хотів, аби дії Анни Фірлінг викликали у глядача протест. Автор наполягав: ні в якому разі не треба співчуття, жалю, Кураж повинна повністю сплатити за свою «провину». Натомість матінку Кураж — Г. Янушевич можна було зрозуміти і хотілося пожаліти. Разом із тим, театр чітко висловлював власний погляд на героїню — матінка Кураж не прозріла навіть ціною втрати всіх своїх дітей. Далі глядач мав дійти власного висновку...



Б. Брехт «Матінка Кураж та її діти».

Чернівецький обласний музично-драматичний театр ім. О. Кобилянської, 1965.

Матінка Кураж — Г. Янушевич

За задумом Б. Брехта, одним із центральних образів п'єси є образ німої Катрін. Вона виявляється здатною на героїчний вчинок, але скоює його, не усвідомлюючи власних дій, через хворобливу дитячу інфантильність. Б. Брехт вважав, що в умовах несправедливого, «нелюдського» суспільства на справді героїчний вчинок спроможний або свідомий борець, або людина розумово хвора. Проте у виконанні В. Зимньої хворобливість Катрін виглядала сумнівною. Ось міркування актриси щодо характеру її героїні: «Вона німа. Але навіть перше, поверхове знайомство з п'єсою відкриває надзвичайно напружену дійову лінію образу без слів. Вчинки Катрін ніколи не носять характеру випадкового, вони точно визначають її взаємовідносини з середовищем, мають точну мету і адресу. Вони виявляють певну моральну активність та психологічну зрілість її як особи. Як вольова дія, вчинки Катрін майже завжди пов'язані з боротьбою мотивів, і в цій боротьбі вона обирає моральне, справедливе вирішення конфлікту, відповідно до своїх ідеалів <...> Катрін здатна чітко і твердо оцінювати ситуацію, робити логічні висновки, осмислювати поведінку інших людей і свою власну,

засуджувати чи схвалювати її, вона здатна до самостійного розв'язання мислительних задач»<sup>2</sup>.

Тому у поведінці Катрін — В. Зимньої немає патології, натомість в основі її характеру лежить доброта, любов до дітей, жадання материнства. Дівчина шукає спілкування і «розмовляє» з оточуючими охоче, сміливо, висловлюючи свої думки за допомогою жестів, поглядів. У прагненні усвідомити все, що відбувається навколо неї і в ній самій, виявляється особистість німої дівчини. «Мені не хотілося, щоб вчинки Катрін <...> були сліпими, імпульсивними, не вольовими, як, наприклад, афективна дія чи сліпе виконання наказу через «звуження свідомості». Центр ваги у вольових вчинках Катрін треба шукати як в меті, так і у виконанні, що реалізує поставлену мету», — зауважує В. Зимня<sup>3</sup>.

Однак, роль без слів вимагала підкреслених засобів сценічної виразності. В. Зимня розкривала складний внутрішній світ своєї героїні — її горе, муки німоти, мрії про щастя, материнство — користуючись при цьому різнорідними засобами пантоміми. Очі, рухи, жести виконавиці передавали відтінки настрою Катрін.

...Катрін — В. Зимня приміряє червоні черевички на високих підборах. Намагається походити на кокетливу Іветту. Танцює. Сьогодні священник сказав про неї, що вона приваблива, а солдат загравав з нею!.. Танцюючи, Катрін відчуває себе цілком дорослою. Її танець — це радість повноліття, усвідомлення того, що вона може подобатися, надія на кохання. Але іде війна... Ось повернулася мати і вимазала сажею обличчя Катрін. А вона ж так хоче кохати! Кохання до неї прийде, коли настане мир. Так каже мати. І Катрін вірить. «Мир!» — це слово входить у її свідомість, ніби казка, диво. Катрін — В. Зимня від радості аж світиться. Мир! — вона йде зі своєю мрією про нього до краю сцени, намагаючись осмислити сказане матір'ю. Силкується вимовити слово. Мир! Чуєте, мир! — і глядач бачить її очі...

Цей момент — переломний в образі Катрін — В. Зимньої. З нього починається становлення її характеру, поступово через зусилля думки і переживання вона починає усвідомлювати свої вчинки. Брат Швейцарець зробив правильно, сховавши від ворога полкову касу, — вирішує Катрін. Але, вона розуміє, його чесність загрожує всій родині. Швейцарця шукають, щоб вбити, тому Катрін — В. Зимня вартує брата, незважаючи на материн наказ йому: «Доглядай сестру, її треба доглядати. Не чіпай скриньки, чуєш!».

Катрін — В. Зимня прибирає посуд. Показує на дерево — от і листя вже пожовкло. Жестами запитує, чи не хоче він випити, з готовністю біжить за фур-

<sup>2</sup> Зимня В. З досвіду роботи над образом Катрін у виставі Чернівецького театру імені О. Кобилянської (Внутрішній монолог актриси): Рукопис. — С. 19–20, 24.

<sup>3</sup> Там само. — С. 33.

гон виконати братове бажання. Украй перелякана зустрічю з двома чоловіками, які розшукують Швейцарця, вертається назад. Розплескуючи горілку, кидається до брата. Чому вона хвилюється? — не розуміє той. Чи їй очі запорошило? Катрін — В. Зимня усіляко намагається попередити Швейцарця про небезпеку: б'є себе кулаками в груди, обнімає брата, відштовхує, кидається навздогін за тими двома. І раптом, ніби підкошена, падає в розпачі. Повернулася мати зі священником. «Що сталося? Що сталося? Ти зовсім себе не тямий. Чи хто тебе скривдив?... Не люблю, коли ти скиглиш по-собачому...» — Катрін — В. Зимня відвертається від матері, бо Анна все одно нічого не зрозуміє. З вуст дівчини вириваються невиразні звуки. Вона стогне від безсилля. Хапає священника за руки. Може, він зрозуміє? Показує йому жєстами: одноокий! Зрозумів...

Через стриманий, але яскравий пластичний малюнок ролі В. Зимня насамперед передавала бажання своєї героїні чинити добро і заперечувати зло. Ось Катрін — В. Зимня рішучим жестом, твердо поклавши руку на плече матері, наказує їй віддати полотно на перев'язку пораних селян. Ось вона, ризикуючи життям, рятує немовля з напівзруйнованої селянської хати. Відійшла від усіх, сіла під фургон і, присипляючи дитину, заспівала колискову... У тій ледь вловимій мелодії Катрін — В. Зимня знайшла втіху від здобутого на мить щастя. Драма дівчини — її нездійснене материнство — у цій сцені контрастує з агресивною діловитістю Кураж — Г. Янушкевич, яка, мов тигриця, вириває «своє» — здирає хутро з солдата, який не заплатив за горілку.

Самопожертвування Катрін — В. Зимньої було свідомим, воно ставалося в результаті глибокої концентрації душевних сил. Почувши в молитві селянки слова про те, що маленькі діти з міста Галле, на яке хочуть зненацька напасти католицькі солдати, опинилися у небезпеці, дівчина, пожалівши їх, знайшла спосіб урятувати. Ось вона, крадучись, дістає з фургону барабан, швидко піднімається з ним на оглядову вишку і починає бити в нього. Один удар, другий, третій... Удари ці — її слова! В них — і готовність дівчини врятувати дітей і бажання помститися за свою долю. Підбігли солдати ворожого війська, але дістатися вишки не можуть — Катрін завбачливо приборала драбину. Стоячи внизу, солдати наказують їй припинити барабанний грім, благають, погрожують, а потім готуються стратити її. А вона лише сміється у відповідь, її сміх то лукавий, то сумний, то жалісний — над людською жорстокістю. Все швидше злітають і падають на барабан барабанні палички. Високо, гордо підведена голова. В очах — сила, відчай і... щастя. В барабанному дробу чується те, що «недоговорила» німа дівчина за все життя. А в очах Катрін — В. Зимньої світиться впевненість у правильності свого рішення.

Лунає постріл. Дівчина ще кілька разів б'є в барабан і падає. Але цієї ж миті її самотній барабанний дріб підхоплює оркестр... Мабуть, кращої крапки для вистави годі й шукати. Однак заключним епізодом стане той, де матінка Кураж —

Г. Янушкевич знову впряжеться у фургон, рушивши слідом за війською. А все ж виразне «Ні!» німої дівчини, яка своїм вчинком довела, що людина може і повинна зупинити війну, прозвучить як найвища трагічна ноти «чернівецької» вистави.

Безумовно, можуть бути різні думки стосовно того, наскільки повно знайшла свій вираз ідея «епічного» театру у спектаклі «чернівчан». Для автора цих сторінок незаперечним є те, що головний сенс твору Б. Брехта тут був розкритий. Мету — вказати шлях до вдосконалення світу — було досягнуто пристрасно, точно.

Бібліографія:

1. *Вальо М.* Уперше на українській сцені // Вільна Україна. — 1966. — 26 лип.
2. *Вальо М.* П'єси Брехта — на українську сцену // Прапор. — 1966. — № 3.
3. *Гаккебуш В.* Позиція режисера (До підсумків гастролей Чернівецького театру імені О. Кобилянської в Києві) // Культура і життя. — 1966. — 28 серп.
4. *Гаккебуш В.* Своя тема (Заметки о спектаклях театра имени О. Кобылянской) // Правда Украины. — 1966. — 17 авг.
5. *Ган Я.* Спектаклі — відкриття (До гастролей Чернівецького музично-драматичного театру імені О. Кобилянської в Києві) // Радянська Україна. — 1966. — 23 серп.
6. *Давидова І.* Правда характеру — правда мистецтва // Мистецтво. — 1967. — № 1.
7. *Пулинець О.* Вирок війні («Матінка Кураж» на сцені Чернівецького муздраттеатру) // Радянська Буковина (м. Чернівці). — 1965. — 21 жовт.
8. *Пулинець О.* Зустріч з Брехтом // Культура і життя. — 1966. — 17 лист.
9. *Тереженко М., Стрижевський О.* Київ аплодує чернівчанам (Гастролі Чернівецького музично-драматичного театру імені О. Кобилянської в Києві) // Сільські вісті. — 1966. — 16 серп.

Л. ФЕДЧЕНКО

Л. ЗОРІН «ВАРШАВСЬКА МЕЛОДІЯ»

Київський академічний театр російської драми  
ім. Лесі Українки (1967)

«Варшавська мелодія» Леоніда Зоріна у постановці Київського театру ім. Лесі Українки — одна з легенд вітчизняної сцени ХХ ст.

П'єсу було створено у березні 1966 р. усього за два тижні — вона народилася з побічного мотиву іншого твору, до написання якого автор, навпаки, готувався декілька років. «У біографії одного з героїв була така фарба: колись він не зміг з'єднатися з дівчиною з Варшави, яку кохав, — згадує Л. Зорін. — Я раптом зрозумів, що про цю історію замало згадати, її треба показати та дослідити»<sup>1</sup>. Тож — уповні за універсальним законом мистецтва — створене побіжно, поміж інших, начебто важливіших справ, стало якраз таки більш значущим, бо народилося вільно, без зайвих психологічних утруднень та бар'єрів.

Нехитрий сюжет про кохання польської дівчини, майбутньої співачки Гелени та радянського студента, колишнього фронтовика Віктора складається з трьох часопросторових «блоків»: Москва, 1946–47 рр. — знайомство героїв, закоханість, але неможливість з'єднатися через вихід якраз у той момент сумнозвісного сталінського закону про заборону шлюбів з іноземцями; Варшава, 1957 р. — зустріч успішної співачки та кандидата наук (обоє одружені); Москва, 1967 р. — гастролі Гелени: і вона, і він розлучені, однак повернути колишнє вже неможливо.

Ось міркування щодо п'єси критика С. Рассадіна: «Історія Гелі та Віктора — історія Ромео та Джульєтти, яких було

<sup>1</sup> *Рассадин Ст.* Постоянство // *Зорин Л.* Театральная фантазия: Одиннадцать пьес. — М., 1974. — С. 678.

відірвано одне від одного, але вони не вбили себе, а пережили розлуку <...> Часом художник приходиться на допомогу героям та дарує їм загибель <...> І Шекспір у «Ромео та Джульєтті», вбивши, — зберіг. Зберіг від поразки перед прозою життя. Зорін же не подарував персонажам «Варшавської мелодії» своєрідного щастя стати трагічними героями. Вони гранично наближені до побуту, до правдоподібності. А, як відомо, у житті розлука вбиває значно рідше, ніж у мистецтві, — принаймні, фізично. Шлях до катарсису, до емоційного підсумку, що підносить душу, є непростий та непрямий у «Варшавській мелодії» він утруднений подробицями, аж ніяк не піднесеними. Але він безсумнівний. Поезія п'єси вища за «поетичну» її назву: звучить вона дисгармонійно, немелодійно, однак в її звуках, що дряпають слух та душу, — потяг до гармонії, туга та мрія про неї, необхідність її»<sup>2</sup>.

У цій історії — ніби прощання (хоч, звісно, тоді цього ще ніхто не усвідомлював) із наївною романтикою 1960-х на порозі «прагматичних» 1970-х.

«Дрібнотематичну», далеку від нагальних проблем соціалістичного будівництва (та, до того ж, із децицею «атнісовеччини») «Варшавську мелодію» крізь цензурні лещата «прочавлював» Р. Симонов, очільник Московського театру ім. Є. Вахтангова, на кону якого у січні 1967 р. й відбулося її сценічне перше прочитання<sup>3</sup>. Сам автор згадує про це так: «Ставити «Варшавську мелодію» було цілковито безумною ідеєю. Як можна було написати п'єсу, котру назвали антирадянською? Абсолютно марна річ, але що поробиш, такий от темперамент бакинський<sup>4</sup>, котрий весь час змушував перти на рожен. Коли Симонов це почув, він сказав, що поставити її, що б там не було. І поставив. Не пускали, зі скрипом, важко. Але тут уже почалося: усі хотіли ставити «Варшавську мелодію». І через якийсь час це вже було не втримати, це була така вибухова маса, всі підготували вистави <...> Ну, й, згнівивши серце, дали дозвіл. І вона пішла у 150 театрах у Союзі й у 15 країнах за кордоном, де вона лишень не йшла <...>»<sup>5</sup>. Найбільшого визнання здобули постановки Ленінградського драматичного театру ім. Ленсовету (режисер І. Володимиров), Свердловського драматичного театру (режисер А. Соколов), Горьківського театру драми ім. М. Горького (режисер В. Самойлов), Куйбишевського драматичного театру (режисер П. Монастирський), Казанського драматичного театру ім. В. Качалова (режисер М. Левітін), Вільнюського академічного театру (режисер І. Юрашас).

<sup>2</sup> *Рассадин Ст.* Постоянство... — С. 679–680.

<sup>3</sup> Режисер Р. Симонов; Гелена — Ю. Борисова, Віктор — М. Ульянов.

<sup>4</sup> Леонід Зорін — один з найвизначніших російських драматургів другої половини ХХ століття — народився у 1924 р. у Баку.

<sup>5</sup> *Зорин Л.* Я всю жизнь постарался жить одиночкой // <http://www.tvkultura.ru/news.html?id=15306&cid=110>.



Л. Зорін «Варшавська мелодія». Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1967.

Віктор — А. Шестопапов, Гелена — А. Роговцева

Така широка переможна хода «Варшавської мелодії» була зумовлена чинниками як мистецького, так і суто технологічного ґатунку: п'єса на двох акторів є практичною в експлуатації, особливо — на гастролях. До того ж, такий формат попервах становив певну екзотику, бо у той час тенденція до «камерналізації» ще не була настільки явною, як десятиліття потому, не кажучи вже про сьогодні. Ну і, звичайно, сценічний успіх п'єси спричинений передусім відверто бенефісною роллю Гелени: героїня постає у трьох вікових іпостасях та у найрізноманітніших емоційних станах, і для виконавиці відкриваються широкі можливості щодо демонстрації свого професійного арсеналу. Тож не дивно, що в історію театру увійшли роботи Ю. Борисової (Театр ім. Є. Вахтангова), А. Роговцевої (Київський театр ім. Лесі Українки), А. Фрейндліх (Театр ім. Ленсовету), Л. Крячун (Свердловський драматичний театр). Натомість про акторів, які грали Віктора (хоча серед них були такі відомі й визнані в інших своїх ролях, як М. Ульянов, А. Солоніцин, П. Вельямінов, Б. Зайденберг, В. Самойлов), критика та глядачі відгукувалися, м'яко кажучи, значно стриманіше, а то й геть лишали «за дужками». Вочевидь, закладена

у п'єсу диспропорція (Віктор постає більше «дзеркалом» для Гелени, ніж самодостатнім персонажем із власним, чітко виписаним характером) виявилася для акторів та режисерів непереборною.

У репертуарі Київської російської драми «Варшавська мелодія» з'явилася наприкінці 1967 року, невдовзі після масштабного «Розлому» за Б. Лавренєвим у режисурі Д. Алексідзе, який рецензенти «справедливо назвали «героїчною симфонією»<sup>6</sup>. І, вочевидь, лірична, інтимно-сповідальна постановка зорінської п'єси постала різким контрастом до «великого стилю» та «загальнодержавницької проблематики» вистави Д. Алексідзе. Категорично протилежні судження критики з цього приводу цікаві нам тим, що містять у собі взагалі відмінні погляди на місію театру як суспільної інституції — один, так би мовити, «загальногуманістичний», такий, що відбиває потяг до свободи, усвідомлення цінності окремої особистості з усіма її проблемами та почуттями, характерні для періоду суспільної «відлиги» кінця 1950–1960-х рр., другий — сказати б, «ортодоксально-прорадянський».

Перший підхід озвучує Л. Жиліна: «Д. Алексідзе — майстер соковитого, «пастозного» мазка, масштабної, широкої подачі драматургічного матеріалу. А «Варшавську мелодію», яку можна назвати скоріше «соната да камера», — камерною сонатою, готував режисер Е. Митницький, котрий вмів тонко і точно аналізувати людські почуття, тяжіє до психологічної драми. Його чудова делікатність, обережність в підході до нового характеру не схилили і цього разу»<sup>7</sup>. Натомість Л. Віріну «Варшавська мелодія» та презентована нею репертуарно-тематична лінія обурюють: «Іде рівняння на «безпрограшний аншлаг», на «запрограмовані оплески», на камерну, обмежену світлом сімейного абажура «проблематику»<sup>8</sup>. Вистави, що знаменують собою інтерес театру до героїки часу, до справді значущих тем та подій (передусім ми маємо на увазі «Розлом» у постановці Д. Алексідзе) зникають зі сцени»<sup>9</sup>.

Відгомін цієї дискусії дає можливість краще відчутти й зрозуміти ту суспільну атмосферу, в якій скромна, на перший погляд, «Варшавська мелодія» стала справжнім вибухом.

Режисер Е. Митницький перемонтував п'єсу: в автора сюжет рухається хронологічно прямим ходом, на кону ж усе розпочиналося з кінця, з фрагменту останньої сцени (Гелена, уже знаменита співачка, дає концерт у Москві)<sup>10</sup> — а далі дія

<sup>6</sup> Жиліна Л. Мелодія дилеми кохання // Мол. гвардія. — 1967. — 19 груд.

<sup>7</sup> Там само.

<sup>8</sup> Навіть саме це слово, коли йдеться про «Варшавську мелодію» та «Озирися у гніві» Дж. Осборна, суворий критик бере в лапки!

<sup>9</sup> Вірина Л. Не аншлагом єдиним // Сов. культура. — 1968. — 8 июня.

<sup>10</sup> Тут напрошується чергова аналогія з «Ромео і Джульєттою», де весь хід подій, аж



Л. Зорін «Варшавська мелодія». Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1967.

Гелена — А. Роговцева, Віктор — А. Шестопапов

поверталася на 20 років назад, до першої зустрічі Гелі та Віктора. Тож сюжет поставав, певним чином, як спогад самої героїні, і, вповні за законами епічного театру, глядач надалі не чекав, чим усе скінчиться, а стежив за тим, як саме події добігли такого, а не іншого фіналу.

Ось як описує початок вистави А. Спиридонова: «Через всю сцену по діагоналі, швидкою ходою іде жінка в красивому вечірньому платті, з модною короткою зачіскою. Вона зупиняється біля рампи, бере мікрофон:

— Цю пісню я присвячую Варшаві, місту, що зазнало жахів війни і руйнувань.

Ледь напружена інтонація, легкий акцент. А в очах — застиглий біль, якась особлива серйозність. І навіть коли лунає інша мелодія — весела пісенька про хлопця, якого звати Анатоль, і на обличчі актриси грають ямочки, — в її погляді така ж глибоко прихована тривога»<sup>11</sup>.

до трагічної розв'язки, викладений у дебюті п'єси — в монолозі Хору.

<sup>11</sup> Спиридонова А. Барви таланту // Культура і життя. — 1968. — 1 січ.

«Пісні різні. Манера та сама. Сучасна естрадна манера: невимушена, довірлива — рівно настільки, щоб розчулити аудиторію <...> Гору рішуче бере «наочний» бік, зовнішній ефект. Доречним виявляється все, що може так чи інакше відіграти «жорстокі страждання»: естрадний дивертисмент, претензійні вбрання героїні, штучність в оформленні <...> Вистава рідкісно послідовна: надрив та сентиментальність, банальний «модерн» <...><sup>12</sup> — не втомлюється роздавати вирок Л. Віріна. Критик у якомусь сенсі має рацію: екзотичність (для переважної більшості радянських глядачів 1960-х Польща була недосяжним «закордоном»), лірична любовна колізія, що переростає у драматичну, підвищений градус почуттів, використання музики для посилення емоційного ефекту — типові ознаки мелодрами. Але насправді дискредитувати цей універсальний, безсмертний жанр можна лишень за плаского, примітивного, невмілого використання. Навряд чи під цю характеристику об'єктивно підпадають зазначені всіма без винятку іншими дописувачами «вишукана режисура Е. Митницького, досконала за повнотою змісту та мистецтвом втілення робота Ади Роговцевої»<sup>13</sup>.

...У наступних епізодах сценічне дійство було так само насичене музичними номерами, причому «наскрізна» пісня Гелени стала своєрідним «київським шлягером» тих часів. Цікаво, що до того А. Роговцева мала репутацію актриси, яка не співає («Виявилось, що актриса співає — хай навіть у мікрофон, — щиро дивується рецензент. — Не обов'язково їй мати сильний голос — головне, що вона зуміла передати настрій різних пісень, зуміла відчувати себе співачкою. І переконала нас. Запитально-сумно звучить пісня, що стала лейтмотивом вистави: «Закохалам се в тебе на добже чи зле...»<sup>14</sup>), а після ролі Гелени вона почала доволі активно й успішно виступати з вокальними номерами в інших виставах, на творчих зустрічах, телебаченні і радіо.

Що ж до загальної стилістики вистави, то Е. Митницький та художник Т. Сельвінська практично відмовилися від конкретних реалій конкретного часу та місця дії (що по тих часах було неабияким «авангардом»). Вони вмістили історію персонажів (по суті, умовну — адже весь світ навколо них у п'єсі не виведений, а лише розуміється) до так само умовного сценічного простору (відкриті освітлювальні «мости», рояль, двоє стільців, торшер — ось практично і все) й таким чином зосередилися на героях, подали їх «крупним планом», не ховаючи за декораціями та аксесуарами. За такого підходу глядачі, за свідченням критика, «майже не звертали уваги на присутні на сцені деталі театрального реквізиту. Ми

<sup>12</sup> *Вирина Л.* Не аншлагом единым // Сов. культура. — 1968. — 8 июня (Цікаво, що конкретно тут мається на увазі під «модерном», та ще й «банальним»?!).

<sup>13</sup> *Дунаевская Н.* «Горячий час» театра // Вечерний Донецк. — 1978. — 26 июля.

<sup>14</sup> *Жиліна Л.* Мелодія дилеми кохання...

їх бачимо, але не такими, якими вони є насправді. Їх функціональна доцільність змінюється волею нашої уяви, розбурханої і схвилюваної виставою. На сцені два старомодних стільці з різьбленими ніжками і спинками, які стають то стільцями з концертного залу, то з варшавського бару. І чудернацький світильник здається то люстрою, то вуличним ліхтарем <...> Кілька полотнищ, барви яких витримані у «мінорній гамі», створюють асиметричні площини. Із цих площин можна скласти силует вечірнього міста, чи костюлу, чи навіть казкового гроту. Вони викликають в пам'яті рядки, написані одним бельгійським поетом: «І мариться, що сталагмітом став я і що зростаю тільки від солоних сліз в високій, повній таємницею печері...». У такий спосіб режисер та сценограф «підкреслюють: головне не побутові деталі, головне — це почуття двох людей, які люблять і страждають»<sup>15</sup>.

Сценографічною домінантою вистави був рояль — знак музики, її осереддя, предмет начебто побутовий, але такий, що в умовному середовищі набував інших функцій, не пов'язаних з його прямим призначенням. І це викликало заперечення у консервативно налаштованої критики. «Символ високого служіння музам? — риторично запитувала Л. Віріна. — Але використовується рояль вельми прозаїчно: як щось середнє між ширмою й тахтою. Героїня за ним перевдягається, вона на нього сідає, лягає, випростовується на весь зріст. Блискучий чорний інструмент, а навколо — неспокійна імла. «Безодня життя»<sup>16</sup> — ось що, виявляється, це має значити. Потрібний коментатор <...>»<sup>17</sup>. А от Л. Жиліна заперечує такий підхід, ніби випереджаючи подальші закиди на адресу вистави: «Можливо, якийсь ортодокс театральних канонів вважав би зайвим на сцені рояль, на якому не грають. Але цей рояль — теж складова частина запропонованого нам умовного рішення, котре ми без насилля над собою приймаємо <...>»<sup>18</sup>.

Єдине, у чому сходяться опоненти, — несприйняття червоного кольору як домінуючого у костюмах Гелени у всіх без винятку сценах. «Концертна сукня Гелени, її зимове пальто, хатній халатик, навіть подаровані Віктором черевички — усе червоне. «Рана скривавленого серця»<sup>19</sup> — так (пояснюють нам) це слід розуміти», — продовжує іронізувати Л. Віріна<sup>20</sup>. «Героїня весь час у червоному. Чому? — ніяковіє й Л. Жиліна. — Геля вміє відібрати те, що їй найбільше личить. Вона вродлива жінка, до того ж, з художнім смаком. І навряд чи вона віддасть

<sup>15</sup> Там само.

<sup>16</sup> Очевидно, формулювання взяте з програмки.

<sup>17</sup> *Вирина Л.* Не аншлагом единым...

<sup>18</sup> *Жиліна Л.* Мелодія дилеми кохання...

<sup>19</sup> Напевне, це теж з програмки.

<sup>20</sup> *Вирина Л.* Не аншлагом единым...

перевагу такому «неелегантному» кольору, хоч і любила його в юності. Можливо, це теж одна з умовностей, але, на жаль, вона претендує на символічність»<sup>21</sup>.

Звісно, левова частка всіх оцінок критиків присвячена А. Роговцевій у ролі Гелени. Дописувачі аж ніяк не економили на захоплених епітетах, але лишається враження, що вони марно намагалися «вбрати» у слова те унікальне театральне диво, яке тому і є дивом, що його не можна описати й відтворити. Так Л. Жиліна відзначає у Гелені — А. Роговцевій «жіночу чарівність, іронічність і напівдитячу довірливість, серйозність і грайливість», те, що актриса «доносить до нас правду характеру, його протиріччя»<sup>22</sup>. Е. Капітайкін просувається, так би мовити, «вглиб»: «Мало сказати, що актриса гранично органічна, приваблива, жіночна. Мало згадати численні деталі її виконання. Танцюючу ходу. Лукавий погляд з-під капелюшка, що збився на очі. Кумедний шарфик, який надто міцно стягує шию. Захоплений дитячий танок навколо засліплюючих червоних черевичків, подарованих коханим. Іронія та пафос, драматизм та гумор примхливо сполучаються в ній, утворюючи неповторний поетичний склад характеру. Геля — Роговцева передусім індивідуальність, особистість, «людина на всі часи». Обивателі презирливо називають таких людей наївними мрійниками, диваками. Та чи можна назвати фантазією та дивацтвом єдине кохання, дружбу до самозречення, справжню мужність?»<sup>23</sup>.

Зазвичай у ролях, які передбачають вікові зміни у героїв, акторам більше вдаються або «молоді», або «зрілі» сцени — залежно від того, в якому «психологічному» (бо ж від «біологічного» він часто відмінний) віці перебуває сам виконавець. Та всі без винятку рецензенти відзначають, що Роговцева у «Варшавській мелодії» однаково комфортно та переконливо відчувається і 20-літньою дівчиною, і 40-літньою жінкою<sup>24</sup>. Ось який пунктир прокреслює щодо героїні Роговцевої критик А. Спиридонова, намагаючись якнайточніше презентувати її Гелену на початку — та наприкінці вистави: «Ясноока простенька дівчинка прийшла в консерваторію слухати Шопена. Ось вона знайшла своє місце у залі, чекаючи початку, потай, щоб ніхто не бачив, відкусила бутерброд, схований в сумці, — мабуть, прийшла сюди прямо з лекції. Перегорнула програмку. Потім — коротка розмова з непроханим сусідом, у якого опинився квиток її подруги. Та от звуки чарівної музики, і Гелена — вся в її владі.

Вже в цьому першому епізоді вгадується неповторність її характеру. Ще багато дитячого, наївного в усій постаті Гелени. В своєму червоному пальті і сі-

<sup>21</sup> Жиліна Л. Мелодія дилеми кохання...

<sup>22</sup> Там само.

<sup>23</sup> Капітайкин Э. Киевская мелодия // Вечерний Ленинград. — 1968. — 22 мар.

<sup>24</sup> На момент прем'єри самій актрисі було 30.



Л. Зорін «Варшавська мелодія». Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1967.

Віктор — А. Шестопалов, Гелена — А. Роговцева

ренькому береті вона часом нагадує майже підлітка. І водночас це вже досить сформована людина зі своїм внутрішнім світом, зі своїми поглядами. В ній не лише привабливість жіночності, а й особлива значимість. <...> І ось Гелена через десять років. Замість сірого берета — нарядний широкополий капелюх. Замість студентського пальта — елегантна сукня. Зовнішньо проста, стримана. Але яка ціна цієї стриманості. За нею — величезне внутрішнє напруження, пристрасна робота думки, живе почуття»<sup>25</sup>.

Особливу увагу критик приділяє невеличкому епізоду, що характеризує роботу А. Роговцевої якнайточніше, — двом коротеньким реплікам Гелени під час її зустрічі з Віктором через десять років після їхнього розриву.

« — Хочеш, я розсмішу тебе? — звертається вона до Віктора, не дивлячись на нього, майже відвернувшись від столика варшавського ресторану, за яким вони сидять. — Я все ще люблю тебе.

<sup>25</sup> Спиридонова А. Барви таланту...



Ці слова Гелена вимовляє з усмішкою. Але який біль самотності в її голосі, в поруху голови, в жесті руки, що сперлася на стіл! В цій сцені, дуже скупій за малюнком, особливо розкривається драматичне і навіть трагедійне обдаровання актриси»<sup>26</sup>.

«У 1972 році, у Києві, я побачив виставу з Адою Роговцевою і відтоді іронічно посміхався з приводу захопленості москвичів та ленінградців — Роговцева була народжена для цієї ролі. Ніжна, тремтлива, химерна та сміхотлива, вона випромінювала зі сцени неймовірну енергію кохання та сексу (якого тоді в СРСР «не було!»)<sup>27</sup>, — скаже згодом колишній наш земляк, нині мешканець Нью-Йорку, математик за освітою, представник вимираючого виду «київських театралів» М. Островський.

Що ж до Альфреда Шестопалова — Віктора, то практично всі дописувачі зауважують: спектакль є, по суті, «грою в одні ворота». Недвозначно це формулює, наприклад, ленінградський критик Е. Капітайкін, який побачив «Варшавську мелодію» на гастролях невдовзі після прем'єри: «Варшавська мелодія» у киян — це моновистава актриси А. Роговцевої <...> Ленінградські глядачі вже знайомі з кількома версіями «Варшавської мелодії». Серед них не було жодної, де б у Гелі виявився гідний партнер. Вистава театру імені Лесі Українки в цьому відношенні не є винятком <...> Це, звичайно, дещо збіднює зміст вистави. Гелі, в буквальному сенсі, доводиться боротися самотужки»<sup>28</sup>.

А. Шестопалову інкримінували надмірну прямолінійність та негнучкість («не відчувається глибини почуттів, за яку його покохала Геля»<sup>29</sup>), «кволість, внутрішню байдужість»<sup>30</sup>; те, що він «з самого початку надто дрібний, незначний, бідний духовно рівною мірою і для Гелі, і для обставин часу, які ще лише згодом його зламують»<sup>31</sup>. Лише журналіст з Донецька Н. Дунаєвська (театр був там на гастролях 1978 р.) знайшла добре слово для актора (хоча і тут важко визначити одноосібного адресата — можливо, комплімент спричинений вдало знайденою режисером мізансценою): «Він міркує над долею свого героя, зовні, можливою вповні благополучного, але обділеного святом душі. Коректний, привабливий чоловік праворуч біля куліси, заглиблений у себе, слухає варшавську мелодію... Але ж саме тут, на цьому місці, Віктор казав коханій дівчині слова захоплення,

<sup>26</sup> Стифидонова А. Барви таланту...

<sup>27</sup> Островський М. Формула восторга // Жежефа В. Скоморох, или Театр Игоря Афанасьева. — К., 2007. — С. 54.

<sup>28</sup> Капітайкин Э. Киевская мелодия // Вечерний Ленинград. — 1968. — 22 мар.

<sup>29</sup> Жиліна А. Мелодія дилеми кохання...

<sup>30</sup> Вифина Л. Не аншлагом единым...

<sup>31</sup> Капітайкин Э. Киевская мелодия...

обожнення, обіцяння... Прекрасний епізод, для якого актор не втомлюється знаходити запаси душевної енергії!»<sup>32</sup>. Воістину, «непросто бути Віктором при такій <...> блискучій, засліплюючій Гелені. Зберігаючи свій, власний тон у феєрверковій дотепі Гелени, у веселці чарівних акторських пристосувань Роговцевої»<sup>33</sup>.

Цей «діагноз» («Віктором», тобто «переможцем» при А. Роговцевій бути на кону справді майже неможливо) надалі підтверджувався у багатьох інших, не менш «зіркових» ролях актриси. Більшість її партнерів-чоловіків не могли дорівнятися до неї самовіддачею, рішучістю, душевною стійкістю, масштабом почуттів, зрештою, тим, що сьогодні визначається модним словом «харизма». Парадоксально, але факт: у якомусь сенсі маленька, тендітна А. Роговцева — через «Хазяйку», «Філумену Мартурано», «Матінку Кураж», «Криваве весілля», «Священних чудовиськ», «Даму без камелій» та ін. (тут не йдеться про художню якість кожної конкретної вистави — лише про змістовну тенденцію) — ствердилася як ледь не «найбільший чоловік» у вітчизняному театрі. «Варшавська мелодія» у цьому сенсі була «заспівом», який багато що визначив у подальшій долі актриси.

...«Барометр театральних прогнозів обіцяє виставі довге і яскраве сценічне життя», — так завершується рецензія А. Жиліної, яка вийшла одразу по прем'єрі «Варшавської мелодії». Критик не помилилася. А. Роговцева стала, як би сказали тоді, рекордсменкою Радянського Союзу: за перші чотири роки життя вистави вона вийшла на сцену у ролі Гелени понад 300 разів. Ось як писала про це тогочасна преса: «Актор не спортсмен, і навряд чи доречно вживати тут вислів «рекорд», але неможливо знайти рівнозначного слова, коли йдеться про дивовижне досягнення актриси на сцені Київського академічного театру драми ім. Лесі Українки. Чотири роки з незмінним успіхом іде вистава <...> «Варшавська мелодія», де Ада Роговцева грає роль польської співачки Гелени й буквально зачаровує зал своєю принадністю <...> Триста двадцять разів зіграла Ада Роговцева цю роль. Триста двадцять разів прожила цю долю, оповіла глядачеві історію гіркого кохання. Довге життя вистави — перемога театру, перемога актора. Але успіх Ади Роговцевої особливий: усі триста двадцять вистав пройшли за аншлагов»<sup>34</sup>.

Та надалі на виставу чекав абсолютний рекорд для київської (втім, може, й загальноукраїнської) сцени: за майже два десятиліття вона, за тих таки аншлагів, пройшла понад 800 разів<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Дунаевская Н. «Горячий час» театра // Вечерний Донецк. — 1978. — 26 июля.

<sup>33</sup> Там само.

<sup>34</sup> Штикалов А. Ада Роговцева // Советская женщина. — 1971. — № 12. — С. 34–35.

<sup>35</sup> Після А. Шестопалова партнером А. Роговцевої став А. Решетников, згодом — Г. Царьов.

«У постановці Е. Митницького було щось більше за злободенність. Спектакль був про те, що любов та свобода за природою своєю є драматичні завжди. А це вже щось дисидентське, але прямо не висловлене. Ясність невисловленого! Воно було не в тексті, а наче розчинялося в самій Роговцевій. От ще чому виставу любили так довго. І от ще чому її неможливо повернути: ми відвикли від потаємних змістів, нас привчили до прямих текстів»<sup>36</sup>, — так критик В. Жежера з позицій сьогоднішнього дня пояснює стійкий багаторічний успіх вистави.

...У 1980-ті п'єса Л. Зоріна практично зникла зі сцени — догравалися лише старі постановки. Персонажі твору на той момент уже розійшлися з глядачем в історичному часі, а як класика він тоді ще не сприймався. Це природний процес: за дотепним висловом М. Акімова, «минулорічна газета занадто стара, аби вважатися злободенною, та замолода як для історичної пам'ятки. У біографії кожного явища є такий вік найменшої принадності»<sup>37</sup>.

Втім, наприкінці 1990-х — на початку 2000-х, на хвилі загального попиту на сиквели та рімейки «канонічних» історій, про «Варшавську мелодію» знову згадали. До неї звернулися як «зірки» (В. Алєнтова зіграла Гелену на сцені Московського театру ім. А. Пушкіна<sup>38</sup> рівно 100 разів, після чого рішуче закрила виставу; на Малій сцені Національного академічного театру ім. Я. Купала в ролі Гелени у 2005 р. виступила З. Белохвостик), так і студенти (дипломна вистава курсу Л. Додіна увійшла до репертуару Санкт-Петербурзького МДТ — Театру Європи, курсу Т. Литвиненко — Львівського театру ім. М. Заньковецької). Певне, правий Є. Соколінський: «Звісно, молодий глядач не буде так напружено дослуховуватися до кожної репліки класичної уже п'єси — глядачі старшого покоління 40 років тому знали її текст ледь не напам'ять. Але приймають «Варшавську мелодію» так само із задоволенням. Це й зрозуміло: за останні десятиліття нічого кращого у жанрі ліричної драми не створено»<sup>39</sup>. Та, заради справедливості, зауважимо: жодний рімейк не зазнав тої слави, яка випала на долю оригінальних версій.

Не втримався від спокуси написати продовження найпопулярнішої своєї п'єси і сам Л. Зорін. 1998 р. у Московському театрі ім. М. Єрмолової відбулася прем'єра

<sup>36</sup> Жежера В. Сбежать хоть на день, мой любимый // Жежера В. Скоморох, или Театр Игоря Афанасьева. — С. 52–53.

<sup>37</sup> Акимов Н. П. Не только о театре. — Л.; М., 1966. — С. 316.

<sup>38</sup> Режисер — В. Гульченко, Віктор — І. Бочкін. Прем'єра — 1996 р.

<sup>39</sup> Соколінський Е. Зимняя любовь в начале лета // Санкт-Петербургские ведомости. — 2007. — 4 июля. (Тут можна посперечатися хіба що стосовно п'єси В. Роціна «Валентин і Валентина»: створена десятиліттям пізніше за зорінську, вона, видається, є більш універсальна за характером.)

вистави «Перехрестя (Варшавська мелодія-98)»<sup>40</sup>. Це — завершення історії, розказаної у першоджерелі: через 30 років герої, в яких уже немає імен (лише Він та Вона), випадково зустрічаються в аеропорті європейського курорту, і Він не впізнає Її...

Так само піддалася мистецькій спокусі воскресити колішній триумф і А. Роговцева: спеціально для неї І. Афанасьєв 2003 р. створив і сам поставив модернізовану версію, яку назвав просто й невибагливо: «Варшавська мелодія — 2». Фрагменти оригінальної п'єси об'єднані тут із дописаною І. Афанасьєвим історією приїзду Гелени з Америки, до вона мешкає, до «перевбудовчої» Москви 1987 року: зустріч з Євгеном, «новим руським», пробуджує спогади про щасливі та трагічні моменти її молодості. А. Роговцева зіграла Гелену з 87-го, К. Степанкова та О. Власова<sup>41</sup> — Гелену з минулого, Є. Паперний — Віктора та Євгена.

Ця версія, втілена у форматі антрепризного проекту, несла у собі відчутно комерційний присмак: «американський слід» з'явився в ній з прицілом на широкомасштабні гастролі у США (які й справді невдовзі відбулися). «Багато емігрантів так і не стали справжніми американцями, а лишилися «совками». Ось для таких «совків» — до них зараховую і себе, — я і поставив виставу»<sup>42</sup>, — підкреслював в інтерв'ю І. Афанасьєв.

<sup>40</sup> Постановка В. Андрєєва та Н. Брітаєвої; Він — В. Андрєєв, Вона — Е. Бистрицька, згодом — Т. Шмига.

<sup>41</sup> За іронією долі, «реінкарнацією» молодої А. Роговцевої, на думку критики та глядачів, стала не її рідна донька, а якраз Олеся Власова: Гелену в її виконанні було визнано кращою жіночою роллю року — актриса отримала за неї премію «Київська Пекотраль».

<sup>42</sup> Жежера В. Сбежать хоть на день, мой любимый // Жежера В. Скоморох, или Театр Игоря Афанасьева. — С. 52–53.



Л. Зорін — І. Афанасьєв. «Варшавська мелодія — 2»  
Антрепризний проект, 2003.  
Гелена з минулого — К. Степанкова,  
Гелена — А. Роговцева

Львівський академічний український драматичний театр  
ім. М. Заньковецької (1968)

Вистава отримала велику пресу — але, сказати б, радше рекламного та ностальгійно-сентиментального, ніж мистецьки-фахового стибу. Показово, що, приміром, В. Жежера наводить на користь нової постановки численні аргументи етичного порядку («Сам задум Афанасьєва схожий на окрему дивовижну п'єсу. Вона — про повернення кохання»<sup>43</sup>, — стверджує критик), а щодо іншого (по суті, головного) — «знімає» запитання, ледве озвучивши його: «Чи дорівнювала ця вистава за своїми художніми якостями колишній «Варшавській мелодії»? Таке завдання і не ставилося»<sup>44</sup>.

Утім, авторка цих рядків і зараз може підписатися під власними міркуваннями одразу по прем'єрі<sup>45</sup>. Вони були такими: погляд, не замулений ностальгією, вихоплював лише атрибути бідного пересувного театру — та категорично невитідні умови, у які поставлені актори, приречені на рефлексію «постфактум». Адже безпосереднє ліричне переживання — «коронка» Ади Роговцевої. Відібрати у неї напружене сценічне життя «тут і зараз» — значить перетворити її на знак ностальгії, символ, живе «посилання» на її зіркові ролі, і не більше. Що, власне, і відбулося.

Як знак А. Роговцева — бездоганна. Вона благородно та беззастережно поступається стежкою молодій партнерці. Вона точна. Вона щира, скажуть шанувальники (технічна — заперечать недобррозичливці). Можливо, для когось цього досить. Проте для неї самої — принизливо мало.

Тож двозначності й недомовленості у розмові про «Варшавську мелодію — 2» виникали, вочевидь, через те, що контекст виявився тут незрівнянно масштабнішим за власне предмет. Між тим кожний, хто оперує легендами, має або підтвердити їх, або викрити. Інакше все залишається, як було.

Легенди від того, звісно, не поменшало. Але ж театр — як і кохання — це завжди «сьогодні».

А. ЛИПКІВСЬКА

Роман Ірини Вільде «Сестри Річинські», що вийшов друком у 1964 році, справедливо названий «архїтвором української літератури»<sup>1</sup>. У даному випадку вдалося досягнути того жаданого у ті часи для багатьох авторів, але малоімовірного компромісу між реалізмом і соцреалізмом, талантом і кон'юктурою, авторською інтенцією<sup>2</sup>, й життєвою правдою та радянською ідеологічною машиною, який забезпечив і офіційне визнання (Шевченківська премія 1965 р.), і непідробний авторитет у фахівців та пересічного читача (а згодом — і глядача).

Відповідно, втілені на кону Львівського театру ім. М. Заньковецької 1968 р. «Сестри Річинські» стали одною з найвизначніших та найпопулярніших вистав «заньківчан», пройшовши понад 350 разів.

<sup>1</sup> Баган О. Коли серце, як на долоні // Вільде І. Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти: Повісті. — Дрогобич, 2007.

<sup>2</sup> Адже Дарина Макогон (1907–1982), яка обрала собі літературний псевдонім Ірина Вільде й «уже самим своїм походженням і вихованням <...> промовляла про певні інтенції й особливості тодішньої західноукраїнської культури і ментальності», мала гімназичну освіту, навчалася у Львівському університеті і працювала літературним співробітником на західноукраїнських територіях, які у 20–30-ті рр. перебували під орудою Румунії та Польщі. Вона «прийшла в літературу, коли визначальні тенденції західноукраїнської культури набули виразності і повноти», коли «українська література від 1918 р. прискореним темпом пройнялася майже всіма струменями європейського модерну» // Там само.

<sup>43</sup> Жежера В. Сбежать хоть на день, мой любимый... — С. 53.

<sup>44</sup> Там само.

<sup>45</sup> Липковская А. Нам рано жить воспоминаньями? // Столичные новости. — 2003. — 20–26 мая.

Одразу по прем'єрі преса зазначала, що глядачі сприйняли спектакль «як значне явище у мистецькому житті Львова, як успіх постановників і виконавців»<sup>3</sup>. За «Сестер Річинських» «заньківчани» отримали диплом II ступеня на Всесоюзному конкурсі на кращу драматичну виставу, організованому Міністерством культури СРСР та Спілкою письменників СРСР до 100-річчя з дня народження В. Леніна у 1970 р. За перші два роки вистава пройшла 140 разів, її побачили тисячі львів'ян та глядачі з Києва, Харкова, Миколаєва, Одеси, де гастролював театр.

Вочевидь, роман І. Вільде виявився напрочуд співзвучний творчим прагненням «заньківчан», котрі на той час (рубіж 60–70-х рр.) небезпідставно вважалися флагманом національної сцени. Відповідно, «Сестри Річинські» давали змогу реалізувати саме цю підкреслено «українську» потенцію — причому не у класиці з її сюжетами з давніх часів, у матеріалі не лише національному, але й, сказати б, «місцевому». Та на відміну від багатьох кон'юнктурних «творів місцевих авторів», обов'язкових для регулярного виставляння на сценах периферійних театрів у радянські часи, в центрі уваги автора (і, відповідно, у фокусі вистави) — чи не вперше після давно забороненого на той момент В. Винниченка — поставили середовище інтелігенції та непідробні соціальні проблеми «перехідного періоду» кінця 1930-х<sup>4</sup>, котрі, принаймні у 1960-ті, ще гостро відгукувалися у пам'яті галичан. Тож Театр ім. Заньковецької, що від часів повоєнного переселення до Львова почав активно й послідовно плекати свою галицьку «окремішність», отримав завдяки «Сестрам Річинським» змогу яскраво й напругу продемонструвати її на сцені.

Інсценівка роману була зроблена Богданом Антковим. З початку своєї діяльності в Театрі імені М. Заньковецької (1963 р.) він працював як артист; зіграв багато ролей — і шевченківського Гонту, і Михайла в «Суєті» І. Карпенка-Карого, і Террачіні в «Пам'яті серця» О. Корнійчука... Однак поряд з тим Б. Антків, маючи літературний хист, створював для рідного театру інсценізації прозових творів — «Край битого шляху» Р. Іваничука (під назвою «На зламі ночі», 1964 р.), «Прапорonosців» О. Гончара (у співдружності з С. Данченком, 1975 р.), «Меланхолійного вальсу» О. Кобилянської (1989 р.), трилогії «Мазепа» Б. Лепкого (1991–1992 рр.).

Історію народження вистави «Сестри Річинські» супроводжує легенда, котра, судячи зі спогадів Р. Іваничука, має реальне підґрунтя: «Вільде <...> прийшла на мою виставу («На зламі ночі» — Е. З.), подивилась і каже: «Я теж хочу мати

<sup>3</sup> Вільна Україна. — 1968. — 20 жовт.

<sup>4</sup> За сконцентрованістю на долі однієї родини та виведенням найширшого контексту часу навколо неї «Сестри Річинські» можуть вважатися зразком тої епічної традиції, що й, приміром, «Біла гвардія» М. Булгакова.

виставу», — зовсім як дитина. Я кажу: «То зверніться до Анткова». — «О, добре, що ти мені порадив!» Антків одразу погодився <...>. Вистава пройшла 350 разів, і всі 350 разів була присутня Вільде. — Це легенда? (перепитує інтерв'юер Н. Бічуя — Е. З.) — Яка легенда! Справді було що дивитися! Вільде завжди сиділа у своєму улюбленому кріслі в театрі, не пропустила жодної вистави, так любила своїх сестер Річинських»<sup>5</sup>.

Яка б мотивація не була вирішальною (ще один, офіційний варіант — Б. Антків та І. Вільде керувалися тим, що «театру потрібний своєрідний оригінальний репертуар — і «Сестри Річинські» справді можуть стати його окрасою»<sup>6</sup>), так чи інакше, в результаті була створена фактично не інсценівка, а п'єса. Передбачалося, що вона стане першою частиною майбутньої сценічної трилогії: у співпраці з І. Вільде була написана друга п'єса «А Прут тече», головним героєм якої став персонаж «Сестер Річинських» молодий комуніст Бронко Завадка (вистава готувалася під такою ж назвою). В центрі уваги тут поставала політична боротьба і громадська діяльність робітників Західної України напередодні возз'єднання з Радянською Україною. Сама п'єса була «вилита цікавою сюжетною формою в яскравих конфліктах і зіткненнях, що правдиво передають атмосферу тогочасності»<sup>7</sup>.

Над третьою частиною трилогії, яка носила назву «Діаманти на росах» та змальовувала події на селі, Б. Антків почав працювати на початку 1970-х. Проте із задуманої трилогії сценічне втілення отримали лише «Сестри Річинські».

Власне твір, над яким письменниця працювала двадцять п'ять років, вміщує величезну кількість персонажів з усіх суспільних верств Галичини — духовенства, дрібних буржуа, службовців, робітників, селян, а також відомості про діяльність різних партій та громадських організацій, про політику польської адміністрації, стан економіки, освіти та культури. У невеликих просторових рамках постає життя прикарпатського містечка Наше і приміських сіл; у вузьких часових межах (1937–1939 рр.) через авторські ретроспекції та спогади героїв — суспільне життя Галичини 1920–1930-х.

Центральний «вузол» багатьох сюжетних ліній пов'язаний з історією родини провінційного священика Аркадія Річинського, його дружини Олени та п'яти дочок. При цьому «героїні роману більше стурбовані пошуком надійного життєвого партнера, ніж громадсько-політичним життям»<sup>8</sup> (Слава вирушає в широкий світ,

<sup>5</sup> Іваничук Р. Театр моєї душі: Інтерв'ю Ніни Бічуї // Просценіум. — 2007. — № 2/3 (18/19). — С. 93–97.

<sup>6</sup> Сефгієнко А. Завжди попереду // Український театр — 1971. — № 2. — С. 6.

<sup>7</sup> Завадка Б. Вступаємо в полудень віку // Вільна Україна. — 1971. — 1 жовт.

<sup>8</sup> Захарчук І. Соцреалістичний канон: трансформація архетипів // Вісник Львівського університету. — 2004. — Вип. 33, ч. 2. — С. 69.

щоб самій заробляти на життя; Неля одружується з націоналістом, засудженим на довічне ув'язнення; Ольга пов'язує своє життя з комуністом).

Згаданий ідеологічний компроміс вилився з боку авторки у те, що «прагнути реконструювати міф міжвоєнної Галичини з позицій жіночої парадигми, Ірина Вільде адаптувала його до радянських стандартів: нарівні із сильними чоловічими постатями комуністів пропонується варіант сильної жінки, згідної «тягти» на собі слабких чоловіків-інтелігентів <...> Вільде послуговується міфом розпаду родини як засадничим для народження нової жіночої самототожності»<sup>9</sup>.

Можна припустити, що саме центральний мотив розпаду родини<sup>10</sup> виявився найбільшим творчим стимулом і для театру в цілому, і для постановника вистави Олексія (Олекси) Ріпка — режисера, який прийшов до Театру ім. М. Заньковецької вже досвідченим фахівцем у 1955 р. і пропрацював у ньому аж до самої смерті у 1983 р. Звісна річ, штатний «черговий» режисер, тим паче — у часи жорстко регламентованої та підконтрольної репертуарної політики — не мав достатньої творчої свободи, аби послідовно впроваджувати свою власну мистецьку «тему». Але вже сам перелік постановок О. Ріпка, багато з яких стали «заньківчанською класикою» — «Сім'я злочинця» П. Джакометті (1956 р.), «У пошуках радості» В. Розова (1958 р.), «Суєта» (1967 р.), «Хазяїн» (1970 р.) та «Мартин Боруля» (1970 р.) І. Карпенка-Карого, «Дикий Ангел» О. Коломійця (1978 р.) — свідчить про пріоритетність для режисера саме «сімейної» проблематики та конфліктів. Недарма «літописець» «заньківчан» С. Веселка напряму виводить «Сестер Річинських» як своєрідне продовження «Суєти», котра вийшла на рік раніше: «В «Річинських» крізь сім'ю проходила історія, а в «Суєті» — доля народу, побачена й висвітлена проникливим талановитим серцем режисера, всотана як символ віри акторами»<sup>11</sup>. Тож обидві вистави можна вважати «символічними для заньківчан як для театру-сім'ї, де всі заповіді божі ставали творчими, а творчі шукання ґрунтувалися на моральних першоелементах буття, в чому й полягає приналежність цього колективу»<sup>12</sup>. Цю думку підхоплює С. Прокопович: «Було щось у цій виставі приворожуюче, бо наповнена вона була справжніми людськими почуттями, які тривожили і не залишали байдужими нікого у глядацькому залі. Можливо, це була одна з найбільш характерних рис творчості Олексія Ріпка — уміння збе-

регти чуттєвість родинного гнізда, незалежно від драматургії, з якою йому довелося працювати»<sup>13</sup>.

У «заньківчанській» постановці Річинські поставали «старовинною родиною українських інтелігентів, де шанують Тараса Шевченка та Івана Франка, де є власні високі правила поведінки. У вчинках, манерах, інтонаціях Річинських відчуваєш свій стиль, високий та загальний стиль посправжньому інтелігентної родини. Театр послідовно спрямовував глядача до думки, що тільки на поверховий погляд родина Річинських складається зі «злодіїв» і «шляхетних», хижаків і жертв, ділків і героїв»<sup>14</sup>.

Прикметно, що ніхто з тих дописувачів, які залишили свідчення про виставу, жодним чином не згадує сценічного оформлення, здійсненого В. Борисовцем. Вочевидь, вистава гралася у реалістичному дусі (у «безумовній» декорації та нейтральних, історично правдивих костюмах, що видно і по фотографіях) та була, насамперед, «акторською». Режисерській манері О. Ріпка взагалі не було властиве «надужиття зовнішньо-ефектних постановочних прийомів»<sup>15</sup>, він завжди прагнув зосередити увагу на психологічних переживаннях героїв, на пошуках виразної багатогранності і складності сценічних



І. Вільде «Сестри Річинські».

Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1968.

Олена — Н. Доценко, Білинський — О. Гринько

<sup>13</sup> Прокопович С. Режисерська хронологія Олексія Ріпка // Театральна бесіда. — 2007. — № 1 (19). — С. 16–17.

<sup>14</sup> Сечин В. Время и семья Ричинских // Театр. — 1971. — № 5. — Автор статті обіграє в її назві асоціацію з п'єсою Дж.-Б. Прістлі «Час та родина Конвей», у якій також міститься «анатомія» родинних стосунків в історичній ретроспективі.

<sup>15</sup> Піскун І. Завжди сучасники // Заньківчани: Львівський державний ордена Трудового Червоного Прапора академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької: 36 ст. / [Упоряд. І. Р. Піскун.]. — К., 1972. — С. 15.

<sup>9</sup> Захарчук І. Соцреалістичний канон: трансформація архетипів... — С. 70.

<sup>10</sup> На Українському жіночому конгресі у Станіславові (1937 р.) сама І. Вільде виголосила чітку формулу: «Через родину до могутності нації» (Баган О. Коли серце, як на долоні // Вільде І. Метелики на шпильках...).

<sup>11</sup> Веселка С. Символ віри // Укр. театр. — 1993. — № 6. — С. 14.

<sup>12</sup> Там само. — С. 13.

характерів. Такі особливості його почерку позначились, зокрема, і на виставі «Сестри Річинські», де «весь емоційний заряд вистави ішов зсередини при глибокій зовнішній стриманості»<sup>16</sup>. За спогадами С. Веселки, «простими засобами, видобуваючи у кожного персонажа його головну, глибинну пристрасть, режисер вибудовував сім'ю, звідки розходяться у широкий світ стежки-дорожки, де святиться батьківський поріг і де є Мати. <...> І розпалася сім'я на очах. Як зрізна квітка у кришталевому келиху, де щодня міняють воду, і намагаються не помічати — як блякнуть пелюстки... Їх ще бачать свіжими, хоча поступово, одна за одною вони опадають. Гине краса»<sup>17</sup>.

За свідченням С. Прокопович, «історія п'ятох сестер творила історію Галичини на переломі історії. Олексію Ріпку вдалося, при всьому реалістичному сприйнятті подій, надати цій історії теплоти і трепету романтичності, в якій кожна доля прочитувалась, як історія неповторності. Ось перед нами Олена Річинська — Надія Доценко — втілення доброти і наївності, матір, яка щиро любить своїх доньок і ніколи не повірить, що хтось з них здатний на зраду. Кожна її донька, це ніжна квітка. Ось красуня Неля — Лариса Кадилова, яка у своїй романтичності, здатна на найшаленіші вчинки. Ось господинька Оля — Ольга Піцишин, яка кохає комуніста Завадку — Федора Стригуна, нестримна у своїх почуттях Славуня — Наталка Міносян, горда і незалежна Зоня — Анна Плохотнюк, хитра і вирахована у своїх вчинках Катерина — Катерина Хом'як. У цій виставі запам'ятовувалась кожна роль»<sup>18</sup>.

Первісно — і на довгий час — роль пані Річинської залишалась за Н. Доценко. Її Олена — залякана, невпевнена в собі, душевно самотня, позашлюбна донька селянки, яка прожила все життя «на чужій вулиці». І коли Олена Річинська — Н. Доценко, чие життя, здавалося, минуло в якомусь напівлетаргічному сні, казала про те, що їй подобається наречений однієї з молодших дочок, молодий комуніст Завадка, нагадуючи її власну юність, перед глядачем відкривався другий план образу<sup>19</sup>.

Пані Олена Річинська у виконанні Н. Доценко — чарівна, зворушливо жіноча, внутрішньо інтелігентна; вдова священика, «галицька Ніобея», долю її п'ятох дочок понівечив час — адже руйнувалося звичне середовище, суспільство виходило на новий виток свого розвитку, крізь серця й душі тих, хто його складає. Її роль, за влучною метафорою, була квилінням чайки з простертими ніжними крилами над човном у житейському морі, що пливе місячною доріжкою, не гадаючи про непевність цього фарватеру<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> Сечин В. *Время и семья Ричинских...* — С. 65.

<sup>17</sup> Веселка С. *Символ віри...* — С. 14.

<sup>18</sup> Прокопович С. *Режисерська хронологія Олексія Ріпка...* — С. 15–17.

<sup>19</sup> Сечин В. *Время и семья Ричинских...* — С. 66.

<sup>20</sup> Веселка С. *Символ віри...* — С. 14.



І. Вільде «Сестри Річинські».

Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1968.

Сцена з вистави

Н. Доценко, крім образу Олени Річинської, створила гідні уваги образи матерів у виставах «Шануй батька свого» В. Лаврентьєва, «Суєта» І. Карпенка-Карого. І хоча коло інтересів у персонажів, яких грала актриса, здебільшого обмежене суто сімейними справами, це не сприймалося як обмеженість, бо духовний потенціал цих жінок, їхні не зміліли з роками почуття були сконцентровані на дітях, на їхніх інтересах, на їхньому оточенні<sup>21</sup>.

Усі актриси в «Сестрах Річинських» — Катерина Хом'як, Наталя Міносян, Анна Плохотнюк, Ольга Піцишина, Лариса Кадилова — були ніби досконало й примхливо вирізьблені чарівні панянки-статуетки — всі, й ті, що ніжні, самовіддані, сміливі, й ті, котрі рано зрозуміли: у цьому житті треба мати гострі зуби й пазури. Ідеально переданий колорит галицької інтелігентної сім'ї, з її гречністю, мереживною манірністю і тривожною хисткістю<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Веселка С. *Заньківчанки // Вільна Україна.* — 1975. — 8 бер.

<sup>22</sup> Веселка С. *Символ віри...* — С. 13–14

К. Хом'як, підкреслюючи в характері старшої доньки Катерини риси лицемір-ки, водночас давала зрозуміти, якими багатими внутрішніми силами — волею, інтелектом, глибоким розумінням світу — наділена її непересічна натура. Як пи-ше тогочасний рецензент, «сформувавшись в умовах капіталістичної культури, Катерина є не лише породженням часу і суспільства — вона також їхня жертва. Глядача не тільки обурюють її мерзенні вчинки, він розуміє й її справжні страж-дання: на ранок після весілля героїня з гірким відчаєм переконається у марно-сті своїх сподівань на сімейне щастя»<sup>23</sup>. Егоцентрична, напориста, винахідлива і жадібно-послідовна, розумна і витончено-хитра у взаєминах зі своєю мамою, Безбородьком, Сулейманом та сестрами і ріднею, Катерина — К. Хом'як не зда-валася, навіть потерпівши фіаско у гонитві за грішми та багатством, була незлам-на і сильна<sup>24</sup>.

Про її Катерину львівська преса писала: «Найбільш довершеним сценічним об-разом серед сестер Річинських на наш погляд, є у виставі найстарша — Катруся <...>. Насамперед артистка подбала про те, щоб надати Катрусі життєвої віро-гідності, показати її звичайною галицькою дівчиною з усіма притаманними їй ри-сами — манерою поведінки, інтонаціями мови тощо. Все це артистка відтворює настільки точно, <...> що коли ви дивитесь на її Катрусю, вам починає здавати-ся, ніби ви десь бачили цю дівчину — в Коломиї чи Снятині, в Сокалі чи, може, в Дрогобичі. Та поступово за цією звичайною, навіть до буденності, зовнішністю вимальовується внутрішнє обличчя Катрусі — потворне обличчя викінченої не-гідниці. Нема в неї ні моральних принципів, ні бодай елементарної порядності. Все можна, все дозволено, аби було зручно й вигідно. Її аніскільки не бентежить доля матері, сестер, єдина її мета — вирватися з цього дому, над яким нависли чорні хмари, й влаштувати своє життя. Як знаряддя для здійснення своїх его-їстичних намірів вона облюбувала доктора Безбородька — людину грубу, пря-молінійно брутальну, але з «перспективами». Щоб «заволодіти» Безбородьком, до якого вона, до речі, не відчуває нічого, крім глибокого презирства, Катруся ладна на все, навіть принести в жертву своїй меті дівочу честь сестри. Актриса веде свою роль дуже м'яко, тактовно, вона не викриває, не картає своєї Катрусі, вона просто показує нам її справжню суть»<sup>25</sup>.

К. Хом'як грала роль Катерини Річинської з 1969 р. (до того вона грала у цій виставі пані Чуйгукову), проте пізніше актриса «перебрала» від Н. Доценко роль Олени Річинської. Про неї сама актриса казала: «Коли я відчуваю м'якість, де-

<sup>23</sup> Сечин В. *Время и семья Ричинских...* — С. 66.

<sup>24</sup> Шумейко Г. Скромна обраниця театральної музи з великим ім'ям — Катерина // *Вільнянський В. Катя Хом'як: В театрі і житті.* — Донецьк, 2002.

<sup>25</sup> *Вільнянський В. Катя Хом'як: в театрі і житті.*

лікатність, лірику персонажа, у мене душа співає». Призначення ж актриси на цю роль львівська критика оцінювала так: «Улюблена в Галичині, добре знана в Україні новітня класика одержала нове дихання, пронизливу безборонність, особливу жіночу м'якість і теплоту нової пані Річинської»<sup>26</sup>.

Злим генієм родини Річинських ставав Рафаїл Суліман, роль якого виконував сам Б. Антків. Улесливо, навіть ніжно він сплітав навколо своїх жертв павутиння боргів та інтриг, понад усе цінуючи тьмянний блиск золота, раболіпно схиляю-чись перед ним — до того, як сам став жертвою, вперше вражений справжнім коханням.

Неля Річинська (Л. Кадирова) для Сулімана спочатку — всього лише жива ко-штовність. Витончена, красива і тому варта високої ціни. Він і не шкодує задля неї грошей — тільки якою ж нікчемною виявляється їхня вага!.. Маклер розгубле-ний. Він в люті. В покорі. Хижак, що за лагідною усмішкою, за покірливою позою ховав єдину пристрасть — нездоланий інстинкт користолюбства, сам б'ється те-пер у тенетах розмаїтих почуттів. І врешті-решт зрікається всього, крім любові. Так, у фіналі Суліман Б. Антківа ніжний та добрий не заради маскування. Він, несподівано для самого себе, покохав. Та запізно. Жалюгідною, безпорадною гримасою обертається невміла усмішка Сулімана. Надто довго жив він подвій-ним життям, щоби мати змогу що-небудь змінити.

У «Сестрах Річинських» актор доводив, що відсутність великої мети спусто-шує людську долю і веде до поразки<sup>27</sup>.

Р. Іванничук згадує: «Прекрасно грала Катерина Хом'як! І дуже добре вико-нував роль її мужа Святослав Максимчук. Але короною усієї вистави явилася роль Сулімана у виконанні самого Анткова. Антків був вже старший чоловік. А довелося йому грати роль молодого єврея-маклера, закоханого в наймолодшу сестру Нелю. Нелюську... І він так грав, що молодий не зумів би, і ніхто не думав про його поважний вік. Роль Сулімана неоднозначна, Вільде виписала трагедію іновірця, що живе у християнському середовищі. Він закохався у християнку, але не може одружитися, бо ж єврей, а вона донька священика»<sup>28</sup>.

Загалом, за свідченням В. Сечіна, «режисер та актори звернули увагу пере-довсім на те, що об'єднує всіх Річинських, адже сам сюжет, розвиток подій з оче-видністю протиставляє героїв. Ось чому у цій виставі так легко почувалися на-віть ті актори, яким належали невеликі тексти (В. Полинська в ролі тітки Клавді,

<sup>26</sup> Цитується вислів Мирослави Оверчук з кн.: *Вільнянський В. Катя Хом'як: в театрі і житті.*

<sup>27</sup> *Вірина А. Ой, літа орел!..* // Укр. театр — 1970. — № 2. — С. 18–19.

<sup>28</sup> *Іванничук Р. Театр моєї душі: Інтерв'ю Ніни Бічуї // Просценіум.* — 2007. — № 2/3 (18/19). — С. 96.

Т. Колесник (служниця Мариня, яка стала своєю в домі і віддала все життя Річинським), О. Гринько — адвокат Орест Білінський, в якому, можливо боягузтво й «витравило всі волелюбні поривання», але внутрішня гідність продикувала немислимий в домі священика Речинського вчинок — він першим простягає руку комуністу Завадці»<sup>29</sup>.

Однак рецензент зауважує: «Проте, при усіх перевагах вона (вистава — Е. З.) була іноді ілюстративна, нерівноцінна у своїх частинах. У другій частині спектаклю загальний перебіг подій інколи відтісняв на другий план те, про що театр заявив з самого початку — дослідження часу не у всій його епічній широті та об'ємності, що доступні роману, проте кризь приватну долю однієї родини. Саме тому більш важке положення тих акторів, чії герої виходять на перший план у другій частині вистави»<sup>30</sup>.

При цьому першорядного значення набули у виставі особисті, суто людські якості виконавців. Бронко Завадка існував як особистість завдяки рідкісній акторській щирості Ф. Стригуна, який створив характер, що викликав довіру, теплоту та співчуття.

Отже, «складний світ «Сестер Річинських», надзвичайно примхливе переплетення доль героїв п'єси режисер О. Ріпка підпорядкував єдиному ряду серйозного і поглибленого, поетичного і філософського осмислення характерів та епохи»<sup>31</sup>.

Як зазначає С. Веселка, «спроби поставити цю п'єсу в інших театрах закінчувалися провалом, незважаючи на виграшні жіночі ролі — «справжній курорт для розхитаних режисерських нервів»<sup>32</sup>.

Проте нерви «розхитували» не лише режисерові. Невдовзі після прем'єри (як водиться, «приймали» виставу довго — вимагали численних корективів) дісталася «на горіхи» усьому постановочному складові вистави, і найбільше — композитору І. Вимеру. Наведемо унікальний документ епохи — доповідну записку Львівського обкому партії першому секретареві ЦК КПУ П. Шелесту від 27 грудня 1968 р., оригінал якої зберігається в Музеї радянської окупації у Києві: «На листопадовому (1968 р.) Пленумі Центрального Комітету Компартії України критикувався Львівський обком партії за недостатній контроль при постановці спектаклю І. Вільде і Б. Антківа «Сестри Річинські» в театрі ім. М. Заньковецької, коли під час вистави виконувався український націоналістичний гімн.

Львівський обком КП України ще раз всебічно розібрався по цьому питанню і доповідає, що Ваша настанова до посилення політичної пильності та своєчасно-

<sup>29</sup> Сечин В. *Время и семья Ричинских...* — С. 66.

<sup>30</sup> Там само.

<sup>31</sup> Там само.

<sup>32</sup> Веселка С. *Символ віри...* — С. 13.



І. Вільде «Сестри Річинські».

Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1968.

Суліман — Б. Антків, Неля — Л. Кадирова

го реагування на будь-які прояви ворожої ідеології нами сприйнята до неухильного керівництва. Разом з тим, інформуємо Вас про наступне.

Музичне оформлення вистави «Сестри Річинські» здійснив член КПРС, завідувач кафедри народних інструментів Львівської консерваторії Ізраїль Ілліч Вимер. У сцені весілля виконувався не націоналістичний гімн, а українська народна обрядова пісня. У 1923 р. на мелодію цієї пісні український композитор Я. Ярославенко поклав слова вірша Миколи Вороного «За Україну». Цей вірш вміщений у збірці поезій М. Вороного, яку випустило видавництво «Радянський письменник» в 1959 р.

До 1939 р. пісня «За Україну» на оброблену Я. Ярославенком мелодію була популярною серед різних верств населення Західної України. Але вона виконувалась і в націоналістичних колах.

У спектаклі «Сестри Річинські» 19 і 20 жовтня ц. р на цю мелодію виконувались протягом 16 секунд (8 тактів) не слова вірша М. Вороного «За Україну», а українська обрядова пісня «Многая літа». Враховуючи специфіку ідеологічної роботи



серед населення нашої області і те, що мотив цієї пісні міг викликати певну асоціацію і небажану реакцію у деякої частини глядачів старшого віку, на пропозицію відділу пропаганди і агітації обкому партії зразу після вистави 20 жовтня ц. р. згадані слова і музика були замінені українською народною обрядовою піснею «Де згода в сімействі».

Про нашу роботу по удосконаленню і переробці вистави «Сестри Річинські» обком партії 23 жовтня ц. р. інформував Центральний Комітет КП України» (секретар Львівського обкому КП України Н. Куцевол)<sup>33</sup>.

Критики нагороджували виставу різними епітетами; на догоду часу хвалили театр за вміння поєднати у виставі «силу комуністичної ідеології з могутністю емоціонального звучання, органічну єдність ідей і майстерності, партійності і таланту»<sup>34</sup>. Цю виставу любили глядачі, любили актори. За свідченням С. Веселки, вона жила довго, стала невід'ємною частиною біографії театру, біографії її учасників: «На долю режисера випало чи не найбільше (порівняно з колегами) виставдовгожителів, вистав «живих», які існували не на соціально-політичних запитах епохи, а на щирій увазі й любові глядача. У них яскраво розкрилися актори театру; режисура створювала ту вільну стихію вистави, в якій вільно та розкуто почувалися виконавці. А завдяки акторам спокійно та ненав'язливо, ніби сама собою, виникала жива і природна атмосфера життя, якої іноді так важко і драматично шукає режисер, стурбований передовсім пошуками ефектних рішень»<sup>35</sup>.

Мінялися часи і, як із сумом зазначає С. Веселка, вистави Олексі Миколайовича «пішли» як «з молотка» по розряду «архаїчних». Молоді актори кривились, коли бачили своє прізвище в обсаді майбутньої вистави Ріпка, молоді режисери... ну, хіба що віталися при зустрічі. А він, монументальний, огрядний, з важкою палицею, без якої не міг обійтися, усе розумів. І... робив своє. Уважний і прискіпливий до кожного актора, він заряджав своєю енергією без фонтануючих порівнянь і асоціацій, без фейєрверка дотепів і байок. Але й без промахів. Сварився. Дратувався. Тільки на фото бачили, які добрі його великі голубі очі. Зате його невправну дикцію хто тільки не копіював. А його вистави йшли, і рахунок їх був не на сезони — на десятиріччя»<sup>36</sup>.

...Знакова для історії українського сценічного мистецтва постановка «Сестер Річинських» у театрі, який через майже чотири десятиліття по тому отри-

<sup>33</sup> Доповідна записка Львівського обкому партії першому секретареві ЦК КПУ П. Шелесту про музичне оформлення вистави «Сестри Річинські» в Театрі ім. М. Заньковецької від 27.12.1968 // ЦДАГОУ. — Ф. 1. — Оп. 25. — Спр. 20. — Арк. 174–175.

<sup>34</sup> Трескунова Т. Мистецтво заньківчан // Вільна Україна. — 1970. — 22 лип.

<sup>35</sup> Веселка С. Символ віри... — С. 13.

<sup>36</sup> Там само.

має нарешті статус «національного», зацікавила й інші театри, зокрема Івано-Франківський обласний музично-драматичний театр ім. І. Франка (1972 р.). Режисер В. Смоляк вирішив виставу не як сімейно-побутову хроніку, а як соціальну драму, намагаючись на прикладі долі родини священика Річинського розкрити причини розшарування західноукраїнської інтелігенції 1930-х рр. Тому в спектаклі зроблено акцент на «пожадливі та підступності Катерини (Т. Перета), пристосовництві та моральному падінні Зоні (В. Зеленчук), трагічній безпорадності Нелі (Ю. Чорна), нарешті, на нових шляхах, які обирають Ольга (Г. Кривцова) і Слава (Ж. Готвянська)<sup>37</sup>. Фактично, це була спроба «втиснути» текст і, особливо, підтекст І. Вільде в традиції горьківських «драм сім'ї», які стверджували неминучість розпаду панівного класу.

Таким чином, найсильнішою у виставі виявилася тема викриття темних та хижацьких сторін суспільства, уособлених в образах Катерини, Теофіла Везбородька (В. Благушин) та Рафаїла Сулімана (М. Гурій). Натомість образи сестер Річинських, за винятком Ольги (Г. Кривцова)<sup>38</sup> вирішені дещо схематично; «блідими тінями» пройшли у виставі Север Мажарин і, особливо, Бранко Завадка. Спірним було й сценографічне вирішення вистави: художник В. Гурецький виніс на другий план однотонні «вигородки», виставив випадкові меблі, частина з яких справжня, в стилі епохи, а частина відверто бутафорська. Тому, показана не на рідній сцені, вистава взагалі нагадувала «виїзний клубний спектакль»<sup>39</sup>.

Історія родини Річинських відродилася на новому етапі: до 100-річчя від дня народження І. Вільде керівник акторського курсу кафедри театрознавства і акторського мистецтва ЛНУ ім. І. Франка Таїсія Литвиненко інсценувала роман, поставивши «Сестер Річинських» разом зі своїми тогочасними та колишніми студентами на камерній сцені Національного академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької. Виконавиці головних ролей — Христина Гриценко (Зоня), Марта Кулай (тітка Клавдія), Анна Матійченко (Олена Річинська) отримали

<sup>37</sup> Матвієнко Д. Сестри Річинські з Івано-Франківська // Укр. театр. — 1973. — № 6. — С. 24.

<sup>38</sup> Рецензент, виділяючи саме цей образ, вказує, що це «особистість, наділена душевною привабливістю». До інших більш-менш вдало втілених ролей критик відносить роль Олени Річинської (К. Сидорчук), яка, окрім «безпорадності, малодушності, «несьогосвітності» своєї героїні, <...> показала і її фанатичну впертість, намагання будь-що зберегти, відстояти звичні моральні устої», роль Клавдії Річинської (О. Затварська), зіграну «на хорошому професійному рівні», та роль Ореста Білинського (В. Родь), якого актор зіграв в «м'якій стриманій манері», проте даючи точний психологічний малюнок, якого, вочевидь, бракувало для завершеності образів в принципі.

<sup>39</sup> Матвієнко Д. Сестри Річинські з Івано-Франківська... — С. 24.

нагороди за кращі жіночі ролі на IV Всеукраїнському фестивалі жіночої творчості ім. М. Заньковецької, який проходив у 2007 р. у Ніжині<sup>40</sup>.

Проте суспільний резонанс цих постановок не міг «перекрити» легенди, на яку перетворилося «заньківчанське» сценічне «першоджерело», де відбилися найприкметніші ознаки і театру, і суспільного запиту історичної доби.

Е. ЗАГУРСЬКА

## А. ЧЕХОВ «ЧАЙКА»

Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької (1970)

«П'ять пудів кохання» — Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки (1993)

Комедія А. Чехова «Чайка» вперше була надрукована у часописі «Русская мысль» за 1896 р. Її прем'єра відбулась у санкт-петербурзькому Александринському театрі 17 жовтня того ж року. Менше ніж за місяць (12 листопада) «Чайка» вийшла на київський кін — у театрі Н. Соловцова. Подальший шлях чеховської комедії на теренах театру в Україні переважно пов'язуватиметься з російськомовною сценою. Україномовні версії були нечисленними, до того ж жодна з них не стала окрасою репертуару того чи іншого сценічного колективу.

Ось так і постановка чеховської «Чайки» 1970 р. не є показовою для Львівського театру імені М. Заньковецької. Вона стоїть мовби осібно, не стикаючись ні з традиціями колективу, ані зі спрямуванням пошуків, експериментів, що намітилися наприкінці 1960-х. Але обійти увагою спектакль не можна, адже на українському кону це, мабуть, була перша спроба нового, сучасного прочитання Чехова. Оскільки російську класику не так вже часто ставлять на українській сцені, тим паче варто уважно розібратися у такому оригінальному, талановитому, але, на жаль, непереконливому експерименті...

В цій виставі холодно, незатишно, порожньо. Предметів, речей у ньому дуже небагато. А якщо і є, то кожна лава, кожний стілець сам по собі. Наче не помічаючи нікого навколо, живуть у виставі й люди. Вони блукають простором сцени, не випромінюючи світла, тепла, індиферентні, байдужі. В такий спосіб прочитана і поставлена чеховська «Чайка» режисером В. Опанасенком. Режисерське рішення втілене у спектаклі чітко і послідовно. Однак, чи пішло воно на користь п'єсі?...

<sup>40</sup> Пуляєва Л. «Сестри Річинські» збирають урожай нагород // Високий замок. — 2007. — № 205.

А. Чехов якось жартома зазначив, що в «Чайці» п'ять пудів кохання. У виставі її немає ані грану. В ній ніхто нікого не кохає, не намагається кохати, хоч говорять про кохання мало не всі. «Я кохаю його навіть сильніше, аніж колись», — твердить Ніна, припавши до дверей, за якими чути голос Тригоріна. «Кохаю», «сильніше», «колись» — на кону Львівського театру імені М. Заньковецької ці слова монотонні, одноманітні, беззвучні, як і порожнє життя цієї жінки. «Роль Ніни для мене все», — говорив Чехов. Постановника, як видно, дратує ця істота, здається нав'язливою, набридлою. У спектаклі Ніна — так її й грає Л. Кадирова — дивна у своїй наполегливості, у своєму устремлінні проїхатися в колісницю під крики тріумфуючого натовпу. Але колісниця немає і не буде. Замість неї брудний вагон третього класу, «з мужиками». Замість захоплення натовпу — «в Єльці освічені купці будуть чіплятися із люб'язностями». І неважко уявити собі цю Ніну в якомусь номері — темному, із скривленою підлогою — загнану, безсилну, зів'ялу. «Я — чайка. Не те...» — повторюватиме вона все своє життя, поки не ковтне де-небудь сулеми чи не кинеється в чорну густу воду.

«Я тепер знаю, розумію, Костю, що в нашій справі — все одно, чи граємо ми на сцені чи пишемо — головне не слава, не блиск, не те, про що я мріяла, а вміння терпіти. Вмій нести свій хрест і віруй». У Ніни — Л. Кадирової — це не підсумок двох років життя, безпощадного і страшного. Це не крик душі, що очистилася стражданням, вистояла, усвідомивши головне. Окрім цих придуманих слів їй нема чого сказати, адже нічого не змінилося.

Ніна у львівській виставі — характер, уже сформований, незмінний. В ньому все ясне і зрозуміле. «На березі озера з дитинства живе молода дівчина, така, як ви; любить озеро, наче чайка, і щаслива, і вільна, наче чайка». Цю експозицію життя Ніни вигадав Тригорін. А насправді, стверджує вистава, на березі озера жила дівчинка, позбавлена материнської ласки, ображена, яка боялася батька, збігала до озера, аби приховати свої сльози, поплакати вволю, аби ніхто не бачив, не знав, не вдарив презирливим поглядом. Саме тоді й народилося в ній це нестримне тяжіння до слави — бажання відплатити за всі образи, нанесені дитячому серцю.

Не мистецтво — як єдина можливість жити, а слава — як єдиний спосіб вижити. Такою є Ніна — Л. Кадирова.

Чеховська «комедія в чотирьох діях» сповнена багатьма зіставленнями. Вони є й у виставі. Часом, можливо, надто явні, акцентовані. Але це вже право режисера — говорити про те, що, на його погляд, є найважливішим. У літературознавчих працях, та й у більшості вистав, стало звичним зіставляти Ніну Заречну і Треплева. У львівській «Чайці» цього зіставлення немає. Треплев і Ніна тут особистості незіставні, порівняти їх життя і долі неможливо. Водночас настійливо підкреслюється інший аспект: Ніна та Аркадіна. Протиставляються не творчі ін-

дивідуальності — до таланту Аркадіної режисер ставиться так само скептично, як і до таланту Заречної, — але різне ставлення до життя. Ніна вперто чекає, коли життя розістеле перед нею яскравий килим. Аркадіна — Л. Каганова з тих, хто цей килим завойовує по міліметру. Важко сказати, що привело Аркадіну на сцену. Можливо, та сама мрія про блискучу колісницю. Однак вона вчасно зрозуміла, що за колісницю треба платити. А керувати нею має хтось більш досвідчений, ну, скажімо, Тригорін.

Аркадіна — Л. Каганова красива, ефектна, самозакохана. З тією часткою екстравагантності, яка відрізняє актрису від простої жінки. Їй тридцять два, навіть коли поруч Костя. А поряд із братом вона і зовсім дівчинка. У неї красиві очі — темні, глибокі. Ось тут найбільш слухний момент сказати про те, як багато можна в них прочитати. Але саме це сказати і не можна. Перед нами людина, про життя якої ми можемо лише здогадуватись. В Аркадіній — Л. Кагановій передовсім комплекс точних реакцій і дій. У потрібний момент цей добре налагоджений механізм спрацьовує. Сина можна зупинити однією вивіреною фразою: «Людам не талановитим, але із претензіями, нічого більше не залишається, як ганити справжні таланти». Потім вже не доведеться вживати складні речення, вистачить окремих слів: декадент, нахлібник, обідранець. Для Тригоріна припасений монолог з якої-небудь п'єси.

Його емоційна структура буде продуманою і точно прорахованою. Для Шамраєва годиться зобразити свою непричетність до справ земних і нерозуміння, як це так, раптом немає коней. І взагалі слово «ні» — якесь дивне слово! Маші, між іншим, можна зауважити, що вона ніщо, якась баба непричесана. Ну, а Ніні поблажливо кинути: «Браво, браво! Ми милувалися».

Ми говорили, що образ Ніни Заречної в цій виставі не розвивається. Те саме можна сказати і про Аркадіну. Хіба що її образ привабив режисера і розглянутий у спектаклі детальніше й уважніше. Як щось, в своєму роді, досконале і гідне вивчення. Як феномен. Аркадіна чітко засвоїла, що взаємодія із світом відбувається за цілком визначеними схемами. Досить їх засвоїти, і все піде своєю чергою. Тому у виставі — вона особистість найнезалежніша. Л. Каганова дуже послідовно веде роль, не дозволяючи нікому зазирнути у внутрішній світ своєї героїні. І лише якоїсь миті, приміром, у другій частині діалогу з Треплевим, оболонка Аркадіної раптом стає прозорою, і ми впізнаємо в ній Наташу з «Трьох сестер», і у знайомих інтонаціях («Миле моє дитя, прости... Пробач своїй грішній матері. Пробач мене нещасну...») чується Наташчине: «Бобик! Пустун Бобик! Дурний Бобик!». Але це лише інколи.

Ніна — Л. Кадирова вся розкрита навстіж. Аркадіна — Л. Каганова замкнена на сто замків. Той, хто бажає дізнатися, що у неї всередині, розіб'ється до крові й не визнає нічого. Щоправда, немає нікого, хто виявив би подібне бажання.

Можливо, воно й виникало, наприклад, у Соріна — сестра все ж таки. Але, певно, це було дуже і дуже давно. Зараз йому зовсім не до того. Дні його життя сповнені роздумами уголос про те, чому він «хотів стати літератором і не став, хотів одружитися і не одружився». Утім, роздумами це назвати не можна. Сорін — Б. Мірус не намагається осмислити прожиті роки, підвести підсумок, тим паче, зробити висновки. Перед нами людина, яка ніколи не сходила і не зійде зі свого життєвого шляху. Але цей шлях не помітний для оточуючих. Цією своєю непомітністю, що переходить у непотрібність, Сорін є ріднею з Тригоріним, і Дорном, і Медведенком, — головним для режисера виявилась безглуздість життів цих людей. Тому у львівській «Чайці» Тригорин і Дорн, Сорін і Медведенко — варіації однієї теми, що мало відрізняються одна від одної, — ім'я якої внутрішня спустошеність. Характерним у цьому сенсі є монолог Тригоріна у другому акті у виконанні О. Гая. Якщо прослухати його окремо, то, ймовірно, він справить дивне враження. Але у контексті ролі й усієї вистави він звучить логічно. Справа у тому, що у спектаклі Тригоріну не притаманні ні душевна тонкість, ані внутрішня складність. Ще коли наприкінці першого акту Тригорін — О. Гай звертався до Ніни: «Ви так щиро грали. І декорація була чудова. Мабуть, в цьому озері багато риби», — він вимовляв ці слова як людина, якій немає що сказати, адже в усьому, що трапилось, він не бачить сюжету не лише для повісті, але навіть для оповідання. А коли у другому акті він каже: «Нюхає тютюн і п'є горілку... Вся у чорному. Її кохає вчитель...», — ми розуміємо, що тут блиснув сюжет і його треба записати — із сюжетами поганенько. А потім виявляється логічним монолог Тригоріна. Це не сповідь людини, що відкрилася істоті дивній і несхожій на інших, а нудна відповідь нав'язливому дівчиську, яке чіпляється зі своїми вічними розмовами про славу. У тому, як говорить Тригорін — О. Гай, ми відчуваємо фальш і поблажливість, награну втомленість і штучну розчарованість, і все це — ніщо інше, як намагання приховати душевну порожнечу.

Чому ж Тригорін так часто і довго говорить із Ніною, чому небалакучий із іншими, із Заречною він такий красномовний? На це вистава дає свою відповідь. Всім іншим байдуже до того, про що він пише, що думає, чим живе. Нікому з мешканців сорінського маєтку він не цікавий. Всі знають, що він письменник, а поганий чи хороший, це нікого не хвилює. Всі сприймають його як предмет, невіддільний від Аркадіної, наче частина її туалету, наче частина її блиску. Певна річ, що другом Аркадіної не може бути абихто, відтак, Тригорін — відомий письменник. Відтак у його обов'язок входить час від часу нагадувати оточуючим, що він служитель мистецтва, що не знає ні відпочинку, ані спокою, і кокетливо зауважувати, що із задоволенням проміняв би все це творче пекло на вудки і риболовлю. Аж ось з'являється Ніна. Тригорін львівської вистави надто холодний, аби повірити в її почуття. Він вважає, що привернув увагу Ніни не як особистість, але як носій



А. Чехов «Чайка». Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1970.

Тригорін — О. Гай, Ніна — Л. Кадирова



Аркадіна — Л. Каганова,  
Треплев — Б. Ступка

лише однієї якості — відомості. Ніна — нова людина в його житті. Вона просто не знає його. Отже треба їй пояснити, який він складний, суперечливий, які у нього комплекси і яким безмірно важким є все у цьому житті і у цьому мистецтві. Ймовірно, подібний монолог років двадцять тому він виголосив і Аркадиній, він міг би запропонувати його і Кості, якби той не був таким ворожим до всього, що його оточує. Соріну і Дорну він говорив, напевно, теж щось схоже, тільки коротше — вони не настільки вдячні слухачі. А Ніна всотує кожну його фразу. Здавалося б, монолог Тригоріна, як його виголошує О. Гай, мав би витверезити Ніну, відштовхнути. Але Ніна — Л. Кадирова настільки збуджена, що не здатна нічого осмислити і з безумним блиском в очах говорить щось про колісницю і натовп. Тригорін — О. Гай розчарований: він розраховував зовсім на інше, він хотів почути слова співчуття, пошани до його страждань. І втомлено, навіть із досадою кидає: «Ну, на колісниці... Хіба я Агамемнон?». Потім він випадково побачить підстрелену чайку і, вже зовсім забувши про Ніну, швидко, по-ремісничому вміло придумує сюжет. І, можливо, від цієї розмови в житті Тригоріна залишилося б тільки це поспіхом придумане оповідання про чайку, якби Ніна не була такою наполегливою. І тоді, наче капризне дитя, він буде скиглити перед Аркадіною і канючити: «Мною оволоділи солодкі, дивні мрії... Відпусти...»

Ось і все, що оповів спектакль про Тригоріна. Про Дорна і Медведенка розказано ще менше. Дорн — О. Гринько від початку і до кінця — втілення байдужого цинізму, це людина, для котрої весь світ зосереджений у ньому самому. Ніщо з того, що відбувається, не здатне схвилювати чи вразити його. Він весь у безперервному самоспогляданні, цей старіючий Нарцис, який ніколи не знав хвилювань серця, не спроможний не лише кохати, але навіть уявити собі, що у світі існує кохання. Почуття Поліни Андріївни наче не проникають крізь затверділий з роками панцир байдужості. Він не чує тихих, прохальних, майже жалібних слів цієї змученої жінки. Він ставний, завжди підтягнутий, щоб не сталося, у належний час, хвилина у хвилину, він буде зосереджено і методично робити гімнастичні вправи. Семен Семенович Медведенко (його грає В. Глухий) такий же порожній і бездуховний, як і Дорн. З тією лише різницею, що все в житті він розцінює з точки зору двадцяти трьох карбованців свого утримання.

Його висушила, зігнула, змучила ця думка. Ні про що інше він думати не здатний. Щодо усього у нього єдина відповідь: «Вам добре сміятися. Грошей у вас кури не клюють». Він молодий, ще все життя попереду, але коли він увозить у колясці хворого Соріна, складається враження, що він прожив довгі, позбавлені радості роки. Він говорить Маші, що кохає її, але каже якось бездумно, жалісно, адже в глибині своєї душі зростив непохитну впевненість: кохання — це не для нього. І тому він зовсім не помічає, що Маша грубіянить йому, що Маша тиняється додомом, наче лунатик, палить, п'є і зневажає його — Семена Семеновича.

Нарешті, Треплев. Розмову про нього ми свідомо починаємо після того, як розказали майже про всіх, з ким йому доводиться стикатися. Треплев — Б. Ступка — це той герой, заради якого й будувався весь спектакль. Треплев відрізняється від усіх інших дійових осіб. Але ця відмінність не якісна, а радше кількісна. Просто бездуховність, спустошеність що складають сутність, скажімо, Заречної і Тригоріна, виявляються у Треплеві в багато разів більше, майже у критичних межах. Від того і зіткнення Треплева — з Аркадіною або із Заречною — призводить до вибуху. У Треплеві — Б. Ступці — збудженість, розлюченість, роз'яреність. Плюс до цього гіпертрофоване самолюбство, яке насправді пронизує його мозок наче цвях і смокче кров, «смокче наче змія». Якщо Аркадіна і Тригорін — особистості життєздатні саме завдяки своїй внутрішній структурі, що є міцною і сталою, непроникною для руйнівних зовнішніх впливів, то у Треплеві структура розхитана, на межі розпаду. Підтримати, укріпити її може лише життєвий досвід. А його у Треплева немає. Відчуваючи неминучість катастрофи, він хрипить, задихається і вимагає захисту від інших, саме вимагає, а не просить.

Він, як і багато інших у цій виставі, смертельно заражений жагою слави, але при цьому позбавлений тверезого розуму своєї матері або ж настійливої працездатності Тригоріна. І Треплев — Б. Ступка бачить лише один шлях: повалення всього і всіх. Він не спроможний запропонувати щось у обмін або наповнити змістом ті нові форми, про які так часто говорить. Він кидається з боку у бік і, наче підстрелений заєць, заплутується у власних слідах. Ми вже згадували, що в цій виставі Заречна і Треплев — незіставні особистості. Час пояснити чому. В житті Ніни немає місця сумнівам, вона не розмірковує, просто пробивається, як може, чіпляючись на своєму шляху за все, що попадеться, буде це п'єса Треплева або ангажемент в Єльці — байдуже. Вона одержима маніакальною ідеєю і надто нерозумна, аби усвідомити свою бездарність. Ця сама ідея переслідує і Треплева. Але він спростовує всі торовані шляхи до неї, а власного не знаходить. І режисер і виконавець не наполягають на тому, що Треплев має талант. Може, так, може, ні.

Треплев може стати Тригоріном, але ним він бути не бажає. Він хоче кохання, кричить через те, що його ніхто не любить, стріляється, взнавши, що Ніна дотепер захоплена іншим. Але чому ж він не кохає сам? Чи не тому, що Треплев, як і всі інші, не здатний на це почуття? Проте, якщо всі інші, не кохаючи нікого, не вимагають людського тепла, не потребують його і грають один з одним за тими самими правилами, то Треплеву — Б. Ступці треба, щоб його любили, обожнювали, берегли. Інакше йому не жити. Інакше коли-небудь, як-от у четвертому акті, він вистрелить напевно.

У виставі цьому Треплеву немає виправдань, як і всім іншим. Ніякої симпатії чи хоч би жалю ця людина не викликає.

Отже, осуджені всі. Треба сказати, що режисерові робить честь те, що свою концепцію він провів послідовно, наполегливо і вміло. Вірними помічниками були йому й актори, які точно і разом з тим яскраво виконували поставлені перед ними завдання. Але із самою концепцією погодитися важко. Надто вона однозначна, надто беззастережна. І, на наш погляд, є неправильною у своїх вихідних положеннях. Згаяно головне: у Чехова навіть потворні явища життя розкриваються через образи людей, яких автор безмежно любить. Саме тому Чехов не може пробачити їм їхньої бездушності, байдужості, спустошеності. І чим сильніша його любов, тим він немилосердніший. Натомість у львівській «Чайці» є безжальність, є презирство, навіть жорстокість, але немає любові. Не виникає й у глядача ні любові, ні симпатії до героїв. Таж герої «Чайки» — особливо «Чайки»! — страждають, мучаться, гинуть через те, що не можуть пробити стіну загальної байдужості та нерозуміння. Вони борсаються в житті, молячи один одного про допомогу (вислів Н. Берковського), намагаються розірвати ланцюг безвиході, що сповив їх. Чеховські герої задихаються, гинуть в обтяжливій задусі загальної вульгарності, грубості, цинізму. Натомість герої львівської вистави почувають себе в цій атмосфері вільно і звично. Вони ніби ніколи і не дихали киснем щирості і благородства. Звичайна річ, що жодний моральний бунт, жодний духовний протест не може виникнути в цих людях.

У львівській «Чайці» ніхто не намагається бути зрозумілим, тут нікому не потрібні ні співучасть, ні доброта. Спочатку здається, що це розрахований хід: створити тло, на якому трагедія Треплева буде читатися більш виразно, різко. Але потім з'ясується, що це не так. Егоїстичні у цій виставі всі, і Треплев — більше, ніж інші.

Ніхто у спектаклі не має таланту митця, таж герої «Чайки» — це люди мистецтва. В результаті знятий ще один важливий аспект п'єси, пішли всі роздуми Чехова про мистецтво, про його призначення, про роль художника.

Що ж змушує нас так довго і детально говорити про цю виставу? Справа у тому, що ця постановка — явище якісно інше в черзі спектаклів Львівського театру кінця 1960-х — початку 1970-х рр. Більшість попередніх робіт театру характеризувалися поверховістю режисерського рішення, устремлінням до зовнішньої ефектності і фальшивої театральності («Король Лір», «Діти сонця», «Блакитна троянда» тощо). Проте «Чайку» відрізняє академічна строгість, відсутність якогось б то не було трюкацтва постановника. Це спектакль художньо цілісний, чіткий за думкою і точний за її втіленням. Тому особливо жаль, що надмірна тенденційність режисерського рішення звузила, збідніла драматургію Чехова.

Г. КОВАЛЕНКО



А. Чехов «П'ять пудів кохання» (за «Чайкою»).

Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1993. Сцена з I-ої дії

\* \* \*

Перший же погляд на виставу «П'ять пудів кохання» Київського театру російської драми ім. Лесі Українки доводив принципово відмінну мету її постановника — замість переповідати чеховський сюжет Е. Митницький намагався збудити увагу глядача, примусити його «нашорошити» зір і слух, пильно вдивлятися в «картинку», що змінювалась майже з калейдоскопічною швидкістю.

М. Френкель за тим самим принципом вирішив простір вистави, сповнивши його чи не по-кінематографічному великою кількістю сценографічних модулів і предметів. Двоповерхова будівля, представлена нашим очам у всю шир і глиб, адже не мала передньої стіни, була ретельно заповнена меблями і предметами побуту. Перші хвилини витрачались на те, аби побачити їх усі, в наступні — виникало стійке відчуття, що кімната на горіщі раніше належала Треплеву — напевно, там він писав свої дивні тексти, там мало народитися оце «щось декадентське» — монолог Світової душі, доки не приїхала мати й посунула його та його речі, заткнувши їх по кутках. Підлога сцени також не була порожньою, навпаки,



А. Чехов «П'ять пудів кохання» (за «Чайкою»).  
Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1993.  
Тригорін — Є. Паперний, Маша — К. Ніколаєва



А. Чехов «П'ять пудів кохання» (за «Чайкою»).  
Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1993. Сцена з вистави

на ній встановили великі дерев'яні лави, величезну садову діжку, біля сходів будівлі поставили рояль, окрім того, розкидавши по ній купу побутових предметів, неначе для того, щоб змусити глядача подумки з'ясувати, кому з персонажів що в тій купі належить.

Через це тривале розглядання й розпізнавання якимось запізнило усвідомлювався той факт, що довкола дому немає ніякого парку, що сорінський маєток тут представлений лишень будівлею і таким собі натяком на подвір'я, що очевидно годі сподіватися на появу «чарівного озера», а відтак — на будь-які «живі» декорації та «атмосферу» у треплевській виставі. Власне кажучи, було важко збагнути, де ж Костя покажуть свою моновиставу і чи покажуть її взагалі.

Неабияка жвавість сприйняття була потрібною й для того, аби в першому акті встигнути за швидкою зміною просторового ракурсу, що задавалася обертами поворотного кола, і за мить охопити поглядом новий «кадр». От під лавою, де п'ють горілочку Тригорін — Є. Паперний і Маша — К. Ніколаєва, бачимо Медведенка, який застиг, скоцюрбившись, втягнувши голову у плечі, і підслухо-

вує зізнання жінки, яку мріє назвати своєю, в її коханні до іншого. От за секунду до того, як Ніна — А. Сердюк освідчиться Тригоріну, наш погляд вихоплює постать Аркадіної — А. Роговцевої на другому поверсі будівлі — вона скам'яніла, почувши слова зізнання, тіло неначе зсудомилося, побачений поцілунок змусив здригнутися...

Утім, ці епізоди-кадри, створені режисером по-своєму, на власний розсуд, не відміняли чеховського сюжету, не спростовували його змісту, не ламали його архітектоніку. Спектакль Треплева починався тоді, коли його вважав за потрібне почати автор «Чайки», і глядачами були також ті, кого «призначив» автор, і реакція їх на побачене була так само його — чеховська. Лишень, всупереч авторській волі, так і не було «чарівного озера», не колихалися тривожно кущі, не гнувсь очерет, не пахло сіркою і т. і. Замість цього Ніна — А. Сердюк піднімалася на другий поверх будівлі й звідти зі старанністю учениці старшого класу читала монолог. А біля сходів Треплев — А. Сомов акомпанував їй на роялі, неначе всім еством відчуваючи кожне своє слово, що вимовляли вуста тієї, кого він обрав бути

Світовою Душею. Глядачі «вистави» сиділи поряд, і Ніна — А. Сердюк після сердитого наказу Кості — Л. Сомова «дати завісу» кидалася до них за визнанням, за підтримкою, але нашттовхувалась на усмішечки та зніяковілі знизування плечима. Лише Сорін — А. Решетніков, мабуть, із старечої доброзичливості до молодих, привітно усміхався до дівчини.

Перший акт вистави вражав мало не граничною перенасиченістю фізичною дією, здавалось, в ньому не було жодної хвилини спокою і тиші, хто-небудь обов'язково щось говорив, і всі постійно пересувались у просторі по їм одним відомим траєкторіям: Ніна — А. Сердюк стрімголов крутила педалі велосипеда, Тригорін — Є. Паперний запобігливо прибирав з її дороги предмети побуту, Медведенко нісся кудись з патефоном і все намагався «оживити» його, Костя — Л. Сомов бавився, спускаючись на руках по бильцях центральних сходів, навіть Сорін — А. Решетніков катався в інвалідному візку. Однак, все ж таки один момент тиші у першому акті був, щоправда, належав він лишень двом: Ніна — А. Сердюк і Тригорін — Є. Паперний сідали на підлогу на авансцені обличчям один до одного і ніби виключались з дії, не бачачи і не чуючи нічого й нікого, окрім очей навпроти і того, їм одним чутного, їх спільного внутрішнього життя, що ось у цей момент ніби зароджувалося між ними. А навколо продовжувало крутитися життя зовнішнє, і різні голоси звали їх повернутися в нього, кликали їх за собою. Та даремно.

Всі «п'ять пудів» кохання в цій виставі встигали нагромадити у першому акті, неначе поспішаючи вмістити їх у сповнену прозорих вранішніх туманів, гарячого денного світла, м'яких, нестрашних присмеркових тіней літню пору. (Між іншим, чітку зміну пори року в кожній дії — весна, спекотне літо, кінець літа, глибока осінь — А. Драк назвав однією з найцікавіших знахідок Е. Митницького у цій виставі<sup>1</sup>.) Адже в цей час навіть втрата кохання видається неважкою, скороминуючою, здається, що все можна повернути назад. Тому й Аркадіна — А. Роговцева першої миті здригалася, побачивши, як до самозабуття цілуються Ніна — А. Сердюк і Тригорін — Є. Паперний, а вже другої, опанувавши себе — бралася відвойовувати втрачене... і таки відвойовувала. Перед від'їздом, накадивши фіміаму і буквально знесиливши коханця компліментами, Аркадіна — А. Роговцева купатиме Тригоріна — Є. Паперного у діжці, неначе змиваючи з нього останні примарні спомини про недавні Нінини обійми. А він, покірний даній згоді, справді знесилений від недавнього опору, сидітиме у воді, як велика лялька, водночас нагадуючи й інфантильного старого «пупса» Соріна — А. Решетнікова, і молодика Костю. Костя — Л. Сомов у попередньому епізоді так само невітшно й покірно

<sup>1</sup> Тоска по діалогу: Интервью, размышления, беседы, рассказы и все о Театре — с Эдуардом Митницким. — К., 2007. — С. 115.



А. Чехов «П'ять пудів кохання» (за «Чайкою»).

Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1993.

Дорн — В. Сивач, Маша — К. Ніколаєва

сидів, поки мати перев'язувала йому голову і доводила, що усвідомлює своє погане поводження із ним. Костя їй вочевидь не вірив, ніби відчуваючи, що всі ці материні зв'ярння — ніщо інше, як чергова блискуче зіграна вистава, на які була так добре здатна Аркадіна — А. Роговцева. Але, мабуть, не маючи сил для найменшого спротиву, він лише жалівся і ластився до матері наче маленька дитина, яка просить ласки, знаючи напевно, що отримає її.

Всі персонажі цієї вистави, здавалось, були ніби приречені все знову й знову повертатися на старі круги свого кохання. Аркадіна — А. Роговцева лізтиме в діжку до Тригоріна аби переконатися: вона не тільки умовила його не кидати її, але й знову жадана. Тригорін — Є. Паперний не відповість, вона вилізе, мокра, нещасна, готова відступитися... Але ж ми точно знаємо продовження історії, і режисер відає, що ми знаємо.

Маша — К. Ніколаєва, вся сповнена любов'ю до Треплева, непотрібною йому любов'ю, розчинятиме своє почуття у балачках про нього, топитиме у горілці, а потім з відчаю прийде до Кості в кімнату, скине одяжину йому до ніг, наче





А. Чехов «П'ять пудів кохання» (за «Чайкою»). Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1993. Треплев — А. Сомов, Ніна — А. Сердюк

разом із собою, щоб вкотре переко-  
натися: вона йому не потрібна навіть  
у жертвоприношенні.

Медведенко все знемагатиме бі-  
ля Маші, готовий хоч під лаву залізи  
й слухати її оспівчення у коханні до ін-  
шого, аби тільки бути поруч.

Поліна Андріївна — Л. Кадочнікова  
— вся зів'яла, якась наче скоцюрблена  
без взаємності Дорна. Їхньому роману,  
здається, немає кінця-краю, а, можли-  
во, вони обоє бояться його завершен-  
ня, саме обоє, зрозуміємо ми, почувши,  
з якою тугою та болем на чергові зві-  
рвання Поліни Дорн — В. Сівач крикне:  
«Мені п'ятдесят п'ять».

Ніна — О. Сердюк та Костя —  
А. Сомов — такі відчайдушно щирі  
та світло радісні у своєму першому по-  
чутті, невинні й від того довірливі, у фі-  
налі хапатимуться за найменший натяк  
на минуле і не розумітимуть, що все  
скінчилося для них обох, що вороття  
до світлої радості не буде.

Через ті колізії, що їх Е. Митницький  
детально вибудував у виставі, ставало очевидним: у чеховській «Чайці» її автор  
відмірив кохання повною мірою всім без винятку персонажам, але жоден з них  
з цього джерела напитися не зміг, знехтувавши не лише жіночими чи чоловічими,  
але й батьківськими почуттями. Н. Єрмакова, маючи рідкісну нагоду побачити  
своєрідний прототип вистави Театру російської драми — «Чайку» А. Чехова, по-  
ставлену Е. Митницьким у лейпцігському «Шаушпільхаус», назвала «П'ять пудів  
кохання» драмою кинутих дітей<sup>2</sup>. Дійсно, Ніна і Костя цієї вистави були значно  
молодшими, аніж їх прообрази з чеховського тексту, від того їхнє кохання ви-  
глядало невідпорно «першим», дуже вразливим — вони фактично сироти при  
живих батьках. Поряд Маша, на яку мати не звертає жодної уваги, цілком погли-  
нута коханням до Дорна. Померла дитина Ніни, до того приречена Тригорінін  
на напівсирітство, її смерть — неначе фінальна завіса над всіма надіями, споді-

<sup>2</sup> Єрмакова Н. Птахи й звірі в одному місті // Укр. театр. — 1991. — № 4. — С. 22–26.



А. Чехов «П'ять пудів кохання» (за «Чайкою»).

Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1993. Сорін — А. Решетніков,  
Треплев — А. Сомов (ліворуч). Треплев — А. Сомов, Аркадіна — А. Роговцева (праворуч)



ваннями, мріями молодості. «Вічна дитина» Сорін — А. Решетніков — постійно  
покинутий, нікому не милий, зі смішними і безнадійними намаганнями «помо-  
лодшати». Він і помре ніким не помічений: в одну мить відхилиться назад голова,  
впаде з неї картуз, і життя так само впаде додолу...

Проте, і любов до своєї справи, хай би якою взаємною вона не була, в цій ви-  
ставі не скидалася на щастя чи задоволення. Скажімо, любов до театру Аркадіна  
— А. Роговцева, вочевидь, сприймала лише з утилітарної, прагматичної точки  
зору — як набутий статус провідної актриси, що надає можливість виступати  
у Харкові, а не в Ельці, дає прибуток — гроші на гардероб і можливість тримати  
салон — місце, в якому вона постійно відчуває свою силу, привабливість, чарів-  
ність. Мабуть, це вони — завсідники аркадінського салону — виносили її на сце-  
ну, і відчувалось, що на їхніх руках Аркадіна — А. Роговцева вмощувалась звично  
і почувалась зручно. Ця Аркадіна Тригоріна в'язала лише з однієї причини —  
аби не вкоротити жіночого віку, з тієї ж причини, з якої вона робила гімнастику  
і носила світлі кофточки — аби не переходити на вікові ролі. Тому й Костю вона

не любила так відчайдушно, адже дорослий юнак перед очима — це постійне драгуюче нагадування про вік.

Виявлялося, що Тригорін — Є. Паперний також був нездатен любити своє письменство і читацьку публіку, яка, натомість, любила його. Ще менше він був здатним докласти бодай найменше зусилля і повернути собі свіжість відчуттів і сприйняття, вочевидь втрачених від запліснявілого роману з Аркадіною й так само нікчемних інших зв'язків. Але й кинути писати він теж не міг, ось і лишалось йому хіба що фіксувати в записнику миттєві враження і прикмети, а, може, — лякливі тіні, що застаються від швидкоплинних емоцій, мимохідь пройдених відносин, гіркоти сумління.

Чим далі розгорталася дія «П'яти пудів кохання», все наочніше усвідомлювалось, що кохання у тому домі не живе, і не лише тому, що за чеховським сюжетом кожний кохає не того, хто закоханий у нього, а тому, що всі вони не знали істинної ціни любові, були не годні зрозуміти — життя без неї перетворюється на ніщо, на пустелю, на видимість життя. Е. Митницький нам й доводитиме цю досить банальну, але від того не менш важливу думку, другим актом вистави: його осіннім мороком і моторошною темрявою дому, сірістю теплих важких дамських суконь і чоловічих костюмів. Їх не в змозі будуть розігнати ні світло лампи, ні червона пляма накидки Аркадіної — А. Роговцевої, ні затишність гри в лото, що зібрала всіх за одним столом, коли відлік номерів наче відраховуватиме хвилини, які лишилося прожити Соріну, докохати до останнього пострілу Кості, пережити перед остаточною втратою надії на повернення Тригоріна — Ніні, долюбити живого — Маші...

А потім засвітиться фінальний «кадр», де поволі згасатимуть останні промені світла й звучатимуть знову слова монологу — пророцтва Світової Душі з п'єси Треплева про жах, холод, безтваринність і безлюдність кола, на яке невідворотно прийде світ, аби потім, через астровські, зоряні «сто-двісті років» матерія і дух змогли злитися «в гармонії прекрасній». Але того не побачить ніхто з нині живих, адже не житиметься тому, хто «скупив без людини...».

Шлях, що проліг між «Чайкою» А. Чехова і «П'ятьма пудами кохання» Е. Митницького, — це шлях режисерської переакцентуації авторського тексту, визначення інших ідейних пріоритетів, ніж ті, що наголошувались у далекі вже часи, надання дії множинних ознак сучасності. Параболу життя режисер викреслював у цій виставі з незвичних зон ритмічної напруги, і люди існували в ній на межі зовсім не притаманної чеховським часам фізичної та фізіологічної відвертості та одночасно саме по-чеховські відокремлено й відчужено. «Прочитавши» за епістолярною спадщиною А. Чехова — людину «несподівану, парадоксальну, невлаштовану, сумуючу, поранену, покинуту <...>», Е. Митницький схотів саме такого Чехова побачити автором «Чайки». І, отже, змінив назву вистави, вклавши

в цей жест своє інакше сприйняття чеховської п'єси, інший імпульс, іншу пристрасть, інший нерв, якими режисер наділив персонажів «П'яти пудів кохання»<sup>3</sup>. Таким чином, «не класично», однак близько до провідної тональності «жорсткого Чехова» 1960–1970-х, зазвучала похмура, відверто песимістична, сказати б, «гамлетівська» інтонація вистави Е. Митницького, її «соборна» трагічність — одна на всіх персонажів.

Таким чином, є підстави стверджувати, що Е. Митницький, формуючи власну концепцію чеховської «Чайки», не відмовився від жодного із набутків своїх попередників, водночас, з належною ретельністю актуалізуючи ідейний та естетичний комплекс класичного твору, наполягаючи при цьому, що між кінцем ХІХ століття — часом, коли була написана «Чайка», і кінцем ХХ-го — часом, коли вийшла на кін його версія цієї чеховської п'єси, з'єднує дуже короткий «місточок», означаючи, що життя чеховських персонажів, як і наше, ці «п'ять пудів кохання» осилити не може, що ми — так само нещасні, як були вони, адже не вміємо «пізнавати щастя». «Нам чи багато цих «п'ять пудів», чи мало, а, можливо, і не потрібно», — підводив Е. Митницький сумний підсумок власних роздумів над чеховською «Чайкою»<sup>4</sup>.

М. Гринишина

<sup>3</sup> Тоска по діалогу... — С. 116.

<sup>4</sup> Там само. — С. 117.

## Б. БРЕХТ «ТРИГРОШОВА ОПЕРА»

Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка (1975)

Волинський обласний український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка (2006)

«Тригрошову оперу» Б. Брехт написав 1928 р. Як відомо, п'єса являє собою переробку «Опери жебраків» англійського драматурга Джона Гея (1685–1732), сюжет якої підказав автору Джонатан Свіфт. Для Б. Брехта «Оперу жебраків» переклала його помічниця Елізабет Гауптман. Драматург майже не змінив сюжет англійського автора, однак вніс кілька нових персонажів та змінив деталі, що виявилось дуже істотним. Скажімо, Пічем в «Опері жебраків» — спритний підприємець, натомість Макхіт — благородний розбійник. У Б. Брехта вони обоє — буржуа та підприємці, які присутньо займаються однією справою. Прототипами Макхіта для Дж. Гея послуговували знамениті злодії XVIII ст. — Джонатан Уайльд та Джек Шеппард — жебраки, бездомні волоцюги, відзначені спритністю, жорстокістю, але й своєрідною величчю духу. Макхіт у Б. Брехта — всього лише роботодавець, стурбований тільки комерційною вигодою своїх розбійницьких підприємств.

Дія п'єси Дж. Гея відбувається на початку XVIII ст., автор критикує тогочасні англійські порядки, в свою чергу, Б. Брехт переніс дію на століття вперед — до вікторіанської Англії, пояснюючи свій задум так: «Про вікторіанську Англію глядач дещо знає, але водночас вона досить віддалена, аби про неї можна було критично судити з доволі далекої відстані». Окрім того, Б. Брехт увів двох нових персонажів: Брауна — шефа лондонської поліції і священника Кімбла.

Прем'єра «Тригрошової опери» відбулася в берлінському театрі на Шіфбауердамм 31 серпня 1928 р. Композитором виступив Курт Вейль, режисером — Е. Енгель, художником — К. Неер. В оформленні вистави він використав улюблені



Б. Брехт «Тригрошова опера».

Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1975. Сцена з вистави

прийоми: низьку завісу, щити з написами. По боках сцени були встановлені полотняні екрани, на які проектувалися назви зонгів, що в той момент виконувались. У глибині сцени стояв орган, що мав нагадати глядачам про пишні класичні опери, які пародіювали обидві п'єси. Під час виконання зонгів на орган спрямовувались кольорові промені прожектора, а сцену заливало золотаве світло. Провідні ролі виконували Г. Паульзен (Макхіт), Е. Понто (Пічем), Р. Валетті (Селія).

Вистава мала гучний успіх, критики були у захопленні, вважали її сенсацією сезону. Після того «Тригрошова опера» швидко розповсюдилася по театрах Німеччини. У 1931 р. на екрани вийшов однойменний фільм режисера Г. В. Павста. Однак, він, як і наступні (після берлінської прем'єри) сценічні версії, розкололи німецьку критику на два табори: ліберальна частина сприйняла їх переважно позитивно (хоч самому Б. Брехту, приміром, кіноверсія не сподобалася), консервативна — різко негативно.

В роки фашизму «Тригрошова опера», як і вся творчість Б. Брехта, в Німеччині була під забороною. Однак, після Другої світової війни відбулося кілька значних

вистав у Берліні, Мюнхені, Гамбургу, Веймарі. До 60-річчя автора п'єса була поставлена у Мейнінгенському театрі (режисер — Ф. Бенневіц).

Одразу після написання «Тригрошова опера» зазнала широкого європейського визнання: 1929 р. у паризькому театрі «Монпарнас» її поставив Г. Баті, 1930 р. — О. Таїров у московському Камерному театрі, на початку 1930-х — Л. Шіллер у Варшаві, у 1934 р. — Е. Буріан у Празі (він повернеться до твору 1956 р. у театрі «Д-34»), у 1955 р. — Дж. Стрелер у Римі, у 1956 р. — С. Венемекер у лондонському «Ройял Корт».

Українські театри звернулися до творчості Б. Брехта у 70-ті рр. ХХ століття — через півстоліття після написання «Тригрошової опери». Але за цей час вона вочевидь не втратила своєї актуальності. Вона все ще розповідала глядачам про сучасну їм дійсність: про «королів», які заправляють долями мільйонів їм підвладних, про небезпечну силу демагогічних гасел, якими політики озброюють маси, про потворне обличчя колоніального мілітаризму тощо. У зверненні «До радянських глядачів» Б. Брехт сам влучно підкреслив значимість своїх п'єс: «Можливо, для розв'язання безпосередніх, болючих, повсякденних проблем вони нічого не дадуть або дадуть мало? <...> Нові ідеї дістають найчіткіше визначення в боротьбі зі старими ідеями»<sup>1</sup>.

Утім, коли до роботи над «Тригрошовою оперою» Б. Брехта взявся Харківський український драматичний театр ім. Т. Шевченка, стало очевидним, що І. Гріншпун вирішив зацентувати саме пародійну стихію брехтівського твору, його критичний потенціал щодо псевдоромантичних мелодрам та лібрето до комічних опер. Тому враження, яке залишала харківська вистава — яскраве, багатокольорове, пронизане стихією народного балагану й карнавалу видовище.

На сцені жив за своїми законами світ, де гроші замінюють кохання, совість, честь, в якому все продається і все купується, а людина знеособлюється, губить свою індивідуальність і стає часткою натовпу. Персонажі у спектаклі відрізнялися один від одного лише за зовнішніми ознаками або за одягом. Елегантний, вишукано вдягнений Мекхіт, обірвані члени його шахрайської зграї, навіть патер Браун — всі вони з успіхом могли б обмінятися одягом, їхня сутність при цьому не змінилася б.

Так само легко трансформувалися деталі оформлення: один щит замінювався на інший, згори донизу опускалися і застигали нерухомо манекени... А під ними жила своїм життям пістрява юрба мешканців Сохо.

На початку дії у темряві пролунали удари гонгу, в них вплелася мелодія зонгу про Акулу... За мить спалахнуло світло — «Зонг про Акулу» виконувала різнобарвна юрба — натовп таких собі знеособлених постатей. З'явився Меккі — В. Мальяр — велична хода, витончена пластика, холодна, самовпевнена посмішка.

<sup>1</sup> Брехт Б. Театр: В 5 т. — М., 1965. — Т. 1. — С. 206.



Б. Брехт «Тригрошова опера».

Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1975. Сцени з вистави

Білі лайкові рукавички не вдягнуті, але виносяться на витягнутих руках, наче демонстрація. Меккі — В. Маляр повільно йшов крізь гамірливий натовп. Він — король цієї юрби.

Раптом на сцену увірвалися люди в чорному — констеблі. Засвистіли у свистки, і натовп застиг у «стоп-кадрі». Констеблі вишукались у шеренгу і по черзі оголошили: «Бертольт. Брехт. Тригрошова. Опера». Пауза. І строката масовка знов закрутилася у механічному, пружному ритмі під останній куплет зонгу про Акулу... І раптом завмерла. Зупинивши цей шалений світ наживи і людських пороків, творці вистави немов запропонували глядачеві роздивитися його зблизька в усіх деталях.

...Чергові зміни у просторі вистави: згори на штанкетах опускаються манекени, у новісінькому, з голочки, вбранні, на їхніх костюмах виразно виділяються ярлики з цінами; за ними опускаються плакати з гаслами та рами, в які вставлені схожі на городніх опудал взірці «п'яти людських каліцтв». Масовка звільнила сцену, натомість сюди викотив офісний стіл Пічем — В. Півненко й кинув у зал першу репліку: «...слід придумати щось новеньке». Й заходився ділитися із глядачем своїми нагальними справами, а потім у мікрофон виконав «Ранковий хорал». За манерою виконання актор не перевтілювався у свого персонажа, він натомість «відсторонювався» від нього, ніби пропонуючи подивитися на Пічема зі сторони.

Проте, провідний принцип показу персонажа у брехтівському театрі — принцип «відчуження» — виявляється надто далеким від традицій українського акторства. Ось чому заявлена у «Ранковому хоралі» й у сцені Пічема — В. Півненка з Філчем — Є. Плаксіним відчуженість від персонажа у подальших сценах переходила у звичне «вживання» в образ. Приміром, сцена сварки між подружжям Пічемів гралася у суто побутово-комедійному ключі.

...Пані Пічем — А. Свистунова замріяно розповідає про джентльмена — красеня з гарними манерами й у білих рукавичках. Вона не просто оповідала про їхню зустріч, вона ніби показувала її в особах, ось чому певної миті жести й рухи пані Пічем — А. Свистунової ставали величними, гордовитими. Мимоволі вона наштотувалася на клавесин, що траплявся на її шляху, і видобула з нього грайливу мелодійку — ніби спогад про солодкі дівочі мрії. В цей час пан Пічем — В. Півненко, як і у сцені торгу з Філчем — Є. Плаксіним, стояв, широко розставивши ноги й вип'ятивши живіт. Аж ось по якихось деталях здогадався: то був Меккі-Ніж! — і у вип'ячених очах промайнув отупілий вираз. Але вже за мить Пічем — В. Півненко прожогом пересікав сцену, біг за лаштунки...

Перерізали повітря свистки констеблів. За хвилину Пічем — В. Півненко повертався, з розгубленим виразом обличчя несучи нічний горщик. — Поллі немає в її кімнаті! І ліжка не зім'яте! — несамовито накидався він з кулаками на дружину... Наче опам'ятавшись, змінював напрямок дії — підійшовши до мікрофону, співав зонг «Не хочуть».



Б. Брехт  
«Тригрошова опера».  
Харківський  
академічний  
український  
драматичний театр  
ім. Т. Шевченка, 1975.  
Сцена з вистави.  
Мекхіт — В. Маляр

З опису цієї сцени видно, що стилістика вистави «шевченківців» поєднувала брехтівську «відчуженість» із психологічною умотивованістю характерів. Це вочевидь порушувало естетичну цілісність спектаклю, однак у іншому — скажімо, в актуалізації змісту твору Б. Брехта — режисер був жорстко послідовним.

Ось Мекхіт — В. Маляр і шеф поліції Браун — В. Шестопалов виконують «Солдатську пісню». Б. Брехт дописав текст цієї пісні у 1946 р., врахувавши печальний досвід світової військової катастрофи. У виставі слова пісні звучали ще сучасніше: в ній згадувалося про В'єтнам, Іспанію, Чілі... За спиною Мекхіта — В. Маляра та Брауна — В. Шестопалова, які супроводжують свій спів чіткими, механічними рухами, чорним вороном маячить Священик — І. Костюченко, який, підкидаючи догори молитовник й диригуючи рукою з плашкою, ніби «освячує» бойові подвиги колоніальних солдатів. Виконана у такий спосіб «Солдатська пісня» набувала глибшого соціального смислу й сатиричної спрямованості, а мізансцена — метафоричності.

Ця сцена була однією з найбільш стилістично виражених — її учасники, позбавлені індивідуалізованих рис, уособлювали химерний світ зрадливості, підлабузництва, хабарництва, зажерливості. Найголовнішим поміж них, безумовно, був Мекхіт — В. Маляр — водночас привабливий і небезпечний. За манерою поведінки він — то людина з Сохо, то з вищого товариства. Він блискавично переходить з одного стану до іншого залежно від ситуації.

У сцені бійки двох суперниць — Поллі — О. Копитіна й Люсі — А. Дзвонарчук — використовувались гротескові фарби. Мекхіт — В. Маляр, сидячі у клітці, крутив головою то в один, то в другий бік, жестами благаючи про милосердя й довіру, надмірно страждаючи, удаючи відчай. Посилені мікрофоном удавані почуття Мекхіта — В. Маляра чув весь зал.

... Аж ось Меккі — В. Маляр зник з очей (провалився крізь люк у підлозі). Безглуздо повисла спорожня клітка... Поряд висвічується балкон, на якому застигли, наче для фотозйомки, «володарі світу» — подружжя Пічемів та Браун.

...Сцена страти Мекхіта. Благаючи про помилування, Мекхіт — В. Маляр виголошує свою останню промову. Натовп мешканців Сохо, співчуваючи, ловить кожне слово, кожен жест свого «героя». Дехто прикладає хусточку до сухих очей. Летять букети квітів — наче до підніжжя пам'ятника. Мекхіт — В. Маляр завмер у надмірному стражданні. Шість разів б'ють куранти. Священик — І. Костюченко підходить, аби «відпустити гріхи» тому, кого за мить стратять. Мекхіт — В. Маляр по-діловому спокійний. Він брязкає легкими кайданами на руках, ловить ротом квіточку, кинуту кимсь з натовпу. Аж ось, осідлавши велосипед (не коня, як у Б. Брехта) з'являється королівський вісник — Браун — В. Шестопалов і сповіщає про помилування Мекхіта. Той з криком «Я вільний! Вільний!» підноситься на канаті над юрбою. Знов заюрмився, як і на початку вистави, натовп — Оце так видовище! І знову «стоп-кадр».



Б. Брехт  
«Тригрошова опера».  
Харківський  
академічний  
український  
драматичний театр  
ім. Т. Шевченка, 1975.  
Сцени з вистави

Безперечно, масові сцени вистави «шевченківців» були яскравими й доволі виразними за змістом. Та все-таки епізоди, в яких діяли повії, грабіжники Мекхіта, жебраки Пічема, часом були надто строкатими, відтак, губився їхній глибинний смисл. Картини з життя лондонського «дна» переважали над іншими.

Однак, у другому й третьому «тригрошових фіналах» театр наблизився до брехтівського стилю. Другий виконував Мекхіт — В. Малаяр. Нарешті знято білі лайкові рукавички, а з ними позбувшись манер «аристократа», він співав про місце «маленької» людини в жорстокому світі купівлі-продажу. В третьому фіналі були активно використані засоби пантоміми.

Проте, доводиться визнати, що загалом вірно зрозумівши театральну природу брехтівської п'єси-пародії, творці вистави не змогли до кінця опанувати складну її форму. Однак, досвід роботи над «Тригрошовою оперою» був для них надзвичайно корисним: використання нових сценічних засобів розширило естетичну палітру театру, що й далось взнаки в наступних спектаклях сценічного колективу.

#### Бібліографія:

1. Драк А. На виставах шевченківців // Укр. театр. — 1976. — № 5.
2. Литко А. Зустрічаючи наше завтра (Нотатки перед новим сезоном) // Культура і життя. — 1975. — 11 вер.
3. Пітоєва К. Сценограф Тетяна Медвідь // Укр. театр. — 1976. — № 5.
4. Плетньов А. Тригрошова опера на сцені Театру ім. Т. Г. Шевченка // Вечірній Харків. — 1975. — 25 жовт.
5. Плетньов А. Брехт у шевченківців // Культура і життя. — 1975. — 18 груд.
6. Соколянський М. На шляху до Брехта (З фестивалю драматургії НДР) // Укр. театр. — 1975. — № 6.
7. Запис розмови автора з артистом Одеського українського театру засл. арт. УРСР І. Максимовим. — Зошит 2. — С. 6.

Л. ФЕДЧЕНКО

\* \* \*

«Тригрошова опера» — єдиний твір Б. Брехта, який стабільно з'являється на кону українського театру. Інші брехтівські п'єси — зовсім нечасті його гості, і їхні постановки, за вкрай нечисленними винятками (авторці цих рядків спадає на думку лише один — «Кавказьке крейдяне коло» у Національному театрі ім. І. Франка<sup>2</sup>), не стають художньо переконливими. Успіхом ж «Тригрошової опери» ми, вочевидь, маємо завдячувати як природі вітчизняної сцени з її ухилом

<sup>2</sup> Режисер А. Зайкаускас, 2007 р.

у музично-драматичний «формат» (без сумніву, музика К. Вейля та активне використання зонгів «компенсують» чужий українському характерові авторський дидактизм та раціоналізм), так і, власне, проблематиці п'єси. Період «дикого капіталізму» з властивою для нього наскрізною корумпованістю, рекетом, неефективністю судових, соціальних та ін. інституцій в сучасній Україні настільки затягнувся, що колізії брехтівського твору (місто поділене на сфери впливу між фальшивими жебраками, силові структури не лише закривають очі на злочини головного місцевого бандита та його «братків», але й «кришують» їх, маючи від того власний зиск, бо цей бандит — армійський «кореш» шефа поліції) виглядають цитатами з сьогоднішніх газет або кримінальних розслідувань на інтернет-проталах. Водночас, ця проблематика стабільно лишається за дужками сучасної вітчизняної драматургії. «Справді, з «Тригрошовою оперою» міг би статися неабиякий афронт: стьобнути безжально антибуржуазним Брехтом нинішніх нуворишів за їх же, як то кажуть, спонсорські подачки», — тонко зауважує С. Васильєв<sup>3</sup>.

Видається, хода «Тригрошової опери» українськими сценами була б іще більш переможною, якби не юридичні труднощі з авторськими правами (останні розділені — окремо на текст, окремо — на музичну партитуру), через які, приміром, Волинський обласний театр ім. Т. Шевченка зміг «легально» показати свою виставу на гастролях у Києві лише через 3 роки після фактичної прем'єри.

Утім, і такі перешкоди не завадили появі доволі численних сценічних версій «Тригрошової опери»: Львівського театру ім. М. Заньковецької (1993 р., режисер — В. Сікорський), Одеського театру музичної комедії (під назвою «Тригрошова любов», 1996 р., режисер — Е. Митницький), Луганського українського музично-драматичного театру (2006 р., режисер — Ю. Береза), а також київського театру «Ательє 16», котрий відкрився саме цією виставою (2004, режисер — І. Талалаєвський).

Власне, кожний постановник, який звертається до цього матеріалу, має відповісти собі на запитання щодо ступеню можливої (або, точніше, доречної) його актуалізації на кону. Простіше кажучи: чи насичувати виставу злободенними деталями, максимально історично й географічно наближаючи її до глядачів у залі, — чи обрати більш академічний шлях, без прямих «вказівок», без гри у «піддавки» з публікою і, таким чином, говорити з нею про речі не стільки злободенні, скільки універсальні. Така проблема в принципі постає щодо будь-якого класичного твору, однак гострота брехтівських інвектив автоматично загострює також і її.

Показовий приклад першого підходу — постановка І. Талалаєвського. Режисер замінив музику К. Вейля на хіти The Beatles, які оздобив власноруч написаними текстами (на кшталт: «Ловкостью рук Любой Корнейчук Чеховым может казаться»).

<sup>3</sup> Васильєв С. Сухой остаток // Столичные новости. — 2004. — 27 янв. — 2 февр.

«Брехт би, певен, не образився, якби його текст перекроїли та перелицювали, аби він зазвучав гостріше та злободенніше (він і сам чинив так з чужими сюжетами). Але у виставі театру «Ательє 16» драматурга принизливо каструють, — зітхає критик. — Поховані навіть принципові для Брехта репліки, що стали афоризмами: «Спочатку хліб, тоді — мораль, закон» та «Що таке наліт на банк у порівнянні із заснуванням банку?» <...> Викинувши з п'єси вірші самого Брехта, він (режисер — А. Л.) і з основним текстом вчинив без жалю, не тільки безбожно його розпатривши, але й вливши туди відро помийв «отсебятін», які, певне, видавалися йому вкрай дотепними <...> Аби вони (спонсори — А. Л.) відчували себе у театральних кріслах людьми освіченими, по ходу дії постійно, але завжди не до речі, цитуються затерті шкільною та телевізійною програмами книги та фільми <...> За подразник слугують сороміцькі фрази з анекдотів та інші вульгаризми <...> Судячи з теплої реакції прем'єрного залу, меценатами укомплектованого, на репліки на зразок «сударыня, бля», відчайдушне кривляння акторів та графоманські рими «межпуха — шухер» або «тюряга — бодяга», гроші було витрачено недаремно»<sup>4</sup>.

Другий підхід виявився значно перспективнішим — принаймні, постановка Петра Ластівки у Волинському українському музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка як найбільш «креативний» його зразок демонструє коректне та несуперечливе співвідношення між класичним та актуальним.

... Розпочинається вистава, як модно тепер кваліфікувати, «інтерактивним спілкуванням»: теплої пори року — на вулиці, а холодної — у фойє жебраки у дранті із табличками на грудях («Не пожалійте для жертви рекламної індустрії», «Жертва підвищення комунальних платежів», «Жертва сексуальної експлуатації» та — апофеоз — «ЖИРтва ПАЛІСЕЦЬкого свавіль'Я») видурюють у публіки гроші; «братки» з пачками банкнотів прослизують крізь натовп, інтимно промовляючи: «Долари, євро, рублі, гривні...»; серед всього цього гармидеру неквапливо походжають розфарбовані повії у червоному «міні», яких поліцейські пропонують статечним глядачам чоловічої статі за прийнятну ціну... Ясна річ, все це — така собі «commedia del'arte»: ампула визначені, кістяк сценарію накреслений, але далі йде суцільний імпровіз, в якому винахідливістю вирізняється Богдан Якимчук (незабаром він вийде на кін як Філч) — від нього можна почути, скажімо, таке: «Подайте, скільки можете... Мене в карти програли... Батьки грали на роздягання — і програли мене», — а можна й таке: «Подайте жертвам повені на Закарпатті! У нас хата згоріла!».

При цьому треба визнати, що артисти — незалежно від свого рангу та почесних звань — поводяться легко і невимушено, без жодних комплексів (спробуй-но змусити столичних «зірок»-снів понамальовувати собі синців та вийти на вулицю у драних колготках, аби чіплятися до глядачів! Один раз, у межах якогось

<sup>4</sup> Васильєв С. Сухой остаток...



Б. Брехт «Тригрошова опера». Волинський обласний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2006.

Сцени з вистави



високобюджетного «проекту», це ще можна собі уявити, а от регулярно, згідно з репертуарною афішею — годі й мріяти).

Нарешті, весь цей «ярмарок маргіналів» вгамовується (не без конфліктів поміж собою за розподіл сфер впливу), і починається власне сценічне дійство, яке, проте, позбавлене однозначних прикмет реального історичного часу (художник-постановник — К. Сікорський). Одяг жебраків — лахміття, яке могло бути second hand'ом і кілька десятиліть тому. Костюми Меккі (Д. Мельничук) та Пічема (О. Якимчук) — суцільна «класика»: штиблети, піджаки, жилети... Мундири поліцейських — без відзнак (хіба що на головах не кашкети, а шоломи). Пантера-Браун (Р. Джусь), як і годиться «бійцеві невидимого фронту», — в навмисне «позбавленому індивідуальності» цивільному: плащ, капелюх. Хіба що жіноча масовка — у більш-менш актуальних «маленьких сукнях» (у «робочий час» — червоних, у жалобі за «живим мерцем» Меккі — чорних). Королева ж (Н. Мельничук) ніби зійшла з парадного портрету, вбрання на яких не міняється століттями.

Оздоблення сцени теж, сказати б, універсальне: будувати громіздкі декорації для кожної вистави і не на часі, і економічно неефективно за швидкого репертуарного «обігу» — тож бал на сцені правлять лаконізм та функціональність. У даному разі використано чорний кабінет, де вільно пересуваються велетенські шулерські (бо ж із суцільними «шістками» на ребрах) гральні «кості» — кубиконтейнери, які стають і сховищем жебрацької амуніції «армії Пічема», і камерою у в'язниці Олд Бейлі, і помостом під ешафот.

Можливості ж для актуалізації відповідно до «поточного моменту» театр теж використовує, проте — треба віддати йому належне — без зайвого педалювання, без перевдягання у модний одяг та залучення сьогоdnішніх шлягерів-одноденок. Тематика деяких табличок, тексти жебраків, приспів солдатського маршу, де «Пешавар» ненав'язливо замінений на «Цхінвал» (далі лунає репліка: «І з цією людиною я воював у Цхінвалі!»), окремі вкраплення актуальної лексики («Ти залишив мені бандформування з розширеною мережею корумпованих зв'язків»), світлий наскрізний образ благенького пастора на напівзігнутих ніжках (А. Мельничук), який більш за все прагне бути непомітним, але при тому вчасно з'являється у найбільш «хлібних місцях» зі своїм «Ну, амінь так амінь», і після поспіхом проведеної шлюбної церемонії розгортає здоровенний поліетиленовий пакет і по-діловому (одразу постає пізнаваний тип завсідника фуршетів та презентацій! згрібає туди зі столу і порося на таці, і пляшки... — Усе це є цілковито в дусі класичного прислів'я «Sapientī sat» («Розумному достатньо»).

Знамениті зонги у виставі збережено недоторканими, і співаються вони від імені персонажів. Найчастіше це розгорнуті музично-пластичні номери (балетмейстер Володимир Замлинний, хормейстер Олександра Дацик, концертмейстер Ярослав Зеленов) зі своєю драматургією і конфліктним спілкуванням героїв — як тріо ро-



Б. Брехт «Тригрошова опера».

Волинський обласний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2006.

Сцена з вистави

дини Пічема «Йому не сказала «ні» або танго Меккі та Дженні «Балада сутенера». І лише знамените «Спочатку хліб, за ним — мораль, закон» виконується практично всім акторським складом уже, так би мовити, від власного імені, з виходом до глядної зали. Це «відсторонення», за справедливим зауваженням Е. Загурської, є «більше не брехтівське, а, сказати б, «брехтівське по-українськи». Але ламання отієї славетної «четвертої стіни» між сценою та залом відбувається постійно, і актори спілкуються не лише з глядачами. Приміром, в одній сцені диригента <...> викликають на сцену, фактично замовляють йому музику та платять за виконання»<sup>5</sup>.

Загальне вирішення вистави — сказати б, класичне, деякою мірою навіть «академічне»: збережено всі основні моменти першоджерела включно з афоризмами, на які жваво реагує публіка<sup>6</sup>, історія розігрується неквапно, з численними подро-

<sup>5</sup> Загурська Е. У волинян з'явилися нові фани // День. — 2009. — 24 черв.

<sup>6</sup> «Наші судді невідкупні. Ніякими грошима ви не примусите їх творити правосуддя». Оплески в залі... Зайвого разу переконуєшся, що подібні соціальні передумови породжують подібні наслідки.

бицями, актори так само ретельно й детально (можливо, подеколи й надміру) відіграють найменші сюжетні повороти. Персонажі, по суті, не надто індивідуалізовані (на перше місце виходять темперамент, пластична виразність та психологічна гнучкість) — вони звичайні, нормальні люди, просто дещо утрировані, з перебільшено акцентованими реакціями: вилощений Меккі, нестримний Пічем, жвавий, мов ртуть; міс Пічем (О. Небось) та Дженні Малина (С. Органіста), які «перебазувалися» сюди або з одеського подвір'я, або з італійських кінострічок, Поллі (І. Маслюк) — класична «блондинка» з анекдотів, дарма що русява, котра раптом виявляє замашки хай-класу бізнес-вумен, холодної та безжальної... І Мекхітові «братки» — не карикатурні (ну, може, зовсім трохи), і поліцейські — просто дурнуваті підстаркуваті «дембеля», і Пантера Браун — гладенький та «затишний»... Але в тім і річ, що оці милі симпатичні люди, такі схожі на наших сусідів у вагоні метро або перехожих на вулиці, виявляються позбавлені буквально жодних моральних забобонів і спокійно «перетравлюють» будь-яку підлість, нечесність тощо. І навіть те, що смерть щойно пройшла зовсім близько, не спонукає ані Меккі, ані інших до жодної рефлексії — їм все, мов з гуся вода. І від цього не страшно — бо ж усе так весело й завзято! — але трохи моторошно... Певне, постановник та актори якраз і мали на меті спровокувати це відчуття — принаймні, якщо судити з режисерських фантазійних «домішок» до класичного матеріалу. Так, П. Ластівка вигадує не лише урочисті вїзди монументальної, напудреної, із пластикою механічної ляльки Королеви на величезній дерев'яній чорно-білій конячці, але й, головню, наскрізного персонажа у фраку й в циліндрі, позначеного у програмці як «Він» (О. Пуць), — такого собі майже безсловесного, лукавого та іронічного Диявола, який весь час перебуває десь поряд із персонажами і «матеріалізується», якщо хтось похапцем згадує нечистого. У фіналі, коли кримінальні гроші з його кишень по ланцюжку потрапляють до королівської казни (тобто помилювання Меккі відбувається, по суті, завдяки хабару), Він раптом зникає, лишивши по собі перебільшено страхітливую маску. І все перебивається — уже у повній темряві — дитячим голосом, який виголошує десять заповідей під шурхіт вітру. Буяння зла, користі та зрадництва, що в дотепному викладі Б. Брехта, віртуозній музичній оздобі К. Вейля та заповзятому виконанні луцьких акторів набуває певної привабливості, таким чином, скасовується принциповим для постановника непохитним моральним імперативом. За слухним висновком критика, «у різні часи, в різних країнах постановки «Тригрошової опери» часто були гостро критиковані не стільки за те, наскільки вони дотичні до брехтівської системи відсторонення, скільки за профанацію моральних цінностей. У нашому випадку це не стільки профанація, скільки такий собі гротесковий жаль за тим, що ситуація, вихоплена з іншого часу іншої країни, настільки впізнавана»<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Загурська Е. У волинян з'явилися нові фани // День. — 2009. — 24 черв.

В цілому ж «Тригрошова опера» Волинського театру ім. Т. Шевченка — аргумент на користь тої тези, що музично-драматичний формат насправді є «в крові» у вітчизняного акторства та сцени загалом, і шукати нових варіантів жанрового синтезу, випробовувати свої можливості кращими взірцями світового музичного театру — доволі перспективний та ефективний шлях з точки зору як художнього результату, так і підвищення фахової «готовності» драматичної і музичної частини театру. Принаймні, хто у волинській «Тригрошовій» є «драматичний», хто вокалісти, хто хор, хто балет — не розібрати: всі, від короля бандитів до останнього жебрака — в хорошій формі, всі потрапляють у ноти, ритм та жанр, і всі працюють однаково чітко, злагоджено та навіть кайфуючи з цього, безвідносно, чи в першому ряді на авансцені, чи біля задника вони перебувають у той чи інший момент дії.

На окрему згадку заслуговує музична частина — і «звуковики» під орудою Е. Шульги і, звісно ж, диригент М. Гнатюк (він же автор аранжувань). У «Тригрошовій» перед ним поставлено надскладне творче завдання, яке виконано практично бездоганно: клавішні, гітара, ударник — на станках біля задника, труби та тромбони — по одному — на рухомих кубах на висоті у півтора людських зрости, струнні та духові виходять кожні під свій портал, солісти та «беки» співають звідусіль, а диригент, незворушний, у фраку та з метеликом, впевнено керує цим із залу.

Отже, досвід волинян красномовно свідчить: у «чужого» українському театрові за манерою та ментальністю Брехта таки є точки перетину з цим самим театром — коли шукати їх спокійно, без зайвих рухів у бік злободенності. І, водночас, презентований Брехтом (хоча у «Тригрошовій» лівова частка успіху належить якраз К. Вейлю) музично-драматичний формат може виконувати щодо сучасного вітчизняного театру та публіки не лише соціально-«терапевтичну», а й дещо призабуту, проте актуальну освітню, виховну роль.

А. Липківська

С. ШАЛЬТЯНІС, Л. ЯЦИНЯВІЧУС  
«КАЗКА ПРО МОНІКУ»

Київський академічний театр російської драми  
ім. Лесі Українки (1978)

До цієї вистави, як не дивно, пасують визначення «унікальна» та «легендарна». І це при тому, що «Казка про Моніку» за п'єсою С. Шальтяніса та Л. Яцинявічуса була витвором початківців: режисера В. Малахова — вчорашнього випускника КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, запрошеного І. Молостовою на постановку до академічного театру, художника В. Карашевського — третьокурсника Художнього інституту (майстерня Д. Лідера), тріо головних виконавців — А. Хостікоєва, який того сезону вступив до трупи театру, О. Ігнатуші, який отримав першу велику роль, Л. Куб'юк, яка щойно випустилася з акторського факультету театрального інституту. Хор у виставі склали студенти КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого.

Щоправда, В. Малахов сьогодні не вважає «Казку про Моніку» «великою художньою перемогою», а її феноменальність пояснює тим, що це був один із перших спектаклів «малої» сцени — явища, тоді малознаного в Україні<sup>1</sup>.

В. Жежера пригадує: у ті часи В. Малахов сповідував ідею, що театр має бути ровесником покоління. На афіші вистави було написано: «Молодь театру — молоді міста», і ця посвята нібито передбачала появу інших подібних речей. Але на правду — зовсім не передбачала, адже спектакль робився хоч і у напівпідвалі, проте «академічному», тобто — на естетично чужій території, де діють власні традиції та правила. Критик вважає, що, можливо, саме тому спектакль невдовзі був витіснений з «малої» сцени на «велику», де згодом і перестав

<sup>1</sup> Малахов В. В свои пятьдесят я доволен жизнью (беседавал С. Рудинский) // Контрамарка. — 2004. — № 6/7.



С. Шальтяніс, Л. Яцинявічус «Казка про Моніку».

Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1978. Сцени з вистави



С. Шальтяніс, Л. Яцинявічус «Казка про Моніку».  
Моніка — Л. Куб'юк, Роландас — А. Хостікоєв

існувати. На нашу думку, «Казку про Моніку» вивели під світло рампи «великої» сцени виключно з кон'юнктурних резонів: вистава мала шалений успіх, насамперед у молодіжній аудиторії, тоді як деякі спектаклі поточного репертуару Театру російської драми продавали у «навантаження». Утім, погодимось з В. Жежерою — у просторі самої вистави, безумовно, накопичувалося оце передчуття витіснення, передчуття неможливості існування, яке звучало ніби одна з сильних драматичних нот усього видовища. Іншими словами — драма всередині драми.

В основі п'єси С. Шальтяніса та Л. Яцинявічуса лежить простий любовний трикутник: дівчину кохають двоє друзів, вона вибрала одного, але заміж вийшла за іншого. Народжуючи дитину від коханого, Моніка померла.

Проте, невибаглива, місцями до банальності, фабула розгорталася у спектаклі за доволі складною естетичною формулою, в якій заглибленість у психологію головних героїв рядувала з використанням прийомів «епічного» театру. Розгорнуті музичні лейтмотиви Г. Купрявічуса й вокально-хореографічна партитура Б. Каменьковича також входили як органічні складники до стилістики поетичного театру, обраної В. Малаховим для переказу чергової любовної історії. Однак оповита цим «серпанком» оповідь про нещасливе кохання ніби розправляла крила, піднімаючись над мелодраматичною звичайністю й сягаючи місцями трагедійної величі. Відтепер Моніка — Л. Куб'юк сприймалася не як молоденька красуня, кинута коханцем-кар'єристом, але як символ зрадженого кохання, а двоє друзів — ніби уособлювали дві стихії — бентежний, наче вогонь, Роландас — А. Хостікоєв і спокійний, надійний, наче скеля, Юліус — О. Ігнатуша. Вдвох ці герої однозначно виправдовували другу назву латвійського мюзиклу — «Загоничі вогню».

Утім, безумовно правий В. Жежера, стверджуючи: вистава «поетичного» театру, ніби сама поезія, погано піддається перекладу чи переказу. Критик пригадує, що одним з прикметних відгуків на «Казку про Моніку» був вірш поета Станіслава Чернілевського, який тоді служив монтувальником сцени у Театрі російської драми:



С. Шальтяніс, Л. Яцинявічус «Казка про Моніку».  
Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1978.  
Сцени з вистави, Юліус — О. Ігнатуша (праворуч)

Доволі цих пекельних ватр,  
Цього запеклого двобою,  
Я завтра викраду театр,  
Немов акваріум — з тобою!

Вірш присвячувався Любові Куб'юк, але недоступність, непроникність усього «акваріуму», на переконання В. Жежери, також прочитується тут, як образ цілого спектаклю.

Тому вистава тоді, а тим паче зараз, не залишала загального естетичного враження, радше у пам'яті закарбовувалися її окремі моменти. І бурхливою глядачевою реакцією вона завдячувала не художній вишуканості, але неймовірній щирості. За словами В. Жежери, все тут народжувалося з нічого: не з досвіду, не з популярності (якої ще ніхто з творців спектаклю тоді не мав), а просто від себе самих. Оце-от — «від себе самих» — було для того часу настільки неймовірним, що публіка просто непритомніла від щастя і горя водночас, бо неймовірне — завжди приречене. Можливо, саме це й зробило виставу вирішальною для цілого покоління.

Скажімо, сценографія В. Карашевського була настільки незвичною, що тогочасна преса охрестила «Казку про Моніку» «виставою без декорацій». Дійсно,

замість традиційного, а тому банального, оформлення сцени, що мало означати місце дії, художник запропонував гранично умовне просторове рішення. «Все «колективне підсвідоме» тогочасної «радянської молоді» було відпущене у «Моніці» на свободу, — пояснює його сенс і асоціації, ним викликані, І. Герасимова. — Ця вистава була адресована не філософам і не цинікам, розчарованим у житті. Навіть не тим, хто вже пережив «вир пристрастей». Радше тим, хто знемагав і тужив за цією красою і силою цих пристрастей»<sup>2</sup>.

Утім, врахуймо й те, що коштів на «молодіжну» виставу театр витратив обмаль, і, як то часто трапляється, оригінальні ідеї тут виникали через скруту, а не від розкошів. Приміром, для виконавців не шили спеціальних костюмів, а реквізит до вистави підбирали з запасників театру.

Сцена була повністю відкрита. В одному кутку скупчилися предмети реквізиту, в іншому — розташувалися ударні інструменти, вгорі зависали кілька рядів штанкетів. Прорізане ліжко, старий велосипед, кульгаві стільці, продавлене крісло, самотній абажур, валіза — німі свідки якогось нами незнаного життя. Замість того, щоб звично змінювати вигляд сцени від епізоду до епізоду, В. Карашевський визначив його одразу. Впродовж вистави нам залишалося тільки виявляти сутність того чи іншого предмету, встановлювати його сценічний сенс.

Власне, предметний ряд в цій виставі не оживлявся — навіть коли під абажуром загорялося світло, або коли валізу хтось з персонажів брав до рук, або коли у крісло-гойдалку сідала Моніка — А. Куб'юк. Вони так і залишалися реквізитом, здатним хіба що змаркувати місце дії чи зацентрувати локальний зміст епізоду. Так годинник і книжкові полиці, повішені на штанкеті, окреслювали родинний світ Моніки — А. Куб'юк та Юліуса — О. Ігнатуші. Так розписи верхньої частини стін не несли жодної інформації, а радше давали згадку про «<...> напівзруйнований собор, де крізь дірки в куполі прозирало небо, хмари, що «пливли» <...>»<sup>3</sup>.

Окремим й образно насиченим життям у виставі В. Малахова жили лише штанкети. Вистава починалася зі скорботної процесії хору, що рухалася вздовж опущених штанкетів, оповитих гірляндами траурних квітів. «Чому не згасло сонце? Чому не впали зорі? Чому не обвалилися вежі? Адже людина померла...», — питала одна з дівчат.

Згодом на спорожній сцені зустрінуться двоє — Роландас — А. Хостікоєв та Юліус — О. Ігнатуша, аби зрозуміти, чому так сталося, де витоки трагедії, що спіткала обох.

Адже початок всього був такий гарний: один зі штанкетів раптом підносив високо вгору закоханих Роландаса — А. Хостікоєва й Моніку — А. Куб'юк, ніби на гребені хвилі, що сягає зірок. Їхнє кохання здавалося безмежним, щирим і відданим. І хай їхній побут складав лишень алюмінієвий чайник, вони були готові жити у ріки, під дірявим човном, головне, що там крізь дірки можна побачити зорі.

В момент розлуки штанкети утворюють залізничну колію, що «привезе» на станцію солдата Юліуса — О. Ігнатушу, згодом вони, ніби потяги, розведуть Роландаса — А. Хостікоєва й Моніку — А. Куб'юк в різні боки. «Повзи нагору, повзи нагору...», — зціпивши зуби, повторюватиме Роландас — А. Хостікоєв, деручись по штанкетах вверх, ніби долаючи перешкоди на своєму шляху, виправдовуючи власну зраду кохання й коханої.

У фіналі вистави учасники хору утворюють в центрі сцени гору з предметів побуту й «підпалять» їх. І в цей момент, коли минуле буде «віддане вогню», прозвучить крик новонародженого немовляти. На порожній сцені над вчорашніми суперниками Роландасом — А. Хостікоєвим та Юліусом — О. Ігнатушею і маленькою Монікою знову, як на початку, засяє небесна блакить. Життя повернеться на круги своя...

«Радше за все, «Казка про Моніку» мала велике значення для театрального середовища, для спілкування, але не для моєї творчої долі», — скаже В. Малахов через двадцять років<sup>4</sup>. Мабуть, він правий — в його подальшій театральній кар'єрі будуть вміліші й естетично цікавіші роботи. Однак, в історії театру час від часу з'являються спектаклі, що мають сенс не для окремої творчої особистості чи колективу творців, але для сценічного мистецтва в цілому. Це — вистави-імпульси, що провокують чергове занурення причетних углиб театральної природи, аби віднайти в ній нові елементи й утворити нову художню сутність. «Казка про Моніку» була однією з них.

М. Гринишина

<sup>2</sup> Герасимова І. Любить фактуру // Столичные новости. — 2003. — 15–21 апр.

<sup>3</sup> Фіалко В. Український театр 1970-х — 1980-х рр.: Режисерсько-сценографічні пошуки // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. — К., 2006. — С. 640.

<sup>4</sup> Малахов В. Театр, которым я занимался, это — театр для зрителя: Интервью вела А. Грабенко // Зеркало недели. — 1997. — 31 мая / 6 июня. — № 22 (139).

## А. ЧЕХОВ «ДЯДЯ ВАНЯ»

Київський академічний український драматичний театр  
ім. І. Франка (1980)

Київський академічний драматичний театр  
на Подолі (2003)

Київський академічний Молодий театр (2003)

Сцени з сільського життя під назвою «Дядя Ваня» були вперше опубліковані у збірці «Пьесы» А. П. Чехова, яку видавництво О. Суворіна, надрукувало 1897 р. Проте ця дата є не офіційною, а радше — загальновизнаною датою народження третьої з «великих» чеховських п'єс, оскільки до сьогодні у світовому чехознавстві побутує думка про її спадкоємність щодо комедії «Лісовик», оприлюдненої А. Чеховим 1889 р. і тоді ж поставленої М. Соловцовим у театрі Ф. Корша. Також невідома перша постановка «сцен» — впродовж 1897–1898 рр. сценічні версії «Дяді Вані», за словами К. Станіславського, можна було передивитися по всій російській провінції.

Серед перших постановок назвемо виставу антрепризи Н. Соловцова, здійснену Є. Неделіним 1898 р., і спектакль херсонської трупи Вс. Мейєрхольда та О. Кошеверова 1902 р. Згодом (у серпні 1913 р.) прем'єра «Дяді Вані» відбулася у львівському театрі Товариства «Руська бесіда» у постановці тодішнього художнього керівника трупи С. Чарнецького. Одну з помітних сторінок української чеховіани склала версія «сцен з сільського життя», здійснена М. Романовим на кону Київського академічного театру російської драми ім. Лесі Українки 1960 р.

1980 р. у репертуарі Київського академічного українського драматичного театру ім. І. Франка з'явилася сценічна інтерпретація чеховського «Дяді Вані», яка посіла першорядне місце серед артефактів світової театральної чеховіани.

На момент цієї постановки у послужному списку С. Данченка вже було кілька вистав, де тема нещасливого-змарнованого-життя прозвучала у повний голос, напевно тому но-

ву «картину» режисер малював виключно «чистими», аж до прозорості, «фарбами», добираючи їх палітру з авторового тексту, що становив «альфу й омегу» данченкової постановки.

Буркотлива фраза Серебрякова: «Не люблю я цього дому. Якийсь лабіринт. Двадцять шість величезних кімнат...», — визначила сценографічний модуль Д. Лідера — вигородку з великих дерев'яних рам чи із знятих з завіс дверей — дивовижна плутанина чи не навмисно спрямлених ліній і чи не спеціально загострених кутів, де, мабуть, заблукали і об які розбилися ті, здавалося б, прості поняття про любов, стосунки між близькими людьми, обов'язок, сенс життя, якими донедавна керувалися дядя Ваня, Соня й Астров вкупі з ними. Аж ось приїхали професор із дружиною, і вмить настала лиха година змін — все, що було зрозумілим і розбірливим, переплуталося, так, що всі стали схожими саме на двері, зняті з завіс<sup>1</sup>, а мереживо сонячних плям, що просвічувало крізь скло, граючи у повітрі, зникало назавжди. Образ не дуже заможного, але благополучного маєткового дому заступала незатишна розчахнута замкненість, відкрита безвихідь, в якій, з моменту приїзду подружжя Серебрякових, виявлялося, живуть його мешканці. Не просто змінилися «порядки», про що буркотіла нянька Марина — Н. Копержинська, їх життя злежалось, ніби сніп жита в кутку, враз помічена одноманітність буденності неначе нависла над ними, як ярма, розвішені на стіні, господарювання, що тепер здавалося важким і без зайвих статків, немов оті громіздкі старовинні меблі, що заповнили мало не весь простір...

Цього разу розмова Марини — Н. Копержинської з Астровим — В. Івченком на початку першого акту несподівано звучала наче увертюра до великого музичного твору: в ній були чутними «всі гіркі теми», що надалі розвиватимуться у дії: старість, яка невпинно наближається, краса, що гине, почуття, що гаснуть від тяжкої роботи й задушливо монотонного побуту, провинна, яку спокутуєш невгамовно...<sup>2</sup> Потім кожен із персонажів вибирав з них власну й ніс її крізь обидва акти, поступово перетворюючи у лейтмотив, і чеховський «Дядя Ваня» за помахом режисерської руки починав звучати як багатоголоса композиція. В ній жодний окремих мотив не превалював над іншими, адже С. Данченкові, вочевидь, було вкрай необхідно не загубити поліфонію чеховського ансамблю і лишити недоторканою складну композицію його п'єси. Бо тільки в такий спосіб вдавалося зберегти ту бунтівливу, норовисту «правду», якій було далеко до «істини», але яку хто з упевненістю, хто з тривогою, хто з надрином і болем, хто з вірою, страхаючись, що не вистачить чи часу, чи сил, чи потрібних слів, виплескували один на одного і всі разом — на глядача чеховські персонажі. Однак, чим густішав потік

<sup>1</sup> Гаевский В. Голос Чехова // Театр. — 1980. — № 10. — С. 44.

<sup>2</sup> Там само. — С. 42.

цієї «правди», тим ставала яснішою абсолютна безперспективність їхніх зусиль, оскільки перш за все ті, кого доля звела на кілька місяців в одному домі, мали домовитись між собою. А саме це, яким би великим чи малим не був привід: коли сідати за сніданок чи обід, що краще від ревматизму — ліки Астрова чи липовий чай няньки Марини, як розділити майно, яким буде майбутнє Соні, який стиль кращий — натуралізм чи реалізм і кого можна вважати «світлою особистістю» — їм було понадсилу.

Зрозуміло, передусім через те, що ніхто з них не чув інших, не зважав на чужі проблеми й почуття, натомість занурившись у власні фізичні та душевні хвороби, переймаючись лише особистими невдачами, нестатками, нереалізованістю. Однак, і тому, що між ними, за точним спостереженням В. Гаєвського, існувала «не дуже помітна попервах, але чітка межа»: колізія двох поколінь, що ніби «гостра кривуля» перетинає простір чеховської п'єси, у спектаклі «франківців» набула характеру «провідного контрасту»<sup>3</sup>. Справді, майже однолітками здавалися Войницький — Б. Ступка та Астров — В. Івченко, Єлена — В. Плотнікова та Соня — Н. Гіляровська, і всі старі — Войницька — Н. Ужвій, Серебряков — А. Гашинський, Вафля — Є. Пономаренко — також були одного віку. Проте, якщо молодші значно частіше не розуміли один одного, а часом навіть уникали порозуміння, спілкування старших відзначала злагода, вочевидь народжена їх згодою із собою.

Серебряков, яким його грали в інших версіях «Дяді Вані», здавався професором від народження, забувалося, що в минулому він — син простого дядька, бурсак, який домігся вчених ступенів і кафедри, став «його превосходительством» не в останню чергу завдяки тому, що одружився із дочкою сенатора. А. Гашинський саме й нагадував про минуле професора: грубість, жорсткість на межі із жорстокістю, непомірна амбітність вилазили із пор серебряковського єства до діла й упору. І ставало очевидним, що ця людина — егоїстична не просто, а саме «по-професорські», і що утилітаризм його ставлення до всіх і всього вже давно ним доведений до ступеня філософської доктрини.

Сцену «зібрання» з третього акту А. Гашинський грав як кульмінаційну, грав на прямому контрасті: на початку епізоду — абсолютна безвідповідальність мазунчика долі, безапеляційна переконаність у власній правоті того, кого оточуючі ще вчора, а деякі навіть по сьогодні, вважали «істотою вищого порядку», в кінці — гранична розгубленість від опору Войницького — Б. Ступки. Ні, не «справжня людська драма», з якою Серебряков стикався уперше, вибивала професора з колії<sup>4</sup>. Для нього, котрий впродовж довгого життя ніколи не цікавився нічиєю долею,

<sup>3</sup> Гаєвский В. Голос Чехова... — С. 45.

<sup>4</sup> Там само.



А. Чехов «Дядя Ваня». Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1980.

Єлена Андріївна — В. Плотнікова, Астров — В. Івченко (ліворуч).

Войницький — Б. Ступка, Соня — Н. Гіляровська (праворуч)

окрім власної, враз змінитися було неможливо, хіба що як у казці — нагодилися б підходяще коров'яче вушко. Серебряков — А. Гашинський буквально впадав у ступор саме тому, що його пропозиція, в перевагах якої він був переконаний на сто відсотків (оце «я людина вчена, книжкова і завжди був стороннім практичному життю» — в даному разі не більше, ніж пuste кокетування), викликала спротив того, хто двадцять п'ять років невпинно робив комфортним його, серебряковське, життя. Войницький — Б. Ступка, схопившись руками за голову, несамовито волав: «З твоєї ласки я винищив, звів кращі роки свого життя! Ти мій найлютіший ворог!» — а Серебряков — А. Гашинський, ніби не чуючи його розпачу, кричав у відповідь: «Нікчема! Раз маєток твій, то забирай, я не потребую його!».

Якщо у Чехова Ілля Ілліч Телегін — чине антипод Івана Петровича Войницького, то у виставі «франківців» Вафля, зіграний Є. Пономаренком, взагалі не зіставлявся із дядею Ванею — Б. Ступкою. Куди ближчим він був до Войницької — Н. Ужвій: як і для старої, для Телегіна — Є. Пономаренка будь-який, хоч поганенький, мир був кращим за будь-яку, хоч найкращу, сварку. При найменшому

натякові на конфлікт Войницьку — Н. Ужвій охоплювала трясучка — все її опасисте тіло починало тремтіти від хвилювання і страху. А поблизу Вафля — Є. Пономаренко, заламуючи руки, «плачучим голосом» просив не картати Єлену за її вірність чоловікові та не псувати гарні стосунки. Або з розчуленою усмішкою говорив про «невимовну насолоду» від споглядання красот навколишньої природи і про те, що давненько в маєтку не готували локшини. Ця схожа на панцир ласкавість і задоволення життям чимдалі виглядали вже зовсім нарочитими, тому фрази Телегіна — Є. Пономаренка, адресовані до няньки: «Сьогодні вранці, Марино Тимофіївно, йду я селом, а крамар мені услід: «Гей, ти, нахлібник! І так мені гірко стало!» — сказані стиха, якимсь внутрішнім, від серця, голосом, були наче довгоочікуваний ковток свіжого повітря: давали надію, що душа цієї людини не остаточно вмерла, що не з кожного окрику він готовий «затикати фонтан» і що Вафля дійсно втратив тільки щастя, але його гордість лишилася із ним.

Обличчя Войницької — Н. Ужвій також переважно освяла ласкава усмішка, навіть сина, котрий тепер — от прикрість! — декларативно відмовлявся від минулих «переконань», вона вичитувала тоном, яким, напевно, колись давно сварила маленького Ванюшу за збиті коліна. Не думаю, що бік Серебрякова Войницька — Н. Ужвій приймала свідомо<sup>5</sup>, вся справа була у тому, що вона і професор — одним миром мазані: обоє стільки років поспіль примудрялися «забивати голову схоластикою» і не бачити нічого довкола себе. А любий син, з яким прожито майже піввіку, тепер вимагав від неї неможливого: визнати, що і папери Серебрякова, які вона переписувала, і книги, які вона перекладала для нього, і безліч брошур, які перечитала за двадцять п'ять останніх років, повсякчасно готуючись викласти професорові свою думку, раптом стане в нагоді! — все це було надаремно, що життя, яке здавалося їй сповненим гідних «справ», було змарноване. «Жан, не супереч Олександрові. Повір, він краще за нас знає, що добре, а що погано», — цими словами Войницька — Н. Ужвій не просто закликала сина припинити сварку, ними вона ніби заклинала майбутнє, задалегідь відхрещуючись від будь-яких можливих негараздів. Бог ніби почув її молитви: у фіналі Войницька — Н. Ужвій застигала у кріслі із незмінною брошурою в руках та із безліч разів баченою блаженною усмішкою на обличчі.

Однак, хіба тільки вони — ті, хто, як не козирсь, вже їдуть з ярмарку, намагалися уникати справжнього життя, створювали собі іншу — ілюзорну — реальність? А як же Соня — Н. Гіляровська — нібито вельми твереза і прагматична молода жінка? Здавалося, вона може дати відсіч батьковим примхам (— Може, це комусь і подобається, а мене увільни, зроби ласку), усовістити Астрова (— Самі пийте, якщо вам це не гидко, але, молю, не давайте пити дядькові), змусити Єлену

<sup>5</sup> Гаевский В. Голос Чехова... — С. 45.



А. Чехов «Дядя Ваня». Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1980.

Войницький — Б. Ступка

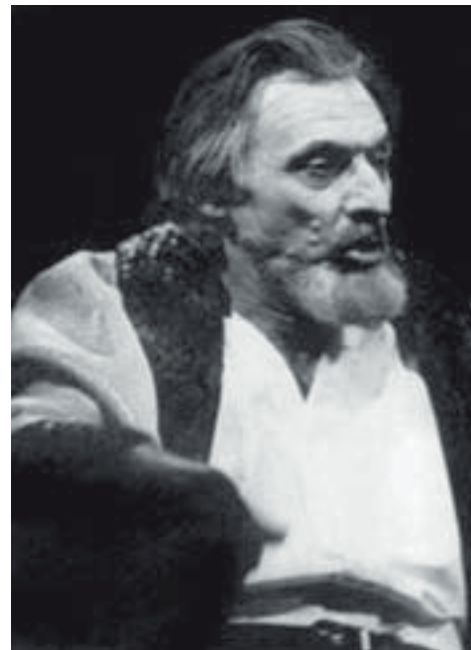
перейматися її, Сониними, думками про молоду мачуху (— Ти з самого нашого одруження не припиняла карати мене своїми розумними підозріливими очима)... Але чи не від самого початку дії якось ненароком ставало зрозуміло, що пустище, сінокіс, господарські клопоти і стосунки із домашніми — це не все, чим переймалася Соня — Н. Гіляровська. Цьому віддавалися сили й розум, а душа жінки була зайнята іншим — Астровим. Про доктора, вочевидь, вона думала постійно, коли він приїздив — турбот ніби більшало удвічі, коли його не було — чекала на приїзд, подумки перебираючи подробиці їхніх попередніх зустрічей. Посутньо, все інше, не пов'язане із доктором, — рухи, дії, вчинки, думки — для Соні — Н. Гіляровської означало виконання раз і назавжди встановленого ритуалу в очікуванні на якесь інакше життя — у майбутньому. Це там буде «все небо в алмазах», там співатимуть янголи, і там життя нарешті стане «тихим, ніжним, солодким, наче ласка». І там у якусь прийдешню годину вони будуть разом. От про це було Сонине «вірую», от цього вона просила у Бога, благаючи, щоб Він зжалився над ними всіма.



Єлена — В. Плотнікова несподівано була схожою із Сонєю — Н. Гіляровською не лише роками, а й зовнішністю: струнка фігура, приємне обличчя, ясні очі. Щоправда, вона була не настільки чарівливою, як про неї казав Войницький. І аж ніяк Єлена — В. Плотнікова не походила на «красивого, пухнастого тхора», як вважалося Астрову. Режисер і актриса ніби пам'ятали і, водночас, ніби забували, що у чеховському сюжеті неначе існують дві жінки із одним ім'ям: одна — людина «розумна, мисляча і навіть нещасна від незадоволення своїм справжнім життям» (так характеризувала Єлену М. Победімська — актриса-аматорка з селища Голта Херсонської губернії, з якою А. Чехов погодився<sup>6</sup>), друга — «мила хижачка», «русалчина кров», «нудна людина», «чаклунка», що «заражає всіх своїми лінощами». Тонкість роботи В. Плотнікової саме й полягала у тому, щоб жодне з цих визначень характеру Єлени Андріївни не підтвержувати і не спростовувати. Тому ніби сама собою, спроквола її історія підводила нас до усвідомлення «справжньої» Єлени, яка щиро хотіла, аби оточуючі вважали її вірною, чистою і здатною жертвувати собою, мучилася від їхньої упередженості і не втрачала надії, що — мине. Відтак, «пропозиція» Войницького — бути русалкою, закохатися в якого-небудь водяника, шубовснути головою у вир, так, щоб герр професор і всі вони тільки руками розвели, спочатку викликала у Єлени — В. Плотнікової лише здивування. Тільки за мить, ніби усвідомивши до кінця, про що йдеться, жінка гнівалася на дядю Ваню, вимагаючи дати їй спокій. Так само щиро вона соромилася своїх нудьги та неробства, але вважала негідним робити бодай що-небудь аби здаватися «потрібною». «Це тільки в ідейних романах вчать і лікують мужиків, а як я, ні з того, ні з сього, візьму раптом і піду їх вчити чи лікувати?» — із непідробним здивуванням питала Єлена — В. Плотнікова, і ми розуміли, що це питання для неї — аж ніяк не риторичне.

Власне, вся колізія її стосунків із чоловіками, здавалося б, такими різними за характером, унаочнювалася під час розмови Єлени — В. Плотнікової із Сонєю — Н. Гіляровською. Зізнаючись падчерці, що її минуле кохання до професора виявилось несправжнім, штучним, Єлена — В. Плотнікова не відмовлялася від постарілого чоловіка, але відмовляла Серебрякову у тих якостях, які десять років тому захопили її. Головна з них — це талант, розуміли ми, чуючи з якою переконаністю і водночас із захватом Єлена — В. Плотнікова визнавала Астрова талантом. Два слова: «Так, дуже» (відповідь на просте запитання, чи подобається їй доктор), — актриса вимовляла нарізно, через крихітну, але відчутну паузу, роблячи наголоси на обох, так, ніби її героїня не лише визнавала щось, але давала своєрідну клятву. «Такі люди рідкість, їх треба любити», — наполягала Єлена

<sup>6</sup> Чехов А. П. Лист до М. Ф. Победімської від 5 лютого 1903 р. // Чехов и театр: Письма, фельетоны, современники о Чехове-драматурге. — М., 1961. — С. 142.



А. Чехов «Дядя Ваня». Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1980.

Серебряков — А. Гашинський, Войницька — Н. Ужвій

— В. Плотнікова і безпомилково, якимсь єдиним жестом неначе з'єднувала руки Соні й Астрова, тим же самим жестом безкомпромісно відсторонюючи себе від нього. Войницький з цього «рівняння» виключався сам собою, адже він в очах Єлени — нічим не кращий за Серебрякова.

В інших версіях «Дяді Вані» слова і вчинки Єлени Андріївни почасти викликали сумнів у їхній щирості. Єлена у виставі «франківців» сумніву не підлягала: справжніми були і її туга за свободою, недосяжною через власні «боягузтво» та «сором'язливість», і її бажання полетіти «вільним птахом» подалі від оточуючих «сонних фізіономій» та «розмов», і прохання до Астрова «пощадити її», а потім — її благання: «Я про одне вас прошу: думайте про мене краще. Я хочу, щоб ви мене поважали».

От саме цього їй від Астрова — В. Івченка годі було чекати, адже в основу ставлення доктора до Єлени Андріївни актор, мабуть, клав зізнання Астрова у тому, що покохати він уже не може, а от краса, мовляв, все ще лишала його небайдужим. Тобто Єлена здатна заморочити його, збудити в ньому бажання подобатися,

выглядати інтересним, знадлигим, змусити кинути справи, але не змусити його полюбити. Отже, Астров — В. Івченко так само, як дядя Ваня, від початку знав, що з його залищань нічого путящого не вийде. Він ніби відчував непробивну порядність Єлени, але замість відступитися — озлоблявся. Астров — В. Івченко не визнавав поразки, він натомість — провокував жінку на адюльтер, з тверезим глумом спостерігав за наслідками цієї провокації і в єдину мить, підібравшись, наче хижак перед стрибком, накидався на Єлену з поцілунком.

Івана Петровича, з його безглуздими трояндами й понівеченими ілюзіями, Астрову — В. Івченку теж було не шкода. Щоб це зрозуміти, досить було почути, з якою переконаністю, мовляв, все давно вирішено, немає надалі про що говорити, в їхній останній щиросердній розмові — перед від'їздом доктора: чи надовго, чи назавжди — Астров — В. Івченко засуджував їхнє життя, позбавляв їх звання єдиних на весь повіт порядних, інтелігентних людей, яким дядя Ваня по праву міг гордитися і яке, можливо, ще якось втримало б його на плаву.

Ми бачили «втомлене, нервово обличчя» Астрова — В. Івченка, що посправжньому зацікавило Єлену Андріївну, його фігуру, зігнуту кам'яною, мало не смертною втомою. Бачили доктора напідпитку, у зім'ятій сорочці і з обличчям, блідим і зім'ятим наче сорочка. До Єлени Андріївни Астров — В. Івченко приїздив у елегантній чорній візитці, враз помолодшавши років на десять, щоправда, при цьому не подобришавши ані на йоту: його очі так само мружились, а погляд лишався холоднувато-насмішкуватим. Проте, мав бути ще третій Астров — той, про якого говорила Соня. Такого доктора — «витонченого» і з ніжним голосом — ми не побачили. Однак, мабуть, колись він був саме таким, і Соня пам'ятала ті часи. Ось чому, здогадувались ми, Астров — В. Івченко із дівчиною почувався ніяково, ось чому з готовністю і з граничною щирістю він обіцяв Соні — Н. Гіляровській, яка благала його так само палко, як у фіналі Єлена — В. Плотнікова благатиме його про повагу до неї, лишатися тверезим до кінця життя.

А ми, в свою чергу, розуміли, що Астрову — В. Івченку ця обіцянка-клятва давалася вкрай нелегко. Адаже у виставі «франківців» драма доктора була драмою «приниженого розуму»<sup>7</sup>, — розуму, який все про всіх знав, все підмічав і за мить ставив діагноз: мужики — дуже однакові, нерозвинені, брудно живуть, з інтелігенцією важко ладнати, одні знайомі — просто дурні, інші — істеричні, з'їдені аналізом, рефлексом... Про власну «дивність» в їхніх очах Астров — В. Івченко говорив так, що враз переконував: він втомився здаватися диваком, своїми звичками і уподобаннями викликати розгублені погляди, але, водночас, він не позбудеться їх ні за що. З тих слів, сказаних доктором абсолютно тверезим і якимсь тьмяним голосом, позбавленим і пафосу і жалю, ставало очевидним, що вже давно лишень

<sup>7</sup> Гаевский В. Голос Чехова... — С. 48–49.

з п'яних очей Астров вірив, що приносить людям «величезну користь».

Цей розлад між дійсністю, нудьгу, дурість і бруд якої він добре усвідомлював, і майбутнім життям, можливо, сповненим щастя, адже за наступні сто-двісті років будуть неодмінно знайдені засоби його досягти, В. Івченко, вочевидь, розумів як ключ до образу Астрова. Напевно тому свої знамениті монологи, що звучали як один із провідних лейтмотивів «франківської» вистави, доктор вимовляв неголосно, ніби завчено, повсякчас роблячи паузи, насторожено замовкаючи, аби перевірити, чи слухають його. І справді: не зрозуміти було, кому і для кого кружляв карнавал цих прекрасних і високих слів; хіба що доктор умовляв ними те чудесне, сповнене справжньої ваги й плідності життя, що манило всіх їх на початку, а потім бездарно сплило, наче вода у пісок.

Безуважний біль від усвідомлення, що ця втрата — невідновна, «мільйон терзань», які могло спинити тільки диво, змушував нас витерпіти разом з Войницьким Б. Ступка. Від моменту, коли на початку дії дядя Ваня доходив остаточного висновку, що двадцять п'ять років він був «світлою особистістю, від якої нікому не було ясно», кожен прожитий день, кожен зроблений вчинок, кожне вимовлене слово ставали для Войницького — Б. Ступки нестерпною мукою: відтепер було неможливим жити в домі-лабіринті, терпіти поряд професора — уособлений спогад про те, що безглуздо прогавав кращі роки свого життя, кохати і чути у відповідь: «Це нестерпно». Серед стількох прохань і молінь, вимовлених і мовчазних, що звучали у «франківській» виставі, мольба Войницького — Б. Ступки була лишень про одне — про кохання, в якому безжально відмовляла йому Єлена. А він все одно переслідував її поглядом, виплескував звиряння потоками і був водночас натхненно-красивим і незграбним у цих нескінченних освідченнях. У другому акті, отримавши від Єлени крихку надію на «мир і згоду», Войницький — Б. Ступка стрімголов кидався за вранці зірваними трояндами, ніби боявся, що вона передумає, і нас впродовж двох наступних епізодів не полишало враження,



А. Чехов «Дядя Ваня». Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1980.  
Телегін — Є. Пономаренко

що дядя Ваня весь цей час тинявся десь поблизу, чекаючи слушної хвилини. Войницький — Б. Ступка не у переносному, а у прямому сенсі «все бачив», і побачене не дивувало, але приголомшувало його. Він не клав букет на стіл, як сказано у А. Чехова, не витирав, хвилюючись, носовичком обличчя і за коміром, він підкидав руку із судорожно затиснутими трояндами до обличчя і чи не бив себе ними, неначе хотів збити з очей побачене мить тому.

Далі — впродовж засідання, влаштованого Серебряковим, — були спалахи люті, настільки сильні, що вони буквально осліплювали Войницького — Б. Ступку. Він не висував претензії, він — звинувачував, він не заперечував «пропозиціям» професора, він виносив вирок. Опісля лишалося тільки стріляти... Ніби збожеволівши на одну довгу мить, Войницький — Б. Ступка біг за професором і стріляв — не для того, аби влучити і вбити, а щоб виплеснути, викинути з душі тих чорних демонів, що заволідали нею. Може, тоді нарешті вдасться «відпочити» — заснути вночі, приборкавши заздрість, ревності, образу, що ятрили мозок дяді Вані, повсякчас гризли серце. Або хоча б довести свою «ненормальність», виправдати оксамитову куртку, краватку-бант, «поетичне» безладдя зачіски і рояль, за який Войницький — Б. Ступка не сів жодного разу.

У різних версіях чеховського «Дяді Вані» «ідейні розбіжності» між Войницьким і Серебряковим неодмінно акцентувалися. У «франківців» дядя Ваня, мабуть, не шукав ні їхньої суті, ані їхнього коріння, колізія двох поколінь розгорталася у виставі передусім завдяки режисерським зусиллям. Лихо дяді Вані — Б. Ступки крилося не у тому, що він — «не влучив» і навіть не у тому, що — «пропало життя», в якому йому вже точно не бути ні Шопенгауером, ні Достоєвським. Жах охоплював дядю Ваню — Б. Ступку — від усвідомлення того, що він — «не жив». У останньому епізоді Войницький — Б. Ступка самотньо скоцюрблювався за столом у глибині сцени, натягуючи чорні нарукавники, наче огортаючи руки траурними пов'язками, і втуплювався невидючим поглядом у ділові папери, навалені на стільниці. Все довкола: слова Астрова про кузню і спеку в Африці, метушня няньки, гра Вафлі на гітарі, шелест сторінок брошури під пальцями старої Войницької, — не привертало його уваги. Незрячим поглядом дядя Ваня — Б. Ступка дивився у зал, слухаючи Соню, і було не зрозуміло, чи вірив він у те «світле, прекрасне, витончене» життя, яке обіцяла племінниця — вираз його обличчя закривали сльози.

Декларуючи неоднозначність характерів чеховського «Дяді Вані», акцентуючи відмінності їхнього темпераменту, вдачі, способу переживання оточуючої дійсності, С. Данченко не забув підкріпити цей різноголосий ансамбль, розімкнувши композицію спектаклю, за точно розробленим малюнком змінюючи настрій сценічних епізодів і ритм цілої вистави. Довірчу тональність і майже повну статичність першої сцени поступово розмивало роздратування, яке потоком виплескував на всіх і кожного Войницький — Б. Ступка; задушлива атмосфера, відчутна

ворожість діалогів напередодні грози контрастували із елегійністю дуету Соні — Н. Гіляровської та Астрова — В. Івченка, із ліризмом сцени замирення Соні та Єлени — В. Плотнікової; фінальна сцена балувала глядача цілим каскадом різнобарвних реакцій: Серебряков — А. Гашинський — на диво радісно збуджений, поспішав закінчити церемоніал прощання, ніби рвався до столу писати «на науку нащадкам цілий трактат про те, як треба жити»; поряд якось несподівано похапцем цілувалася із всіма Єлена — В. Плотнікова, неначе боячись передумати, лишитися і таки зірватися завтра у лісництво; натомість Астров — В. Івченко відчутно зволював із від'їздом, шукав привід затриматися ще трохи, і ми разом із Сонею — Н. Гіляровською не вірили його «обіцянкам» побачитися ще коли-небудь, хай навіть наступного літа...

Вибагливий режисерський малюнок, складна конфігурація конфліктних зон вистави, її багатоголосий ансамбль унаочнювали розуміння С. Данченкою особливого характеру епічності чеховської драми — її «мереживної» манери, зітканої водночас із оповідальності та поетичності, її мінливого ритму, що поєднав неквапливість діалогу та екстатичність монологу, її особливої природності, яка досягається у виставі за умови паритету між жорсткою режисерською концептуальністю та вільним акторським волевиявленням. Саме ці ідейно-естетичні якості, на наш погляд, зробили «франківського» «Дядю Ваню» — одним з вершинних досягнень світової чехівіани ХХ ст.

#### Бібліографія:

1. *Гринишина М.* Містові й світові (Драматургія А. П. Чехова на українському кону в інтерконтекстуальних в'язках із світовим сценічним простором). — К., 2008.

М. Гринишина

\* \* \*

Попри перманентну присутність драматургії А. Чехова в українському сценічному просторі, в різні роки та чи інша п'єса робилася фаворитом. На самому початку нашого століття в цьому статусі опинилися «сцени з сільського життя». А в Києві сталося давно не чуване: на афішах двох міських театрів — Молодого та на Подолі — у сезоні 2003/2004 рр. з'явився «Дядя Ваня» Чехова. Щось подібне було аж століття тому, коли в місті конкурували дві російськомовні трупи М. Глебової та М. Бородая.

Утім, обидві вистави, як це комусь не видасться дивним, не ставили перед вибором ані глядачів ані фахівців. Думаю, мотивація тут дуже проста: вони різнилися не так режисерськими концепціями чи вишуканістю сценографічних рішень, як акторськими індивідуальностями, у них задіяними.

Саме акторський склад визначав виставу «Дядя Ваня» Київського театру на Подолі. Хрестоматійна фраза В. Немировича-Данченка про «смерть режисера в акторі» неодноразово спадала на думку впродовж дії. Щоправда, водночас чеховський спектакль демонстрував нову манеру Віталія Малахова — постановника — здавалось, що він тут ніби «відживав» себе попереднього, заявленого наприкінці 1970-х «Казкою про Моніку» С. Шальтяніса та Л. Яцинявічуса.

Для означення основного принципу, за яким у режисера склалися стосунки із драматургічним матеріалом, якнайкраще підходить поняття «безконфліктний»: В. Малахова у п'єсі Чехова влаштувало абсолютно все — від першого до останнього слова плюс всі пояснення й ремарки. Мабуть, тому вистава йшла стільки часу, скільки необхідно, аби прочитати зі сцени текст «Дяді Вані» у ритмі чеховської фрази, згідно з її пунктуацією та паузами. Вербальна складова переважала всі інші у художній системі спектаклю театру на Подолі.

Формуючи простір «Дяді Вані», А. Лобанов цілком закономірно використав декоративний модуль Д. Лідера, сконструйований для давньої «франківської» вистави. Але утиснені у значно менший за розмірами портал великі прозори вікна тут витворили навч іншу «фігуру сенсу»: «sweet home» — затишний, комфортний, сповнений милих серцю речей, тьмяного, не сліпучого світла, і водночас міцний, здатний захистити від життєвих негараздів. Ось чому ніхто не розумів професорового невдоволеного буркотіння і не зважав на нього. Тим несподіваніше, крізь якісь одному Богові відомі щілини, у цей затишний простір хробаком пролізе чоловічий душевний безлад та сум'яття, а жінки у відповідь — з відчайдушною рішучістю — намагатимуться його зупинити, повернути все на круги своя.

В. Малахов по-своєму зрозумів конструкцію чеховського ансамблю, здиригувавши його поліфонію як зіткнення двох хорів — чоловічого та жіночого. Чоловікам у його версії припало ламати те, що впродовж багатьох років складало їхній mode of life, жінкам — докладати неабияких зусиль, щоб зберегти принаймні залишки колишньої стабільності.

Причому, в даній версії «Дяді Вані» режисер розподілив ролі відповідно до статі персонажа, але не до його віку — колізію двох генерацій, що мала неабияке значення для С. Данченка, В. Малахов оминув, вважаючи, що вона не є вирішальною у конфлікті «Дяді Вані».

Всі жінки цієї вистави були однаково турботливими, тільки переймалися по-різному і через різне. Скажімо, Марина — С. Письман — добродушна, вічно заклопотана жінка — єдина напевно знала, якими мають бути порядки у домі, навіть приходили мужики, як втихомирити професора тощо. Тож не дивно, що, збираючись змінити долю мешканців маєтку, професор залишав няньку на сімейному зібранні. Соню, яка рано залилася без матері, також виховала саме вона — бачите, як звично та кинулася до няньки, сховала голову у неї в колінах, просить

її заступництва, не дочекавшись розумних слів від дяді і милосердя — від батька. І нянька таки знаходила, хто подбає про «сирітку»: «Бог милостивий. Липового чайку чи малинки, воно і мене...». Як допомагала тут кожному, тамуючи образу: — Всі ми у Бога приживали... — це Вафлі, підбадьорюючи: — Люди не пом'януть, зате Бог пом'яне... — це Астрову.

Часом здавалось, ця завжди стримана і мудра жінка — справжня господиня маєтку. Ну, не Войницька ж, чия голова останні двадцять п'ять років була зайнята лишень «дорогим» Олександром. Войницька — Т. Печьонкіна — сухорлява нестара жінка — щиро переймалася тим, аби бути в курсі справ професора, і тим, що якийсь Павло Олексійович з Харкова тепер заперечував думки, які захищав сім років тому. Фразу «забула я сказати Олександрові... пам'ять втратила...», — Войницька — Т. Печьонкіна акцентувала, даючи зрозуміти, що її героїня справді жалілася на старечу забудькуватість, яка, борони Боже, завадить їй надалі бути корисною обожнюваному зятеві.

Завжди пряма, наче палиця, завжди трохи здивований погляд з-під окулярів, завжди руки зайняті черговою писаниною — Войницька — Т. Печьонкіна мала лише одне переконання — Олександр напевно знає як краще. Ось чому син, який суперечив професорові, викликав у неї досаду і навіть гнів: не дочекавшись від Івана Петровича, що той пристане на пропозицію Серебрякова продати дім, де прожила більшу частину життя, Войницька — Т. Печьонкіна, тикаючи у брошуру, наче проповідник у біблію, кидалася за сином, аби довести професорову правоту, ані на мить не усвідомлюючи, що Войницький біг зводить рахунки з життям.

Варто було побачити, з яким задоволеним виглядом Марія Василівна — Т. Печьонкіна у фінальному епізоді сідала до столу, розкривала чергову брошуру і заглиблювалась у читання, аби усвідомити: якщо для сина і племінниці повернення до минулого означало небуття, то для старої галки — тапан — це, навпаки, й було життям.

Натомість Єлену — А. Сергійко, здавалось, ніщо не могло збентежити посправжньому. Кокетлива, часом пустотлива жінка, яка пливе за течією і може, таки кудись припливе, — оце і була Елена Андріївна малаховської вистави. Напевно, саме тому її не дратував постарілий професор — їй було легко лишатися відданою чоловікові. «Вона є вірною професорові», — Астров — С. Бойко якось несподівано для самого себе констатував порядність Єлени — А. Сергійко. Від того й відповідь Войницького — В. Кузнєцова: «Нажаль, так», — давала потрібний ефект: ми враз усвідомлювали, яким сильним було його — безнадійно закоханого дяді Вані — бажання, аби Єлені обрид старий чоловік.

Тим несподіваніше звучало її зізнання у тому, що минула закоханість у Серебрякова виявилася нетривалою й штучною. І тим очікуваним було її почервоніле обличчя, коли Елена — А. Сергійко відчувала, що виказала

Астрову свою зацікавленість ним. Важко піддавалися визначенню її стосунки із Войницьким — В. Кузнецовим; хоча, можливо, їхня мотивація крилася саме у цій невизначеності: мабуть, через те, що не знала, як ставитися до тих залицянь, що їх дядя Ваня — В. Кузнецов мішав із недоброзичливістю та недовірою, Єлена — А. Сергійко дратувалася, в свою чергу нагороджуючи Івана Петровича виразом відради на красивому обличчі та не надто шанобливими епітетами.

Власне, Єлена — А. Сергійко здавалася невпевненою, почасти розгубленою у переважній більшості ситуацій. Мабуть, уникаючи зайвих складнощів, вона щиро бажала, аби Войницький і Серебряков помирилися, аби Астров звернув увагу на Соню, аби довкола запанували мир і злагода. Не домігшись цього, Єлена — А. Сергійко залишала маєток без жалю, ніби поспішала вибратися з болота на твердий ґрунт, хоч би тим ґрунтом була сонна харківська бруківка.

Соня — О. Свірська у виставі В. Малахова нагадувала Ніну — А. Сердюк з «П'яти пудів кохання» Е. Митницького: була такою ж юною максималісткою та ідеалісткою — відчайдушно вірила у краще прийдешнє та найліпше в людях, попри всю їх некрасивість й нелюдськість. Утім, мабуть, ця Соня знала їх краще, ніж вони знали себе, бо керувалася якимось внутрішнім знанням. Мудра дитина, чиею турботою були не сінокіс або продаж борошна, але цілість рідних душ, ось чому найменша спроба образити її викликала таку огиду, і Іван Петрович — В. Кузнецов, здавалось, за всіх гнівався на Серебрякова — О. Більченка, який посмів замахнутися на «Сонин дім».

При цьому, гнівався тим дужче, чим ясніше розумів: професор зробив свою пропозицію не від злого наміру, а через непоборний егоїзм, що, заповонивши все його єство, не давав бачити світ під будь-яким іншим кутом, ніж його власний. Серебряков — О. Більченко — людина «ближнього розуму» — справді не в змозі збагнути, що ж поганого у пропозиції продати неприбутковий маєток, чому Іван Петрович не додав жодного рубля до свого «жалованія», і взагалі — чим він завинив перед усіма. Вертячись у кріслі, хапаючись руками й поглядом за дядю Ваню — В. Кузнецова, який знай — обсипав його градом звинувачень, він щосили намагався зрозуміти... та дарма. Він і пострілів Войницького — В. Кузнецова, здавалось, лякався менше, ніж того відчаю, що його, мабуть, сам і породив в душі шурина... Жах перед питаннями — не такими вже й складними, відповіді на які — ось тут, поряд — варто простягнути руку, але ж їх не хотілося зачіпати, як ту собаку — з англійського прислів'я, огортав Серебрякова, наче шию шарф, роблячи рухи — метушливими, вимову — заїкуватою, погляд — недоумкуватим.

Іван Петрович — В. Кузнецов, відколи ми його бачили в першій сцені, взагалі гнівався часто, хоч не завжди маючи привід. Однак робив він це якось побіжно, беззлісно, наче постфактум. До Єлени — А. Сергійко він залицявся мляво, кожної миті готовий дати задній хід. Мабуть, тому, побачивши професорську



А. Чехов «Дядя Ваня».

Київський академічний драматичний театр на Подолі, 2003.

Серебряков — В. Данильченко, Єлена — А. Сергійко (верх ліворуч).

Войницький — В. Кузнецов, Соня — О. Свірська (низ ліворуч)

дружину в обіймах Астрова — С. Бойка, Войницький — В. Кузнецов виказував не розгубленість, не відчай, а щось схоже на... радість: мовляв, і ти, брате... Астров — С. Бойко, в свою чергу, ніяк не реагував на спробу дяді Вані отруїтися — можливо, те, що про стороннє око здавалося особистим апокаліпсисом, насправді ставалося не раз і не два, перетворившись ледь не на ритуал.

Однак, придивившись уважніше до Войницького — В. Кузнецова, ми усвідомлювали докторову неправоту, адже відчували: мозок і душа дяді Вані роз'ятрені чимось дуже болючим. А помітивши, з якою охотою він приставав на пропозицію Астрова — С. Бойка «випити горілочку», розуміли — терпіти цю гризоту йому вже несила. Згодом ставала ясною й причина цих душевних мук: Войницького — В. Кузнецова з'їдало відчуття страшної провини за понівечене життя — своє та рідних. Він вважав себе винним у тому, що Серебряков повірив, буцімто є світочем знань, у тому, що стара матір буквально марила зятем, у тому, що Соня віддала молодість на поталу чужому егоїзму. Його, дяді Вані, егоїзму — чи не більшому за батьків.

Страшений, їдучий сором буквально скручував худе тіло Івана Петровича — В. Кузнєцова, пхав очі кудись вглибину, викривлював рот, надривав від туги голос. Сором за власну нікчемність — за те, що у вирішальний момент він не погодився продати маєток, давши тим самим Соні надію на майбутнє, а себе змусивши нарешті зажити власним життям.

Оця їхня нездатність зійти з коліс второваного шляху, існувати без кумирів — справжніх чи штучних — звучала у виставі В. Малахова негослосним, але розбірливим лейтмотивом. І навіть чеховське «*contra spem spero*» — Сонина обіцянка «відпочинку» й «неба в алмазах» — мужня віра мудрої дитини зі сльозами на очах — не могла заглушити цього печального звуку.

#### Бібліографія:

1. *Гринишина М.* Містові й світові (Драматургія А. П. Чехова на українському кону в інтерконтекстуальних в'язках із світовим сценічним простором). — К., 2008.

М. Гринишина

\* \* \*

Спектакль Молодого театру, окрім дещо іншої манери існування акторського ансамблю, мав ще одну — не декларовану, але наочну — естетичну відмінність. Палітру, з якої А. Александрович-Дочевський добирав фарби та прийоми, «розписуючи» простір «Дяді Вані», ми б назвали «малоросійською» — чимось невловимим він нагадував «селянські» вистави театру М. Садовського.

Два перші плани сцени зайняла велика кімната старого сільського дому — не дуже затишна, напівтемна, мізерно умебльована, зверху «вкрита» просторим горіщем-сінником. Третій — чи то садова тераса, чи то комора — А. Александрович-Дочевський, вочевидь, вловив суть авторової ремарки і сумістив будинок із двірськими будівлями, акцентувавши в такий спосіб утилітарний — залежний — характер тутешнього буття. У навстіж відкриті задні двері оку відкривався буколічний пейзаж: між золотавими ланами широкий шлях курився аж до самісіньких високих синіх небес. Як справедливо зазначила Л. Стельмах, у виставі Молодого театру сценографічний наголос був зроблений «<...> саме на сільському устрої на відміну від багатьох постановок, де дія замкнута в інтер'єрі вітальні або їдальні дворянського будинку»<sup>8</sup>.

Таким же примхливим чином у предметному ряду поєдналися справжні і бутафорські речі: у гнізді-муляжі пташки висиджували справжні яйця, у штучній

<sup>8</sup> *Стельмах Л.* Сцени із сільського життя // День. — 2003. — 18 груд.



А. Чехов «Дядя Ваня». Київський академічний Молодий театр, 2003.  
Марина — Т. Стебловська, Войницький — О. Вертинський (праворуч)

копиці сіна де-не-де проглядали жмути справжніх стеблин, справжнісінький дощ лився, аби наповнити одне-єдине відро.

Мірою розгортання сюжету чеховського «Дяді Вані» унаочнювались два плани просторового рішення вистави: зовнішній оприроднював українську транслітерацію тексту п'єси, тоді як внутрішній підкріплював двоєдиність режисерської концепції.

Живе і змертвіле, природне і штучне, химерно поєднуючись в людині, складають її єство — саме цю відому і близьку до істини максиму С. Мойсеєв, помію, хотів нагадати глядачеві за допомогою чеховського твору, доводячи при цьому, що живими ми відчуваємо себе, поки живого й природного в нас більше, ніж штучного й віджилого. А чи багато знайдеться таких, хто здатен втримуватися на цій вельми тонкій грані — думалося у відповідь.

Саме ламкість перепон, що боронять душевне здоров'я від недуги, яка здатна розхитати, здавалося б, міцно вкорінені у свідомість моральні імперативи, О. Вертинський передовсім унаочнював в образі Івана Петровича Войницького. Дратівливий, саркастичний, незграбний — тіло зігнуте наче знак питання, руки висять плітями, ноги затинаються — він тинявся по дому і не знаходив собі притулку — ані в жодному кутку, ані в жодному серці. Всім було не до нього, всі його оминали, зайняті собою. А він по-дитячому уперто шарпав кожного, доки Єлена — Н. Васько не проштрикувала його словами явної відрази, а Астров — С. Боклан не добивав виразом «цілковитої нормальності».

Чим ближче до фіналу дядя Ваня — О. Вертинський виглядав все більш спантеленим, все відвертіше нервував, але вочевидь не через те, що побачив Єлену в обіймах Астрова, і не через неприйнятну пропозицію Серебрякова, а через те,

що істина про згублене життя, яка щойно відкрилася йому, ніким з оточуючих не усвідомлювалась. Шукаючи хоч якийсь вихід з цієї неможливої ситуації, яка, мабуть, здавалася Войницькому — О. Вертинському по-справжньому абсурдною, він то «накидав на плечі» гоголівську «шинель», то стріляв у професора, то загортався у карту Африки, нікому і ні для чого іншого тут не потрібну, то вилазив на горище і звіщувався з балки, як печальний П'єро — символ вічного страждання — слухаючи останній монолог племінниці.

Одну із центральних для вистави думку про те, що нормальний стан людини — бути диваком, Астров — С. Боклан, як годиться за текстом п'єси, оприлюднював у передостанній сцені. Таким чином, С. Мойсеєв, змістивши вісь конфлікту ближче до фіналу, практично всю дію віддав під експозицію, впродовж неї лише окремими штрихами намічаючи рух драми. Так Соня — Р. Зюбіна буквально на колінах умовляла Астрова — С. Боклана кинути пиячити і згадати, яким «витонченим» він може бути. А він у відповідь лютівся не на жарт, усвідомлюючи, як бездарно кинув усе те, що любив донедавна, проміннявши на примарний роман із чужою дружиною. Згодом — прощаючись — він мішатиме злість з надією, тугу за неможливим із упевненістю в тому, що і сам би загинув, і їй не минути лиха, і з відвертою чоловічою жадобою окреслюватиме на дверях контур Єлениного тіла, наче карбуючи його, лишаючи там назавжди.

Здавалося б, хто встоїть перед таким привілеєм — бути жаданою та коханою?! Єлені — Н. Васько тому й було нелегко з Астровим — С. Бокланом, що його кохання вона жаждала не менше, ніж він її. Але як же бути із Сонєю, з котрою щойно налагодила стосунки, відчула жіночу спорідненість і закружляла у танку, розкинувши шаль-крила?! І перед чоловіком соромно, і адюльтер на очах у всіх — це якось дивно... Але ж кохання! В цім двобої вона лишиться переможницею — хоробрий погляд на Астрова — С. Боклана напередодні від'їзду — і водночас переможеною прохачкою: «Я про одне вас прошу: думайте про мене краще».

В той же час, Серебряков — В. Шептекита носив «нормальність» наче прапор. Цей персонаж був схожий на Серебрякових у інших версіях «Дяді Вані», передовсім, мабуть, на образ професора, створений А. Гашинським. Втім, у концепції чеховської п'єси, запропонованої Молодим театром, цей — хрестоматійний — Серебряков був, по-моєму, доречним — уособлював такого собі середньостатистичного self-made man, який роздувається від гордості, перелічуючи власні заслуги, і наливається жовчю та злобою, коли хтось тих заслуг не визнає.

Таку моральну потвору були здатними сприймати лишень двоє: маразматична стара Войницька — Є. Стебловська та Вафля — І. Портянко, який по-можливості уникав будь-якої сварки — хапав гітару і нумо награвати черговий романс.

Мабуть, ще й Соня — Р. Зюбіна — безмежна у своїй доброті. Часом здавалося, вона виживе у будь-якому бедламі, аби там знайшлися ті, хто потребує жертво-



А. Чехов «Дядя Ваня». Київський академічний Молодий театр, 2003.  
Войницький — О. Вертинський, Соня — Р. Зюбіна, Єлена Андріївна — Н. Васько (праворуч)

ної допомоги, часом екстатичність її всепрощення змушувала пригадати Сонечку Мармеладову. Фінальний монолог Соня — Р. Зюбіна переживала в стані афекту — у молитовному екстазі вона простягала руки догори, ніби заклинала небеса пропустити довгий, довгий ряд днів і гайних вечорів, які їм з дядею Ванею ще треба прожити, натомість прямо зараз подарувавши їм відпочинок.

Р. Коломієць, оприявнюючи відгуки на виставу Молодого театру учасників театрального фестивалю у польському Ельблонгу навесні 2008 року, завважував їхню суперечливість: комусь здалося, що комік-буф О. Вертинський не підходить на роль Войницького, когось здивував карикатурно-значущий з бородою до пупа Дуремар — Серебряков В. Шептекити, хтось переконував, що Єлену — Н. Васько, котра виглядала, як хронічна депресантка, не виведе з цього стану ні холерик Войницький, ані професійний спокусник Астров, когось спантеличила надто наївна віра Соні — Р. Зюбіної у те, у що, мабуть, ніхто вже давно не вірить<sup>9</sup>. Як на мене,

<sup>9</sup> Коломієць Р. Театральна весна в Ельблонгу // Укр. театр. — 2008. — № 4. — С. 12.

у такий спосіб, зрозуміло, не навмисно, глядачева думка дезавуювала несучасний характер спектаклю С. Мойсеєва. І не глибокої метафоричності мізансцени, і надто наочні літературні транслітерації щодо провідних персонажів, і невибагливий малюнок характерів другого плану, і поверхово ілюстративний музичний супровід дії доводили маргинальність (вторинність) режисерської концепції, напряму залежної від тої, яку оприлюднив А. Чехов більш ніж століття тому. Розмову про «вічні цінності» класичних текстів виносимо за дужки аргументації: світова чеховіана рубежу століть остаточно ствердила плідність ідейної та естетичної корекції текстів, так би мовити, поважного віку у відповідності до значно оновлених життєвих та художніх реалій нашого часу.

#### Бібліографія:

1. *Гринишина М.* Містові й світові (Драматургія А. П. Чехова на українському кону в інтерконтекстуальних в'язках із світовим сценічним простором). — К., 2008.

М. ГРИНИШИНА

## А. ЧЕХОВ «ВИШНЕВИЙ САД»

Київський академічний театр російської драми  
ім. Лесі Українки (1980)

Київський Експериментальний театр-студія (1999)

Комедія «Вишневий сад» — остання п'єса класика світової драматургії ХХ ст. А. П. Чехова. Її перша постановка відбулася 17 січня 1904 р. на кону Московського Художнього театру (режисер — К. Станіславський, художник — В. Симов). Відтоді п'єса стала одним з лідерів світового театрального репертуару. В театрі надніпрянської України до «Вишневого саду» спочатку звертаються режисери російськомовних труп: одночасно із МХТ п'єса з'явилась на харківському кону — спектакль трупи О. Дюкової відбувся у бенефіс В. Ільнарської, яка грала Раневську. 8 лютого 1904 р. виставу за «Вишневим садом» Вс. Мейєрхольд поставив у херсонському «Товаристві Нової драми», зігравши у ній роль Трофимова. У Києві в сезоні 1904/05 рр. комедія йшла одразу на двох сценах: у театрі Київської спілки грамотності постановником виступив М. Бородай, у театрі «Соловцов» — Г. Матковський. На український кін «Вишневий сад» потрапив лише 1946 р. — у Київському академічному українському драматичному театрі ім. І. Франка його втілював К. Хохлов.

«Вишневий сад» Київського театру російської драми ім. Лесі Українки 1980 р. унаочнював насамперед живучість традиції українського кону щодо драматургії А. Чехова, а вже потім — бажання її модернізації. Однак, новітні тенденції: виявлення символістичних рис останньої чеховської п'єси і відтворення на кону метафізичного складника її «реальності», а також розкутіший, більш самостійний підхід до класичного тексту, — хай побіжно, але проглядали у концепції Грини Молостової.

Власне, причетність вистави до сучасної світової чеховіани виявлялася одразу: від тієї миті, коли Д. Лідер опускав над



подіями п'єси двоєдину завісу — одночасний символ квітучого й одцвілого «вишневого саду», створюючи єдиний метаобраз — той, якого автор жадав для свого твору. «Дія розгортатиметься за нею, породжуючи дивне відчуття ілюзорного існування героїв <...> і світу речей. Вони, безперечно, присутні перед нами, причому достовірність цього світу сумнівів не викликає, однак тьма і особливе освітлення створюють ніби свій кут зору»<sup>1</sup>. Саму декорацію художник сформував таким чином, що «глядачеві мовби надається право побачити історію дому Гаєвих». Побудована у три плани, вона уособлювала «рух крізь історію, із ампірної зали в строгую вітальню середини минулого століття, до раннього модерну дитинства Гриші та Ані». До авансцени можна було пройти «лише крізь усі зали, розчиняючи перед собою білі двері, ніби спомини, минаючи портрети і картини, повз крісла і столи, дивани і кушетки, повз знайомі речі, знайомі стіни і вікна, лише «пройшовши» свою біографію, перегортаючи її, ніби сторінки в альбомі»<sup>2</sup>. У примарному саду кольору опадаючого вишневого цвіту натуральні побутові речі (хай то була «вельмишановна» шафа, більярдний стіл або ж купа валіз) в кожному разі виглядали зайвими і непотрібними, а сімейні портрети у старовинних рамах, що тихо зависли у повітрі, здавалося, були готові наступної ж миті відлетіти за обрій. Час за явленою «четвертою стіною» також був особливої якості: дія починалася не з діалогу Лопакіна і Дуняші, але зі звуку струни, що лопнула, який звучав нізвідки — наче з неба; ним же вона і закінчувалася — життя вишневого саду обривалося із завмираючим, печальним звуком.

Окрім того, зауважувала Н. Верховинець, сценографія Д. Лідера зумовлювала «широке, вільне, багатомірне» мізансценування спектаклю<sup>3</sup>, даючи можливість режисерові блискавично змінювати ракурси, ускладнювати ритміку дії, скорочувати паузи і наповнювати змістом зони мовчання. Скажімо, «дворянське гніздо» — занедбане, ледь не безлюдне — здавалося, ніби й не жило впродовж п'яти років, поки господиня була відсутня. Аж ось, наче від подиху вітру, розчинялися високі білі двері в глибині сцени, й крізь них вся у білому ореолі влітала Раневська — А. Роговцева, застигаючи з виразом захопленого здивування від знайомого з дитинства «пейзажу». Дім у відповідь ніби оживав, сповнювався голосами, а вона — нумо «впізнавати» брата, Варю, Петю й інших його мешканців.

Г. Холодова стверджувала, що Раневська — А. Роговцева була «настільки бездоганно прекрасною, що часом навіть здавалося, вона втілює не живий, конкретний образ, але певний ідеал жінки і людини»<sup>4</sup>. У свою чергу Н. Верховинець впало

<sup>1</sup> Салеев В. Свет высокой духовности // Вечерний Минск. — 1985. — 26 июня.

<sup>2</sup> Коваленко Г. Какие красивые деревья ... // Творчество. — 1988. — № 4. — С. 26.

<sup>3</sup> Верховинець Н. Опалий цвіт вишневого саду // Укр. театр. — 1980. — № 5. — С. 16.

<sup>4</sup> Холодова Г. «Вишневый сад» между прошлым и будущим // Театр. — 1985. — № 1. — С. 165.



А. Чехов «Вишневый сад». Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1980. Єпиходов — О. Комаров, Шарлотта — Л. Кадочникова, Дуняша — О. Первеева (фото 1). Шарлотта — Л. Кадочникова, Симеонов-Пишик — М. Досенко (фото 2). Петя Трофимов — О. Ігнатуша, Лопакін — Л. Бакштаєв, Фірс — О. Таршин (фото 3). Варя — Л. Куб'юк, Гаєв — Н. Рушковський, Раневська — А. Роговцева (фото 4)

в око, що у характері Любові Андріївни були «трохи приглушені родові риси племінниці графині з Ярославля, російського потомственого панства. Натомість виразно проглядалися щойно набуті ознаки паризької емансипації з п'ятого поверху, де «накурено, незатишно» і завжди бракує грошей»<sup>5</sup>.

Так, часом Раневська — А. Роговцева — біла пляма на тлі кольорів в'янення — являлася, ніби згадка про вічну красу вишневого саду. Однак, куди більше дивувала внутрішня краса цієї жінки — щирість, з якою вона намагалася зрозуміти своє й рідних становище, і змиралася з ним, визнавала, приреченість «саду», а потім — приреченість свого дальшого життя, в якому не буде нічого, крім повернення до Парижу і «дикої людини», яка чекає на неї там. Раневська — А. Роговцева всіма силами душі намагалася «зупинити мить», намілуватися востаннє садом, домом, оточенням, вислухати їхні скарги, поради, навіть сум'ятні монологи Трофимова — О. Ігнатуші.

<sup>5</sup> Верховинець Н. Опалий цвіт вишневого саду... — С. 14.

Проте вона ніколи не забувала себе: у злегка кокетливому тоні нагадати Петі — О. Ігнатуші, що не йому, котрий до сих пір не має коханки, вчити її життю; зверхньо образитися на Лопахіна — Л. Бакштаєва за його «вulgарну» пропозицію розпродати вишневий сад під дачні ділянки; милостиво віддати золотий Перехожому — О. Анурову; прослідкувати, чи підібрав з підлоги Яша — В. Задніпровський розсіпані нею монети, і, не глянувши на нього, простягнути руку, аби той віддав все; по-королівські запропонувати влаштувати «вечорок», щойно закінчила сповідуватися у гріхах...

Саме, як у прем'єрній версії «Вишневого саду», Раневська — А. Роговцева була єдиним композиційним центром вистави, поза нею персонажі здавалися роз'єднаними і байдужими одне до одного. Отже, за І. Молостovou, вишневий сад гинув через те, що ні в кого не вистачило сил і бажання захистити його.

Навіть у Лопахіна — Л. Бакштаєва, хоч він начебто з усіх сил намагався уникнути продажу, абсолютно щирозсердно пропонуючи Раневській свою допомогу і гроші. Він (вже звично) кохав господиню маєтку, ніяковів поряд із нею і не міг відвести від неї погляду. Ось Лопахін — Л. Бакштаєв вкотре пояснює Раневській — А. Роговцевій її становище і щіпляє зуби й опускає руки, наштотвхуючись на стіну її нерозуміння; ось з неприхованими ревнощами дивиться мовчки, як вона притискає до грудей шматки розірваної телеграми з Парижу; ось із гіркою іронією називає купівлю саду «зоряною годиною», ось зі слізьми в голосі вимагає заграти музику на честь перемоги у торзі, ось розгублено й безнадійно питає, просить, стверджує: «Скоріше б це все скінчилося, скоріше змінилось як-небудь наше нещасне, безладне життя».

Традиційним чином вибудовувалися у виставі І. Молостовой й стосунки Раневської та «вічного студента»: Петя — О. Ігнатуша був єдиним, хто хотів її зрозуміти, тому вона тягнулася до нього, шукала підтримки і співчуття. Так само щиро Петя — О. Ігнатуша навертав Раневську — А. Роговцеву на шлях, який вважав істинним. Серед багатьох інших Трофимових цей однозначно вірив у те, про що говорив, і знав справжню ціну пошукам правди. Ось він сидить на авансцені в білій плоскінній сорочці й з мереживною парасолькою в руці та весь світиться білозубою посмішкою, стверджуючи: аби почати нове життя, треба спочатку спокути минуле у неперервному стражданні та праці. За інтонацією це не монолог, це тет-а-тет, що вибирає в своє коло всю сцену й зал, адже Петя — О. Ігнатуша переконаний — в глибині ества всі згодні з ним.

У більшості попередніх версій «Вишневого саду» Петя Трофимов виглядав доволі дорослим. Відтак, його монологи звучали, ніби наївні мрії інфантильного чоловіка, який явно не при собі. Натомість Петі — О. Ігнатуші зовсім не пасувало звання «вічного студента» — у його віці хіба що встигають пару курсів пройти. Але віра у те, що вся Росія — наш сад, в даному разі, навпаки, здавалася природною — вірою молодої людини, ще не битої життям, чиї почуття не виховані,



А. Чехов «Вишневий сад». Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1980.

Раневська — А. Роговцева, Петя Трофимов — О. Ігнатуша (фото 1).

Гасв — М. Рущковський, Раневська — А. Роговцева (фото 2). Сцени з I-го і II-го актів (фото 3, 4)

проте чисті аж до прозорості. (Між іншим, різниця між Трофимовим та рештою персонажів була абсолютно очевидною, через те, що О. Ігнатуша, запрошений у виставу, працював у ній поза традицією Театру російської драми).

Персонажам, що знаходилися на периферії орбіти Раневської, у спектаклі І. Молостової не вистачало власної індивідуальності — кожен з них або намагався наслідувати когось, або сприймався через відверту опозицію до когось. Так Симеонов-Пищик — М. Досенко нагадував Лопухіна — А. Бакштаєва, хіба що м'якість і делікатність він виявляв значно частіше. А Єпиходов — Є. Паперний походив на Гаєва — М. Рушковського — балакучого і метушливого, забудькуватого, коли це не стосується його особистих інтересів, щоправда, фатівство першого у другого місцями пропадало за сльотливою сентиментальністю.

Натомість Шарлотта — А. Кадочнікова була тут антитезою Раневській — А. Роговцевій. Її ексцентричність вряди-годи променилась викривленими інтонаціями господині, аж до фіналу, де гувернантка колисатиме вбогий вузлик так само, як за мить до того Раневська — А. Роговцева заколисувала при прощанні Аню — А. Яремчук. Навіть її зовнішній вигляд у сцені балу: клітчаті штанці і чорний фрак, клоунська полум'яно-руда перука — ніби кидав виклик господині вишневого саду, опонував піднесеності її сліпучо-білої сукні. Або ж Варя — А. Куб'юк — скромна, мила, розумна, позбавлена ілюзій щодо життя і щодо чоловіків, як годилося б жінці зрілого віку, а не молодій привабливій дівчині. З маленьким вузликом у руках, так і не діждавшись ста карбованців, вона стояла посеред сцени — нещасна, всіма покинута, і тут мало не вперше І. Молостова дозволила собі висунути претензії до Раневської, чия безвідповідальність позбавила Варю дому й родини. І вже зовсім у нижньому регістрі образ господині відсвічував у характері Дуняші — О. Первеевої — здорової, квітучої дівчини, яка манірничала у розмовах і грала у «роман» із Яшею — В. Задніпровським.

У фінал вистави, як годиться, стукали сокири, повільно згасало світло і плакав покинутий Фірс — С. Філімонов. І це традиційне закінчення якнайкраще доводило пересічність режисерської концепції. Однак, окрім новітньої — багатовимірної — сценографії Д. Лідера, спектакль Театру російської драми відзначився відсутністю «по-радянськи» визначеного погляду на історію вишневого саду. Відтак, маємо підстави стверджувати: версією І. Молостової український театр зробив таки наступний крок в опануванні драматургії А. Чехова — крок до «відкритого закінчення», до «трьох крапок» у художній структурі сценічного відбитку чеховського твору.

#### Бібліографія:

1. *Гринишина М.* Містові й світові (Драматургія А. П. Чехова на українському кону в інтерконтекстуальних в'язках із світовим сценічним простором). — К., 2008.

М. ГРИНИШИНА



А. Чехов «Вишневий сад». Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1980.

Оформлення вистави (художник — Д. Лідер)

\* \* \*

Принципи змістовно-формального тлумачення драматургії Чехова, що їх у 1980-х розробляла європейська режисура (зокібно П. Штайн, П. Брук), десятиліттям пізніше нагодилися українським постановникам. Показовою в цьому сенсі вважаємо виставу «Постріл в осінньому саду» за «Вишневим садом» А. Чехова, яку Валерій Більченко 1999 р. втілював на кону очолюваного ним Експериментального театру-студії. Відчутні ознаки трансформу, що характеризували стилістику вистави, дозволяють зарахувати її до корпусу сценічних робіт, в яких увага постановника значно більшою мірою спрямована на контекст сюжету, аніж на сам сюжет. В ньому В. Більченко шукав не історичної, соціальної або сценічної правди, але «глибинні форми <...> самоздійснення» та «екзистенціальні» змісти: «Все <...> сховано за якимись нашаруваннями — за вихованням, звичками, соціальними настановами, — говорив режисер. — І людина себе не відживає. Звідси вічне очікування якогось іншого — правильного життя. Та насправді все те, що здається тимчасовим, проміжним — і є нашим життям, тут, зараз <...>»<sup>6</sup>.

Навіть назва спектаклю Експериментального театру оприявнювала принципово узагальнюючий, як на постановника, сенс чеховської драматургії: у кожній з п'єс А. Чехова є дім та сад, і дія в них часто відбувається або восени, або наприкінці літа, коли вже в наявності всі осінні прикмети. І ще у них багато смертей, самогубств, замахів і думок про смерть. Відтак, просто від обраної назви, режисер стверджував контекстуальність свого «Вишневого саду», виводив апріорну архетиповість того, що відбуватиметься на кону.

За формальними ознаками «Постріл в осінньому саду» був спробою повернути глядачів до «материкового» Чехова, тобто однією виставою не тільки досягнути всього класика, віднайти головні смисли цілого чеховського світу, але й розширити межі «театрального Чехова», делегуючи його іншим художнім просторам, серед яких найдужче відчувалися кінематограф і графіка.

Естетична система «Пострілу в осінньому саду» була декларативно синтетичною та розімкненою: в епізодах приїзду-від'їзду режисер вибудовував на сцені максимально правдивий й мінімально впорядкований, майже натуралістичний потік життя;<sup>6</sup> натомість сцена балу суміщала цитати різного характеру і смислу: цитата з «Іванова» — «ляльковим» кодом прописана «шлюбна» тема (лялькові собака і жаба у вкрай загостреній манері розігрували драматичний діалог Сари та Іванова) рядувала із режисерським ліричним відступом (дівчинка бавилася з живим собакою біля садової лави), далі Яша — С. Фесенко читав вірша ламаною французькою, за ним Дуняша — В. Авдеєнко виголошувала доповідь на тему «вишня у народному господарстві»; у фіналі достоту «натуральній» сцені від'їзду передував епізод удаваного самогубства Гаєва — Я. Чорненького (зупинив годинник, згадав дитинство, довго вдивлявся у завіконну темряву, з якої раптом лунав постріл...).

Тому «як належне», як принципове всмоктування кіноможливостей задля ствердження пріоритету театру, сприймалася двоєдність кінематографічної за структурою сценографії С. Микосовського з традиційним, хрестоматійним вбранням для акторів Л. Подерев'янського. С. Микосовський, вибудувавши анфіладу кімнат у три «плани» для відкритої, об'ємної, тривимірної мізансцени, перемежував простір предметами-символами, наголошуючи на квазиреальності їхнього спільно з Більченком задуманого космосу. У низці тих речей найбільшу увагу привертала незліченні червоні яблука, підвішені до стелі в дальній кімнаті; здається, перегук з давніми суперечками про «цілий вишневий сад».

Ординарність зовнішності персонажів незабаром виявлялася своєрідною аберрацією зору, щойно ставала очевидною «позареальна» білизна вбрання Раневської

<sup>6</sup> (До стор. 741) Більченко В. Мене цікавить подія з людиною / Розмову вели М. Ніколаєнко, Д. Котеленець // Український театр. — 1993. — № 4. — С. 15.

<sup>7</sup> Липківська А. Світ у дзеркалі драми. — К., 2007. — С. 292.



А. Чехов «Постріл в осінньому саду»  
(за «Вишневим садом»).  
Київський Експериментальний театр-студія, 1999.  
Сцени з вистави



Раневська — К. Кольструп

— К. Кольструп, настійливий «супротивний» чорний колір сукні Варі — Т. Шуран, зовсім не купецький вигляд Лопакіна — В. Алексієнка, занадто «вічний студент» Трофимов — С. Матвійко. Костюм, як доля, сплетений з ниток Парки.

Не декларована, але відчутна символічність, тяжіння у викладі персонажа до типовості, вбачалася в очевидній монологічності існування героїв у просторі «Пострілу в осінньому саду». Тому до режисерської партитури залучалися не тільки крупні плани, а й стоп-кадри: так Варя — Т. Шуран та Лопакін — В. Алексієнко в останній дії залишалися наодинці, аби з'ясувати стосунки, але довго не знаходили слів, томлячись у паузі, перш ніж обмінятися короткими прощальними репліками.

Унаочнене загальне нерозуміння: Раневська — К. Кольструп говорила із Петею — С. Матвійко і Лопакіним — В. Алексієнко англійською, з іншими могла вставити декілька фраз ламаною російською. Лопакін — В. Алексієнко, весь час говорячи російською, несподівано переходив на українську, переповідаючи події аукціону. А. Липківська припустила, що для нього «українська мова більш природна, російською він спілкувався лише з панями, як підлеглий, а коли сам став господарем, то почав поводитися вільно, невимушено, вже не цураючись самого себе <...>»<sup>8</sup>. Можливо, колега права, а, можливо, у такий спосіб режисер доводив: навіть ставши власником вишневого саду, син кріпака не подолав відстань, що відділяла його від потомственої дворянки. Розведені режисером по різних кутах анфілади, актори часто кидали слова кудись у простір, бо радше прагнули висловитись, ніж бути почутими. Вистава й починалася «з-за такту»: поза сценічним майданчиком (сходи, прохід до сцени) персонажі обмінювалися якимись репліками (не з тексту п'єси), і власне дія отримувала поштовх лише тоді, коли глядач починав розбирати їхні слова. Три паралельні «плани» давали змогу вести дію «в паралель» і вживати різних мов (зайвий натяк на чеховську «материковість»), перебиваючи інших, так що текст п'єси почасти звучить додекафонією.

Принципова відсутність ансамблю і схильність до концентрації характеру в одній знаковій точці — ще одна характерна риса вистави В. Більченка. Фірс — А. Петров — фігура не просто комічна, але гротескова, Трофимов (роль віддана актрисі С. Матвійко) — доведена до абсурду відсутність чоловічих якостей в характері «вічного студента», Гаєв — Я. Чорненький — типовий інтелігент — м'якотілий, непутящий, який пасує перед кожним, хто хоч трохи сильніший за нього.

Емблематичний перегляд прийомів із запасників слова, театру, кіно, живопису — характеристична ознака стилю вистави — колективним потужним зусиллям відобував з давно знайомої чеховської реальності нові інтонації, інші траєкторії

її простору, оновлював чуттєве сприйняття дії, надавав йому безпосередності. Однак, тільки доти, допоки відбувалося дійство, тривав булгаковський ефект «коробочки». Ефекту післядії спектакль В. Більченка не мав, немовби всі креативні зусилля його творців і глядачів вичерпувалися впродовж дії, а, може, спрацьовувала одна з формул К. Станіславського: «тут і зараз», у нові часи активно вживана А. Васильєвим — учителем В. Більченка.

Бібліографія:

1. *Гринишина М.* Містові й світові (Драматургія А. П. Чехова на українському кону в інтерконтекстуальних в'язках із світовим сценічним простором). — К., 2008.

2. *Липківська К.* Світ у дзеркалі драми. — К., 2007.

М. Гринишина

<sup>8</sup> Запис з особистого архіву А. Липківської.

## Ф. ДЮРРЕНМАТТ «ВІЗИТ СТАРОЇ ДАМИ»

Київський академічний український драматичний театр  
ім. І. Франка (1983)

Навколо цієї вистави одразу почали складатися міфи. Спричинені вони були двома обставинами. По-перше — прізвищем автора п'єси, по-друге — спочатку негласним, а потім — відвертим протиставленням двох виконавиць головної ролі. Отже 1983 р. і Фрідріх Дюрренматт — фігура майже незнана тогочасним столичним глядачем, «Візит старої дами» і сама Дама — Клара Цетхен та її сценічні реінкарнації у Київському драматичному театрі ім. І. Франка — народні артистки УРСР Юлія Ткаченко та Нонна Копержинська.

Слід визнати, що сюжет трагікомедії швейцарського драматурга Ф. Дюрренматта «Візит старої дами» (1955 р.) вже сам по собі спонукає до міфотворення. Адже Гюлен, де відбуваються всі події — місто-фантом. І не лише тому, що його назви не знайдеш на жодній мапі. Все, що відбувається у ньому, вражає своєю абсурдністю і тим, як ця абсурдність легко і природно врастає корінням у реальне життя гюленців, перетворюючись на їхню повсякденність, мимоволі змушуючи замислитися над реаліями нашого сьогодення. Заможна пані Клара Цетхен приїздить у місто, де колись народилася і вперше закохалася. Приїздить не одна. Поряд — чоловік-маріонетка, чия присутність тільки підкреслює самодостатність і цілеспрямованість Клари (до речі, буквально одразу по приїзді вона оголошує свої наміри розлучитися з ним, щоб укласти наступний, восьмий шлюб, а потім дев'ятий і т. д.). Окрім того, мільярдерку «супроводжують» порожня труна і... минуле. Виявляється, що її дворецький — це той самий суддя, який колись відмовився визнати Клариного коханого Іля батьком її дитини. А двоє сліпців-скопців — саме ті молодики, котрі на прохання Іля надали



Ф. Дюрренматт «Візит старої дами». Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1983.  
Лікар — В. Гончаров, Пастор — В. Горобей, Бургомістр — С. Станкевич, Вчитель — О. Петухов



Ф. Дюрренматт «Візит старої дами». Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1983.  
Сцени з вистави

неправдиві свідчення, виставивши її шльондрою. Клара тоді поїхала з Гюллена. Через рік помирає її маленька дочка, а сама вона, заплямована тавром розпусниці, починає жити за новими правилами, поступово перетворюючись із тендітної рудоволосої Кларочки на одну з найповажніших і найбагатших персон заможного середовища — знамениту мільярдерку Клер Цеханасьян. Чи намагалася Клара забути Гюллен, своє минуле, своє кохання? Навпаки. Саме пам'ять про ті давні події зробила її світогляд жорстким та безкомпромісним. Саме пам'ять дала їй сили виборсатись із середовища повій і жебраків, не просто стати мільярдеркою, а безжалісно і безперервно доводити: за гроші можна купити усе. Повернувшись у місто свого дитинства і першого кохання, Клара ставить мешканцям Гюллена умову: хочете кращого життя? — будь-ласка, я із задоволенням пожертвую рідному місту мільярд, але... вбийте Іля. Так-так, того самого Іля, який колись вбив мою людяність, мої почуття, мене саму. Так буде справедливо — вважає Клер Цеханасьян. Угода укладається. Мешканці Гюллена, спочатку обурені такою пропозицією, невдовзі змінюють емоції на прямо протилежні, легко погоджуючись «задарма» збагатитися. Гарні віскі й тютюн, нові черевики, авто, дзвони для місцевої церкви... Життя у борг виявляється дуже привабливим навіть для пастора, який, вслухаючись у мелодійні передзвони, вже готовий відслужити папахиду по Ілю. У фіналі Клара, їдучи з міста, забирає із собою труну з колишнім коханим. Нарешті вона зможе поховати своє минуле...

Мине двадцять років, і спробу розвінчати один з міфів навколо вистави С. Данченка здійснить київський критик О. Вергеліс, визначивши, на нашу думку, найпоказовіші й найпринциповіші відмінності «проживання» долі героїні Ф. Дюрренматта двома провідними актрисами українського театру.

«Традиційні суперечки інколи критиків-неуків про те, хто краще грав у «Візиті...» — Юлія Ткаченко чи Нона Копержинська, — нині видаються пустопорожніми. То були дві абсолютно різні вистави — не кращі, не гірші, а контрастні у своїх змістових посилках. Велика актриса вітчизняного театру Нона Копержинська грала мультимільйонерку Клер як людину мудру, вона здавалася одним тільки живим, але чужорідним тілом у маленькому продажному містечку Гюллені, де народилася, і яке її згодом зрадило. Героїня Н. Копержинської — втомлена стара жінка — болісно правила суд над собою. На її чолі читався відбиток туги і приреченості. Адже вона сплачувала рахунок тільки за зганьблену любов, і, здавалося, їй не було вже ніякого діла до своїх мільйонів.

Ю. Ткаченко демонструвала в тій самій виставі віртуозне володіння жанром, який чітко визначив режисер. Крізь виразну ексцентрику та трагіфарс, крізь скрип шарнірів, що з'єднували шматки її тіла, проступала натура незвичайна, але страхітлива — людина-робот... Її героїня, з якої давно пішло життя, отримувала



Ф. Дюрренматт «Візит старої дами». Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1983.  
Клер — Н. Копержинська, Іль — С. Олексенко

механічну насолоду, спостерігаючи за тим, як, так званий, провінційний «світ» — усі ці шістки й шулери — терплять її нарочиту зухвалість»<sup>1</sup>.

Трохи згодом, не відступаючи від своєї позиції щодо існування «абсолютно різних постановок за одним тим самим «сценарієм», завдяки неповторному «диригуванню» Ю. Ткаченко та Н. Копержинською двох страшних повістей»<sup>2</sup>, О. Вергеліс виокремить у сценічній трактовці цих актрис і те спільне, що змушувало глядача (і авторка цих рядків переконана, що більшість тих, хто пам'ятає виставу, погодяться з нею), якщо не виправдовувати їхню героїню, то, принаймні, часом відчувати жалість до неї. Адже і Цеханасьян — Ю. Ткаченко — «напівживий монстр, жінка-механізм, «термінаторша»<sup>3</sup>, і Клара — Н. Копержинська, яка, здавалося, карала «з неохотою, зі спазмом у горлі»<sup>4</sup>, певної миті не могли стримати той нерв, той відчайдушний, нестримний крик, що, вириваючись з глибин зачерствілої душі їхньої героїні-месниці, не тільки сколихував події далеких часів зради коханого, а й давав зрозуміти: там, на самому дні пам'яті серця — ще не стерлося остаточно, живе, пульсує велике почуття до Іля...

Якщо виконавець ролі Іля С. Станкевич майже до останньої хвилини відчайдушно демонстрував показову зухвалість і зневіру до намірів своєї колишньої коханки розіграти на кону життя його власне майбутнє, що врешті-решт оберталось на жалюгідну істеріку його героя, то С. Олексенко майже одразу — після першої зустрічі з Клер — «старішав на наших очах <...> Зацькований і розгублений, намагаючись не втратити залишки гідності, уникаючи зустрічей перш за все із самим собою і ховаючись від самого себе кудись у тінь, він все одно був на очах у всіх — навіть на віддалі. У цій ролі був трагізм, що линув у підвали підтексту. І нібито виникала ще одна його мимовільна апеляція до Шекспіра»<sup>5</sup>. Здається, С. Данченко, перейнявшись трагічною іронією долі актора (на нашу думку, роль Лаерта у знаменитому фільмі Г. Козінцева «Гамлет» лише відхилила йому завісу над зоряним шляхом, але не допомогла пройти по ньому переможною дорогою), передбачив ту дивовижну метаморфозу, що може (повинна!) статися з ним під час роботи над образом Іля.

Взагалі, на наш погляд, та давня вистава позначена не стільки свідомим «пошуким» началом, скільки інтуїтивно-візіонерськими посланнями і відкриттями

<sup>1</sup> Вергеліс О. Крик за сценою // Киев. ведомости. — 2003. — № 71(2876).

<sup>2</sup> Вергеліс О. Леді зникає. Актриса Юлія Ткаченко. Останній поклін // Дзеркало тижня. — 2008. — № 12 (691).

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Вергеліс О. Мама Нонна. Копержинська: актриса минулих років // Дзеркало тижня. — 2008. — № 9 (688).

<sup>5</sup> Вергеліс О. Поза зони доступу // Дзеркало тижня. — 2006. — № 31(610).



Ф. Дюрренматт «Візит старої дами». Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1983.  
Клара — Ю. Ткаченко, Тобі — Л. Задніпровський, Робі — В. Нечипоренко, Вчитель — О. Петухов,  
Лікар — В. Гончаров. Сцена з вистави (знизу)



її авторів. Так, наприклад, згода із визначенням постановочного почерку С. Данченка у «Візиті старої дами» як «універсальної режисерської «арифметики»<sup>6</sup>, не позбавляє відчуття, що на якомусь етапі роботи з акторами режисер *дозволив* їм довіритися власній інтуїції, *відпустив* їхнє натхнення у самостійні пошуки необхідного нерву образу. Саме тому в сценічному прочитанні Іля — С. Олексенка виникала та апеляція до Шекспіра, про яку йшлося вище, саме тому вистава з Клер — Ю. Ткаченко, позначена безперервним нагнітанням жаху, навіювала відчуття хічкоківського тріллера, навряд чи передбаченого режисером. Врешті, саме тому Н. Копержинська, «плюнувши на «теорію» і «перейшовши до «практики», вивернула навиворіт ідеологію п'єси. Її Клер не здавалася ані графинею Монте Крісто, ані Вершником без голови <...> Гірка посмішка блукала на її мертвотно блідому обличчі <...> За великим рахунком вона грала у п'єсі те, що нібито в ній непередбачено <...> Тему нерозтраченого кохання і невтоленого материнства»<sup>7</sup>.

Але, «відпустивши на волю» акторську інтуїцію, С. Данченко, тим не менш, віртуозно та скрупульозно відтворив у виставі саме ті гротескові моменти дюрренматівського твору, що справді дозволяють говорити про його «режисерську арифметику». Здавалося, що він намагався не пропустити жодної з авторських реплік-характеристик, підсилюючи їхнє звучання у сценічній інтерпретації. Руда перука Клари, що весь час майоріла серед «утертих» гюленців, яскраво-жовті черевики, якими вони хизувалися один перед одним, синхронні рухи та інтонації сліпців-скопців, які підкреслювали та увиразнювали паталогічні зміни, руйнацію природного світу. Надзвичайно чіткі мізансцени, які то розводили Клару та Іля по різних кутах сцени, то дозволяли їм на якусь мить притулитися одне до одного на лаві у центрі, нагадували різні геометричні фігури. Але за точно розрахованим режисерським малюнком С. Данченка поступово з усього багатства залишалася тільки одна фігура — замкнуте коло, яке, «всмоктуючи» у себе все більше і більше сірої маси — гюленців, насамкінець поглинало й Іля.

Дивно, але така режисерська «математика», скерована, здавалося, виключно на фіксацію зовнішніх характеристик та предметних ознак, спричиняла не лише зорове зосередження на них, а й виплеск абсолютно безпосередніх глядачевих емоцій: сміху, обурення, жалю, зрештою — розгубленості... На наш погляд, у цій виставі проявився не стільки данченковий «дар просвітництва»<sup>8</sup>, скільки його прагнення загострити, «втягнути на поверхню» внутрішні конфлікти кожного з нас, на які ми зазвичай не звертаємо уваги, тим самим заганняючи себе у пастку, заводячи у глухий кут, або ж, ні — у замкнуте коло.

<sup>6</sup> Вергеліс О. Поза зони доступу...

<sup>7</sup> Вергеліс О. Мама Нонна...

<sup>8</sup> Коломієць Р. Сергій Данченко: Портрет режисера в інтер'єрі часу. — К., 2001. — С. 61.



Ф. Дюрренматт «Візит старої дами». Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1983. Пастор — В. Горобей, Лікар — В. Гончаров, Бургомістр — С. Станкевич, оліцейський — В. Дудник, Вчитель — О. Петухов. Клара — Н. Копержинська (праворуч)

Говорячи про візіонерство, яким позначений «франківський» «Візит...», апелюємо насамперед до візуального образу вистави, що, як і багато інших сценічних робіт Д. Лідера, тільки сьогодні стає зрозумілим до кінця. Сценографія вистави, унаочнюючи одкровення майстра про майбутнє, народжувала відчуття тотального хаосу, в якому перебували мешканці Гюллена, і водночас — оприявнювала «унормовану жахливість людської екзистенції»<sup>9</sup> не тільки теперішнього, а й майбутнього часу. Р. Коломієць навів, на нашу думку, точне й змістовне тлумачення сценографічного образу вистави одного з мюнхенських критиків, що прозвучала під час гастролей театру у Німеччині у листопаді 1989 р.: «Розуміння того, що вистава вже почалася, приходить не одразу. Завіса відкрита задовго до початку вистави, сцена і зал висвітлені. І поки глядачі намагаються розібратися, що ж, власне, являє собою місце дії, чому весь простір завалено брудним, розірваним папером, величезними бобінами з газетних смужок (на зразок туалетних), дві жінки, які сидять на авансцені, виготовлять чергову партію паперових квітів, а художник закінчить щось писати на довгій газетній смужі. Декілька людей винесуть і закріплять ще одну гірлянду з того ж таки газетного паперу. Їхня поява

<sup>9</sup> Там само.

порушить відпочинок дивного суб'єкта, який задрімав біля одного з рулонів. Глядачі, які тим часом займають свої місця в залі, вольовим рішенням театру (насамперед Д. Лідера — *Н. В.*) виявляються зануреними у сценічні події»<sup>10</sup>.

Вже набагато пізніше, вдивившись в ескізи Д. Лідера до «Візиту...», що переплетінням креслень і розпливчастістю начерків майже не залишають можливості для існування більш-менш чіткої предметності та форми, ледь не на фізіологічному рівні відчуєш величезне «навантаження» на людські фігурки, ледь помітні у цьому лабіринті хаосу. З піднятими угору руками «чоловічки» ніби намагаються злетіти над горами сміття. Але воно, як болото, усе дужче засмоктує їх, перетворюючи врешті-решт на сірих, безликих споглядальників, душі яких так і не спромоглися вирватися з міцних коконів бруду. «Сміття, папір, старі гірлянди, транспаранти з тих же старих газет..., з газет же змайстровані краватки, носовички, поштові листівки, таця з привітальною промовою мера і сама привітальна промова, бюлетені для голосування... Розірваний брудний папір — знак злиденності жителів Гюллена. І водночас символ уніфікації, безособистості. Здається, обивателі понад усе стурбовані тим, щоб ні в чому не виявити своєї індивідуальності, це якась колективна знеособленість, стабільність реакцій, тотожність відчуттів і серйозні побоювання вийти за межі загальнозживаного, загальноприйнятого, унормованого»<sup>11</sup>. Побудоване художником паперове місто, коли його мешканці в гонитві за примарним багатством віддають на заклання життя Іля, на якусь мить перетворюється на білосніжного кольору готичний фантом. Однак Д. Лідер від самого початку передбачав, відтак, попереджав: тільки-но умови страшної угоди будуть виконані, тільки-но Клер, очоливши траурну процесію, заб'є останній цвях у труну свого кохання, своїх спогадів, свого минулого і майбутнього, як усі ці хмарочоси та величні колони миттєво знову перетворяться на купу сміття. Після смерті Іля місто — «величезні рулони патетично розкручуваного туалетного паперу — стає ще мертвішим, обертаючись на чорну порожнечу»<sup>12</sup>.

А ще у цій виставі постійно відчувався вітер. Саме він навіював здивування, зацікавленість, а згодом — розгубленість та жах на обличчя гюлленців, коли вони ставали заручниками умов Клер. Саме він здіймав пелюстки білосніжних гірлянд над фронтоном готелю «Золотий апостол» та шелестів останніми залишками сумління мешканців міста. Саме він, вітер, диригуючи траурним маршем, підганяв цю дивну жінку назавжди покинути мертве місто, востаннє здіймаючи купи сміття і залишаючи натомість лише чорну порожнечу...

<sup>10</sup> *Коломієць Р.* Сергій Данченко... — С. 61–62.

<sup>11</sup> Там само. — С. 62.

<sup>12</sup> Там само.

Ця чорна порожнеча донині з'яє на сцені театру. Вистава ж бо померла. Траурна процесія об'єднала своєю ходою її авторів і головних виконавців. Сергій Данченко, Данііл Лідер, Станіслав Станкевич, Нонна Копержинська, Степан Олексенко, Юлія Ткаченко... Всі вони пішли в інший вимір життя, в інший світ...

Бібліографія:

1. *Дышкант В.* Память сердца. Старые и новые уроки Дюрренматта // «...І сто лицарів довкола велетенського столу». — К., 2007. — С. 191–193.

2. *Лідер Д.* Театр для себе. — К., 2004.

Н. ВЛАДИМИРОВА

## І. КАРПЕНКО-КАРИЙ «БЕЗТАЛАННА»

Львівський академічний український драматичний театр  
ім. М. Заньковецької (1987)

Київський державний театр драми і комедії  
на лівому березі Дніпра (1993)

«Безталанна» І. Карпенка-Карого (1886) входить до «топ-верхівки» найпопулярніших творів української драматургічно-сценічної класики. Скажімо, прикметно, що у складеному В. Гайдабурою зведеному репертуарному списку 45 українських театрів, які працювали на окупованій території впродовж 1941–1944 рр.<sup>1</sup>, вона посідає серед назв драматичного репертуару четверте місце, поступаючись тільки «Наталці Полтавці» І. Котляревського, «Сватанню на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненки та «Ой, не ходи, Грицю...» М. Старицького і лишаючи далеко позаду інші п'єси І. Карпенка-Карого.

Подібна тенденція простежується і щодо українського театру ХХ ст. в цілому: «Безталанна» раз-по-раз із неухильною періодичністю «виринає» ледь не на кожній сцені — як професійній або навчальній, так і аматорській. Можна припустити, що інтерес до п'єси зумовлений відносно низьким градусом «соціальності» (примусово насаджуваної в рамках загальної ідеологічної доктрини радянських часів) та високим — емоційності, а також «вічною» проблематикою: любовний трикутник, батьки та діти...

При цьому з «Безталанною» пов'язаний своєрідний парадокс, що його зауважує А. Драк: «Драма, яка в історії українського театру знаменувала собою відмову від етнографізму в ім'я соціальної правди (необхідно згадати відомий

<sup>1</sup> Див.: *Гайдабура В.* Театр, захований в архівах: Сценіч. мистецтво в Україні періоду німецько-фашист. окупації (1941–1944): Історія. Політика. Документи. Ідеї. Худож. реалії. Людські долі. — К., 1998. — С. 100–101.

мий лист І. Карпенка-Карого до М. Старицького, що був свого роду маніфестом критичного реалізму в українській драматургії), сьогодні трактується як твір з яскравим фольклорно-етнографічним забарвленням»<sup>2</sup>.

Утім, цей парадокс перестає бути таким, якщо зауважити: українська класика на радянському кону функціонувала, сказати б, амбівалентно. З одного боку, перебуваючи, так би мовити, у затінку гостроактуального репертуару, яким театри «звітували» режимові про свою лояльність, вона (насамперед, драматургія І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненки, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, М. Старицького) забезпечувала «тяглість культури» (термін О. Забужко), спадкоємність національної традиції. З іншого ж, саме класика, до чийого простору найчастіше не доходили бодай якісь свіжі художні ідеї, стала «заповідником» найгірших «штампів» української сцени, тож потребувала докорінної модернізації режисерських підходів, акторських прийомів, просторово-пластичних рішень.

Відповідно, починаючи з доби так званої «перебудови», процес переосмислення власних історичних шляхів та національної самоідентифікації розгорнувся у вітчизняному театрі насамперед на території класики. І якщо в середині 1980-х критика констатувала, що «класика майже не впливає на афішу театрів» і що «вистави за класичними творами подіями не стають»<sup>3</sup>, то згодом ситуація докорінно змінилася.

1989 р. В. Гайдабура саме на прикладі «Безталанної» І. Карпенка-Карого накреслив основні режисерські підходи до класики: «Сьогоднішня режисура пропонує два шляхи сценічної реабілітації п'єси. А. Літка захопили засоби активної постановочної режисури, загостреної поетичної образності. Так поставлена ним «Безталанна» в Дніпропетровському театрі імені Т. Шевченка і Хмельницькому імені Г. Петровського. Для Ф. Стригуна головним стає своєрідна реставрація традиції театру корифеїв, метод аналітичної роботи з акторами, пробудження в кожному з них самотнього художника»<sup>4</sup>.

Надалі ці підходи виявилися ще чіткіше: на одному полюсі — вистави традиційного «формату», де передусім проявляється сам матеріал, де режисер радше зосереджується на тлумаченні окремих характерів та проблем, ніж співвідносить їх з широким, часто несподіваним, загальнокультурним контекстом, на другому ж

<sup>2</sup> *Драк А.* Заньківчани знову у Києві // Укр. театр. — 1989. — № 5. — С. 16.

<sup>3</sup> Докладніше див.: *Липківська Г.* Десять років по ревізії: Погляд на вітчизняну сцену на рубежі століть // Вісник Львівського університету: Сер. мистецтвознавство. — Львів, 2001. — Вип. 1. — С. 79–100.

<sup>4</sup> *Гайдабура В.* Гнатови мати Гнатика кохала // *Гайдабура В.* Театральні автографи часу. — К., 2007. — С. 118.

— постановки, побазовані на режисерському прийомі, так би мовити, привнесеному в матеріал (у найуспішніших випадках він виявляється органічним щодо першоджерела, розглянутого, однак, під іншим кутом зору).

Якщо запропонувати найбільш знакові, емблематичні зразки, що відбивають зазначені тенденції, то першу, безперечно, репрезентує спектакль Театру ім. М. Заньковецької (режисер — Ф. Стригун, 1987 р.), другу — постановка режисера Д. Богомазова під назвою «Чарівниця» (Київський театр драми і комедії на лівому березі Дніпра, 1993 р.).

\* \* \*

Вистава «Безталанна» стала дебютом Федора Стригуна в якості головного режисера Львівського театру ім. М. Заньковецької. Фахівці розглядали її в широкому контексті творчих шляхів як самого театру, так і української сцени загалом. «Вистави заньківчан об'єднує патріотична тема, — стверджувала Л. Дашківська. — І не має значення, що вона безпосередньо відсутня <...> у змісті п'єси «Безталанна», — вона виявляється у милуванні народним побутом, жанровими сценками, специфікою, радістю пізнання, пластикою жестів, в українському гуморі». Щоправда, додавав рецензент, «можна було б дорікнути, що соціальний зміст драми І. Карпенка-Карого втрачено і вийшла вистава на теми моралі»<sup>5</sup>.

Цей докір ніби випереджав інший дописувач, А. Драк: «Вона (вистава — А. Л.) могла з'явитися тільки у часи «перебудови». Кілька років тому театр звинуватили б у відмові від класового підходу, у пропаганді національно-патріархальних ідей, адже на перший план висувається тема морально-етична, тема згубності сліпих людських пристрастей. Дисгармонія людських відносин відбувається в атмосфері піднесеного сільського свята. Не забудьте «темне царство», не «ідіотизм сільського життя», а ностальгічне милування красотою рідної землі, селянського побуту, туга за минушиною, що зникає з лиця землі, а в багатьох місцях назавжди зникла»<sup>6</sup>.

Також визнаючи «Безталанну» ледь не найкращою режисерською роботою Ф. Стригуна, О. Саква, однак, вважав, що тогочасні вистави режисера зроблені за певною спільною схемою, побазованою на «тому кращому, що є в духовній орга-

<sup>5</sup> Дашковская Л. Еще не поздно // Вечерний Киев. — 1989. — 11 июля.

<sup>6</sup> Драк А. Заньківчани знову у Києві... — С. 17.

<sup>7</sup> Саква О. «Ярема, серце...», чи «Маленький Париж»? // «Гайдамаки», «Маруся Чурай» та інші // Культура і життя. — 1989. — 2 лип.

<sup>8</sup> Можна погодитися, що цим справді «грішать» багато постановок заньківчан — принаймні, музично-пісенний чинник не завжди нерозривно пов'язаний з іншими сценічними компонентами. Це вже питання театральної ментальності та традиції, а не якоїсь конкретної постановки.



І. Карпенко-Карий «Безталанна». Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1987. Варка — Л. Нікончук, Гнат — І. Бернацький (ліворуч). Варка — Л. Нікончук, Гнат — І. Бернацький, Софія — Л. Боровська (праворуч)

нізації заньківчан: любові до пісні, ритуалі, романтизмові і поетичності акторської школи»<sup>7</sup>. В результаті «вечорниці зі співами існують відірвано від сюжету, як на вечорі акторського дозвілля»<sup>8</sup>. Співають добре, завжди під оплески глядачів, а потім сцена порожніє і дія розвивається в камерному ключі. Середовище гри не належить одній окремо взятій виставі, а йде якимось всезагальним, всенародним дійством, що відбувається скрізь і завжди у просторі колишньої етнографічно-фольклорної України. І стає зрозумілим, що театр своєю виставою не стільки закликає глядача до розумово-духовної солідарності, скільки прагне емоційно зворушити його»<sup>9</sup>.

Очевидно, тут дається взнаки своєрідний конфлікт поколінь: молодші дописувачі застерігають від некритичного наслідування музично-драматичних традицій вітчизняної сцени, в той час, як старші — поблажливіші до класичної спадщини. А. Драк навіть знайшов функціонально-образне пояснення цих сценічних компонентів: «Народна пісня стає лейтмотивом й емоційним камертоном вистави (композитор В. Льорчак, хормейстер Л. Рега, хореограф В. Когут). Ввівши проходи масовки (дівчата і хлопці) в останніх діях, режисер по-своєму виправляє архітектонічну ваду п'єси, яку драматург зробив свідомо, з принципових міркувань,

<sup>9</sup> Саква О. «Ярема, серце...», чи «Маленький Париж»?...

про що йдеться у згаданому листі до М. Старицького. Тонко введено у виставу звуковий ряд — фонограму любовного «воркування», яка у фіналі править за емоціональний контрапункт трагедії»<sup>10</sup>.

З ним згодний і В. Гайдабура: «Вистава ніби викупана в джерельних мелодіях українських народних пісень про любов, її радощі і прикrostі <...> І хоч пісенний образ вдало підкреслює баладно-фольклорний стиль дії з його гострою емоційністю і ходом до трагедії, він не привертає більше уваги, ніж це потрібно для вистави, в якій інша мета»<sup>11</sup>.

Усі без винятку фахівці відзначали щодо цієї постановки дві домінанти: плідну співпрацю постановника з художником Мироном Кипріяном, а також виконання ролі Ганни Таїсією Литвиненко.

«Безталанна» для мене залишається найкращою спільною роботою Ф. Стригуна та художника М. Кипріяна, — зазначає, наприклад, С. Максименко ледь не через десятиліття з дня прем'єри вистави. — Пластична формула вистави — спіраль дороги — постає універсальною формулою розгортання життя — із мальвами на узбіччі та прірвою чи глухим кутом на зльоті <...>»<sup>12</sup>.

Ось пристрасний, але і точний опис вистави, поданий її учасницею — виконавицею ролі Софії А. Боровською (її дипломна робота, фрагменти якої згодом надрукував часопис «Український театр», була присвячена сценографові М. Кипріяну): «Безталанна — як фатум, як кара, як наслідок розриву гармонійного зв'язку людини з природою, руйнування традицій, звичаїв, етичних підвалин, що існували в громаді. Художник і режисер (Ф. Стригун) свідомо зміщують час дії ближче до наших днів (початок століття), коли з виникненням цукроварень, заводів і фабрик почалося розшарування села.

На сцені плетиво доріг, огорожених тинами. Вони сходяться й розходяться — вгору й униз. Починаючись у площині «реального життя», дороги, як паростки покрученого дерева, нагорі сходяться в одну, що різко обривається ярмом, з якого підняла до сонця свої квіти струнка і неприродно висока мальва. «Ой, сивая зозуленька...» — чиста і глибока нота пісні зароджується десь у височині, поступово заповнюючи простір, мальва огортається світлом <...> Закрутили дороги-долі героїв... Напруга, що виникає на початку вистави, переростає у відчуття приреченості, неминучості трагічного кінця.

Найвища точка, де дороги підступають до мальви, — це зіткнення смислового і емоційного начал. На цьому місці (тобто на горішньому ігровому майданчику,

<sup>10</sup> Драк А. Заньківчани знову у Києві... — С. 17.

<sup>11</sup> Гайдабура В. Гнатові мати Гнатика кохала // Гайдабура В. Театральні автографи часу. — С. 119.

<sup>12</sup> Максименко С. Фестивальні спогади та мрії // Просвіта. — 1996. — № 3.



І. Карпенко-Карий «Безталанна». Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1987. Гнат — І. Бернацький, Софія — А. Боровська (ліворуч). Варка — А. Бонковська, Софія — А. Боровська (праворуч)

яким закінчується спіраль дороги — А. А.) відбудеться весілля Гната і Софії, саме звідси Гнат сповістить всьому світові, що у нього буде син, саме тут Софія зустріне смерть... Як поранений птах, з останніх сил чіпляючись за тин, вона стрімко упаде з височини... За нею слідом, спотикаючись, полетить донизу й Гнат <...>

Дія з хати перенесена на подвір'я. Вода в діджі править за дзеркало, в'язанка подарованих батьком бубличків перетворюється у Софійчине намисто, рушник — у крила... <...> Відома сцена, коли Софія розмальовує піч. У виставі «заньківчан» такої сцени немає, оскільки немає ні хати, ні печі, проте збережено кожне слово автора... Софія «малює»: небо замінює їй і комин. Малює її безпосередня дитяча фантазія й уява, вона бачить у скупченні хмар то півників, то голубів, то квіти... <...> Тричі з'являється у виставі решето. Вперше, коли Варка позичає його у Софії, вдруге коли вона жартома накидає його Гнатові на голову, і втретє — у фіналі. Дізнавшись про зраду Гната, Софія несподівано простягає решето суперниці. Останній жест логічно пов'язує два попередніх єдиним сенсом. У першому решето — як віддане щастя; у другому — як намагання піймати Гната у тенети; у третьому, коли Софія залишається сама, — як знак втраченого щастя»<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Боровська А. Мирон Кипріян // Укр. театр. — 1994. — № 3. — С. 28–29.

Як не парадоксально, «безталанною» у спектаклі постає, окрім Софії, також і Ганна. Вважаючи роботу у цій ролі Т. Литвиненко «головною і принциповою акторською удачею, яка дає виставі глибинний художній вимір»<sup>14</sup>, В. Гайдабура пропонує неочікувану, але доволі обґрунтовану аналогію: «Ганна — Т. Литвиненко, моложавка і миловидна, створена актрисою ніби під знаком іншої героїні І. Карпенка-Карого — лірико-трагедійної Харитини з «Наймички» <...> Особливо думаєш про внутрішню спорідненість різних героїнь, коли Ганна, відчуючи якусь загрозу, мов дитина, що захищає себе від побоїв, затуляє обличчя зігнутою в лікті рукою... Отже, Харитина і Ганна... Чи не парадоксальне таке зіставлення? В чомусь схожі біографії, схожий бич долі. Тільки Ганна, не загинувши фізично, заплатила за життя дорогою ціною. Приниження і бажання вистояти, перемогти морально спотворили її <...> У порівнянні з тими огрядними актрисами у чоботях, з великими руками, складеними хрест-навхрест на могутніх грудях, ця — дрібнота, таких на селі звать зінським щеням. Не розлягається лунко її голос вулицями, коли вона лається з сусідками, бо природа створила його мелодійним і тендітним. Стає вона в цей час смішною і жалюгідною, мов комаха, що удає з себе орла і змахами своїх крилець залякує світ широкий. Крізь своєрідну поезію провокації і сварки, до якої схильна Ганна, у ті хвилини в ній ще відчутніша її самотність і безпорадність, хвороблива відчуженість від людей.

Ганна — Т. Литвиненко лише з сином щира, з іншими грає, мов вправна лицедійка. Натура артистична, вона стихійно концертує в житті, в якому бракує щирості і милосердя. Її лицедійство — своєрідний панцир від того життя. Перед старим Іваном вона з'являється, удавано згорбившись, несучи в руках все, що може свідчити про її працелюбність, — сито, горщик, товчак... 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 люттю... Комічне і драматичне Т. Литвиненко поєднує з чаплінською віртуозністю, вільно сгягаючи вершин трагіфарсу»<sup>15</sup>.

Саме з цієї роботи, як справедливо зазначає С. Максименко, «для актриси Т. Литвиненко почався цілий етап несподіваних, ексцентричних ролей»<sup>16</sup>.

Стрижнем образу Ганни в інтерпретації режисера та актриси є несамолюбна, безтямна любов до сина. А. Драк називає цю любов «хворобливою» і вважає саме її «джерелом патологічного несприйняття (Ганною — А. Л.) невістки»<sup>17</sup>, а відтак — каталізатором майбутньої трагедії. В. Гайдабура так описує їхні сценічні сто-

<sup>14</sup> Гайдабура В. Гнатова мати Гнатика кохала... — С. 119–120.

<sup>15</sup> Там само.

<sup>16</sup> Максименко С. Фестивальні спогади та мрії // Просвіта. — 1996. — № 3.

<sup>17</sup> Драк А. Заньківчани знову у Києві... — С. 18.



І. Карпенко-Карий «Безталанна».

Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1987.

Сцена з вистави. Ганна — Т. Литвиненко, Іван — В. Максименко

сунки: «Для цієї матері син і сьогодні — маля. З роками вона не змінила асортименту ласк, ніжностей. Допоможе вмитися дитиночці, поплачеється з нею у водичці, витре хлопчиківі личко, присяде з ним на ослінчик, покладе його голову собі на коліна і, граючи, жартуючи, перевірить, чи на місці но-си-чок, ро-ти-чок, оче-нят-ка, вуш-ка...»<sup>18</sup>. Л. Дашківська йде ще далі, називаючи взаємовідносини Ганни та Гната «фрейдистськими» — незвичними на цнотливому українському кону»<sup>19</sup>.

Натомість, сказати б, класичним є у виставі протиставлення Варки (Л. Нікончук) та Софії (Л. Боровська): перша — повновидка, темпераментна чорнявка, друга — тендітна, замріяна білявка. Утім, на думку А. Драка, у цих контрастних образах театр вбачав і дещо спільне: «Л. Боровська грає Софію дівчиною сильною вдачі, врівень з Варкою. Зовні іконописна, але нервово збудлива, щира у кожному

<sup>18</sup> Гайдабура В. Гнатова мати Гнатика кохала... — С. 121.

<sup>19</sup> Дашковская Л. Еще не поздно // Вечерний Киев. — 1989. — 11 июля.

своєму прояві — у безжурному коханні, веселоощах (згадати б її жартівливу гордовиту «прохідку» під пихату гуску). Актриса не грає результат — приреченість «закльованої голубки», тому таким трагічно несподіваним стає відкриття нею зради чоловіка»<sup>20</sup>.

Якщо додати до таких Варки та Софії Ганну у виконанні Т. Литвиненко, то цілковито наочним стає також інший контраст, можливо, й не передбачений режисером: між сильними жінками — та слабкими, м'якими чоловіками. Як зауважує той же рецензент, В. Максименко у ролі Івана існує на кону «в добротних традиціях психологічно-побутового театру» (але «саме через це дещо випадає з ансамблю»)»<sup>21</sup>. Поряд Степан (В. Яковенко) — «не страхітливо жалюгідний, яким його завжди зображали, а по-своєму симпатичний, зворушливий». Нарешті, Гнат (І. Бернацький) — «гарний у сценах бешкетування, розігрування, «нюнькання» з матір'ю» <...>. Щоправда, критикові здалося, що актор занадто довго «тримав» свого героя «у стані грайливої ейфорії», а тому «не досить психологічно вмотивованим, непідготовленим виглядає його вибух гніву у фіналі, що спричинив фатальну розв'язку»<sup>22</sup>. Інший дописувач характеризує Гната — І. Бернацького так: «Безмірне самовдоволення, пиха і іронія, статуарність і мінливість натури, настрою, невпевненість у вчинку — і вимальовується першоджерело прийдешньої трагедії»<sup>23</sup>. Такий Гнат — безсумнівний та наочний «плід» суто жіночого виховання (чи не є це певним прозрінням щодо сучасності, яке ми можемо вповні оцінити лише зараз, майже чверть століття потому?!): адже, як підмічає В. Гайдабура, він «звично і охоче йде назустріч <...> пестошам матері. Він ними вихований, сформований. Його емоціональна збудливість, нестабільність реакцій — материнські гени. А його драма з Софією і Варкою — це вже друге коло сімейного нещастя. Першим, безсумнівно, колись пройшла мати»<sup>24</sup>.

Очевидно, що фінал, вибудований режисером всупереч авторові, — Гнат не вбиває Софії, а «біжить за нею з батогом у руці на вершину спіралі, але там глухий кут, Софія ж «ламається», гине від горя, від неможливості жити далі»<sup>25</sup> — має під собою не лише образно-пластичне, а й психологічне підґрунтя (нездатність Гната — І. Бернацького на рішучий брутальний вчинок).

<sup>20</sup> Драк А. Заньківчани знову у Києві... — С. 19.

<sup>21</sup> Первісно Івана грав В. Глухий — значно молодший за В. Максименка, актор тонкий, навіть тендітний, що, очевидно, привносило у виставу дещо інші фарби, але, на жаль, він передчасно пішов з життя невдовзі по прем'єрі.

<sup>22</sup> Драк А. Заньківчани знову у Києві... — С. 19.

<sup>23</sup> Саква О. «Ярема, серце...», чи «Маленький Париж»?...

<sup>24</sup> Гайдабура В. Гнатова мати Гнатика кохала... — С. 121.

<sup>25</sup> Драк А. Заньківчани знову у Києві... — С. 20.

Підсумовуючи, наведемо висновок А. Драка щодо вистави в цілому: «Свіжий, полемічний погляд на «Безталанну» закономірний. Сьогодні ми, як ніколи гостро, усвідомили занепад внаслідок розселення цілої селянської культури. Ми раптом усвідомили не соціальні вади, болячки цієї культури, а її високий духовний і моральний потенціал. Отже, прекрасний, чистий, мов джерельна вода, наївний і незайманий, мов дитинство людини, світ персонажів з їх грайливою ейфорією у радісні хвилини життя, розпачливими сльозами у часи смутку, з нелегкими господарськими клопотами і виснажливою (але такою благодатною!) хліборобською працею, з нерозділеним коханням і ревностями, з уїдливістю сварливих свекрух і підступною звабністю сільських красунь — якою безжурною ідилією здаються ці змальовані сто років тому картини минушини у часи Чорнобиля, екологічного і морального виродження цілих регіонів! У часи зречення національного коріння»<sup>26</sup>.

Такі міркування — уже безвідносно до вистави — є вже самі по собі «документом епохи»: вони напрочуд характерні для рубежу 1980–90-х — часів «перебудови» та першого, «романтичного» періоду становлення української незалежності. До цього ж контексту вповні вписується вистава Д. Богомазова — як джерело тих само «романтичних» надій на швидку «європеїзацію» національної сцени завдяки новому, потужному режисерському поколінню як потенційно повноцінній заміні старшим — Ф. Стригуну, С. Данченку, А. Литку, Е. Митницькому та ін.

А. Липківська

\* \* \*

Симптоматично, що новий етап тлумачення національної класики на вітчизняному кону пов'язаний, насамперед, не з виставами якогось українського театру, а з україномовними постановками театру, російськомовного за статусом.

Утім, очевидно, саме цією обставиною певною мірою якраз і спричинений переконливий художній результат: дебютанти режисер і сценограф, а також актори, котрі раніше не мали досвіду роботи в такому репертуарі (до того ж, багато хто з них закінчував театральні «виші» в Росії або російській курс КДІТМ ім. І. Карпенка-Карого<sup>27</sup>), відповідно, не набули тих «штампів», що ними традиційно рясніють навіть «авангардні» постановки української класики, тож у даному випадку можна казати про ту дистанцію щодо матеріалу, яка дозволила побачити його під іншим кутом зору.

<sup>26</sup> Там само.

<sup>27</sup> Нині — Національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Історично такий репертуарний крок у першій половині 90-х був зумовлений політикою «українізації», що її проводила, зокрема, влада Києва. Тож на українську мову значною мірою переорієнтувалися тоді такі новостворені театри, як Театр на Подолі та «Колесо», а Театр драми і комедії розпочав цілу програму, котру можна було б назвати «українська класика очима молодих режисерів».

Першим кроком у цьому напрямку стала «Брехня» В. Винниченка (1992 р., режисер О. Балабан) — вистава доволі претензійна, сказати б, кітчева, неохайна за відбором засобів виразності, але така, що знімала з класика зайвий глянець та вивільняла шляхи до нових підходів.

Ці підходи й було втілено у 1993 р. у дебютній постановці режисера Д. Богомазова — «Чарівниці» за «Безталанною» І. Карпенка-Карого.

...Появу в репертуарі цієї вистави супроводжує така легенда. Студент театрального інституту Д. Богомазов на першому курсі показав своєму художньому керівникові Е. Митницькому курсову режисерську роботу — уривок з «Безталанної». Грала студенти, вдягнені, як для акторського тренажу, — у прості трико. Відповідно, не було жодних глечиків, тинів, вишиванок та інших неодмінних атрибутів сценічної традиції втілення національної класики.

«І побачив Митницький, що це — добре». Що це — Софокл, Шекспір, Расін. Протиборство чистих стихій. Річ універсальна, на всі часи.

Тож студентові було доручено готувати постановку вже в професійному театрі. Її прем'єра відбулася двома роками пізніше і принесла режисерові премію «Київська Пектораль» за кращий дебют року.

Разом з художником Ю. Ларіоновим постановник створив на кону особливий світ, в якому переважає графіка: все — чорно-біле або ж чорно-розбілене (окрім хусток та солом'яних уквітчаних циліндрів сватів — чиста ілюстрація до Л. Керрола!). Лише небо — синє, але теж ніби притамоване, вечірнє; на ньому немає сонця — тільки купчасться хмари, низькі, наче високо у горах, де повітря розріджене і дихається важко. Світ, що в ньому вбрання усіх мешканців — найтрадиційніші свитки — аранжовано у контурах суперсучасної моди «haut couture» (тут ще різкіше, ніж у версії Ф. Стригуна — М. Кипріяна, підкреслено, що дія відбувається не у селі, а, в кращому разі, в передмісті, тож під свитами в жінок — сукні, Іван — у піджаку з жилеткою, в окулярах, із саквоюжем, і дарує він Софії чобітки на підборах). Світ, який раптом ніби розчиняється навстіж — у небо, й синє море з розмитими плямами хмар затоплює порожню сцену у третьому — фатальному, трагічному акті, де персонажі, таким чином, опиняються наодинці з самими собою і з космосом. На початку ж — біло-сіруваті стіни з маленькими, низенькими (як у врослих у землю хатинок) віконечками, підсвіченими, однак, блакитним, — тож за сватанням у хаті Варки хлопці й дівчата спостерігають, скупчившись перед віконечком, наче перед портативним телевізо-



І. Карпенко-Карий «Чарівниця» (за «Безталанною»). Київський державний театр драми і комедії, 1993.

Іван — Б. Литвин, Ганна — Т. Камбурова (ліворуч). Гнат — О. Самар (праворуч)

ром. Потім між цих стін, уже розгорнутих під кутом, з'являється, ніби тріщина, вулиця-«щілина». Гнат «загоїть» цю тріщину своїм одруженням — і серед знов, здавалось би, непохитних стін (наче в бункері, відокремленому від цілого світу) зацарює височенне ліжко з металевим оздобленням та фундаментальними подушками. Але IV авторська дія розпочнеться уже на тлі суцільного неба («Я б тобі небо прихилив! Та високо...») — Каже дочці Іван, і з цієї нехитрої метафори режисер та художник і «виросують» весь сценічний простір): на заднику — небо, висунена вперед ставка — теж шматочок неба, і саме за нею Гнат наздожене Софію і завдасть їй одного короткого удару. І більше не буде нічого — ні слів, ні каюття. Далі — лише затемнення та поклон.

Режисер разом з акторами населив цей світ людьми з сильними характерами, які широко, з розмахом існують навіть у слабкості, у відчаї, у лихоманці. Вони тривають у просторі сюжету по-сьогоднішньому різко, напружено, дискретно, у постійних спалахах енергії та падіннях у мовчання, майже протрацію. Так, рухаючись обережно, уповільнено, ніби боячись розплескати біль та відчай,



які переповнюють його з середини, з'являється додому Гнат в останній сцені — та миттєво зривається і на Софію, і на матір, не розбираючи, хто перед ним і хто в чому завинив. Так методично, не поспішаючи, складатиме Софія після звістки про зраду Гната на вході барикаду зі стільців — але ненависна суперниця змію прослизне повз неї. Так Гнат і Варка падатимуть один перед одним навколішки, пестуватимуть — щоб за секунду душити, приставляти лезо до горла, шантажувати, вражати безжальними словами якнайболючіше.

Гнат у версії Богомазова — такий собі місцевий «авторитет». Його швидше бояться, ніж люблять чи поважають. Смертельно лякається Омелько (А. Дебрін), коли дізнається, що саме він став причиною розриву Гната з Варкою: Гната ледь відтягують від нього. Бо Гнат у люті — шалений, а ще є в нього «крутий» ціпок, де в дерев'яній палиці ховається лезо. Це лезо — ледь оголене на початку, вповні спрацює у фіналі.

Перший виконавець ролі Гната О. Самар за амплуа — класичний «герой-неврастенік», чорнявий, з гострим профілем, схожий на хижого птаха. О. Масленіков, який утвердився в цій ролі згодом, — м'якший, навіть вайлуватіший зовні, але потужний стрижень відчувався і в ньому.

Щодо Варки та Софії режисер вчинив також всупереч традиції: перша (І. Мазур) тут повновида, статуарно некваплива (у II за автором дії) — бо відчула себе не просто господинею в хаті, а переможницею; друга (А. Масленікова) — худорлява, різка, з довгим хвилястим волоссям, справжнісінька відьма-«чарівниця». Вони співвідносяться одна з одною (принаймні, до останньої сцени, де Софія вже виснажена й безсила) як живописне полотно — та малюнок вугіллям. Або — наче два негативи з колись кольорової картинки: біла сукня з чорною свитою — та чорна сукня з білою.

Так само в чорному — худа, майже висохла Ганна (Т. Камбурова). Яке там сільське українське повнокров'я! Це Клітемнестра, омертвіла після вбивства Агамемнона. Бути ласкавою та ніжною вона не вміє в принципі, навіть коли розуміє, що варто виявити ласку чи вдячність. Лише одного разу вона розм'якає, ніяковіючи, у жартівливих обіймах Івана — але одразу виривається рвучко і тікає: «Ні, не видержу! Піду долаюсь!».

Дем'ян же (В. Лінецький) є тут справжнім демоном-спокусником, таким собі закрадливим Яго: філігранно тонко проводить він свою «партію» з Гнатом, коли переконує його у невірності Софії. І раптом — кам'яніє від звістки про рушники, що їх Варка подала Степанові. Дем'ян так відчайдушно намагається переконати всіх (у тому числі і себе) у своїй байдужості до Варки, що очевидним стає все його болісне, приховане кохання, яке штовхнуло на наклеп, але не зробило щасливим. Більшість персонажів, яких Лінецький гратиме по тому (блазень Фесте та Смерть у «Дванадцятій ночі», Лігурію у «Комедії про принадність гріха», той-таки Яго,



І. Карпенко-Карий «Чарівниця» (за «Безталанною»). Київський державний театр драми і комедії, 1993.

Варка — І. Масленікова, Софія — І. Мазур

Расплюєв у «Смерті Тарелкіна», Хома у «Нехай одразу двох не любить», навіть Роберто Зукко в одноіменній п'єсі), стануть, великою мірою, «кровними братами» його Дем'яна, бодай і «двоюрідними». Так само і у В. Горянського почалася зі Степана ціла галерея «дурників», що раптом перетворюються на монстрів (адже ледь не гвалтує «на радощах» цей Степан Варку, вчавлюючи її у стіну та лихоманливо промовляючи: «Як осоромиш перед людьми... насмієшся надо мною — я...»).

Побутова, бодай і з дещицею поетичності драма перетворена тут на трагедію пристрасті — того єдиного в людині, що виявляється так безглуздо й захоплююче непідвладним їй самій.

«Старий, добрий», а найчастіше затишно-млявий сценічний психологізм у цій виставі у досить жорсткий спосіб «перекодовано» в естетику кінематографічного трілеру. Тут іде навіть не боротьба інтересів, а боротьба амбіцій. Любов, родинні, товариські почуття вироджуються у змагання за першість, вищість: кохання Гната і Варки — безкінечний двобій, де переможець щомиті може стати



І. Карпенко-Карий «Чарівниця» (за «Безталанною»). Київський державний театр драми і комедії, 1993.

Ганна — Т. Камбурова, Іван — Б. Литвин (ліворуч). Софія — І. Мазур,  
Гнат — О. Самар, Іван — Б. Литвин (праворуч)



І. Карпенко-Карий «Чарівниця» (за «Безталанною»). Київський державний театр драми і комедії, 1993.

Гнат — О. Самар, Варка — І. Масленікова (ліворуч).  
Степан — В. Горянський, свати — В. Потапенко та Ю. Комісаров (праворуч)



переможеним (причому сторони не гребують і забороненими прийомами — приміром, Варка відверто «зачакловує» Гната не гірше за професійного гіпнотизера), Софія — уже «мужнина жона» — із демонстративною зверхністю павою походжає перед переможеною суперницею, а стосунки Гната з матір'ю по суті виливаються у безкінечне з'ясування, хто кого «перекомандує». Навіть сентименти обертаються тут торжеством принципу «моє — зверху» (так доробляє Гнат Софійчин малюнок на пічці, перетворюючи — впевненим рухом пензля — «курочку» на «півника», а Софія потім крадькома домальовує цьому створінню сльозу). Лагідному, м'якому Іванові (Б. Литвин) насправді нема чого робити в епіцентрі цих невгамованих амбіцій.

Підзвучено ж усе — і це створює ефект цілковитого відсторонення — страшною казочкою, що її, навпаки, лагідно розповідає цілковито «автентична» бабуся, та «The falling leaves» у концертному виконанні Ф. Синатри, який у цьому запису, сказати б, «бавиться» з публікою, ніби розпочинаючи — та знов обриваючи спів (музичне оформлення О. Курія). Казка — страшна, бодай бабуся і добра, за-

вершена лірична мелодія — неможлива: ось що тут є найважливішим, і спрацює воно влучно.

Тож вистава в цілому стала вдалою спробою, так би мовити, розімкнути рамки, прямо (нехай іронічно) ввести локальну, суто національну історію у найширший контекст. За допомогою гранично сучасної сценічної лексики знайомий сюжет інтерпретувався на рівні античної трагедії року й був поставлений у принципово інший «синонімічний» ряд.

Власне, це насамперед й акцентували дописувачі, котрі залишили про виставу захоплені відгуки (хоча за першого перегляду багатьма, у тому числі й авторкою цих рядків, вона через свою незвичність була сприйнята, сказати б, вельми обережно, але сьогодні її мистецька вартість та етапний характер не викликають сумніву). Ось як кваліфікує режисерську роботу Д. Богомазова у «Чарівниці» Н. Єрмакова: «Ним присутньо зацентовано зміну «стильового алгоритму» <...> Зміна стильових параметрів корегувала масштаб кожного окремого персонажа, «додавала» героям і подіям знакового звучання, тяжіла до міфологування драми.

Відповідно змодельований сценічний простір, речовий світ змушував твір резонувати у ширшому образно-змістовому просторі. Від початку були визначені принципові стремління режисера, окреслені його підходи до літературної першооснови, зацентроване прагнення звертатися до явищ значного масштабу»<sup>28</sup>. Р. Кухарук, розмірковуючи про місце вистави не у біографії режисера, а у контексті вітчизняного театру, зазначає: «Вистава стала поворотним етапом у прочитанні української класики — режисер уміло використовує простір, сміливо <...> вкручуючи його (тексту п'єси — А. А.) вічні питання у сучасний психологічно-етичний контекст. Глядач бачить героїв позаминулого століття у сучасних костюмах, вікна-монітори — все це нове і незвичне, але вартісне і позитивно модерне. <...> Довід «Чарівниці» (і її довговічність на кону) свідчить, що це правильний шлях»<sup>29</sup>.

Відповідно, неупереджене, «нехрестоматійне», позашколярське ставлення до національної класики ХІХ — початку ХХ ст. відтоді стало навіть «модним» (що принципово, у тому числі серед молодих режисерів), при цьому два основні підходи (коли в цьому контексті згадати виставу Ф. Стригуна) збереглися: і надалі превалює або рух «вглиб» матеріалу у відносно традиційних «абрисах», або режисерський прийом, гра культурними цитатами та алюзіями.

Отже, «Чарівницю» Д. Богомазова можна вважати найкардинальнішим та найуспішнішим «проривом» у процесі встановлення / відновлення зв'язків класичного драматургічного матеріалу зі світовим культурним контекстом та духовним досвідом сучасної людини.

А. Липківська

<sup>28</sup> Єрмакова Н. Режисерські покоління 90-х років // Сучасне мистецтво: Наук. вісник. — К., 2004. — Вип. І. — С. 178.

<sup>29</sup> Кухарук Р. Богомазов руйнує міфи // Дзеркало тижня. — 2003. — 22–28 лют.

«Зірки на вранішньому небі» — мабуть, найбільш відома та резонансна з-поміж двох десятків п'єс російського драматурга, сценариста, режисера театру та кіно, представника так званої «нової хвилі» 1980-х Олександра Галіна.

Щоправда, стосовно самого цього терміну А. Смілянський зауважує (йдеться про одну з перших, ще «застійних» часів, п'єс О. Галіна, але оцінки критика справедливі й в загальному сенсі): «П'єса була на узбіччі офіційної драматургії. Вона не містила в собі жодного виклику, ні з ким напруги не конфліктувала, вона просто пред'являла цілковито інший світ нашого життя, ніж той, котрий тоді утверджувався на кону. Це була інша мова, інший сюжет, інші люди. Тематика тоді була важливіша за поетику. Критики намагалися прийти на допомогу драматургам та всіх їх, хто випадав із хору<sup>1</sup>, «накрили» одним терміном: «нова хвиля». Слівце було кинуте, його жували декілька років, хоча у терміні не містилося нічого, крім загального та доволі туманного соціального знаку»<sup>2</sup>.

Коли у розвої так званої «перебудови» наприкінці 1980-х масово відкрили «шухляди» й вийняли з них те, що до того категорично не могло бути ані надрукованим, ані втіленим на кону, то серед таких творів, написаних для себе, за принципом «не можу мовчати», виявилася і п'єса О. Галіна «Зірки на вранішньому небі» (завершена 1982 р.). Сюжет

<sup>1</sup> Разом з Галіним у цьому контексті найчастіше згадували також Л. Петрушевську, В. Арро, рідше — А. Разумовську, А. Соколову, М. Коляду, Н. Садур, з українських драматургів — Я. Стельмаха, М. Віргінську.

<sup>2</sup> Смілянський А. Первая книга // Галін А. Пьесы — М., 1989. — С. 3.

про столичних повій, виселених з Москви на час Олімпіади 1980-го «за 101-й кілометр» — аби не псували райдужного пейзажу «зразкового соціалістичного міста» — став активно запитуваним у нові часи, коли на театральний кін прорвалися маргінали, «декласовані елементи», коли з нього зазвучала ненормована лексика, а в центрі уваги опинилися табуйовані раніше проблеми і теми. У річичі загальної ревізії недавньої історії театр з якимсь мазохістським запалом заглибився у соціально-психологічну «чорнуху» (ще одне слівце «перестроечного новояза»), приправлену дещицею «богоискательства».

Галінські «Зірки...» — із цілим розсипом бенефісних жіночих ролей, «добре зробленою» інтригою та гострим діалогом — розпочали свою тріумфальну ходу сценами СРСР наприкінці 1980-х. Понад п'ятнадцять років протрималася на афіші вистава театру «Современник» (режисер Г. Волчек, художник Д. Боровський, у ролях: М. Нейолова, Г. Петрова, О. Яковлева, В. Шальних та ін.), і навіть ще донедавна в активному репертуарі Санкт-Петербурзького Малого драматичного театру фігурувала не менш «взірцева» постановка Т. Шестакової (у ролях: Т. Шестакова, Н. Акімова, Т. Расказова, Г. Філімонова та ін.). «Зірок...» активно ставили і за кордоном — очевидно, як художнє свідчення «жахів радянського режиму», а за деякими відомостями, текст п'єси (очевидно, у такій самій якості — хоча не варто принижувати і майстерності драматурга) навіть був включений до програми багатьох театральних шкіл США.

На сценах України п'єса О. Галіна стала репертуарним бестселером: за два сезони тільки у державних театрах з'явилося вісім постановок (Київ, Харків (дві), Львів, Чернігів, Маріуполь, Миколаїв, Одеса). У російському оригіналі чи в імпровізованих, нашвидкуруч здійснених у самих колективах українських перекладах, на малих чи великих сценах, в «старих», поважних театрах чи навіть в рамках навчальної програми театральних «вишів» (постановка О. Біляцького у Харкові стала ще одною дипломною виставою керованого ним акторського курсу, котрий став відомий на всю Україну завдяки «Мині Мазайлу» М. Куліша) — «Зірки...» буквально «окупували» театральний небосхил. Але найбільш показовою — мабуть, тому, що найменш штампованою й «академічною» — виявилася, на думку авторки цих рядків, вистава, якою у жовтні 1988 р. у Харкові відкрився Молодіжний театр-студія на вулиці Карла Маркса<sup>3</sup>.

У Харкові цей театр став пізньою, до того ж, єдиною «дитиною» тогочасного студійного руху. На сценах міста вже було два «комплекти» зірок на тому ж вра-

<sup>3</sup> Цілком за «модю» тих часів, його «хрещеними батьками» виступили райком АКСМУ та промислове підприємство — об'єднання «Кондитерпром», а притулок надав палац культури. Постановником «Зірок...» став керівник театру П. Бойко, художником — Т. Шигимага, автором музичного оформлення — О. Іванов.

нішньому небі (у «шевченківців» — у постановці О. Біляцького та В. Мащенко, у російській драмі ім. О. Пушкіна — Л. Садовського). Але глядачі валили валом саме у клуб на вул. Карла Маркса: харків'яни ладні були купувати «вхідні» за ті самі три карбованці, що коштували й квитки з місцями, — аби хоч у куточку постояти, і коли на люстрі не висіли — так лише тому, що звідки ж вона могла взятися в отій, здається, Богом забутій незатишній кімнаті з обдертими стінами?

Поява і перший успіх театру-студії були зумовлені духовною громадською потребою в актуальному, соціально-загостреному мистецтві. Але — не тільки: соціальна влучність у ній поєднувалася з чіткою режисерською концепцією та якісними акторськими роботами.

П'єса О. Галіна багатопланою: у ній можна побачити і «полуничку», сенсаційний сюжет раніше табуйованої тематики, і точний портрет конкретної соціальної ситуації, і галерею пороку взагалі. Розпочинаючи виставу словами з Біблії (їх читає Олександр — С. Бичко) — розділом «Ісус прощає грішницю»: «Хто з вас без гріха, нехай перший на неї той каменем кине!» — режисер пропонує узагальнений, філософський погляд. Театр стверджує: в тому, що відбуватиметься, в скалічених людських долях, у згальтованих надіях винуваті й ті, хто уособлював антигуманний режим, і їхні прямі жертви, і взагалі всі ми без винятку. Усі, хто вгамувався і багато років терпів духовно принижене існування (соціальний шар проблеми). Усі, хто розучився (а певне, ніколи й не вмів по-справжньому) чути та розуміти інших — якщо говорити про етичний, моральний аспект.

У «Зірках...» у постановці П. Бойка люди (окрім єдиної — Ганни) нічого не чують і, здається, навіть не слухають. Спосіб існування персонажів вистави — втома і зламаність: або глибинні, внутрішні, або такі, що їх видно одразу.

Ганна (Н. Ляшенко) — вкрай занепада, але природно порядна людина з якоюсь «тваринною» живучістю та вмінням орієнтуватися в ситуації. Вона з тих, хто завжди все бачить і усвідомлює — тому намагається зводити небезпечні, вибухові



О. Галін «Зірки на вранішньому небі». Харківський молодіжний театр-студія, 1988. Сцена з вистави

розмови до жартів (багато інших актрис у цій ролі просто невдало комікують, зображуючи п'яничку), тому й кидається на Валентину, не даючи їй проходу: «Валю... Подивись... Що в тебе, серця немає?...». Але змінити вона вже нічого не зможе. Її трагедія — трагедія безсилля добра.

Лоран (М. Короткова) — абсолютна протилежність вже набутому щодо цієї ролі стереотипу. Жодної романтичності, мрійливості, піднесення — лише сарказм, іронія, гірка зневажливість. Роман (з Сашею) для неї є не шансом на порятунок, а своєрідним актом самоприниження; вона йде на це від усвідомлення остаточності свого падіння.

У Марії (С. Воронкова) химерним чином поєднуються тендітність, дитяче бешкетування та жорстокість, безжальність до себе та інших. Старанність Марії в удаванні з себе приблатненої «королеви підворіття» викликає і співчуття і огиду.

Нічого жіночого, тільки звірячий інстинкт захисту сина, озлоблення, затятість — такою є Валентина (О. Тимофієнко). Промовляє вона — наче цвяхи забиває, говорити з нею марно — все одно не почує.

Жорстока, тупа сила — Клара (Н. Спекторова): завжди напідпитку, з важким, карбованим кроком, хрипким, бридким реготом.

Сюжетна колізія, з одного боку, зачіпає їх усіх, але з іншого — не розкриває повною мірою характери, мотиви, наміри. Усе спрямоване «в себе». Люди розмовляють лише тоді, коли самі хочуть (а не хочуть — відмовчуються), можуть замовкнути на півслові, ніхто нікого не спонукає на відвертість, а чужі сповіді неспроможні похитнути внутрішню байдужість. Майже кожна фраза завершується крапкою, після якої продовження розмови неможливе — нема за що зачепитися. Кожний живе немовби через силу. Нескінченно триває гнітюча, в'язка розмова, нескінченно тривають безпросвітні внутрішні монологи персонажів, яких ми не чуємо, але здогадуємося про них. Від звукової партитури вистави залишається враження дискретності, невпорядкованості, бо кожний має свою «тональність», і «ансамбль» неможливий. Жодних точок зіткнення, панують дисонанси, випадкові перетини слів, фраз, тем, устремлінь. І це стає виявом дисгармонії світу взагалі.

Усе, що наболіло в героїв, проривається в різких рухах; криками, істериками, бійками, бридким куражем «з п'яних очей». У цьому сенсі вистава є навмисне жорстокою, вона б'є по нервах без жалю, навідмаш. Конфлікти гранично загострені, але кожний вибух закінчується так само раптово, як і спалахує. Бо сьогодні нічого принципового немає — усе вже там, позаду. А між тим, в атмосфері панування «непринципового» та випадкового на наших очах вбиває себе Марія.

За влучним спостереженням літературного критика М. Дубнової, «у долі більшості персонажів п'єс-лідерів (маються на увазі 1990-ті — авторка статті помилково відносить п'єсу О. Галіна до цього періоду, але сам «діагноз» встановлений нею точно — А. А.) обов'язково відбулася зміна, причому зміна фатальна, незво-



О. Галін «Зірки на вранішньому небі». Харківський молодіжний театр-студія, 1988.

Ганна — Н. Ляшенко, Лоран — М. Короткова

ротна, незалежна ані від бажань людей, ані від їхньої волі. Вони не хотіли цих змін, не чекали їх. Мало того, перша половина дев'яностих багата на п'єси, де всі зміни лише на гірше <...> Теперішнє завжди гірше за минуле, а майбутнього, як правило, немає. Його не бачать, про нього не мріють. Усе, на що вистачає героїв, — це наміряти собі минуле (тут найвиразніше простежується в цьому — спорідненість-спадкоємність «Зірок...» із «На дні» М. Горького — А. А.) <...> І навіть якщо головний герой або героїня ще молоді, у них все одно немає майбутнього: наприклад, молодими є повії з п'єси Галіна «Зірки на вранішньому небі»<sup>4</sup>.

...У виставі існує гранична точність «соціальних портретів» героїнь, «шлейфа», що (його) кожна з них приносить до занедбаного бараку з іншого, «нормального» життя. Та соціальна влучність — не самоціль для театру, бо загальний діагноз набагато ширший: страшенна взаємовідчуженість людей, котрі відсутністю

<sup>4</sup> Дубнова М. Театральная публика девяностых: бывшие, небогатые и немолодые // Знамя. — 2003. — № 2.

— або нерозумінням — сенсу, цінності свого життя загнані у глухий кут, з якого виходу немає. Тільки співчуття Марії після її повернення (бо кожна побачила в ній себе — давню, колишню) та спільна невгамовна, майже дитяча радість — адже повз їхній барак несуть до Москви олімпійський вогонь! — здатні об'єднати персонажів, але ненадовго. Усі вони приречені залишитися чужими.

Такий гіркий вирок дає вистава. Від «великого світу» героїнь відділяють не лише стіни бараку та міліцейські кордони, а — і це головне — внутрішні мури, споруджені у відчаї, для захисту головного, недоторканого в собі. Та неможливо, як сказав поет, «жити між людей, та не з людьми». Коли старанно підтримується ізольованість від усього навколишнього, що існує поза межами власного «я», «головне і недоторкане» згодом перетворюється на міф, на химеру. Один із цих міфів, соціально забарвлений, володіє персонажами в момент «олімпійських» надій та радощів. І патріотизм тут ні до чого: просто легше жити із заплученими очима.

Інший, моральний міф — про діву Марію — є для них притулком, схованкою від жорстокості світу. Та міфи зазвичай врешті-решт руйнуються, адже непорочна дівка Марія, як виявляється зі слів Олександра, була нещасною повією, згвалтованою кількома — тому і невідомо, хто є батьком її дитини. Тобто правда — коли здерти з неї нашарування — стає вбивчою. Тому і біжить від цієї правди Ганна, ховаючись у єдине, що залишилося в неї, — віру в чистоту та рай небесний, тому і звинувачує вона в усіх своїх нещастях тільки себе. А життя самозневаги не прощає. Раніше чи пізніше, воно обов'язково помститься за насильство над власною душею. Смерть Марії у виставі (у п'єсі цього нема) — страшне підтвердження закону буття.

Тож абсолютно, здавалося б, конкретна житейська історія кількох повій, виселених з Москви на час Олімпійських ігор, стає приводом для усвідомлення трагедії людини у сучасному світі.

Але ще вчора, у трясавині удаваної безпроблемності, у суспільстві вважалося за краще не бачити і не чути очевидного. Тому й у фіналі вистави, коли радість перейде в екстаз на межі божевілля, увірвуться рішучі міліціонери, виштовхують героїнь зі сцени та хутко затягнуть її з усіх боків червоними полотнищами. Проблеми, таким чином, скасовано: ідеологічну чистоту витримано, «потьомкінські селища» збудовано, тож — музику! І лунає молодецьке «Старт дає Москва!».

Та знову з'являться всі — вже перед цією «святковою декорацією», і знову кричатимуть «Ура!» — коли поруч буде помирати Марія. Бо вони — невід'ємна частина цієї «картинки», цього соціального міфу. Бо химерні уяви ще живі не лише у суспільстві, яке може безжалісно викинути на смітник «зайві» людські особистості, а — це найстрашніше — у душах героїв. Значить, і в наших також...



О. Галін «Зірки на вранішньому небі». Харківський молодіжний театр-студія, 1988.

Валентина — О. Тимофієнко, Ганна — Н. Ляшенко

Вистава, таким чином, надавала можливість і «озирнутися у гніві» на наше нещодавнє минуле, і, водночас, «звернути очі вглиб душі».

...Показовим тоді стало все: і характер самої постановки, і шалений глядацький успіх, і подальша доля самого колективу. «Одноліток» іще понад ста новостворених по всій Україні театрів-студій, Харківський Молодіжний під орудою режисера Петра Бойка пройшов типовий для всіх шлях. Тут були і перші кроки в рамках т. зв. «другої моделі госпрозрахунку», що передбачала «самофінансування» та «самоокупованість», і неможливість вижити самотужки, і хронічні пошуки цього «фінансування», тобто спонсорів (на якийсь час театр «приліпився» до заводу-гіганту і навіть змінив назву на «Метлуг»), і спроби зайнятися власним бізнесом, аби таким чином заробити на нові постановки, і відтік акторів в умовах відсутності стабільної зарплатні та соціальних гарантій, і поневіряння без власного приміщення... І, зрештою, як і більшість студій, котрі не змогли домогтися статусу державних театрів, Харківський Молодіжний у середині 1990-х припинив своє існування.

Проте наприкінці 1980-х і фахівці і публіка пов'язували його народження з неабиякими надіями. Та дебютні «Зірки...» лишилися найкращою його виставою, в якій значною мірою відбилися і сценічні пріоритети і суспільні очікування бурхливої та швидкоплинної «перебудовчої» доби.

Бібліографія:

1. *Липківська Г.* Не лякатися кон'юнктури // *Культура і життя.* — 1989. — 5 бер.

А. ЛИПКІВСЬКА

В. ВИННИЧЕНКО «МОМЕНТ»

Київський академічний український драматичний театр  
ім. І. Франка (1989)

«Момент» режисера Андрія Жолдака (художник — Т. Кириченко) на «малій» сцені Київського театру ім. І. Франка (поряд з першими виставами В. Більченка у Вінниці та Києві, першими акціями «Театрального клубу» під орудою О. Ліпцина, створенням Львівського Молодіжного театру ім. А. Курбаса групою акторів на чолі з В. Кучинським) — одна з тих «реперних» точок, що ними знаменується виникнення в Україні «пошукового» театру, котрий яскраво «вибухнув» на рубежі 1980–1990-х рр. і став важливим фактом як історії вітчизняної сцени, так і багатьох окремих мистецьких біографій.

Ця вистава — дебютна для режисера — одразу привернула до себе увагу громадськості у контексті творчої динаміки театру ім. І. Франка (вона ніби відроджувала дух напівдисидентських-напівлегендарних попередніх вистав «малої» сцени, що на той час фактично не функціонувала<sup>1</sup>) і, головне, в найширшому соціально-культурному й навіть соціально-психологічному сенсі. Романтика часів «перебудови» бринить у «заспіві» присвяченій «Моментові» студентської курсової роботи 1989 р.: «В Києві — почалося!» — цю фразу мені довелося неодноразово чути від друзів

<sup>1</sup> Згадуючи «Кар'єру Артуро Уї» В. Козьменка-Делінде за Б. Брехтом та «Пам'ять» М. Нестантієра за Б. Олійником, С. Васильєв кваліфікує «малу» сцену «франківців» як таку, що «методично стає кладовищем оригінальних, нетрадиційних, провіденціальних вистав» (*Васильєв С.* «Момент» — урок чи символ? Прем'єрні враження, прокоментовані через рік // *Укр. театр.* — 1990. — № 1. — С. 6–7).

та знайомих ще задовго до того, як пощастило подивитись виставу. Я ще не знала, що саме почалося, але блиск очей та збентеженість облич в самому факті початку сумнівів не викликали»<sup>2</sup>. Піднесений загальний настрій відзначає і критик С. Васильєв: «Разом із по-справжньому жертвними на прем'єрі зусиллями виконавців диво «Моменту» творила й публіка, апріорно настроєна на ейфорію. «Момент» зразка грудня 1988 р. — унікальний конгломерат струменів і еманцій усіх його учасників, не в останню чергу й глядачів. Не задумана, певен, режисером як суспільна акція, вистава, попри його волю, набула суспільної аури»<sup>3</sup>.

За офіційними даними, прем'єра вистави відбулася 1 лютого 1989 р.<sup>4</sup> Але С. Васильєв згадує, що саме «крижаного грудневого вечора» 1988 р. відбувся, за його визначенням, «конфіденційний (себто напівлегальний — А. А.) перегляд», коли «запалили тендітні свічки, вручили ладанку з портретом опального класика (втім, тоді ще не класика, а просто відомого, популярного ще до часів загального «манкуртизування» народу літератора, а згодом — «відщепенця», «зрадника», «оскаженілого буржуазного націоналіста»), поставили гримом крапку біля скроні, ніби посвятили тебе в члени таємного, але благородного товариства, і почали розмовляти з тобою по-людяному, без набридливих пафосу і повчання, як у компанії друзів, сповідально, але водночас сердечно, розраховуючи й на твою власну сповідь. І тепло від цього стало, хоча й розповідали тобі про сумне — принижену, спалювану, згвалтовану душу твого народу, отруєну, заморожену, вбиту її мелодію»<sup>5</sup>.

За драматургічну основу вистави були взяті ранні оповідання Володимира Винниченка: «Малорос-європеєць», «Голод», «Момент», «Суд», «Поміркований та Щирий». Таким чином сталося повернення на «франківську» сцену (бодай і в камерному форматі), а разом з тим — і на вітчизняну сцену загалом імені та творів одного з найрепертуарніших драматургів першої третини ХХ ст., відлученого від неї на 60 років. Слід зауважити знаковий характер цього повернення саме для театру ім. І. Франка — адже першою постановкою, яка ознаменувала створення колективу у 1920 р., став «Гріх» В. Винниченка, а протягом 1920–21 рр. тут загалом було втілено аж сім п'єс цього автора (причому всі — Г. Юрою як режисером).

Однак, ексклюзивність вистави А. Жолдака полягає у тому, що режисер (він же автор інсценізації) звернувся не до драматургії В. Винниченка, а до його прози, яка завжди для української сцени перебувала у «затінку» його п'єс. Отже, «Момент» став у цьому сенсі рідкісним прецедентом — якщо драми В. Винниченка,

<sup>2</sup> Рукопис. — З особистого архіву Г. Шерман.

<sup>3</sup> Васильєв С. «Момент» — урок чи символ? Прем'єрні враження, прокоментовані через рік // Укр. театр. — 1990. — № 1. — С. 9.

<sup>4</sup> Див. Коломієць Р. Франківці. — С. 294.

<sup>5</sup> Васильєв С. «Момент» — урок чи символ... — С. 9.

починаючи з 1990 р., знову активно пройшли сценами театрів України (у Києві, Львові, Дніпропетровську, Харкові, Тернополі, Херсоні та ін.; особливо популярними стали «Гріх», «Брехня» та «Закон»), то його прозу було втілено лише на «малій» сцені «Березіль» Харківського театру ім. Т. Шевченка<sup>6</sup> та самим Жолдаком у його наступній, підвально-напівлегальній виставі «О-о-и!»<sup>7</sup>, показаній лічені рази нечисленній публіці.

Як би там не було, але, за справедливим зауваженням Н. Корнієнко, «молодому режисерові допоміг той факт, що українська культура (очевидно, мається на увазі сучасний етап — А. А.) поки що не знала стереотипів прочитання Винниченка. Тлумачити можна було вільно і пристрасно»<sup>8</sup>.

Утім, режисерське тлумачення простяглося далі за власне тексти В. Винниченка: виставі передували два прологи — перший був її «камертоном» щодо способу акторського існування, другий задавав кут зору, так би мовити, у змістовно-ідейному сенсі.

Після згаданого вже «пра-прологу» (всіх, хто прийшов на виставу, зустрічали актори і кожному гримом ставили позначку на чолі — це давало відчуття релігійного обряду, начебто театр знов повертався з паперті до храму) виконавці на очах глядачів проводили своєрідний тренаж, який, з одного боку, занурював

<sup>6</sup> Інші новели В. Винниченка — більш лірично-«атмосферні» у порівнянні з відібраними Жолдаком для «Моменту» — у постановці С. Бережка та С. Пасічника під назвою «Таємниця» мали успіх у публіки та у фахівців і були представлені на театральних фестивалях (зокрема, на «Херсонських іграх» у Севастополі).

<sup>7</sup> Для назви вистави, у якій було використано фрагменти Винниченкової «Сонячної машини», використано голосні літери зі слова «Чорнобил».

<sup>8</sup> Корнієнко Н. М. Український театр у переддень Третього тисячоліття. Пошук: Картини світу. Цінні сні орієнтації. Мова. Прогноз. — К., 2000. — С. 44.



В. Винниченко «Момент». Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1989.

Дуринда — Б. Бенюк, Самошвіт — В. Цимбаліст



і публіку в атмосферу імпровізації, гри, цюхвилинності того, що мало відбуватися далі, з іншого ж, ці «медитації за завченою методикою на початку видовища повинні були, напевно, зосередити акторів, допомогти їм глибше відчувати емоційно-нальний тонус партнерів»<sup>9</sup>.

Другий пролог був цілком знаковий — у ньому відтворювався процес «манкуртизації» нації: відбувався фольклоризований обряд весілля, потім з'являлися постаті в чорних шинелях, під їхнім тиском люди перетворювалися на оскаженілий натовп, вбивали музику, загортали його у целофан, а потім починали схилитися перед цією мумією-монументом, забувши колишню свою природність, щирість, незайманість.

У цьому ритуалі було метафорично сконцентровано емоційну ідею вистави<sup>10</sup>, загальний зміст містерії, сцени з якої розігрувалися далі. Містерії, в чий основі — історія, народження, життя, загибель та воскресіння цілого народу. Хіба що власне воскресіння у виставі не було — мабуть, на думку режисера, його ще слід було дочекатися, причому чекання обіцяло бути довгим, бо надто вже грішним поставив цей народ у новелах В. Винниченка. За висновком Н. Корнієнко, «вистава <...> повертає нам трагічного Винниченка, який зупинився перед безоднею, відчув її холод, пророцьки побачив її контури, але ще не помітив всієї її глибини»<sup>11</sup>.

Відтак, все, що надалі відбувалося у виставі безпосередньо за текстом новел Винниченка, розгорталося вже під знаком «зманкуртизованості» народу, презентованого персонажами, його відірваності від докорінних моральних засад.

При цьому — за загальної психологічної справжності у загостреному проживанні-переживанні акторами сюжетних колізій — практично кожну новелу режисер вирішував у відмінному жанрово-стильовому «реєстрі», від натуралізму («Голод») через «потік свідомості» («Момент») у виконанні А. Хостікоєва до гротеску на межі абсурду («Суд»). За слушною думкою С. Васильєва, «митці ніби намагаються охопити якомога ширшу панораму типів, уражених холопством, анатомують саме поняття рабства, вивчають його різноманітні вияви», відтак спектакль вийшов «відверто еkleктичний, надмірний за використанням суто формаль-

<sup>9</sup> Васильєв С. «Момент» — урок чи символ?... — С. 9.

<sup>10</sup> «У виставі франківців не тільки поминають самого автора, під портретом якого мерехтить лампада, — тут поминають і нас, колишніх і майбутніх (всі на сцені покриті білим саваном). Так виражає себе попередження з глибини народного досвіду — нам, які дозволили собі відректися від гуманності й чистоти заповідей. І сплеск язичницького жертвоприношення — убивство хлопчика із сопілкою — стає у виставі Жолдака підкреслено символічним. Кров завжди спричинює відпадиння від моральних норм» (Корнієнко Н. Український театр у переддень Третього тисячоліття... — С. 43–44).

<sup>11</sup> Там само. — С. 44.



В. Винниченко «Момент». Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1989.

Хлопець — О. Богданович, Дівчина — Ж. Калантай

них знахідок. Здається, тут обнародовано тривіальні прийоми багатьох сценічних систем: театру експресивного, символічного, метафоричного, побутового. Драма тут співіснує з гротеском, реалістичний психологічний образ — з політичною карикатурою»<sup>12</sup>. При цьому різні способи сценічного існування могли бути апробовані в різних епізодах вистави одним і тим самим актором: приміром, за жанрово-стильовими ознаками кардинально відрізнялися персонажі А. Хостікоєва у новелах «Голод» та «Момент», а Б. Бенюк «несподівано виходив у «Моменті» за рамки усталеного, закріпленого за ним амплу характерного комедійного актора, демонструючи у фіналі істинно драматичний хист, а в епізоді «Малорос-європеєць» — смак жорсткого сценічного шаржування реальної особи»<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Васильєв С. «Момент» — урок чи символ?... — С. 18.

<sup>13</sup> Там само. Мається на увазі пародіювання Бенюком Л. Брежнева — прийом доволі розповсюджений на сцені та естраді на рубежі 1980–1990-х у контексті загальної ревізії недавньої історії.

Між іншим, за свідченнями очевидців, «франківці» — учасники вистави Андрія Жолдака — жартома називали її «Беняфісом». І справді, якщо А. Хостікоєва в ній можна назвати її болісним сумлінням, то Б. Бенюк у «Моменті» — його збуджений нерв, його шалена моторика та роз'ятрена психіка»<sup>14</sup>.

Г. Шерман, описуючи роботу Б. Бенюка у виставі, звертає особливу увагу на останній епізод — «Суд»: «Усіх трьох його героїв (новели «Малорос-європеець», «Суд», «Поміркований та Щирий») об'єднувало те, що історія кожного розвивалась за законами гротескного трагіфарсу: соціум розчавлював, поглинав та перетравлював людину.

Перипетії духовного та соціального життя персонажів актор переживає в буквальному розумінні всім тілом. Рухи, жести, міміка і навіть артикуляція були настільки несподіваними та загострено влучними, що бруталність сягала довершеності єства, фізіологічність комізму вражала дошкульністю та доцільністю, пародійні акценти — об'ємністю соціальних алюзій, імпровізаційні апарте — незбагненною розкутістю, чистота жанру — стерильністю.

На початку новели «Суд» Дуринда — просто собі улесливо ніяковіючий прохач. Та ось нервово напруження переходить у напруження фізичне. Весь організм наче підпорядковується біоритмам співрозмовника, що начальствує (В. Цимбаліст або Я. Сиротенко), і коли той посеред бесіди ненароком засинає і починає хропити, тіло Дуринди — Б. Бенюка раптом мимоволі приходить в унісон з тим хропінням. Напинається і обм'якає, а коли хропіння злітає до крещендо — Богдан стає на табурет.

Далі — гірше! Напруження переходить у граничне збудження. Цьому збудженню піддається і сам Дуринда, і окремі частини його тіла. Вони рухаються та випинаються у цілковитій незалежності від господаря. І той лише жалісно благає: «Михайле Денисовичу, не ставте так палець!». А благає через те, що його, Дуринди, рот повсякчас намагається вхопити цей «указующий перст». А вже коли в руці Михайла Денисовича опиняється червоненьке посвідчення, язик Дуринди не витримує і, випереджаючи власника, пристрасно приникає до пурпурної обкладинки.

У фіналі новели, доведений до приниження Бенюк — Дуринда, плазуючи навколішках між стільцями, зазирає у вічі глядачам: «Михайле Денисовичу, Ви ж мені цю жатку обіцяли...», — а потім з гарчанням, розлютовано кидався на них. Захват переходив у шок, шок — у захват»<sup>15</sup>.

Коли зважати на те, що в епізоді «Суд» застосовано гострогротесковий прийом підміни (по ходу розмови на підвищених тонах персонаж В. Цимбаліста або Я. Сиротенка заходив за ширму, а звідти на очі остовпілому Дуринді —

<sup>14</sup> Шерман Г. «Беняфіс» // Укр. театр. — 1992. — № 1. — С. 21.

<sup>15</sup> Там само.



В. Винниченко «Момент». Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1989.

Сцена з вистави

Б. Бенюку являлася із продовженням фрази так само вдягнена із такою само білою пов'язкою на «хворій голові» М. Герасименко<sup>16</sup>), стає остаточно зрозумілою бурхлива реакція глядачів.

Миттю найвищого емоційного напруження у «Моменті» була міні-моновистава А. Хостікоєва у новелі «Момент» (перепрошуємо за подвійну тавтологію).

Цей нехитрий сюжет (хлопець та дівчина — юні нелегали — випадково зустрічаються при спробі перейти кордон, між ними зароджується кохання, та зустріч триває лише мить: перехід кордону розлучає їх, і невідомо, чи лишаються вони живі) розігрувався у виставі двічі: спочатку, наприкінці першої дії — у реалістичному ключі (у виконанні О. Богдановича та Ж. Калантай), на початку другої дії — А. Хостікоєвим.

<sup>16</sup> Цей режисерський хід несподівано виявив ненавмисну спорідненість із застосуванням у рамках так само пошукового театру, але 1920-х, прийомом «роздвоєння» Кукси у виставі Ф. Лопатинського «Пошились у дурні» за М. Кропивницьким (МОБ, 1924 р.).

Наведемо міркування Г. Шерман про роботу у виставі Хостікоєва та фрагменти інтерв'ю самого актора: «Долаючи кордон державний, вони намагаються подолати кордон, що відділяє їх одне від одного. І це подолання виявляється чи не найскладнішим та найнебезпечнішим. Адже «щастя — це момент». Мабуть, тому їхня розлука схожа на смерть».

І, мабуть, тому в одному з варіантів виконання у Хостікоєва це виглядало так, наче хтось напівбожевільний перечитує оповідання (згадає пережите) десь у тюрмі чи в засланні, чи в повній самотності, що страшніша за тюрму та заслання. І тут вже міжлюдський кордон остаточно ставав реальністю, у порівнянні з якою усі інші кордони здавалися ефемерними вигадками.

У безпосередньому та практичному подоланні цієї реальності, цього кордону і полягало його акторське завдання.

Відбувалося це щоразу по-іншому. Спочатку — просто прорватися до глядача за будь-яку ціну. Через істерику, через епатаж, через сповідь. Потім — вибрати серед глядачів одного і викликати його на подолання цієї межі.

Сталася річ настільки цікава в мистецькому плані, наскільки й жорстока в людському відношенні: Хостікоєв-особистість зробив спробу принести себе в жертву Хостікоєву-актору. Той, у свою чергу, став на вітвар перед режисером Жолдаком <...>

Із розмови з Анатолієм Хостікоєвим:

— Ця робота була для мене необхідною як нова категорія професіонального багажу, нова кров, оновлення. Хоча вистава ця надто важка для мене. Особливо третя новела. Там зовсім інші закони існування. Це своєрідна лабораторна робота режисера і актора. Вона безсюжетна. Вона цюхвилинна. Андрій навіть забороняв мені продумувати наперед, що я буду робити. В якийсь момент я відчув, що стаю піддослідною істотою <...> Зрозумів одне: просто грати іншу людину. Це шлях, пройдений для актора. Тоді можна робити все, що завгодно. Інакше — коли ти ідеш від свого внутрішнього стану. Надзвичайно важко відкритися глядачеві, партнерові. А тим більше на кожній виставі.

Я навіть почав боятися. Я тікав з вистави. В мене не вистачало мужності. Мені здавалося, що ця новела потихеньку руйнує мене як людину.

Але незважаючи ні на що, я відчуваю необхідність такої роботи, яку пропонує Андрій. Йому вдалося збудити у всіх нас прагнення до свободи. До внутрішньої свободи. Ми відкрили для себе можливість по-іншому працювати, інакше мислити»<sup>17</sup>.

За свідченням самого А. Жолдака, робота над виставою мала не лише суто постановочний, але й лабораторно-навчальний характер і була спрямована на роз-

<sup>17</sup> Шерман Г. Лише один момент з життя актора // Укр. театр. — 1990. — № 4. — С. 22–23.



В. Винниченко «Момент». Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1989.

Сцена з вистави

кріпачення актора, вивільнення його природи, позбавлення набутих «штампів»: під час репетицій було «напрацьовано 30 епізодів на матеріалі цих же п'яти новел. Кожну новелу грали всі актори. Я хотів, щоб вистава змінювалась, трансформувалась, щоб кожного разу було щось інше, неповторне. Щоб це було так, як падає вода. Весь час нібито однаково, але кожної миті по-іншому»<sup>18</sup>.

Результативність такої методи роботи з актором зазначають усі без винятку рецензенти. На думку А. Полякова, у «Моменті» <...> якщо не в усіх, то принаймні у трьох новелах, ми побачили справжнє торжество акторського мистецтва. Режисер не ховався за жодні компоненти (на ігровому майданчику не було нічого, крім стола й стільців), він усього себе, свій задум, свій біль, любов і ненависть, почерпнуті в чудовій прозі письменника, реалізував через акторів. І вони йому віддячили. Хотілося б відзначити весь чудовий акторський ансамбль, але насамперед прекрасну роботу Богдана Бенюка, Василя Мазура та їхнього

<sup>18</sup> Рукопис. — З особистого архіву Г. Шерман.

старшого колеги Віктора Цимбаліста. Філігранне володіння мистецтвом сценічного перевтілення, імпровізаційність дії в запропонованих обставинах, здатність до щирої, безпосередньої і винахідливої імпровізації у спілкуванні з глядачем не могли залишити байдужими»<sup>19</sup>. Г. Шерман особливо відзначила «віртуозний соціальний фізіологізм Богдана Бенюка, героїчний прорив до підсвідомості Анатолія Хостікоєва, трагічну стриманість Леся Задніпровського, гротескову містичність В. Цимбаліста та Я. Сиротенка, дотепно-вишукане самозневажання героїв В. Мазура та блискучі роботи інших та інших»<sup>20</sup>. С. Васильєв вважав, що було б несправедливо «<...> не згадати й ще одного лідера вистави — Василя Мазура, який самовіддано і змістовно діє у масових сценах, крім того, що з надзвичайною коректністю і артистизмом виконує ролі Грегуара в «Малоросі-європейці» та <...> Самжаренка («Поміркований та Щирий»)»<sup>21</sup>. Узагальнюючи, Г. Шерман зауважила: «У виставі наочно показане переродження нації, позбавленої коріння, пам'яті, свободи думки, совісті, дії. Адаже жахає у спектаклі не лише клінічний маразм панка Коростенка (Б. Бенюк), але й мовчазне потурання його начотницьким, ідіотичним промовам і злочинам з боку псевдоінтелігента-репетитора (О. Задніпровський, новела «Малорос-європеець»), не тільки хижа, істерична брутальність офіцера (А. Хостікоєв), але й звіряча поведінка зломлених ним селян (новела «Голод»), не тільки дрімучість і агресивність земського начальника Самоцвіта (патріархальні у В. Цимбаліста і з присмаком п'яної казарми у Я. Сиротенка), але й машинальна слухняність, покірливе підлабузництво «молодого чоловіка» (Б. Бенюк), не лише обережне приховування національної самоповаги Самжаренка (В. Мазур), але й рабське, дикунське виявлення своїх національних амбіцій Недоторканим (Б. Бенюк, новела «Поміркований та Щирий»). Жахає, зрештою, і екстатичне, аж надто картинне бунтарство героїні в епізоді «Момент» (Ж. Калантай). Всі вони — такі несхожі, зрештою, за версією А. Жолдака, — іпостасі одного типу — людини із знищеною душею»<sup>22</sup>.

Тобто заявлену режисером у пролозі безжальну соціально-національну діагностику було послідовно впроваджено у виставі на всіх змістовно-естетичних рівнях.

...Якщо поділяти ту концепцію, що назва (у даному разі — вистави) уже сама по собі наперед визначає її долю, то не дивним видається швидкоплинність повноцінного репертуарного існування спектаклю А. Жолдака. Недарма С. Васильєв додає до назви статті «Момент»: урок чи символ?» підзаголовок: «Прем'єрні вра-

<sup>19</sup> Поляков А. Уроки одного фестивалю // Укр. театр. — 1990. — № 2. — С. 12.

<sup>20</sup> Рукопис. — З особистого архіву Г. Шерман.

<sup>21</sup> Васильєв С. «Момент» — урок чи символ?... — С. 18.

<sup>22</sup> Рукопис. — З особистого архіву Г. Шерман.



В. Винниченко «Момент». Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1989.

Сцена з вистави

ження, прокоментовані через рік». Минув цей самий рік, і критик змушений визнати: «Момент», залишившись зовнішньо струнким і імпозантним, багато втрапив у своєму духовному наповненні. Причин тут чимало: і прикра прокатна доля вистави, і невміння акторів (навіть досвідчених франківців) тримати форму, через що імпровізаційність, закладена в структурі спектаклю як обов'язковий елемент, тепер часом виявляється штучною, надто бездоганно бездушною. У позаажіотажній атмосфері «Момент» набув свого істинного значення: гідної, добротної, вишуканої роботи. Час скасував у ній силу суспільної, духовної події. Лишилася просто гарна вистава (хіба ж цього мало?)»<sup>23</sup>.

Справді, у бурхливі часи «перебудови» у суспільній свідомості, немовби на війні, рік ішов за десять. Певне, недарма популярний наприкінці 1980-х російський драматург М. Шатров так само додає до назви п'єси «Диктатура совісті» (вона тоді стала у СРСР сценічним бестселером) своєрідний підзаголовок: «Суперечки

<sup>23</sup> Васильєв С. «Момент» — урок чи символ?... — С. 18.

й роздуми вісімдесят шостого року» — адже апріорно швидкоплинні соціальні реалії та настрої мали в ті роки посилено динамічний характер, тож навіть у 1987-му «суперечки та роздуми» були вже дещо інші.

Відповідно, й дебютна вистава А. Жолдака, «мабуть, через фатальну свою назву <...> виявилась якоюсь чарівною миттю у творчому житті театру імені І. Франка. Спалахнула і зникла, залишивши по собі незабутні спогади-враження, що з часом не згасають, а, навпаки, набувають яскравості легенди»<sup>24</sup>.

...Після прем'єри «Моменту» А. Жолдак казав: «У цій виставі ми звернулись до глибин національного, до коріння. Вона ніби знаходиться в землі. У наступній роботі я хотів би відійти від суто національного, щоб піднятися до загальнолюдського в найширшому розумінні. І це вже буде гілля, крона»<sup>25</sup>.

Режисер здійснив ці плани. За винятком згаданого «О-о-и!» та разового проекту за мотивами «Тараса Бульби» М. Гоголя в рамках фестивалю «Балтійський дім» уже на початку 2000-х рр., його мистецькі пошуки, аж до найскандальніших та найепатажніших, охоплювали різні території, але не царину української літератури (драматургії) та національної проблематики.

Може, це і на краще?

А. Липківська

Ж. КОКТО «СВЯЩЕННІ ЧУДОВИСЬКА»

Київський академічний театр російської драми  
ім. Лесі Українки (1987)

*Ніщо так швидко не змазується, як надто стрімкий успіх, навіть якщо він був справжній.*

Жан КОКТО

Вистави Романа Віктюка рубежу 1980–1990-х рр. спричинили справжній театральний вибух. Ж. Кокто, Ж. Жене, Т. Реттіган, Д.–Г. Хуан, В. Набоков з його легкої руки «увірвалися» на стагнований було пізньо-радянський кін і постали там з п'яним присмаком «забороненого плоду», у примхливих абрисах графічних мізансцен, вишуканої, підкреслено театралізованої пластики, свінгового акторського голосоведіння.

Режисер — нібито нізвідки — явив на кону інший театр, різуче несхожий на офіційний. Певною мірою — зірвав греблю для театру пошукового, студійного, відверто альтернативного, чия потужна хвиля накопилася трохи пізніше.

Та першою ластівкою оновлення стала постановка «Священних чудовиськ» Ж. Кокто у Київському академічному російському драматичному театрі ім. Лесі Українки, прем'єра якої відбулася восени 1987 року.

У «загальносоюзному» театральному контексті цю виставу сприйняли (і в такій якості вона закріпилася «в анналах») як генеральну репетицію вибухових, скандальних «Служниць» Ж. Жене у московському театрі «Сатирикон», котрі вийшли на півроку пізніше й були втілені Віктюком у співдружності з тими самими художником та автором музичного оформлення. Але це (попри дійсну стильову подібність) не є справедливим — хоча б через різучу відмін-

<sup>24</sup> Шерман Г. Лише один момент з життя актора... — С. 23.

<sup>25</sup> Рукопис. — З особистого архіву Г. Шерман.

ність філософських та моральних засад, покладених в основу обох постановок. Милування раніше табуйованим, виправдання пороку (чи того, що у нормативній картині світу вважається таким) — по цьому річищу, наміченому у «Служницях», простягнувся подальший шлях режисера. У «Священних чудовиськах» же — ледь не востаннє — Віктюк жодним чином не погрішив проти «нормальних» життєвих цінностей, надавши їм практично сакрального змісту.

Видається, чи не найкращими виставами Віктюка стали якраз здійснені ним у київській російській драмі, з одною й тою ж акторською компанією як «кістяком» (А. Роговцева, О. Ісаєв, Л. Погорєлова, Є. Паперний, Л. Кадочникова) — «Священні чудовиська» та «Дама без камелій» за п'єсою Т. Реттігана «Варіації на тему»<sup>1</sup>. Тут, ближче до «історичної батьківщини»<sup>2</sup>, зникав тягар нав'язаного Віктюкові ампула вічного провінційного хлопчика, котрого будь-якої миті можуть зверхньо поплескати по плечу столичні мужі та дами. Тут запропоновані обставини інші: не треба було перебувати у стані хронічного комусь-чогось доведення. Тому і київські вистави Віктюка стали найбільш гармонійними й найменш претензійними його витворами.

Найдивніше те, що режисер *фізично* не міг поставити цих вистав: надто мало було часу у його нетривалі «ураганні» наїзди. Але незбагненні вихори перетнулися саме у цій точці простору. І коли скінчилися перегони й розвіявся туман, серед чорної порожнечі лишилися примхливі, неземні картинки, зіткані з повітря, струміння тканин та притаєного дихання. Так буває часто: зроблене поспіхом й таке, що відчувається як побіжне, стає зрештою саме головним, ледь не найважливішим та найбільш значущим. Щось на кшталт «обмовки за Фрейдом»: те, чим проходили поспіхом, видає істину більш за ретельно сформульоване.

Жан Кокто написав «Священні чудовиська» у 1940 р. Але конфлікт п'єси він зробив позачасовим, події могли мати місце де завгодно й коли завгодно (хоча суто французький шарм у в атмосфері сюжету, ясна річ, невикорінний). Сам автор у передмові до п'єси зазначає: «П'єса не має бути датована певною епохою та стилем. Глядачі, навіть глядачі воєнних днів 1940 року, мають відчувати ілюзію, ніби події п'єси відбуваються у сучасності «несучасній», тобто у той час, ко-

<sup>1</sup> У цьому ж театрі у 1989 р. Віктюк поставив «Уроки музики» Л. Петрушевської — у більш звичному, іронічно-«чорнушному» ключі. Як згадує виконавиця одної з головних ролей Л. Погорєлова, «це була геніальна вистава, хоча вона дещо запізнилася. Час мінявся швидко, і глядач уже не так захоплювався тою безсторонньою правдою людських відносин, яка показана в Петрушевській» (Смольяков А. Путь к успеху // Планета Красота. — 2005. — № 7/8).

<sup>2</sup> Р. Віктюк народився у Львові 1936 р.



Ж. Кокто «Священні чудовиська». Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1987.

Сцена з вистави

ли війни могло б і не бути. Жодної ретроспективи, особливо нічого живописно-картинного. Костюми актриси мають бути костюмами, які носять у той час, коли грають п'єсу. Головна мета вистави — вивести глядача з-під гіпнозу війни, змусити його повірити, нібито він перебуває у нормальному театрі у нормальний час. Лише після вистави глядач має замислитись: «Але, зрештою, коли все це відбувається?» Якщо автор (читай — режисер. — А. Л.) разом з художником та виконавцями доб'ється цього — мету досягнуто»<sup>3</sup>.

Реальність війни, від якої закликає абстрагуватися Ж. Кокто, через майже півстоліття в контексті СРСР часів «ранньої перебудови» обернулася реальністю руйнації суспільного ладу, непевності ані в минулому, ані в теперішньому, ані в майбутньому. Проте режисер — так само, як і автор п'єси — намагається

<sup>3</sup> Кокто Ж. Священные чудовища / Пер. Е. Якушкиной // Совр. драматургия. — 1985. — № 1.

ся максимально дистанціюватися від цієї реальності, навіть нехтуючи авторськими вказівками щодо сучасної обстановки та костюмів. Він переносить дію у вигаданий, неконкретизований, уявний світ<sup>4</sup> — чорний кабінет зі сріблястими дверима-вертушкою, оздобленими сецесійним орнаментом, в центрі (художник — С. Ставцева), із так само пофарбованими сріблом поодинокими меблями, у чорно-білих тонах із крапленнями бузкового й рожевого, у контурах ар-деко, у суворій геометрії мізансцен — багатокутники, периметри, діагоналі (режисер з пластики — Д. Гогітідзе)...

І єдиний «гіпноз», якого тут, певне, треба було позбуватися — рештки «гіпнозу» реалістичного психологічного театру, що до кінця 1980-х загалом встиг добряче виродитися в удавану, наскрізно фальшиву життєподібність (з бутафорськими пристрастями, побутовою говіркою та пошарпаними вигородками).

За висловом критика, п'єса Ж. Кокто є «парадоксом про акторську сутність»<sup>5</sup>. Але правий також інший (на жаль, анонімний) дописувач, який стверджує, що «тут (тобто у виставі — А. Л.) сюжет грає вторинну роль. Це парадоксально, оскільки п'єса Жана Кокто будується на живій, меткій інтризі, бентежить непередбачуваністю сюжетних ходів. Навіть у благополучному фіналі відчувається каверза, лукава посмішка драматурга, готовність до авантюри та курйозу: однією реплікою перевернути все з ніг на голову, аби зник стійкий життєвий сюжет, для театру згубний <...> Роман Віктюк залишає сюжет тільки як умовність, яка підказує зміну внутрішніх станів персонажів вистави. «Ви занурили мене у пекельну безодню, а потім вивели з цього пекла», — можливо, ця репліка Естер і пояснює багато що у задумі режисера. Цього разу Віктюк вибудовує у виставі складну художню конструкцію, яку можна порівняти хіба що з архітектурною спорудою»<sup>6</sup>. Відповідно, «сценографія Світлани Ставцевої формує основу цієї конструкції: у ній храмова стрункість, непоказна естетична витонченість. На кону виникає відчуття легкості, погляд та почуття наче прямують догори, здається, що перед тобою — склепіння, що увінчує храм. Така атмосфера культової замкненості мимоволі «викриває» прихований зміст і п'єси, і вистави, які оспівують театр як монастир, вбачають «велич театру в тому, що його мерці підводяться у фіналі» (репліка Естер)<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Власне, у світ Театру — зовні розкішний, а насправді домашній, затишний, трошки облізлий, зі своїми «умовами гри», згідно з якими фарбоване «сріблянкою» дерево є візерунками кованого металу, і нікого не дивує майже карнавальний грим на обличчях людей, які тривають у звичайних життєвих ситуаціях.

<sup>5</sup> *Цыбульская А.* В отблеске хрустальной ширмы // Вестник. — 1999. — 27 апр.

<sup>6</sup> Студия «Аудиотеатр» А. Фараджева / <http://www.audiotheatr.ru/music/svchud.html>.

<sup>7</sup> Там само.

Спочатку головна роль призначалася автором для видатної актриси Івонн де Брай — тож і п'єса має репутацію «бенефісної»<sup>8</sup>. Як слушно зауважує критик, «у самому виборі режисером драматурга визначилася рідкісна художня співзвучність. У запрошенні на головну роль саме цієї актриси (А. Роговцевої — А. Л.) — вгадана індивідуальність з палітрою психологічних напівтонів»<sup>9</sup>.

Дійсно, біографія Ади Роговцевої (при тому, що до того вона стала і народною артисткою СРСР, і лауреатом усіх можливих премій) відчутно поділяється нині на «до» і «після» «Священних чудовиськ» — своєрідного її Різдва. Довгими роками її героїні та вона сама — через типаж і темперамент — найчастіше сприймалися не стільки чимось індивідуально значущим, скільки втіленням соціального запиту. Більше уявленням часу про жінку, ніж тим, чим жінка є і має бути насправді.

Цілковите розуміння власної природи та гідне її огранювання — ось що отримала А. Роговцева у виставах Р. Віктюка. Це, звичайно, не могло виникнути з нічого: було вже зіграно й «Варшавську мелодію», і «Насмішкувате моє щастя» і «Пера Гюнта», і «Вишневий сад», і «Філумену Мартурано»... Та до «Священних чудовиськ» А. Роговцева являла собою не те, щоб людину ряду, бо завжди існувала трохи над ним, але не була чимось вповні окремим і самодостатнім. А Віктюк та Естер поставили її принципово поза жодним рядом. Відтоді вона сама стала собі законом та ієрархією.

Як справедливо зазначає О. Вергеліс, «Дама без камелій» та «Священні чудовиська» — вистави кінця 80-х — початку 90-х — перетворили Роговцеву на естетський феномен всеукраїнського масштабу <...> То були незабутні миттєвості. Віктюк ще не працював на конвеєр. Його вистави видавалися ексклюзивними витворами. Глядачів «Чудовиськ» та «Дами» Роговцева обертала на своїх добровільних полонених. Вони приходили на одну й ту саму назву по п'ять, десять, двадцять разів поспіль<sup>10</sup>. В. Вульф писав про «Священні чудовиська» Ж. Кокто у режисурі Р. Віктюка: «Лишилася у пам'яті одухотворена вистава, граціозна за формою, без жодної моральної інфантильності, з гірким та відчайдушним сенсом <...>»<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Саме в такому «форматі» її згодом грали, скажімо, у Центральному театрі Армії у Москві до ювілею В. Васильєвої.

<sup>9</sup> *Цыбульская А.* В отблеске хрустальной ширмы // Вестник. — 1999. — 27 апр.

<sup>10</sup> У Києві навіть виникла унікальна міська традиція — відзначати цими виставами прихід Нового року: «Священні чудовиська», а згодом «Даму без камелій» ставили в репертуарну афішу 31 грудня, і зал не був порожній.

<sup>11</sup> *Вергелес О.* Роговцева Ада Николаевна // Ювіляри України. Події та особистості XXI століття: Культура та мистецтво України. — К., 2008.

Першим шоком для публіки у цій виставі було якраз не-впізнання Ади Роговцевої у ламаній, примхливо-манірній істоті з підкреслено опущеними куточками губ на вибіленім обличчі. І — другим шоком — упізнання у ньому ж — її, її посмішки, її ямочок на щоках, її сяючих очей, її рук, що злітали, а за ними струміли напівпрозорі крила повітряної чорної матерії... І «важко було уявити, що інкрустована фігурка актриси на тлі вишуканого декору «вислизаючої краси» усього декілька сезонів тому маялася на цій самій сцені у ватянці передовика виробництва в «Хазяйці» Музи Гараєвої, або коцюбилася в популярній у 80-ті колгоспній п'єсі «Пічка на колесі»<sup>12</sup>.

Від інших виконавців, вочевидь, вимагалися не стільки яскраві індивідуальні прояви, скільки єдність тону, переконливе та чітке дотримання заданого режисером контуру. І вони робили це майже бездоганно — і Є. Паперний — Флоран, зовсім не «героїчний»<sup>13</sup>, переможний на початку і розчавлений, спустошений наприкінці<sup>14</sup>; і Л. Погорелова — Ліан<sup>15</sup> — «юна авантюристка, котра постає у подобі моделі для журналу мод»<sup>16</sup>, і Л. Кадочникова — метушливо-претензійна Шарлотта, і Н. Шаролапова — Люлю, монументальна, мовчазна і безмежно віддана Естер...

Р. Віктюк не може (принаймні, у своїх кращих спектаклях — не міг) ставити просто п'єсу, таку, якою вона написана, напряду: він найчастіше «довантажує» її мотивами та персонажами, що є витворами його власної фантазії. За справедливим зауваженням критика, режисер «у кожній виставі <...> відтворює ефемерний ілюзорний світ, де навколо центральної вісі сюжету існують у плас-

<sup>12</sup> Вергелес О. Роговцева Ада Николаевна...

<sup>13</sup> «Флоран, який попрямував до Естер з квітами, розкидавши їх з-за ширми так, що вони лягли на підлогу неочікуваним візерунком, засліплюючий у білому костюмі, чорному капелюхові та чорному шарфі, але босоніж, раптом захоплюється Ліан і зникає з нею, танцюючи танго... Режисер змальовує тріумфатора Флорана сатиричними фарбами, але Естер їх не помічає. Вона дивиться на чоловіка очима кохання. <...> Та її переживання не заважають їй зауважити також, що хороший актор грає на сцені, поганий — у житті. Тим самим вона майже звинувачує Флорана в тому, що його особистість розчинилася й зруйнувалася в ролях, які він грає...» (Цыбульская А. В отблеске хрустальной ширмы...

<sup>14</sup> Тут він уже стоїть перед Естер, наче школяр, який розбив шибку футбольним м'ячем, він бурмоче заїжджені слова, не дивлячись їй у вічі.

<sup>15</sup> «Різкувата, краса, що привертає погляд, непересічне пластичне обдарування, голос, що має незліченну кількість відтінків, екстравагантна манірність і через хвилину — ширість, яка нікого не залишає байдужим», — ця характеристика Погорелової загалом як актриси цілковито відповідає її роботі в ролі Ліан (Смольяков А. Путь к успеху...).

<sup>16</sup> Цыбульская А. В отблеске хрустальной ширмы...



Ж. Кокто «Священні чудовиська». Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1987.

Естер — А. Роговцева (ліворуч). Естер — А. Роговцева, Шарлотта — Л. Кадочникова (праворуч)

тичній заданості образи, що стають відбитками, акомпанементом, відгуком дії. Вони якраз і формують щільно заселений сценічний ландшафт, вносять естетичний сенс, який подеколи зміщує вищезгадану вісь. Видається, режисер незмінно тяжіє до проекції одної лінії долі в іншу або інші. Мистецтво, яке перетворює життя, часто опиняється в об'єктиві його режисури»<sup>17</sup>.

У «Священних чудовиськах» не просто «акомпанементом дії», а своєрідним alter ego режисера став Янгол Ертебіз у виконанні Олега Ісаєва. Це — «персонаж пантоміми — вічний П'єро з традиційно вибіленим обличчям, сумними очима та позами, у яких втілений відгук на монологи героїні. Він мовчить, його нібито немає, він — театральна маска з пониклими довгими рукавами. Режисер наче переносить частку душевного болю Естер на нього <...> О. Ісаєв пластичний та виразний у кожному жесті-відгуку цього символічного персонажа. Його скорбота змінюється на ледь насмішкувату позу Будди у сцені феєричної появи Флорана.

<sup>17</sup> Там само.



Ставлення автора (певне, насамперед режисера — А. Л.) до героїв можна прочитувати у німих відбитках Ертебіза»<sup>18</sup>.

На адресу О. Ісаєва та його персонажа дісталось, певне, не менше захоплених ліричних відгуків, ніж на адресу Роговцевої — так само, як і її, його теж тут вперше побачили у такій якості. «Вистава чудова, — пише, наприклад А. Літинська. — та без Пьєро вона не була б віктюківською. Це він, Янгол сцени, охороняє щирість двох немолодих акторів від споживацтва, хитрої й вульгарної повсякденності. Це він тужить, коли Гарному погано, а Поганий на мить відчуває себе на вершині успіху, це він приводить до Гарної її коханого, бо ж інакше порушується гармонія і життя починає фальшувати. Це сон — знак гармонії та охоронець її. Тому він такий слабкий, крихкий та беззахисний — надто тонкою є грань цього «ледь-ледь», яке відмежовує справжність від фарсу, щирість від нагашу»<sup>19</sup>.

Ще одною повноправною дійовою особою — причому з «головних», а не «епізодичних» була у спектаклі музика (музичне оформлення Асафа Фараджева) та взагалі вся її звукова партитура: «Музика у виставі стала принциповим чинником її «архітектурної конструкції». Суворі стриманість, урочистість музичних тем перетворює виставу у «театральну месу». До неї треба дослухатися, поринути — музика наче летиться повільним, плавким потоком, який вбирає в себе і шурхіт вишуканих костюмів, і заворожуючі інтонації акторських голосів <...> Асаф Фараджєв переконаний, що у «Священних чудовиськах» для Віктюка став важливим не зміст слова як такого, але слово-звук. Режисер пішов на ризикований крок: вимагав від акторів весь текст п'єси вимовляти майже пошепки, коли навіть нерівність дихання сприймається й тривожить. Наче набуває голос таємний порух душі, а інтуїція стає відчутною рушійною силою. Арія Дідони з опери Перселла «Дідона та Еней» — тема Естер, героїні Ади Роговцевої. Трагічний монолог душі, котрий безупинно веде актриса, мовби прообраз молитви у храмі: у ньому — просвітленість, журба, приховане страждання. Випробування долі та віри, яке необхідно витримати, аби віднайти себе, — це тема Естер, єдина й у музиці, і у грі актриси, неподільна на складники Естер Ади Роговцевої піднесла мистецтво у ранг релігії, вона побудувала храм любові та служить у ньому жрицею: «У театрі я звільняюся від усього того, що ненавиджу в житті», — так заворожуюче досконало, ніби по нотах розписано, звучить ця фраза. Мирське почуття, яке ледь не зруйнувало храм, — це скороминущий порух, який вривається у виставу з голосом Даліди. У ньому чуттєвість, томливість, спокуса. Але порух

<sup>18</sup> Цыбульская А. В отблеске хрустальной ширмы...

<sup>19</sup> Литинская А. Роман с самим собой. — М., 2000. — <http://www.i-love.ru/pressa/text528.html>.

минає, а ідеал, краса жертвовного служіння, крихка гармонія зачаклованої миті лишаються. На їхню честь і звучить у фіналі музика Верді (велична і розлога тема хору рабів з опери «Набукко» — А. Л.)»<sup>20</sup>.

Утім, сакральні змісти у виставі існували не лише на зазначених (музика, сценографія, власне текст зі стійкою авторською асоціацією «театр-монастир») рівнях — вони були закладені у підвалини режисерської концепції.

...В анналах критики та колективної глядацької пам'яті лишилося судження про хеппі-енд «Священних чудовиськ» як про концептуальну недбалість Р. Віктюка або ж блискуче, підступно підготовлене протягом вистави акторське «па» А. Роговцевої, яка, таким чином, нарешті виривалася зі сталевих режисерських обіймів та жорстких рамок стилю «модерн» на волю, у неосяжний океан рідних слов'янських емоцій. Глядач від цього тихо кайфував, критику засмучував (хоч, може, й радував — у глибині душі) ідейно-стильовий дисонанс такого фіналу, але у професійних колах його штучність констатувалася повсякчас. «Ще один оберт інтриги, і замість класичної трагедії перед нами виявився розіграний напівіронічний-напівніжний фінал Кокто. Високі космічні обертони лишаються за кришталевою ширмою, у сценічному житті героїні Естер. У її ж власному легка, у шифоновій чорній сукні Естер — А. Роговцева летить крізь всю сцену до Флорана, але... Ця пробіжка, яка повторюється декілька разів, не увінчується дотиком<sup>21</sup>. Вони, лишившись разом в їхньому спільному домі, не з'єдналися <...> Звісно, у двобої, котрий стався несподівано, Естер перемогла. Ліан відіслано до Голівуду саму. Але у колишнє кохання повірити більше не вдається», — пише, приміром, А. Цыбульская<sup>22</sup>.

Між тим, є сленговий театральний вислів: «У програмці треба писати». У даному ж разі все навпаки: програмку треба було читати. Там, прямо на титульному аркуші, рукою режисера авторський жанр — «живий портрет одної п'єси» — був замінений на «живий портрет одної театральної містерії». У «Священних чудовиськах» під оболонкою сюжету хоч і нестандартного, але з відчутним присмаком бульварщини, розігрувалося ніщо інше, як Євангеліє. Його подієва квінтесенція, коли точніше. «Прекрасні міфи приходять до нас з глибини віків. Кокто приймав їх, омолоджував та оновлював. Важкий, але славетний талан» (Роман Віктюк. З тієї ж програмки).

<sup>20</sup> Студия «Аудиотеатр» А. Фараджева / <http://www.audiotheatr.ru/music/svchud.html>.

<sup>21</sup> Тут критик є неточний: уповні за «законом цирку», згідно з яким кожний прийом може повторюватися лише два з половиною рази, утретє Естер-Роговцева все ж опинялася на руках Флорана-Паперного. Але ця похибка характерна — вона свідчить про те, що у сприйнятті «недотик» переважив «злиття» своєю переконливістю.

<sup>22</sup> Цыбульская А. В отблеске хрустальной ширмы...

Трійця: Бог-Отець — режисер, Дух Святий — Янгол Ертебіз, нарешті, головна дійова особа — Естер. Три втілення єдиного Деміурга, вершители долі та призначення.

Все починається з народження Янгола. Недолуге створіння із величезними сумними очима у перші секунди вистави наділяється Поставою. Жестом. Ритмом. Стрибком. Бігом. І стає Духом Театру, покровителем Кохання, розпорядником Дійства. Таким чином, Світ віднаходить Дух, Дух починає царювати над світом.

Пафосом творення було просякнуто тут усе.

Янгол вдихав життя в Естер. Легким пластичним натяком на народження Адама з фрески Мікеланджело «Створення світу» ставала ця мить дотику через відстань.

Хрещення Театром? І служіння йому. «Театр — це щось схоже на храм. Ми служимо своєму Богу, повторюючи одні й ті самі молитви»: зміст, вкладений у ці слова — майже релігійний.

І далі все, що відбувалося, точно відповідало канонічній послідовності містеріального циклу.

Естер знала усе заздалегідь — про Флорана, про Ліан, про себе. Навіть те, що «щастя існує, і воно вміє чекати».

Хоча спочатку й віддих — відчайдушний, приречений, майже несвідомо повторюване тричі: «Звідки вона?!» І раптовий стоїн: «Ні...». Хоча й боялася, і відтягувала, відводила убік розмову, знов і знов сплітаючи та розплітаючи його нитки...

Та коли надходило підтвердження знання, то видавалося навіть занадто спокійним її: «Ось, значить, як виглядає нещастя. Ось яке в нього обличчя».

Адже Ліан — суть породження самої Естер, її передчуття, яке набуває плоти й крові, її «відчужена» та матеріалізована фантазія. Ліан та Естер — одне. Однакові будуть їхні руди гриви — згодом, у Шату, однаковим же виявиться їхнє природне волосся — коли наприкінці, у хвилину відчаю, Ліан зніме свою чорну перуку, в якій вона була під час їхньої першої зустрічі (те, що це саме перука, стане зрозуміло лише тепер): під «виглядом Ліан за відсутності Естер» виявиться... та сама Естер.

«Одного чудового дня Господь Бог позбувся всіх своїх недоліків, створивши з них Диявола та відправивши його до пекла...» Естер і тут — деміург: «створюю з себе» Ліан (вона виникає з відлуння та порожнечі нічного театру) — та виганяє її до «царства тіней». Тут воно — Голівуд («Ти хочеш стати тінню на екрані?» — «Ви їдете до Голівуду»).

Але це буде пізніше. Наразі Естер мучить не стільки раптово отримана звістка, скільки неодмінна, апріорна суперечність між Творцем та його знаряддям — у ній самій. Той біль, який виникає від ваги хреста, прийнятого на себе — нехай і добровільно. Молитва Естер у фіналі першої дії — та сама хвилинна слабкість



Ж. Кокто «Священні чудовиська».

Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1987.

Шарлотта — Л. Кадочникова, Ліан — Л. Погорелова

«Чом не обмине мене чаша ця...» (які слова шепотіла у цю мить Ада Роговцева? — одна з таємниць Театру, без яких він мертвий). Та рішення вже прийняте і «так» промовлене: «Я поселю Ліан у Шату. Я багато чому зможу навчитися в Ліан»<sup>23</sup>.

Тож далі буде шлях на Голгофу — крізь осуд Шарлотти, нерозуміння Люлю, крізь ненависть Ліан... Крізь муку. «Звісно ж, я страждаю. Інакше все було б надто просто». Страждання — і нарешті момент розп'яття на хресті з рук Ертебіза.

<sup>23</sup> «Якщо Кокто цікавить, якою мірою акторська творчість впливає на поведінку особистості у житті, Віктюка — з якою сценічною екстравагантністю це можна втілити пластично, то <...> Аду Роговцеву — можливість жіночої душі пройти крізь пекельні кола та відродитися знову. Там, де у Расіна чи Корнеля, скажімо, героїня приймала б отруту, у Кокто вона із мудрим терпінням примирюється з життям» (*Цыбульская А. В отблеске хрустальной ширмы...*).

Естер іде. Це — смерть. Вона «помирає»: для всіх, для сюжету. Та дух її — тут, і все тепер — передчуття, і далі — за тим самим канонічним текстом: «Янгол... І шати його були білі, мов сніг». — «Не проводжайте мене. Іде сніг». — «Вона поспішає крізь заметіль!» — І з снігу постає Естер. Уся в засліплююче білому. З'являється всім по черзі — спочатку Ліан, потім Флорану, Шарлотті, і ті не бачать її першої секунди. Не можуть повірити: «Ти? Нічого не розумію... Це ти? Естер?!» І лише потім прозрівають.

Це — воскресіння. Коли «обійняли Його (її...) ноги та вклонилися до землі...» — Навіть мізансцена та сама... А світло та грим такі, що обличчя Естер — А. Роговцевої — незмінна трагічна маска. І лише у фінальній сцені цієї маски вже немає. І світ навколо змінився: тепер усе навколо — торжество.

Творіння продовжується. І воно буде вічним. Від дотику — знайомства з Естер — кумедно оживає навіть «тростина лялька» — мадам де Ковіль (М. Швідлер), мати Шарлотти: в уже неживому раптом знову пробуджується живе...

Шлях Естер — Естер А. Роговцевої та Р. Віктюка — шлях спокутування гріха нашого сумніву в ім'я доведення безглузості нашої не-віри. Не-віри в Театр. Не-віри у Кохання. Вознесіння на руки Флорана — фінальна крапка на цьому шляху.

Хеппі-енд? — Але такою світлою і має бути і є ось уже два тисячоліття розв'язка сюжету про торжество вищої справедливості та віднайдення вічного життя.

Увесь канонічний хід подій (Творення Світу, Різдво, хрещення, служіння, моління про Чашу, хід на Голгофу, розп'яття, смерть, звістка про Воскресіння, явлення, Вознесіння) був витриманий абсолютно та доволі прозоро зацентований візуально. Проте ця схема, водночас, вельми притамована, навмисне прихована у тканині вистави, у багат шаровій структурі цілого.

Найнижчий шар — житейський: екстравагантна історія про всепереможну силу кохання, прекрасна казка під французький шансон. Сяюча Естер на руках Флорана та, в унісон, радісний віддих залу. «Мелодрама, мелодрама... — із сумом зітхає А. Літинська. — «Припиніть цю мелодраму!» або ж «Це мелодрама якась!» Дехто й припиняв. А що поганого у мелодрамі? <...> Хіба «Священні чудовиська» не мелодрама? Жанр, побазований на живому відчутті ситуації, жанр, що зачіпає життєво важливі центри. І он яка висока поезія виростає на дахові цього жанру, яке прекрасне дерево, що його охороняє янгол сцени. І як навдивовижу точно, тим самим абсолютним слухом знайдене рішення «дороги» двох немолодих людей, які бачать себе ТАМ, за межею знаного: танок у цілковитій німоті, без жодного звуку, наче в німому кіно (згадувана вже передфінальна сцена «польоту» Естер до Флорана — А. А.), і раптом — підтримка. Спалах. Світло. Вибух музики. Торжество. Тріумфує все те саме: гармонія, краса, справжність Правда сцени»<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Литинская А. Роман с самим собой...



Ж. Кокто «Священні чудовиська».

Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1987.

Ліан — А. Погорелова, Естер — А. Роговцева, Ертебіз — О. Ісаєв

Тож шар глибший — театральний сенс того, що відбулося. Сюжет про силу Театру, який торжествує над самим життям. «Свійська катастрофа», «спровокований напад», успішно інсценовані геніальною актрисою. Зіграно театральну виставу. Естер — його режисер та виконавець, Ертебіз — натхненник, решта — статисти. Останній жарт у цьому сюжеті — гра у групове фотографування на поклони: починає рух Є. Паперний — Флоран, за ним (і, ясна річ, навколо нього) по-новому розташовуються дами, серед яких і Естер, котра не претендує вже на жодну «окремність». Воістину: чоловік завжди певний, що приймає рішення та розпоряджається саме він. Насправді ж усе вже вирішено та зроблено — жінкою. Актрисою. А диригент поклону — Ертебіз. Театр.

Ті, хто «має вуха», радісно й дружньо потрапляли на вудку слів Естер: «Бійтеся театру в житті! Великий актор займається своїм мистецтвом лише на сцені, поганий актор завжди грає в житті». Так, Естер справді не грає. Бо для неї не існує настільки природного та незаперечного для інших — звичайних, «нормальних» Флорана, Ліан, Шарлотти, Люлю — поділу на життя і Театр. Театр = Життя.

Життя = Театр. Не «театр» — натушний та дешевий ерзац, де прояви почуттів наскрізно фальшиві та всі «розклади» переграні до нудоти, але — Театр. Який вимагає «повної загибелі всерйоз».

Воістину, «велич театру в тому, що його мерці підводяться у фіналі» — як Естер. А «жертви тих, хто робить з життя театр» — штучно, як Ліан — ніколи не підведуться у кінці. Якщо не будуть самим Театром. Бо ж Естер — самий Театр, щеплення яким робить відчуття життя більш гострим та небанальним. Від «жити, не знаючи, що в тебе є серце», до «жити з кинджалом з бутафорського реквізиту в серці», таким чином його, серце, відчуваючи — лежить шлях запліднення та очищення життя Театром.

Цей другий змістовний пласт був у виставі «для своїх». Для тих, для кого фатальна нестиківка єдиного життя та улюбленого Театру суть проблема. На сцені ж було явлене її ідеальне, утопічне, але — розв'язання: театр і повинен торжествувати над життям — хоча б у своїй власній царині.

Нарешті, третій «поверх» (чим не вертепна структура?!) — сюжет сакральний. Євангельський, утім забарвлений не тільки й не стільки релігійно. Бог як вищий сенс та абсолют був тут єдиний у двох іпостасях: Він є Театр та Кохання.

Дві стіни одного тунелю сходилися в цій пульсуючій точці. І Янгол прикладав палець до вуст.

Далі — тиша.

Але цю тишу було порушено через декілька років, коли виставу поновили у дещо видозміненому оформленні та акторському складі<sup>25</sup>.

Ось яким побачив цей новий-старий варіант критик Р. Должанський: «Дивно те, що цю приречену на провал з точки зору всіх законів театру спробу реінкарнації старої вистави слід визнати дуже вдалою. І перш за все завдяки Роговцевій, яка зберегла у ролі і загадковість, і лірику, і святковий кураж <...> Надалі хто лишень не випускав на сцену (і в оформленні і у стилі гри) тугу за модерном та примхливі вигини лінії Орта. Надалі перетворилися на штампи — як загальні, так і особисто Віктюка — і янголи з вибіленими обличчями та довгими рукавами, і обгортаючі, знебарвлені інтонації, і спілкування персонажів через порожнечу, і атмосфера загального томління на сцені, і естетська зламанисть з чуттєвістю, і милування забороненими пристрастями, і спокуса таємничих пороків. Надалі сам Віктюк вже став ставити лише слабкі італійські п'єси. Але у «Священних чудовиськах» цей театральний стиль <...> постає в момент відкриття та розквіту»<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Як антрепризний проект, бо на той момент А. Роговцева вже залишила театр ім. Лесі Українки.

<sup>26</sup> *Должанский Р.* Роман Виктюк как Иван Калита // Коммерсант. — 1996. — 1 мар.

«Священні чудовиська». «Дама без камелій».

Вони залишилися в цілому поколінні юних тоді акторів, режисерів, театрознавців — «бутафорським кинджалом, кинджалом з театрального реквізиту, найгіршим з усіх».

Ми стали піхвами цього кинджалу.

Se soir...

А. Липківська

розділ четвертий

---



УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР  
1990–2000-х:  
У ПОШУКАХ  
СУЧАСНОЇ МОДЕЛІ  
НАЦІОНАЛЬНОЇ  
КУЛЬТУРИ

О. Шипенко «Археологія»  
О. Шипенко «...І сказав Б...»  
Ю. Рибчинський «Біла ворона»  
С. Мрожек «У відкритому морі»  
О. Лішега «Друже Лі Бо, брате Ду Фу»  
Дж. Селінджер «Над прірвою у житі»  
Л. Піранделло «Трохи вина, або 70 обертів»  
Т. Еліот «Смерть у соборі»  
Г. Клаус «День кохання, день свободи»  
Г. Бюхнер «Войцек»  
Ю. Лермонтов «Маскарад»  
Платон «Бенкет»  
М. Куліш «Хулій Хурина»  
В. Шекспір «Ромео і Джульєтта»  
Л. Костенко «Берестечко»

Вистави «Археологія» (1989 р.) та «...І сказав Б...» (1991 р.) режисера Валерія Більченка на кону Київського Молодіжного театру стали чи не найприкметнішими досягненнями театрального пошуку рубежу 1980–1990-х рр. — часу ревізії звичних, усталених мистецьких форм та змістів, виходу на сцену нової (або «добре забутої») літератури та потужного студійного руху.

Здійснені не у «благенькому» підвалі чи у погано пристосованому для цього приміщенні якогось палацу культури (бо саме у таких умовах найчастіше працювали новостворені колективи), а на відповідній постановочній базі, ці вистави стали практично культовими для мистецьких кіл (а надто молоді) й презентували нового для Києва та України режисера<sup>1</sup>.

В обох випадках В. Більченко базувався на близькій йому по духу драматургії свого однолітка О. Шипенка<sup>2</sup> — хоча

<sup>1</sup> Випускник акторсько-режисерського курсу А. Васильєва та М. Буткевича у «ГІТІСі», В. Більченко (нар. 1959 р. у Кривому Розі) дебютував на батьківщині незадовго до «Археології» — постановкою «Ой, не ходи, Грицю» у Вінницькому музично-драматичному театрі ім. М. Садовського (див.: *Веселка С. Довірилося надії // Укр. театр.* — 1990. — № 4. — С. 14–15).

<sup>2</sup> Олексій Шипенко — письменник, драматург, режисер, актор, музикант. Народився у Севастополі, закінчив Школу-студію МХАТ, працював у російському театрі в Таллінні. Автор понад 40 п'єс, найвідоміші з яких — «Спостерігач», «Смерть Ван Халена», «Сад осьміногів», «З життя Камікадзе», «Судзукі», «Натуральне господарство у Шамбалі», «Москва-Франкфурт», «Мій білий Мерседес»,

заради справедливості слід наголосити, що літературне першоджерело для режисера та його колег по новій режисерській хвилі (В. Кучинського, А. Жолдака, О. Ліпцина та ін.) ніколи не мало самодостатньої цінності й використовувалося лише як початковий імпульс для власного висловлювання, при цьому кінцевий результат був пов'язаний із цим першоджерелом здебільшого лише формально.

Просякнута потужною ностальгійною рефлексією, наскрізь імпресіоністична «Археологія», так само, як і поставлена двома роками пізніше під назвою «...І сказав Б...» композиція з п'єс «Верона» та «Ла фюньф ін дер люфт» — перший і, сказати б, еталонний зразок сценічного постмодерну у вітчизняному виконанні — зафіксували у практично чистому вигляді провідні тенденції тогочасного театрального поступу.

\* \* \*

Про персонажів п'єси «Археологія» Р. Віктюк писав так: «Середньоталановита, середньоосвічена та середньокультурна інтелігенція — спільнота витончених неврастеників... Вони не знають любові та справжньої дружби, вони приречені на егоїзм і та страждання від нього. І вже зовсім не вірять вшивим ідеалам і не реагують на ідеологічні помилки. Їм здається, ніби вони достатньо розумні та освічені, аби розуміти, що протестувати — марно. Брехня — звична для них атмосфера. Вони вважають себе духовно-частковими індивідуумами, котрі лише у поєднанні з подібними до них набувають сенсу. Як у дитячому конструкторі. Щоправда, там детальки стандартні, вони утворюють певне ціле, а герої п'єси «Археологія» — детальки ненормальні, звихнуті детальки, вони хоча і є детальками цілого, але уявили себе максимально великим, грандіозним цілим. Однак сумно їм все ж таки буває і мати близьку людину хочеться. І цей навіжений пошук є формою подолання самотності, духовна її компенсація»<sup>3</sup>.

Режисер В. Більченко, дотримуючись такої концепції, вніс у неї принципове уточнення, ідентифікувавши себе (і надавши можливість для такої ідентифікації глядачеві) з повноправним членом цієї спільноти — ліричним героєм Льошею у виконанні м'якого, напрочуд делікатного у виражальних засобах та, водночас, інтравертованого актора Славка Чорненського.

«Байконур», «Чарівна лампа Бен Ладена» та ін., а також романів «Життя Арсенія» та «Книга співпадінь». З 1992 р. живе у Берліні. П'єси Шипенка увійшли до європейських театральних енциклопедій та навчальних програм, поставлені у театрах Німеччини, Росії, Англії, Шотландії, Португалії, Франції, Італії, США та ін. Віденська державна бібліотека у 1998 р. включила ім'я Олексія Шипенка до списку «Видатних осіб ХХ століття».

<sup>3</sup> Віктюк Р. Общество утонченных неврастеников и дегенератов // Восемь нехороших пьес: [Сб.] / [Авт.: В. Ерофеев, Е. Сабуров, О. Юрьев и др.]. — М., 1990. — С. 270–271.



О. Шипенко «Археологія». Київський Молодіжний театр, 1989. Льоша — Я. Чорненський

Сцени з вистави

Подійово «розріджена» історія втечі Льоші — чи то письменника, чи то драматурга — від тих нечисленних соціальних зв'язків, котрі ще лишалися в нього (дружина, дах над головою, обіцянка нової п'єси редакторові з Міністерства), розігрувалася на спеціально відкритій для цього малій сцені Молодіжного театру, у тоді ще білому (а не чорному, як зараз) кабінеті, серед старих газет і піску, з якого можна було викопати різні предмети (наприклад, телефон). Основний мотив сценографічного рішення (художником тут виступив сам режисер), таким чином, уповні корелювався із загальною тогочасною тенденцією подачі світу на театральному кону як чогось хиткого, непевного, просякненого суто постмодерністичними відчуттями себе «після життя» (або «поза життям») та тотальної знекровленості, вичерпаності («що було, те й буде, і немає нічого нового під сонцем») навколо<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Ці настрої були змісто- й формотворчими у знакових постановках того часу: так, у виставі Московського ТЮГу «Собаке серце» за М. Булгаковим (1987 р., сценограф

Перекладач Я. Верещак (очевидно, вкупі з акторами) знайшов надзвичайно виразний адекват авторського тексту: на кону звучали і українська, і російська, і німецька, а засобом характеристики, зокрема, ексцентричної Старої (В. Авдеєнко) став суржик, що тоді фактично вперше зазвучав з театральної сцени. І весь Київ повторював сакраментальне: «Когда я арбайтен учительницею географії в молодших класах, я замечала за собою такі вельми странніє задвиگی...»

В «Археології» був явлений світ людей (дружина Льоші, яка періодично рідзала собі вени, «системна» дівчина Поліна, кришнаїт Кришна, Льошина бабуся Ерінія Петрівна Семенова-Бертєє — «відмінник народної освіти», а тепер «останнє па у весільному танку психоаналізу», якій за її власними вказівками весь час копав могилу Льошин дядько Лєодя, мандрівний філософ, «ветеран війни та орденосець»), котрі — за власним вибором чи внаслідок певних обставин — існували поза соціальними структурами і регламентаціями. Світ цитат (з Басьо, Дж. Донна, Р. Рождественського — Я. Френкеля, «Білого сонця пустелі», «Бхагавадгіти»), світ, де під Робертіно Лоретті («Јамаіса») прямо під ногами глядачів натурально п'ють дешевенький одеколон; світ дивних, з погляду обивателя — майже ні про що розмов (про висадку на Місяці, поведінку щурів, створення світу, царя Крамса, культуру пігмеїв в аспекті «адаптації людини до умов вологих тропічних лісів» тощо), які виникали невідомо звідки й ішли в нікуди. Світ незавершеностей і необов'язковостей. Нарешті, світ, де від минулого (читай — від Життя) зосталася лише кіноплівка, на якій уже нічого не розібрати.

У моделюванні (а точніше — проектуванні назовні) цього світу В. Більченко був жорсткішим за драматурга Шипенка: там, де у п'єсі на кадрах старої кіноплівки вгадувалися хоча б сандалики героя, який злився із загальним святковим натовпом першокласників, у виставі й зовсім зображення не було: лише смуги, розриви, подряпини... А машина, яку весь час оптимістично намагався полаго-

С. Бархін) на «ковдрі» чорного попелу, що ним — наче після всесвітньої катастрофи — було засипано всю сцену, просто не могло природно розвинутися жодне нормальне «сьогодні», не кажучи вже про «завтра»; у чеховському «Іванові» (1993 р.) той таки Бархін вміщує на сцені сад із залізних палиць, цілком мертвий первісно, але у контровому світлі — оманливо оживлений; у «Саві Чалому» в Київському театрі ім. І. Франка (1990 р., художник І. Білецький) у перші ж секунди вистави на сцену валилася церква, і вже на її кістяку розгорталася дія; у пушкінських «Маленьких трагедіях» Ю. Любимова (Театр на Таганці, 1989 р.) всі персонажі з самого початку з'являлися на сцені в інвалідних візках — приреченість, відсутність майбутнього, тож лишається не жити, а тільки згадувати про колишнє життя; наче після Апокаліпсису відбувається все у спектаклі О. Дзекуна «Біла гвардія» за М. Булгаковим (Саратовський театр драми, 1991 р.) — суцільний сон, марення, царство тіней...



О. Шипенко «Археологія». Київський Молодіжний театр, 1989.

Сцена з вистави

дити єдиний «нормальний» персонаж у п'єсі — Друг Льоші (В. Алексеєнко) і яка у цій самій п'єсі навіть їздила, — фігурувала на кону у вигляді напівзакопаного у пісок порожнього іржавого кузова, без колес та «начиння». Тобто і минуле, і майбутнє виявлялися однаково фантомними.

Але раптом за зірваними зі стіни газетами починали «бігати» різнокольорові лампочки, і герої, розмірковуючи про американських астронавтів («Та прогуляночка дорого їм обійшлася: щось там вони збагнули, там, коли у шість разів менше важили...»), самі починали уявляти-розігрувати посадку на Місяць — радісно, завмираючи, наче у рапіді: «Ключ на старт! — Я на трапі! — Зрозумів тебе!».

А у вальсі<sup>5</sup>, котрим режисер замінив фінальну сцену (драматург бачив тут вагон метро, яким персонажі їдуть у нікуди, граючи «у міста»), всі ці дивні істоти раптом з'являлися у вишукано білому вбранні, уже відокремленими від нас (та й від себе — недавніх) якимсь невидимим бар'єром. І виявлялося, що вони —

<sup>5</sup> «Потанцюй зі мною» — цей рефрен з п'єси набув, таки чином, образного завершення.



прекрасні. Чи було це останнім спалахом світла перед проваленням у небуття, або віднайденням, нарешті, вічної гармонії, недосяжної у наявній реальності та у реальній відчуженості — від інших, від себе, від власного життя?..

В усякому разі, ідея вистави була досить прозорою, хоча від цього не менш пронизливою: людина вільна лише у момент переходу — чи у світ фантазії, чи взагалі у світ інший. Причому цей момент є надто нетривкий: гра вичерпується, бо нічим по суті не підживлюється, а за просвітленими персонажами в білому буквально одразу приходив сам режисер (чи Режисер?) Більченко, вбраний у чорне, з величезною вівчаркою на повідку, мовби конвоїр або наглядач. «І при Місяці нема мені спокою...» — як висловився б герой Булгакова.

Сценічна дія у виставі була побудована не за законами класичної композиції, а методом «вільного плавання», зовні безцільного блукання у тогочасному соціокультурному «ералаші». І головним у ній виявлявся не хід доволі примарного сюжету, а той потік асоціацій, котрий для кожного глядача — індивідуальний та неповторний. Спільною ставала лише туга за Життям — минулим чи майбутнім — яка проривалася через абсурд. Та абсурдність буття стверджувалася в «Археології» не агресивно, без екзальтованості й епатажу, але — у прозорій, трохи розслабленій розміреності, принципово несуетно, зі втомленою мудрістю.

Режисер пізніше згадував: «Коли я ходив і всім пропонував п'єси Шипенка, мені відповідали — «Не треба». Я говорив: «Як не треба, це ж і є наше життя. Ви зайдіть у перехід і подивіться, що робиться». А мені відповідали: «Це — не предмет для мистецтва. Для чого нам дивитися на виродків? Ми хочемо дивитися на красивий одяг, на красивих людей». А з цим що робити? <...> Куди все це подіти? Увесь цей «мотлох», який і є нашим життям»<sup>6</sup>. Тож і поставив він цю виставу не про таких собі «бомжів», з якими нормальна людина ризикує перетнутися лише біля смітника, а про себе, своїх однолітків, своїх щасливо знайдених глядачів — надто дорослих у дитинстві та надто дітей для дорослого життя. Дивна суміш екстремізму та «пофігізму» оберталася тут — при зовнішній нерухомості або ж браваді — відчайдушними пошуками себе у світі, ворожому та порожньому.

«Археологія», котра ледь не кожного разу загрожувала виявитися останньою («Пожежники закривають малу сцену!» — і цілий натовп стрімголов біг до «Молодіжки») лишилася у пам'яті виставою-прощанням — режисера, акторів, глядачів — з самими собою, майже незнайомими, із власними ілюзіями, з дитинством, причому радше навіть просто зі згадками про нього. Своєрідним маніфестом втраченого покоління «вісімдесятників», маніфестом не-діяння — для тих часів, коли *не діяти* було чесніше.

<sup>6</sup> Більченко В. «Мене цікавить подія з людиною» / Розмову вели М. Ніколаєнко, Д. Котеленець // Укр. театр. — 1993. — № 4. — С. 15.

Прихильниками «Археології» ставали люди різних поколінь. Завідувач кафедри театрознавства КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, фронтовик, людина попередньої професійної генерації А. Поляков так відреагував на неї: «В «Археології» режисеру В. Більченку пощастило знайти адекватну тонкій психологічній акварелі п'єси природу акторських почуттів, за допомогою простих, часом ніби нічого не значущих слів розкрити глибокий трагізм існування своїх героїв. Особливо хотілося б відзначити професійно зрілі роботи Я. Чорненького (Льоша) і В. Авдеєнко (Стара)»<sup>7</sup>.

Молодь, як і годиться, була емоційнішою. Так, відомий сьогодні журналіст та критик, а тоді студентка Г. Шерман писала: «Це вистава про людей, які пропали. Пропали у багатьох значеннях: загинули, загубилися, зникли. Її напрямок можна визначити як соціалістичний декаданс. Як у плані естетичному, так і в плані спрямованості проблематики. <...> Люди — привиди, люди — марева, тавровані реаліями абсурдного повсякдення. Ирреальний світ — міраж їхнього існування — обжитий та обставлений згідно болісних законів нашого матеріалістичного буття. Вони блукають цим світом навмання, розтращуючись об мури здорового глузду. <...> Писати про цю виставу дуже складно. Але сприймати... Ні, боронь боже, не легше. Важко! Важко так само, як важко дивитись власні рентгенівські знімки. Як формулювати хворобливі передчуття, як аналізувати сни або сповідати близького друга. <...> Виставу треба дивитись, її треба вивчати, як показання барометра, що відбиває духовно-психологічний стан самосвідомості та світосприйняття людини. Тут, сьогодні, зараз»<sup>8</sup>.

Так само і в середині театру — вистава знайшла собі адептів (зокрема, акторів, котрі пізніше пішли за Більченком у новостворений Експериментальний театр-студію) серед представників різних поколінь. Тодішній головний режисер В. Оглоблін, «хрещений батько» приходу В. Більченка до Молодіжного і призначення останнього очільником театру, котре планувалося, проте не відбулося через заборону «згори», і через багато років називав «Археологію» «геніальною виставою», і згадував, як затягнув на неї міністра культури, а тому вона «видалася надто лівою.

Авангардовою?

— Та не була вона авангардовою. Це була прекрасна психологічна вистава»<sup>9</sup>.

Виконавець головної ролі Я. Чорненький — теж через багато років розмірковує про принципову відмінність роботи над «Археологією» та акторського

<sup>7</sup> Поляков А. Уроки одного фестивалю // Укр. театр. — 1990. — № 2. — С. 12.

<sup>8</sup> Шерман Г. Про левову долю // Там само. — С. 10–11.

<sup>9</sup> Оглоблін В. Надо только ущипнуть // 25 Молодих історій: Ювілейне ревію. — К., 2005. — С. 65.

існування в ній порівняно з тим професійним досвідом, який актори набували і до, і після цього: «Нарешті, після десятків суто постановочних вистав, актори отримали можливість видобути з себе те, що валялось там непотребом довгі роки. Вони видобували з себе все це, і тишились, і дивувались тим скарбом, що був у них законсервований. Не квапилися одразу бігти на сцену, довгий час просто наговорювали тему, так би мовити, домовлялися на березі перед тим, як пірнути в роботу. Іноді просто мовчали. Рекордна тиша між репліками Більченка на репетиції сягала 25 хвилин, а в паузі висіло його знамените запитання — до себе, до світу, до минулого і цієї миті <...>

– Ни кучера, ни сторожа — свобода! — промовляв там Льодька, персонаж В'ячеслава Сланка. На сцені й була свобода. Люфти, які ти завжди міг заповнювати собою. Як Віка Авдеєнко, що раптом виявилася тут ще й блискучою комедійною актрисою»<sup>10</sup>.

Уповні за професійним законом, згідно з яким відгуки критиків адекватні самому сценічному продуктові (якщо це фахова критика, звичайно), про «Археологію» лишилися друковані свідчення більш ліричного, ніж професійно-оціночного характеру. Так В. Дишкант у газеті «Кур'єр муз» у статті з промовистою назвою «Хто розкопає наші кості?» писав: «Ми так не любимо, коли пісок в очі. Очі печуть і сльозяться. Ми так не любимо, коли очі ріжуть різні декласовані типи: злидарі, бомжі, напівбожевільні бабусі, хіпші... На початку вистави ми, глядачі, схожі на глуху стіну, через яку не пробитись цим дивним, чужим героям, стосунки, спосіб життя яких нам важко осягнути. У фіналі ця монолітна стіна протистояння паріям суспільства розвалюється на порошок <...> В «Археології» зруйновано ієрархію наших суспільних цінностей. Втім, так і буває на розкопках, коли нічний горщик знаходять поруч з царською короною <...> У виставі все зрівняно в значенні. Слова високі й сороміцькі, шум радіоприймача і звук сечі, спрямованої у відро. Ніщо не має для героїв абсолютної цінності. Що слова, коли знецінене саме життя? Випавши із системи унормованих соціальних стосунків, моральних правил, культурних табу, герої живуть у своєму світі. Але страждають вони так само, як і ми. Так само шукають людського тепла, любові і щастя. Цієї спільності достатньо, аби співчувати їм»<sup>11</sup>.

Фотографії окремо взятих акторів — єдине розбірливе, що залишилося від численних зйомок вистави, зроблених різними людьми на різних ігрових майданчиках. Власне ж вистава чинила опір будь-якій фіксації. В результаті вона «вислизнула», лишивши на плівці тільки розпливчасті сліди свого невловленого існування.

А шлях режисера В. Більченка у Київському Молодіжному театрі проліг від ностальгійної, ліричної сповіді в «Археології» до безжальної та віртуозно оздобленої яскраво театральними прийомами соціокультурної діагностики в «...І сказав Б...».

А. Липківська

<sup>10</sup> Чорненький Я. Ой, як хочеться курки // Там само. — С. 75.

<sup>11</sup> Цит. за: 25 Молодих історій: Ювілейне ревью. — С. 69.

...За прискіпливими підрахунками з залу, тільки протягом першої дії (в якій було майже повністю зіграно п'єсу «Ла фюньф ін дер люфт») вистави «...І сказав Б...» оте ненормативне «б...ь» пролунало зі сцени 28 разів.

Сьогодні автор п'єси О. Шипенко на запитання щодо «нецензурних виразів, котрих більше, ніж рядків у тексті», відповідає так: «Це була просто розвага. Я сидів у своїй комунальній квартирі і чув за стіною суцільний мат. При цьому люди любили одне одного та були не чужі усіх людських почуттів. Я зрозумів, що це — єдина мова, котра їм дана, і записав усе, що вони говорили. Якраз тоді у драматургії панувала нова хвиля, всі писали про комуналки, а у мене вона — ондечки, за стіною. Я ніколи не був автором, який займається «чорнухою», хоча мене часто в цьому звинувачували. З 40 п'єс, може, лише 2–3 містять якісь «сильні вирази»<sup>1</sup>.

Так чи інакше, але режисер В. Більченко знову не став вдаватися до модної тоді сценічної «соціочорнухи» й обрав метод максимального відсторонення, перемістивши обидва так само подійово «розріджені», як в «Археології», сюжети (скандал алкоголіка-сина з паралізованою матір'ю у «Ла фюньф» та подружжя в ліжку — у «Вероні») з площини побутової, навіть фізіологічної, у площину, сказати б, театральну-естетичну. Критик Н. Казьміна з цього приводу справедливо зазначає: «Більченко вгадав, що діалоги Шипенка <...> не можна вирішувати у побутовому ключі, не можна вибудовувати ці характери у психологічній мане-

<sup>1</sup> Шипенко А. Давно нікого не епатирую // [www.tanitch.de/schipenko](http://www.tanitch.de/schipenko).

рі, бо це зовсім не є характерами, а лише тим, що від них зосталося, скалками, не ситуаціями життя, але його типологічними кліше»<sup>2</sup>.

Підхід, презентований Більченком чи не вперше на вітчизняній сцені, став наочуд характерним для пошукового театру рубежу 1980–1990-х рр.: стимул для гри, прийом, організуючий режисерський хід не відшукувалися у надрах самого літературного тексту, а привносилися іззовні, надалі ж розгорталися не просто понад, але — поза, а нерідко, здається, й «замість» цього тексту (хоча останній, ясна річ, і виголошувався — бодай у якомусь обсязі).

У даному випадку пріоритет був «відібраний» у літературного першоджерела і відданий просторово-сценографічному чинникові організації вистави (художник — О. Богатирьова). За враженнями Н. Єрмакової, «спектакль «...І сказав Б...» був насамперед явищем поліпросторовим, складеним з простору великої сцени Київського Молодіжного театру і широкої стрічки помосту, що навпіл перерізав зал для глядачів і сам утворювався з двох окремих (відкритого і напівзакритого) майданчиків. До цього додавався станок-сцена, надбудована на головній, великій площадці. Всі ці місця дії «працювали» і послідовно, і паралельно, водночас у єдиній структурі простору-дії»<sup>3</sup>.

Відповідно, і самими п'єсами режисер маніпулював таким чином, що їхня дія розгорталася спочатку послідовно, потім паралельно, потім накладалися одна на одну й, врешті, вироджувалася у рух акторів-персонажів по колу під барабанний гуркіт.

Тобто так само, як і просторове рішення, текст наділявся «модульною» структурою, і, за визначенням Н. Єрмакової, ці «два окремі модульні тексти-сюжети безліч разів повторювалися протягом вистави. При цьому дві пари персонажів мали у різних епізодах різні стилістичні, жанрові, психологічні, соціально-детерміновані іпостасі. Завдяки цьому кожен окремий епізод відповідно обарвлювався, інтерпретувалася, послідовно відтворюючи, сказати б, змістовний коментар, відсторонюючи зміст того, що відбувається. Гра просторових «змістів» додатково ускладнювалася тим, що кожен окремий епізод, варіант сюжетного модуля міг мати цілком різні стильові ознаки, власне, вирішуватися у різних стильових моделях <...> При цьому окремі персонажі в одному й тому ж епізоді могли бути умисно й брутално деформованими, гротесково загостреними, відверто спародійованими. Ці перекоси надавали епізоду додаткового, часто несподіваного саме контекстуального змісту. Фактично тут демонструвалися безмежні можливості просторово-стильових інтерпретацій»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Цит. за: 25 Молодих історій: Ювілейне ревію. — С. 73.

<sup>3</sup> Єрмакова Н. Знак можливості // Укр. театр. — 1999. — № 1/2. — С. 5–8.

<sup>4</sup> Там само.

На початку два діалоги «презентувалися» у манері, близькій до натуралістичної, тобто глядачів знайомили із, так би мовити, «першоджерелами»: спочатку А. Бурлюк та А. Петров на кону розігрували на кону «Ла фюнф...», потім В. Авдеєнко та В. Алексеєнко — на помості «Верону». Далі актори мінялися ролями, з них формувалися нові «пари» — так само нестійкі, як і попередні, до того ж починалися найрізноманітніші стильові, жанрові зіткнення та нашарування — аж до остаточного перемішування. За висловом Н. Казьміної, «какофонія змісту виникала від навмисного, чудернацького поєднання «совкового» діалогу з невластивим йому антуражем. То цими недолугими репліками незворушно обмінювалися аристократи за чашкою вранішньої кави, то персонажі дитячої казки про Буратіно, то П'єро з Коломбіною, <...> то вдягнені під Кармен путани, котрих, до того ж, зображували чоловіки, то <...> відчайдушні й награно бадьорі парубок у шароварах та дівчина в українському національному костюмі, які ніби зішли зі сцени урядового концерту, то просто дебіли з тремтячими руками та слинявими ротами...»<sup>5</sup>.

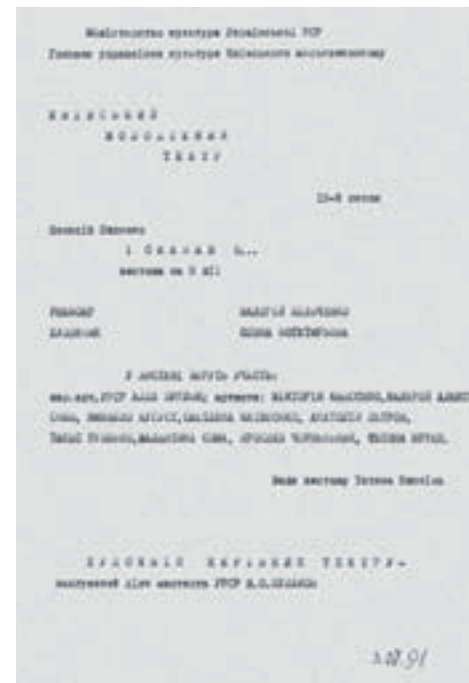
Кожний епізод вистави був ніби окремою картою в колоді, що тасувалася все швидше і швидше — аж доки загальний рух усіх персонажів по колу, під барабаний гуркіт, з вигуками та стогонами, не захоплював усіх і не ставив крапку в цій заплутаній мозаїці. Та крапка ця, звичайно, не виключала того, що завтра, позавтра або через місяць хтось знову почне займатися такою комбінаторикою, витягуючи з темряви напівзабуття якісь стилі чи прийоми — щоб знов зіштовхнути їх на кладовище минулих естетик.

Але і в межах самої вистави остаточність фіналу «знімалася» епілогом: «раптом, після невеличкої паузи, на знову відкритій, оголеній сцені, яку тепер затоплювало мертве зелено-чорне світло, просто на глядачів, повільною церемоніальною ходою, у повній тиші рухались дві химерні постаті, огорнуті жахливими і водночас прекрасними блискучо-прозорими тканинами. Два грандіозні поліетиленові кокони, що в них сконцентрована вся незбагненність життя, таємниці нашого приходу у цей світ і залишення його, були пластичним знаком несподіваного постскриптуму, що хоч і не належав, за стильовими ознаками, до образної тканини спектаклю, але сприймався як його головний модуль-коментар»<sup>6</sup>.

У «сухому залишку» вичерпаним виявлялося все: мова (від неї лишилося декілька примітивних конструкцій, насичених «позанормативною» лексикою), проблеми (знову й знову «переживувалося» щось таке, що давно вже втратило свій первісний сенс), театральні ідеї (зосталося звалище костюмів, рухів, інтонацій, стильових блоків минулих епох) — окрім власне театральної гри, але тут

<sup>5</sup> Єрмакова Н. Знак можливості... — С. 5–8.

<sup>6</sup> Там само.



О. Шипенко «...I сказав Б...». Київський Молодіжний театр, 1991.

Програма вистави. Сцена з вистави

і вона видавалася знекровленою, позбавленою радості та мети, хай навіть і тої, що міститься в ній самій...

Запропонований режисером Більченком та художником Богатирьовою сценічний конструкт являв собою структуру, механістично «складену» з першоелементів у спосіб, за своєю дією подібний до «генератора випадкових чисел», який застосовується у комп'ютерних іграх. Здавалося, що кожний елемент кожної ж хвилини можна було б замінити іншим, інакшим, в принципі — будь-яким, і при цьому загальна картина істотно не змінилася б. Так, діалог матері з сином або жінки з чоловіком можна було б з таким само успіхом уявити собі у костюмах та манерах середньовічних придворних, у басейні, в стилістиці «агітки» 1920-х рр. або в традиціях українського музично-драматичного театру. Тобто вистава продемонструвала тенденцію, яка, починаючи з рубежу 1980–1990-х рр., набула широкого розповсюдження — втрати цінності, невідповідності й неповторності єдино можливого у даній сценічній конструкції, цілком обґрунтованого режисерського рішення.

Утім, вистава продемонструвала ще одну, не менш важливу тенденцію, що дозволяє вписати її до явищ постмодерністичних, а саме — відкритість для різних, навіть протилежних глядацьких тлумачень, коли, за влучною формулою Е. Бентлі, «вся відмінність полягає не у самому матеріалі, а лише в його інтерпретації»<sup>7</sup>.

Приміром, автор цих рядків у першому, а відтак найбільш емоційно забарвленому відгукові на прем'єру «...І сказав Б...» розшифровує закладений у виставу режисерський «месідж» так: «Вистава <...> може стати неабияким аргументом для прихильників концепції «загибелі театру та культури взагалі». Бо у спектаклі все побудовано на мотиві вичерпаності буття <...> І знову розкладатимуть на наших очах один і той самий пасьянс, і ми холодним оком стежитимемо за послідовністю та якістю технічного виконання одних і тих самих елементів. І не зостанеться у цих вправах місця таким старомодним речам, як «життя людського духу»<sup>8</sup>.

Автори ювілейного видання «25 Молодих історій» С. Васильєв та В. Жежера, навпаки, вважали цю постановку такою, що вписувалася до парадигми постмодерну лише суто формально: «Теоретики відразу сліпо і спритно (за формальними ознаками — цитування, тотальної іронії та іншої нісенітничі) індексували виставу Більченка як типове постмодерністське явище. Тим часом, тут <...> був відсутній головний елемент постмодерністської естетики. В «...І сказав Б...» не деконструювали світ і людину, а збирали їх. Розповідь про граничну некомунікабельність завершувалася геніальною дифузиею двох паралельних історій про побутову відчуженість і ненависть. І, диво, герої різних текстів раптом виявлялися близькими одне одному, вели природний діалог, на який були не здатні з тими, хто поруч. І в цю мить можна було вимовити зашифроване у назві слово — Бог»<sup>9</sup>, відтак режисер та художник «збрали з уламків амортизованих театральних систем надзвичайно красиве видовище, мовою пародії зумівши розповісти про трагічну бездарність ворожої до людини повсякденності і, розвінчавши, здається, всі мислимі ілюзії, мали все таки мудрість не зруйнувати одну з найніжніших та найкрихіткіших людських надій — надію бути почутим і зрозумілим»<sup>10</sup>.

Н. Єрмакова зауважувала наявність у виставі потужної трагедійної теми: «Трагедійні обертони вистави були присутні у вигляді певних візуальних знаків майже на всьому її просторі. Таємне, загрозливе й незрозуміле виникало у вигляді несподіваних фантомів»<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Бентлі Е. Жизнь драмы / Пер. с англ. В. Воронина. — М., 2004. — С. 378.

<sup>8</sup> Липківська Г. Хай живе театр? // Вісті з України. — 1991. — № 16.

<sup>9</sup> Диво, створене з уламків // 25 молодих історій: Ювілейне ревію. — С. 71.

<sup>10</sup> Там само.

<sup>11</sup> Там само.

Н. Казьміна визначала «...І сказав Б...» як «вбивчо іронічну та жорстоку фреску нашого сучасного існування, у якому руйнуються — що найстрашніше — зовсім не кордони та держави, а одвічні людські зв'язки, структура душі»; як «поему соціалістичного екстазу», де, однак, «немає пафосу викриття, є лише жах упізнавання та усвідомлення. Спокійна ненависть, холоднокровний аналіз, втома почуттів та, як не дивно, жалість й усе-таки любов до своїх героїв, сірих та убогих духом, калік та нищих душею»<sup>12</sup>.

Заради справедливості, слід зауважити, що сам режисер у цьому сенсі аж ніяк не допоміг своїм потенційним інтерпретаторам. Якщо в «Археології» між сценою та глядачем швидко встановлювався тісний, навіть інтимний контакт, то починаючи з «...І сказав Б...» Більченко перейшов на іншу, більш агресивну за засобами впливу та менш «прозору» щодо трансляції змістів модель стосунків з публікою. «Це <...> скоріше акція, — казав він про свою виставу. — Там все побудовано так, щоб відторгнути цей світ. Можливо, це вийшло не так, як хотілося, але, мені здавалося, зроблено все, аби допомогти глядачеві плюнути, обуритися й піти з залу»<sup>13</sup>.

Київська публіка у цьому відношенні демонструвала більше зацікавлення, аніж обурення, але очікування режисера одного разу таки справдилися — на показі вистави у Севастополі в рамках фестивалю «Херсонеські ігри». Ось як описує це свідок — сценограф А. Александрович-Дочевський: «Епізоди відбувалися також на помості в центрі залу, що поділяв публіку навпіл. Отже, сидячи в кінці залу, можна було спостерігати, ніби в кіно, накладання планів: однієї ігрової ситуації на іншу, та ще й глядачів, котрі часом вельми гаряче протестували проти ненормативної лексики тексту та незвично відвертого поведження акторів. Так от, <...> коли Віка Авдеєнко, вроджена клоунеса, роздягнувшись до пояса, походжала помостом над головами глядачів, кумедно розкидаючи ноги та жахливим суржилом обговорюючи зі своїм партнером різні способи статевого акту, у залі раптом підскочив якийсь офіцер: він почав тупотіти ногами, волати й вимагати припинити «возмутительное зрелище», геть не підозрюючи, що став його мимовільним учасником. Більченко був у захваті: творча провокація вдалася!»<sup>14</sup>. Виклад інциденту продовжують автори статті «Диво, створене з уламків»: «До залу зібралася вишукана місцева публіка, ошатна, святкова. І раптом почула нецензурні сварки паралізованої матусі із сином-алкашем і пари коханців, що ніяк не могли

<sup>12</sup> Там само.

<sup>13</sup> Більченко В. Мене цікавить подія з людиною / Розмову вели М. Ніколаєнко, Д. Котеленець // Укр. театр. — 1993. — № 4. — С. 16.

<sup>14</sup> Александрович А. Однажды раздался звонок // 25 молодих історій: Ювілейне ревію. — С. 116.

розпочати коїтус. Гречних морських офіцерів з їхніми розфуфиреними дамами ця театральна атака, звісно, обурила, але, на відміну від інших глядачів цього спектаклю, вони знування над собою терпіти не захотіли і, застосовуючи військові навички близького бою, стали, штовхаючи акторів, <...> пробиратися до виходу. Це була ідеальна, дистильована реакція. Адже структурно «...І сказав Б...» було саме так і побудовано, аби відразу сепарувати публіку — на тих, хто вимагає від театру лише сервісу й комфорту, й тих, хто відкритий до найбільшого співпереживання»<sup>15</sup>.

Утім, хто знає, де закінчується створений «із добрими намірами» естетичний дискомфорт і починається відверте нехтування публікою — по суті, єдиним для театру опонентом та співрозмовником?

В усякому разі, наступні постановки В. Більченка<sup>16</sup> — уже в очоленому ним Експериментальному театрі-студії на базі НАУКМА — за своєю провокативністю та, водночас, інтравертованістю були ближчими до «...І сказав Б...», ніж до «Археології», але обидві ці вистави, по суті, лишилися в історії вітчизняної сцени найпереконливішими досягненнями пошукового театру рубежу 1980–90-х рр., а у творчій біографії режисера<sup>17</sup> — тими вершинами, до яких він наразі не наблизився на своєму подальшому творчому шляху.

А. Липківська

<sup>15</sup> Диво, створене з уламків // 25 молодих історій: Ювілейне ревію. — С. 71.

<sup>16</sup> Серія вуличних проєктів під загальною назвою «Опис чудовиська», «Постріл в осінньому саду» за «Вишневим садом» А. Чехова, «Східний марш» за власним сценарієм, здійснені у 1993–1995 рр.

<sup>17</sup> Принаймні, у тій її частині, яка пов'язана з Україною, оскільки з 1997 р. В. Більченко живе та працює у Німеччині, де викладає у театральній школі.

Ю. РИБЧИНСЬКИЙ — Г. ТАТАРЧЕНКО  
«БІЛА ВОРОНА»

Київський академічний український драматичний театр  
ім. І. Франка (1991)

Рок-опера «Біла ворона» у постановці Сергія Данченка — багатобарвне театральне видовище — розгортається за принципом майданного театру: тут є нахилений до залу для глядачів сценічний поміст, оточений дівицями, солдатами, селянами, гендлярями, повіями, менестрелями; є дерев'яні бочки і червоний оксамит, які в одну мить перетворюються на палати принца; тут йдеться про небесний світ, рай і пекло; є також алегорична фігура Столітньої війни із середньовічного дійства, є блазень-диявол, такий собі перевертень, який полюбає брутально-цинічні жарти<sup>1</sup>.

Сучасні українські актори розігрують сюжет з французької історії XV століття. Вони майстерно проспівують поетичне слово Ю. Рибчинського, покладене на експресивно-рвучку музику Г. Татарченка. Жорстока і весела доба середньовіччя з її щасливим, не зруйнованим цивілізацією відчуттям неподільності всього суцього і божественного, завдяки літературній, музичній і сценічній інтерпретації наштовхує на роздуми про міфологеми ХХ ст., про наше строкає сьогодення.

Історія Жанни д'Арк як трагедія непересічної особистості в бездуховному світі виноситься театром на майдан Історії, на базар Життя. Тема свободи — духовної і соціальної — перетворюється у виставі на проблему тотальної зради. Перша дія розгортається під знаком Свободи. Друга — Зради.

Театральні персонажі у постановці С. Данченка окрес-

<sup>1</sup> Чечель Н. Свобода. Зрада. Каяття // Укр. театр. — 1991. — № 6. — С. 14, 19–20.



Ю. Рибчинський «Біла ворона». Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1991.  
Н. Сумська — Жанна д'Арк, А. Хостікоєв — Жульєн (на фото ліворуч)

лені побіжно, режисер створює певні типи, актори грають їх легко й органічно, змінюючи маски залежно від сценічних обставин. Лише характер Жанни д'Арк (Н. Сумська) розгорнутий. Вона — душа, єдина жива істота на тому тлі. Їй акомпанує наречений Жульєн — А. Хостікоєв (саме Хостікоєв, бо коли на сцену у цій ролі виходить А. Тимошенко, образ Жульєна, його взаємовідносини з Жанною, та й сама Жанна Н. Сумської трактовані зовсім інакше. Граючи у парі з Тимошенком, актриса стриманіша і глибша, вона трагічно самотня, маючи такого партнера — роково-сучасного чорного ворона, і це, мабуть, додає їй мужності і сили). Коли на кону А. Хостікоєв, Жанна стає чарівною і збудливою, пристрасною і звабливою, вразливою і ніжною. Вона втілює приреченість і нездоланність свободи.

А. Хостікоєв грає трагедію зради — страждання і каяття, трагедію нездійсненої і недооціненої особистості. Максималістка Жанна — це дивовижний виняток. Жульєн — відданий юрбі на закляння, як викуп. Гра Н. Сумської та А. Хостікоєва вражає беззастережною емоційністю, пластичною та інтонаційною виразністю і сприймається як сповідь.

Цинічно веселі ярмаркові епізоди, моторошно жорстокі сцени війни змінюються у виставі щасливими заручинами Жанни і Жульєна, палкими пісennими монологами Жанни, пронизливими вокальними номерами Жульєна, причому



Ю. Рибчинський  
«Біла ворона».  
Київський академічний  
український  
драматичний театр  
ім. І. Франка, 1991.  
Сцени з вистави

висока тема спектаклю обривається різким шлягером, омивається ним, як холодною водою.

З сумом співає А. Хостікоєв на початку вистави, стиха акомпануючи собі на гітарі. Бард розповідає нам лише частину історії Білої ворони, щоб згодом, передчуваючи неминучість трагічного фіналу, пригадати її і з тугою прокричати до кінця у супроводі електронної музики, маючи підтримку торжествуючої посередності — знеособленого натовпу, який, перехоплюючи в особистості силу і право, засліплено вигукує у зал: «Якщо чорні ми, чорна будь і ти!»

Мотив води у виставі франківців співзвучний осінній мінливості долі головної героїні. Водою кроплять молодих, очищувальний шум зливи освячує кульмінаційне рішення Жанни врятувати від ганьби свій край, перетворити юрбу на народ і зробити його щасливим.

Іронічно ігровий стиль вистави посилюють прямі акторські звернення до глядачів кінця ХХ ст.: натяки на продажність міністрів, згадки про грошову лихоманку, про Москву як місце, де можна переховатися можновладним втікачам...

Однією з центральних стає у спектаклі постать блазня-диявола (В. Коляда). Зухвало впевнений блазень В. Коляди підштовхує до пекла не лише Жульєна, а й всіх учасників театрального дійства.

Блазень-диявол П. Панчука має іншу статуру і більш примхливу фантазію. Актор створює вишуканий пластичний малюнок ролі, надаючи своєму героєві риси заповзятого лицедія та великого імітатора. Він з пародійною легкістю змінює широку домоткану сорочку то на новомодний жилет, то на сюртук або френч з блюзнірськими дзвіночками замість орденів, враз вкладає руку за лацкан, випинає груди і стає напрочуд схожим на нашого «совітського диявола».

Для «Білої ворони» «франківців» характерна асоціативність сценічної образності. Сцена в пеклі розгортається на тлі балалаєчного мотиву, поданого у монотонному джазово-ритмічному аранжуванні. Тут і відкриті сценічні люки, й вбрана у чорне Столітня війна, яка з насолодою щодня рахує свої жертви, і клуби диму, які спускаються до глядачів, і блазень, який обертається на диявола, і звабливо вульгарні повії, і А Хостікоєв — Жульєн, який не може втамувати своє розкраяне серце і марно прагне знайти рідну душу у бездуховному світі чи то на землі, чи то на небі. Різке освітлення пронизує сценічний простір, промені то ніби піднімають героїв, збільшуючи їхні постаті і наближаючи до глядача, то ніби оголюють їх своєю яскравою беззастережністю. Пряме або перехресне проміння висвітлює біле легке плаття Жанни-нареченої, шкіряний чоловічий костюм Жанни д'Арк, що нагадує про землю і кров, грубе руб'я Жанни-єретички.

Історія Жанни — дівчини, воїна і жертви — розгортається на пласі дерев'яного помосту в театральному просторі, затягнутому чорним. Час її життя відраховують канати — вони з дитячої гойдалки перетворюються на карний стовп та ба-

тіг, який спочатку огортає Жанну у любовній грі, а потім — у шаленому вальсовому ритмі — розпинає її. Сцена з багатом — найбільш видовищний та емоційний режисерський рефрен. Жульєн-наречений прагне приручити свою кохану, заволодіти нею. Жульєн-кат, який ще не навчився вбивати, розраховується зі своїм минулим. Жанна д'Арк Н. Сумської з простягнутими до сонця і людей руками міцно стоїть на землі. Її відриває від помосту Жульєн-наречений, коли обіймає, і Жульєн-кат, коли підхоплює під руки і востаннє крутить, розклавши хрестом. Свою обраницю несуть люди як диво, до її страти прагне докласти руку кожний, коли натовп, розгойдуючи щосили канати, розпинає Жанну д'Арк на вогнищі.

Театральний кін світиться синім, сценічний простір порожніє, і висока музична тема Жанни, що лунала протягом всієї вистави, набирає гармонійного поліфонічного звучання і завершується мрією-спогадом про ненароджених дітей Жульєна і Жанни.

Театр Сергія Данченка лише на перший погляд позбавлений постановочної ефектності, має виразну романтичну тему. Людина у С. Данченка іде важким шляхом прозріння, прагнучи духовної свободи, відстоюючи себе наперекір руйнуючій силі оточуючого світу. Доля ліричних героїв у виставах режисера — Маклени Граси, Миколи Задорожного, Івана Войницького, Іля, Тев'є-Тевеля, Жанни д'Арк — освітлюється вірою і мудрістю.

Н. ЧЕЧЕЛЬ



Часи класичного «театру абсурду» відійшли. Щасливо поминавши цей період, театр має у своєму багажі небувалий досвід і безліч відкриттів. А нам сьогодні доводиться повертатися у день вчорашній — заняття вельми невдячне.

Добре розуміючи, що «театр абсурду» в чистому вигляді віджив своє, режисер О. Ліпцин і не думав наздоганяти потяг, який відійшов: виникло природне та закономірне бажання — відому п'єсу «У відкритому морі» С. Мрожека поставити засобами сьогодняшнього театру, замінити естетику абсурду естетикою (ризикну вимовити це слово) постмодернізму. До певної міри це — театральний експеримент (як, зрештою, й засвоєння у терміновому та обов'язковому порядку прогаяного відрізка життя і театру вже на іншому рівні свідомості). Зіткнення п'єси і режисера було неминуче, і результат цих драматичних подій — виставу — не можна оцінювати однозначно.

... А починалася вона вже у холі. На стінах — порожні рами, фотографії акторів, зайнятих у спектаклі, біографії їхніх персонажів. Ринда запрошувала вас до залу, лунав бас прощального гудка, звучало танго, і от — корабель відпливає. За бортом тільки плюскіт хвиль та крики чайок.

Актори-пасажири корабля сидять поруч з вами, відходять, повертаються — руйнується бар'єр між ними і глядачами, вони наче промовляють: «Ну, почувайте, почувайте себе такими ж пасажирами. Дивіться, як елегантно й стримано розважається ця мила компанія. Приєднуйтеся!» І справді, ви приєднуєтесь, граєте разом з усіма в «буріме». Компанія: томна співачка — центр уваги чоловіків, піратського виду поет-імпровізатор, неохайний товстун з вічно солодко-

винуватою усмішкою, бежево-нейтральний інтелігент, дивний, засмиканий, з попельастим поглядом молодий чоловік — ці типажі-маски нагадують нам героїв фільмів Фелліні, а сцена на кораблі, створена самими акторами та режисером — талановито виконану цитату.

Дія розкручувалася повільно. Вона обволікала і затягувала, давала вам можливість насолодитися всіма нюансами цієї картини, відчути її атмосферу (таку унікальну здатність акторів створювати живе середовище, підкорятися його життю — рідко, ох, як рідко зустрінеш на сьогоднішній сцені!).

У відкритому морі театру-студії відбувалася не просто аварія — катаклізм. Здавалося, це нескінченно триваючий вибух: з динаміків з усією могутністю навалювалася на вас «плазма» звуків та мелодій усіх жанрів, стилів і часів: від арії Травіати до гуркоту електрогітар і пронизливого виття снаряду — наче дика сила зносить усе на своєму шляху по «вертикалі історії». Тривало це доти, доки ви фізично не відчуєте звукову масу. А потім, у тиші, яка настає, десь у мороці з'явиться образ Саскії Рембрандта, як світлий мерехтливий відблиск, легкий слід скорботи над поверхнею моря. Від цього моменту обривався зв'язок з реальним світом — розігрувався напівдивольський ілюзіон. Оживав простір, пульсуючи блакитним світлом, заповнювався таємничими звуками, кроками, мигтінням тіней. Раптом пробіжить коридором чимось перелякана жінка, прикриваючи долонею свічку; в блакитному світлі, за прозорою завісою з'являться контури темної постаті. Створювалося те напруження, коли можна «примусити глядача повірити у присутність когось за закритими дверима». В нашій спустошеній цим вибухом свідомості яскраво спалахували перші слова п'єси, вимовлені надломленими голосами акторів. Розмова героїв: ... «Я страшенно голодний... І я б щось з'їв... Нічого не лишилось... Ех, з'їсти б щось!.. Панове, будьте реалістами. Скажемо точніше... Мені вже все одно!.. Що ж ви маєте на увазі?... Нам доведеться з'їсти не щось, а... Я не бачу... І я також не бачу тут нікого, крім...» — це неусвідомлене прагнення знайти точку опори у порожнечі й мороці, які їх оточують, за щось ухопитися в думках, почуттях, у свідомості. Так потопаючий у відкритому морі хапається за край плоту.

...На плоті троє, і ніби само собою зрозуміло, що один заради врятування інших мусить принести себе в жертву. Створюється й розігрується абсурдна ситуація. І для вирішення цієї проблеми герої використовують увесь свій досвід — життєвий, людський, генетичний, залучають постулати, вироблені людством (...жереб, диктатура, загальні вибори — «таємні» і «без будь-яких блоків», демократія, справедливість, свобода...). У принципі це психологічно правильний хід, виправданий логікою людської поведінки і мислення, та саме ця логіка стає абсурдною у п'єсі С. Мрожека, саме через «посередництво логіки міркувань» оголюється «абсурд у формах суспільного життя, коли вони стають самоціллю, коли вони виявляються відчуженими».

Режисер О. Ліпцин помітив цю властивість автора (можливо, вона стала для нього «ключем» для прочитання п'єси). Проте він старанно уникав сарказму й «дошкульного гротеску» С. Мрожека, тем кон'юнктурних та злободенних, пародіювання явищ уже по суті своїй пародійних і абсурдних. Він концентрував увагу на іншому — намагався одразу прорватися у світ сакраментальний. «У відкритому морі» на сцені Київського театру-студії «Театральний клуб», здається, — спроба показати сучасне протистояння «культура — індивід», відтворити механізм відторгнення культури від людини. В роботі режисера відчувалося «дихання» теми, домінуючої у творчості багатьох крупних художників: завершувалася певний етап існування людства, кінець століття, кінець тисячоліття. Усе змістилося, втрачені колишні цінності, змінилися первісні значення речей. Людина блукає лабіринтом старих істин, не знаходячи ні виходу, ні захисту. Герої спектаклю наче жонглювали словами й поняттями, і ті розсипалися у них в руках. Парафразом цієї теми проходив крізь спектакль пластичний ряд: образ Саскії, трагічна арія Травіати, яку виконувала Співачка і яка потім звучала у запису, та й феллінієвські прийоми також включалися в цей ланцюжок.

Відмовляючись від конкретики побутових ситуацій, заданих автором, комізму, притаманного природі абсурду, О. Ліпцин відштовхувався від містичної, диявольської стихії, стихії гри. Гра у гру. Вона починалася на кораблі, де пасажери влаштували імпровізаційний концерт, в сцені передвибірної кампанії, де промови героїв були монологами-сповідями про себе і про життя; у процедурі голосування з опусканням карток у капелюх, усі все бачать і помічають, хто кинув одну, а хто й більше (от де справжня пародія!). Персонажі втягнені в ними ж породжений ірреальний, жорстокий світ, де стираються грані між грою і життям, де матеріалізуються привиди: з'являвся сатанинського вигляду «листоноша» в чорному плащі і кривавих рукавичках, чиясь мати, постать у світлому (скажімо, це совість — приховане в людині чисте, божественне начало).

З кожною новою картиною, з кожною новою комбінацією гра ставала жорсткішою й нещаднішою, набирала сил і, здається, вже панувала над гравцями. І вже не розібрати було: чи вони грають, блазнюють, чи ведуть боротьбу з витягненим жеребком, з тавром долі. Один (Дрібний — А. Тамразов) — щоб не бути жертвою, інший (Крупний — В. Маляренко) — щоб не стати катом.

Іронія, розіграш — спочатку і тепер — судомить, викручує героя В. Маляренка у сцені вбивства. Та чи вбивства? — прорив у підсвідомість. Страшно? — Ні, не страшно. Це не «театр жорстокості», це лише його тінь. Усе умовно. От і вбитий встає і криком кричить про самопожертву і свободу. Усе тут — на грані: реальність — ілюзія, дійсність — фантазія, свідомість і її протилежність.

Як виявилось, центральною фігурою спектаклю мав бути Дрібний, але образ виявився стертим і затушованим поруч з могутньою грою В. Маляренка. Його



С. Мрожек «У відкритому морі». Київський театр-студія «Театральний клуб», 1991. Сцени з вистави

герой — фігура диявольська (із застиглим безумством в очах, наче бачили вони щось надреальне і втратили можливість ясно дивитися на світ). Сутулувата постать, судомою зведені рухи, голос, що зривається, — свідчення потрясіння, внутрішньої боротьби героя. Він — ініціатор ризикованої гри, він тримає в руках усі нитки і в процесі боротьби-гри втрачає їх, сам стає іграшкою-манекеном у руках долі, в сітях власних марень. Так і лишається він у фіналі з розмальованим обличчям-маскою.

Гра В. Маляренка ніби камертон для всього акторського складу спектаклю (В. Горкуценко, А. Тамразов, Р. Левчин, О. Маляренко та ін.), мабуть, по ній можна звіряти максимальні вимоги та наміри режисера.

Спектакль наповнений створеними режисером пластичними знаками та образами, в ньому багато елементів колажу, асоціацій, натяків. Кожна окрема тема, сцена прекрасно й глибоко розроблені, але в сумі вони не давали повноти результату — концепції, чіткої думки. Спектакль швидко втрачав рух, ставав статичним, звичайним складанням нових і нових знаків і символів. У своєму прагненні (а це відчувалося) відірвати дію від слова режисер домігся цілковитого їх відторгнення. Тому й створювалося враження, ніби п'єса надто важка й груба для легкої, вишуканої конструкції спектаклю, що текст (гостро злободенний) гальмує дію, заважає.

Звичайно, не можна вимагати, щоб кожна театральна постановка становила окрему дефініцію. Нас тривалий час привчали до театру, де спілкування з глядачем відбувається на рівні слова, де всі сценічні засоби, по можливості, скеровані на прояснення ідеї. І ми майже забули, що таке магія театру. Вистава Театрального клубу повертала нас до цієї таємниці.

І все ж уся сума тем і картин має створювати смислову, змістовну ауру. Інакше стрілка рівноваги форми і змісту похитнеться, і спектакль перетвориться на маніфест естетичних пристрастей режисера.

Звичайно, буває, що естетика спектаклю заодно з його змістом. У виставі «У відкритому морі» такого, на жаль, не сталося. Та, незважаючи на це, спектакль давав надію і впевненість, що з'явився цікавий колектив з великим професійним і творчим потенціалом і режисер зі своїм поглядом на театр.

М. Ніколаєнко

Так званий «пошуковий» театр, що виник в Україні у другій половині 1980-х на хвилі кардинальних змін у суспільному житті та проіснував як окреме цілісне явище до середини 1990-х, у своїх мистецьких та навколумистецьких проявах нагадував дитину, яка нарешті лишилася без опіки дорослих, тож сприймає все навколо як один великий іграшковий магазин, бавиться, вигадує, тягне додому всякий мотлох, видаючи його за незаперечну коштовність. Режисери, які очолили, за тогочасною термінологією, «студійний рух» (О. Ліпцин, В. Більченко, В. Кучинський, А. Жолдак, С. Проскурня та ін.), рішуче вийшли за межі традиційного сценічного «формату», тобто почали завзято опановувати «нетеатральні» до того тексти (Платона, Акутагави Рюноске, П. Флоренського, Д. Хармса, Я. Ріцоса, Дж. Джойса, К. Войтили, Ф. Достоєвського, Г. Сковороди, М. Хвильового, Л. Костенко, А. Платонова «соц-арт» під назвою «Лабораторія нової людини», де автор виступив під псевдо «А. Дерево»<sup>1</sup>); «позасценічний» ігровий простір (підвали, житлові кімнати, горища, гаражі, музейні експозиції, подвір'я, культові споруди, майданчики просто неба та ін.), нові, агресивні форми контакту з публікою (залучення глядачів до активної дії<sup>2</sup>, «розчленовування» апіорі фізично монолітної

<sup>1</sup> МТМ «Сузір'я», 1990 р.

<sup>2</sup> Так, у виставі Львівського театру ім. Л. Курбаса «Між двох сил» В. Винниченка (реж. В. Кучинський) серед публіки обирали жертву й тягли її «на розстріл», а у спектаклі Київського театру на Подолі «Я прийду по ваші душі...» за поезіями В. Висоцького (реж. І. Славінський) глядачів залучали до участі у похороні ліричного героя.

глядацької спільноти<sup>3</sup>, вплив на неї не лише звуком та «картинкою», але й запахом<sup>4</sup>, засліплюючим світлом, смаком; розмивання кордонів між власне театральною виставою та підготовкою до неї, а також театральною виставою — та поверненням з неї у реальне життя<sup>5</sup> — нерідко в формі хепенінгу, інсталяції і т. п.).

В результаті виникали вистави, які одразу ж охрестили постмодерністськими, маючи на увазі їхню наскрізну цитатність та поєднання, здавалося б, непеєднуваних, різнорідних елементів, що здійснювалося за принципом «переліку» як особливого способу побудови художнього світу в цілому, поза будь-якою ієрархією, у співставленні, але при запереченні встановлення жодної спів-вимірності; а також домінуючий образ світу-смітника, світу-звалища, властивий взагалі періоду затяжної рефлексії культури наприкінці тисячоліття.

Хоча зараз, скажімо, С. Проскурня доволі іронічно кваліфікує власні тогочасні театральні пошуки («Я повністю продемонстрував своє театральне невігластво — не знаючи першоджерела, брати звідусіль, — яке пізніше стали називати постмодернізмом»<sup>6</sup>, — дуже показово), тим не менш, ті вистави та їхні творці зруйнували багато стереотипів (головно — у «нормативних» стосунках сцени та літератури), розширили уявлення про можливості театру в царині виражальних засобів, хоча все це і не отримало гідного продовження у вітчизняній театральній практиці та істотно не вплинуло на естетичні параметри діяльності «великих» державних театрів. Участь у проектах О. Ліпцина, В. Більченка, С. Проскурні, А. Жолдака, О. Балабана, Г. Воротченко, майстер-класах Г. Гладія, фестивалів молоді режисури «Херсонські ігри» (Севастополь), «Мистецьке Березилля» (Київ) та «Золотий лев» (Львів), контакти із закордонними експериментальними угрупованнями (приміром, школою-лабораторією Є. Гротовського у Понтедері

<sup>3</sup> У другому акті вистави «Театрального клубу» за «Антигоною» Софокла (реж. О. Ліпцин) глядачів садовили на стільці, поставлені окремо, на відстані один від одного, щоб позбавити звичного для театрального залу «відчуття ліктя» сусіда, відчуття себе як індивідуальності та, водночас, частки цілого: їх лишали віч-на-віч із дійством, таким чином позбавляючи психологічного захисту загалом.

<sup>4</sup> В «Археології» А. Шипенка (Київський Молодіжний, нині Молодий театр, реж. В. Більченко) бомж Льодя (В. Сланко) ледь не в ногах у глядачів пив дешевий одеколон; у тій же «Антигоні» у невеличкому підвальному приміщенні при зачинених дверях заливали смердючою фарбою-«кров'ю» гіпсовий макет античного міста.

<sup>5</sup> Десь на вулиці — приїздом персонажів — розпочиналася дія «Прострілу в осінньому саду» за «Вишневим садом» Чехова (Експериментальний театр-студія, реж. В. Більченко), там само з їхнім від'їздом вона закінчувалася; у фойє знаєцька зав'язувалася перша розмова Антигони та Ісмени у тій таки «Антигоні» тощо.

<sup>6</sup> Архів авторки.



О. Лишега «Друже Лі Бо, брате Ду Фу». Український театр-студія «Будьмо!», 1992.

Сцена з вистави

(Італія), Центром театральних практик у Гардженеце, російськими та європейськими студійними колективами) стали важливим фактом біографії для цілої генерації режисерів, художників, театрознавців, а також для акторів різних поколінь (від учорашніх студентів до народних артистів України<sup>7</sup>) як необхідний досвід роботи у різних естетичних режимах.

Типовим зразком (при всій повазі до її творців як митців з оригінальним художнім почерком), характерним для цієї театральної моделі, видається вистава «Друже Лі Бо, брате Ду Фу» Українського театру-студії «Будьмо!» (постановка С. Проскурні, прем'єра — 1992 р.). У певному сенсі її можна розглядати як енциклопедію пошукового театру рубежу 1980–1990-х рр. — адже його провідні змісто- та формотворчі тенденції знайшли в ній найбільш повний відбиток.

Сам режисер називає цей час періодом «антисцени»: разом із художником Володимиром Карашевським вони тоді розігрували хепенінги у гастрономі,

<sup>7</sup> А. Хостікоєв, Б. Бенюк, В. Цимбаліст, Б. Ступка, А. Роговцева у виставах А. Жолдака, А. Бурлюк в «...І сказав Б...» реж. В. Більченка, ін.

дитячому садку, просто неба біля одного з корпусів КПП тощо<sup>8</sup>. Відповідно, натрапивши на колишнє бомбосховище у підвальному приміщенні будинку № 10 по вул. Прорізній, Проскурня почав «обживати»-оздоблювати це виключно нетеатральне помешкання (так, у ньому, зокрема, з'явилися й пролежали доволі довго ялинки, що складали «головну ялинку країни» на Майдані Незалежності, а після завершення новорічних свят ледь не були викинуті на смітник), а паралельно — активно шукати матеріал, який міг би найбільш адекватно корелюватися з таким середовищем. І тут у нагоді стало знайомство з поетом Олегом Лишегою, котре сталося — цілком у дусі тодішніх романтичних часів — під час роботи останнього пожежником учбової кіностудії театрального інституту.

І у ті роки, й по сьогодні Олег Лишега (нар. 1949 р.) — одна з найбільш втаємничених, легендарних та неpubлічних постатей модерної української літератури. Автор поетичних збірок «Великий міст» та «Снігові і вогню», прозових творів, а також низки перекладів іноземних поезій, лауреат щорічної премії американського ПЕН-клубу (2000 р.), він, як з'ясувалося на першому за 18 років його творчому вечорі в Україні (у львівській кав'ярні-книгарні «Кабінет», у квітні 2008 р.), живе у селі, любить виступати на річці перед котами, все частіше «зраджує» літературі з дерев'яною скульптурою («Віднедавна я почав втікати від слова. Слово у наш час надто комерціалізується. Література перестала бути мистецтвом»<sup>9</sup>), і взагалі, домовитися з ним про зустріч непросто, ще складніше — дочекатися, щоб вона відбулася. Поет та літературознавець Іван Андрусяк характеризує образно-поетичну систему, презентовану у поезіях Лишеги, як аніматистичну, плід дорелегійної свідомості, і додає, що ці поезії «не можна «ковтати» запоем, кожна вимагає тихого спокійного розмислу, перечитування, неодноразового повернення до найбільш значущих рядків. Знайомлячись із нею, слід пам'ятати про одне доволі несподіване, але неухильне правило: не намагайтеся текст *зрозуміти!* Його конче треба відчувати, перейнятися ним, пропустити крізь власну душу, зрештою — *домислити* його самому, стати *співтворцем* вірша <...> Беручись читати таку поезію, слід максимально звільнитися від клопотів, турбот, цивілізаційних нашарувань, — ви не знайдете там ні громадської позиції, ні якоїсь іншої «дорослої» реакції на зовнішній

<sup>8</sup> Надалі ця лінія у творчості В. Карашевського знайшла своє продовження у співпраці з режисером Д. Лазорком — зокрема, у трьох версіях вистави «Настасья Філіпівна» за Ф. Достоевським — А. Вайдою, що їх було (за технічною неможливістю освоїти з цією метою дах Театру драми і комедії) розіграно у військово-польовому наметі на господарському дворі театру, у приміщенні МТМ «Сузір'я» та у залі-галереї Києво-Могилянської академії (1997–98 рр.).

<sup>9</sup> Детальніше див. на сайті Мистецького об'єднання «Дзига»: [http://dzyga.com.ua/2008/kabinet/04/16\\_04.html](http://dzyga.com.ua/2008/kabinet/04/16_04.html).



О. Лишега «Друже Лі Бо, брате Ду Фу». Український театр-студія «Будьмо!», 1992. Він — М. Шкарабан

світ-подразник. Ви просто розслабляєтеся, струшуєте з себе всю довколишню метушню й стаєте тим, ким є насправді — маленькою часточкою великої таємничої природи. Ви не «цар» її й нічого принципового не можете змінити в її законах, — ви просто спостерігаєте за кожною найдрібнішою зміною її, найтоншим порухом листка, змахом лапки мурашки, танком пилінки на вітру, а разом із цим спостерігаєте й за тим, як ці *природні* зміни відлунюють у вашій душі, як непомітно разом із ними міняєтеся й ви самі...»<sup>10</sup>.

Ці міркування видаються напрочуд важливими у контексті розмови про виставу «Друже Лі Бо...», текст якої складався з поетичних та прозових шматків авторського тексту прямо під час репетицій, оскільки дають уявлення про природу її літературного першоджерела — безсюжетного, наскрізь просякненого ліричними рефлексіями, побазованого на конфлікті суто літературного ґатунку: між запропонованою автором<sup>11</sup> і, такою, що виявилася близькою режисерові та акторові через «армійський» період їхніх біографій, «екзистенцією зашуганого салабона» (термін С. Проскурні), втілену у вигляді нервових, дисгармонійних монологів, та «атмосферним», пісенним, розспіваним «легато» стилізованих текстів легенди про Лі Бо та Ду Фу<sup>12</sup>.

Вистава розпочиналася як хепенінг: глядачі гуртувалися під китайським паперовим ліхтариком біля входу, далі організовано потрапляли у підвал, ішли коридором повз вологі труби, що зміїлися стінами, зустрічалися з екскурсоводом (О. Радчук) і лишали на величезній діжці «офірту» — будь-який предмет із тих, що мали при собі, як символічну платню за вхід (квитки на виставу не продавалися). «Географічним» початком вистави ставав прихід глядачів до першої кімнати, де герой Миколи Шкарабана у солдатській формі, слухаючи щось крізь навушники, копирсався у купі справжньої землі (для вистави було привезено 15 мішків чорнозему). У момент його різкого жесту штекер, який з'єднував ці навушники з магнітофоном, вилітав з гнізда, і публіка чула мелодію — недовго, буквально декілька секунд, поки герой не вимикав її, та цього часу було досить, аби впізнати «Болеро» М. Равеля. Потім актор брав до рук чергову «порцію» землі та йшов (а за ним — глядачі) до наступної, власне, вже «ігрової» кімнати із вузькими лавами вздовж вибілених стін, просторову домінанту якої складав величезний старий човен (виміняний у Гідропарку на пляшку горілки й згодом розпиляний, бо не влазив у підвал).

Там уже розпочиналося саме дійство, впродовж якого герой підглядав за двома дивними істотами у кімоно та масках на кшталт японського театру НО — власне Лі

Бо та Ду Фу (М. Ольшаніков та О. Замятін), які неквапно розмірковували про пошуки відбитку Місяця у воді; зустрічав Її (О. Радчук) — у вигляді спочатку кухарки, котра змушувала його чистити картоплю, потім — санітарки-садистки, далі — такої собі Шамаханської цариці; ставав свідком «оволодіння» цією жінкою іншим, жорстоким та бруталним (В. Баша)<sup>13</sup>, зрештою — здійснював таке собі ритуальне самогубство: після ритуалу «причищення» глядачів (та ж О. Радчук під те ж «Болеро» у балетній пачці й на ковзанах роздавала глядачам миски з кашею, яку ті їли, запиваючи вином з алюмінієвих кухлів) персонаж М. Шкарабана закидав у човен усі довколишні предмети, роздягався до спідньої білизни і лягав туди сам. Лі Бо та Ду Фу (вже не в масках, а у протигазах) накривали його чорним шовком (режисер називав цю сцену «екологічним розп'яттям»), вишукували «плямистим» проектором серед глядачів самого автора — Олега Лишегу, той підводився й у мерехтливому світлі на тлі вибіленої стіни читав вірш про падіння людини у ніч, у безодню безвісті.

Внутрішній сюжет півторагодинного дійства, таким чином, рухався від віднайдення ліричним героєм утопічної мрії (про Місяць, Жінку, ідеальні стосунки між людьми) — через усвідомлення її неможливості — до віднайдення «дао» (обличчя актора у фіналі було спокійним і по-дитячому просвітленим) після смерті, на інших шляхах.

Утім, така режисерська думка (сам С. Проскурня формулював зміст свого витвору в категоріях долі героя, який проходить випробування самим собою) реалізувалася у виставі у доволі дискретний спосіб. Сценічне дійство нагадувало безліч цеглинок, що складаються у сполучення, настільки ж несподівані, настільки й нестійкі. Жанри, знаки, окремі епізоди не просто комбінувалися, але й дуже чітко відокремлювалися, і через таку цілковиту дискретність глядацьке сприйняття також виходило «роздрібненим». Тим паче, що вистава весь час змінювалася: при всій усталеності опорних точок глядач ризикував, відвідавши її знову, не долічитися якихось моментів, що запам'яталися першим разом, натомість побачити нові, не менш яскраві. Але ці зміни здавалися необов'язковими, випадковими, бо, схоже, не несли в собі нічого, крім самого факту, наочного підтвердження гасла «Кінцева мета ніщо, рух — усе».

Власне, єдиним по-справжньому об'єднуючим началом у виставі виступав РИТМ. Принциповим для режисера було використання живої музики, тож у кутку ігровою майданчика розташувалася ціла «звукова кухня», де в хід йшло все те, що звучить більш-менш загадково та прозоро, — від дзвіночків, тамтамів, металевих трубочок

<sup>10</sup> Андрусак І. Par excellence — <http://dyskurs.narod.ru/PAREXCELLENCE.htm>.

<sup>11</sup> Ліричний герой в даному разі є альтер-его автора, який у 1972–1974 рр., після виключення з університету за участь у неформальному літературному гуртку, проходив військову службу в Бурятії.

<sup>12</sup> Текст п'єси див. у кн.: Четверо за столом: Антологія чотирьох приятелів. — Львів, 2004.

<sup>13</sup> Сцена примусу Жінки до видовбування очерету цим величезним напівголеним «пухнастим джемелем» — із бойовою розкраскою на обличчі та в африканській солом'яній спідниці — знаково тяжіла до імітації сексуального акту: оберемок очерету «поршневим» рухом всаджувався у величезну алюмінієву «виварку» з водою. Та попри наявність цього відверто еротичного епізоду вистава в цілому справляла враження «позастатевої».

до класичного тромбону... «Кухонним начинням» спочатку «завідували» Петро Товстуха та Сашко Нестеров, потім до них приєднався Георгій Черненко, а під час гастролей це знаряддя потрапляло навіть до рук самого режисера. Тоновий ряд вистави не вичерпувався тільки музичним оформленням. Не менш важливими у ній були ритмізовані звуки — брязкання алюмінієвого посуду, стікання у «виварку» крапель води, шурхіт шовку та поживклих ялинкових голок, що вкривали ігровий майданчик, немов килим, дихання акторів крізь протигази, — а також ритми пластичні: плавні, уповільнені рухи Лі Бо та Ду Фу, роздача мисок та кухлів, «шлюбний танок джмеля», поступове заповнення човна предметами, які вже «відіграли своє» (включно із — у фіналі — ліричним героєм). До того ж, і в тексті було вибудовано цілу систему рефренів, що методично повторювалися: тричі — із різним забарвленням, у різних варіаціях — діалог Лі Бо та Ду Фу; нав'язливо — неначе марення або заклинання — гарячкове «Я подонок. Я писав про багульник, що зацвітає на далеких сопках. Тепер я у віддаленій провінції. Я докладу зусиль...» персонажа М. Шкарабана.

Така наскрізна ритмізація надавала сценічному дійству підкреслено ритуалізованого характеру — і це одна з найпринциповіших ознак загалом пошукового театру 1980–1990-х рр.: він намагався знайти для себе «якір» у чомусь далекому від реалістичної традиції, котра на той момент вважалася такою, що дискредитувала себе внаслідок десятиліть панування «соціалістичного реалізму». Тож загальна уповільненість, численні повтори, зовнішня багатозначність та загадковість, варіювання мотивів смерті, агресії задля їхнього «виштовхування» із себе, дії-заклинання та дії-схиляння, синхронність певних маніпуляцій — усе це виявляло зв'язок вистав цього театру з ритуалом як різновидом обряду, формою складної символічної поведінки, що склалася історично, впорядкованою системою дій, яка висловлює певні культові або, ширше, соціокультурні взаємовідносини та цінності. Проста, чисто функціональна дія — як, наприклад, у випадку «Друже Лі Бо...» роздача глядачам їжі та кухлів з вином (причастя) або роздягання персонажа (адже разом із військовою формою він «знімав» із себе прилизаний для нього соціальний статус і ставав просто людиною як такою) — за допомогою певної ритміки, пластики, тонового супроводу, освітлення, часто перетворювалася режисерами на дію саме ритуального характеру.

Інші провідні тенденції пошукового театру теж знайшли у виставі ледь не вичерпне втілення.

Приміром, за основний формотворчий принцип тут слугував уже згадуваний принцип «переліку», що розгортався послідовно або паралельно, у різних площинах. Загалом у такому театрі цей прийом — поєднання різко відокремлених один від одного всіляких «агресивних моментів» театру, самостійних первинних елементів конструкції вистави (за термінологією С. Ейзенштейна), випробуване, зокрема, Л. Курбасом, Вс. Мейєрхольдом (як «монтаж атракціонів»), сформульований тим

самим Ейзенштейном (як «вертикальний», тобто одночасний, симультанний монтаж) та Б. Брехтом (як ідея «розділення елементів») — доводився до стадії завершеності й всеосяжності, перетворюючись на «форму, що органічно поєднує багатоголосся та багатостильність <...> з хаосом анігілюючих змістів»<sup>14</sup>. Звідси й образ світу як звалища (або, принаймні, нагромадження) — більш чи менш упорядкованого та «естетизованого» — знаків, окремих елементів життя, що минуло (чи катастрофічно спливає безпосередньо на очах у глядача), та минулої ж культури.

У «Друже Лі Бо...» серед цих уламків життя найвиразнішими були згадувана солдатська форма ліричного героя — чи то залишок суцільного сімдесятирічного «військового комунізму», чи то посилення на «дідівщину», що якраз у «перебудовчі» часи перестала бути табуваною темою; а також модний тоді мотив божевільні — натяком, у вигляді медичної сестри, яка час від часу зосереджено пробігала сценою-залом з яким-небудь умовно-лікувальним знаряддям.

Загалом захоплення режисера чистими фактурами в усій безпосередності їхнього впливу втілювалося у виставі у створенні надзвичайно конкретизованого предметного світу. Середовище колишнього бомбосховища було для цього наочуд відповідним. «Природні» його якості (лабіринти підвалу; труби, вода, що поволі крапала з якоїсь з них; білі стіни — завдяки ним усі глядачі виходили звідти «міченими» та змушені були довго відтирати крейду зі спини: про таку чистоту хепенінгового прийому іншим «авангардистам» доводилося лише мріяти!) підсилювалися й рукотворним «начинням» цього простору.

Старий човен, килим із хвойних гілок та голі кістяки ялинок, земля, бризки води, запах і пушинки від очерету, картопля, яку чистили, різали, трошили, бляшанка з-під китайських консервів «Велика стіна», алюмінієві миски з кашею і такі само



О. Лішега «Друже Лі Бо, брате Ду Фу». Український театр-студія «Будьмо!», 1992. С. Проскурня

<sup>14</sup> Литовецкий М. Апофеоз частиц, или Диалог с хаосом // Знамя. — 1992. — № 8. — С. 219.

кухлі з вином, порожні пляшки у подертій авосьці та «бичок» від «Біломору»; у поліетиленовому пакеті — справжні зім'яті листи актора М. Шкарабана додому з армії... Навіть забагато деталей (і багато ще не згадано) для однієї не досить тривалої вистави. Окремі комбінації з них здавалися більш значущими, ніж картина в цілому, і, до того ж, такий відбір (як і у більшості зразків тогочасного пошукового театру) в результаті виявляв свій досить випадковий характер. Тут ніби діяв «генератор випадкових чисел», як у комп'ютерних іграх. Здається, що кожний елемент кожної ж хвилини можна було б замінити іншим, інакшим, навіть будь-яким — при цьому загальна картина принципово не змінилася б.

Тобто, на загал було втрачено цінність, невідповідність і неповторність єдино можливого у даній сценічній конструкції, цілком виправданого режисерського рішення.

Відтак некоректною й нерезультативною ставала сама постановка питання щодо смислового навантаження і будь-якого окремого елемента, і, найчастіше, того, умовно кажучи, цілого, котре за допомогою цих елементів створювалося. Бо простір новітнього театру в його крайніх виявах, пов'язаних із постмодерною ідеологією свідомості, був простором світового хаосу, де правила бал саме випадковість, де «кожний з текстових (в даному разі сценічних — А. Л.) механізмів <...> на вході вбираючи в себе багатозвучність різностильних голосів культури та життя, на виході видає або броунівський рух смислових часток, або повне обопільне заперечення різнорідних естетичних елементів, котре лишає по собі порожнечу, мовчання, врешті решт, той же хаос»<sup>15</sup>.

Парадокс полягає у тому, що в кінцевому рахунку авторський текст (ретельно відшукуваний, комбінований, навіть створюваний разом з автором) тут не був чимось принциповим. Саме такий, а не інакший калейдоскоп картинок міг народитися, безперечно, тільки й винятково на ґрунті п'єси Олега Лишеги. Але вже народжену виставу можна було б, напевне, грати на будь-якому тексті — хіба що не з телефонного довідника, що у подібних випадках використовують за приклад крайній та абсолютний.

Така, на перший погляд, дивна ситуація є напрочуд характерною для режисерів покоління А. Жолдака, О. Ліпцина, Б. Більченка, В. Кучинського, які завжди ретельно відшукували саме «свій матеріал», але розглядали його як першоімпульс, те, від чого треба було відштовхнутися, ніби від злітної смуги, заперечуючи тим його самодостатність та самозначущість. І цей підхід мав у своїх підвалинах тотальну недовіру до Слова, що її приніс новітній історичний етап (рубіж тисячоліть — епоха «втоми» літератури та мистецтва від себе самих — найбільш гостро переживався «помноженням» на крах радянської системи, котра протягом

майже 70 років підтримувала ілюзію гармонії, а за цією красивою вивіскою квітнула «подвійна мораль», і багатотомні матеріали чергового з'їзду КПРС можна було всерйоз розглядати лише як ритуальну «фігуру мовлення», не більше). Відтак театр почав шукати й знаходити інші, принципово позавербальні засоби виразності, саме ж слово з носія конкретного змісту та засобу адекватної комунікації перетворювалося на елемент тонового ряду вистави, на предмет постійної гри, різного роду маніпуляцій (так, у «Друже Лі Бо...» в цій царині квітнули підміна і профанування: суто побутовий текст сакралізувався, набуваючи ритуального забарвлення, «високий» поетизований — навпаки, вульгаризувався до напівбожевільного або просто п'яного бурмотіння); репліки, монологи часто нашаровувалися одне на одне, на них накладалася музика, зрештою, під час виголошення тексту якимось персонажем (у нашому випадку — майже нерухомим героєм М. Шкарабана), на іншій частині сценічного майданчика режисер розгортав щось таке, що безпомилково відволікало глядачів (адже за об'єктивними законами сприйняття ми мимовільно переключаємося на рухомий об'єкт — в даному разі героїню О. Радчук, яка тим часом роздавала миски та келихи); публіці нав'язували дію, відокремлену від власне сценічної, яка тим часом теж на переривалася (їсти, пити, читати роздані глядачам справжні листи додому з армії самого актора). Тобто текст «відчужувався» всіма можливими засобами, відтак словесний та візуальний, дійовий ряд у багатьох виставах на цьому етапі кардинально розійшлися, перетворилися на паралельні, а значить — не перетиналися і навіть слабко корелювалися, тож сценічне дійство ставало самодостатнім і рухалося не за логікою тексту, а звивистими шляхами режисерської думки й почуттів.

При цьому донесення останніх до реципієнта ставало вкрай утрудненим через «надлишковість» прийомів, знаків тощо, вживаних упродовж вистави, а також з чисто фізичних причин. У нашому випадку глядацьке сприйняття було розірване на чуттєве (дорогою до власне ігрового майданчика публіку змушували навмисне довго блукати заплутаним підвальним лабіринтом серед труб та калюж, далі її садовили так, щоб виключити будь-яку комфортність: на лави без спинок упритул до поштукатурених стін, штовхаючи тим самим до воістину «гамлетівського» вибору між забрудненням одягу та болем у спині; було тісно, дратували настирливі звуки, краплини води потрапляли на одяг, пушинки від очерету — у ніс, світло прожектора сліпило очі, спочатку давали їсти, потім — пити...) та інтелектуальне, яке через майже повну відсутність раціональних «містків» давалося з неабияким зусиллям і до відчутного результату не призводило, навіть за умов прискіпливої фіксації всього того, що відбувалося на «сцені».

Загалом, агресивний фізіологічний (за граничної послабленості інтелектуального) вплив на публіку — без особливих зусиль з боку театру щодо встановлення між ним та глядачем обопільних «правил гри» — був домінуючим у комунікації

<sup>15</sup> *Литовецький М.* Апофеоз частиц, или Диалог с хаосом... — С. 220.



такого роду видовищ із публікою. Відповідно, цей театр первісно будувався за принципом орієнтації на «свого глядача», яким ставав той, хто перебував із творцем (творцями) на одній хвилі світосприйняття та самовідчування, або був спроможний включитися в інтелектуальну гру при дещо відстороненому спостереганні за самим процесом безкінечного творення-руйнування складних сценічних комбінацій.

Щоправда, завдяки іманентній наскрізній цитатності більшості вистав пошукового театру склалося чимале коло таких симпатиків, які на певному етапі вже набули належного глядацького досвіду, аби «зчитувати» пропоновану їм знакову систему. Мабуть, насамперед на них були розраховані вжиті у виставі «Друже Лі.Бо...» прямі «посилання»: східні мотиви майже за Р. Віктьюком, проектор майже з «Археології» В. Більченка, гра з глядачем майже з «Шести персонажів у пошуках автора» А. Васильєва. І це виглядало аж ніяк не запозиченням, а виявом (чи підкресленням?) своєрідної причетності до спільноти, де побутувала одна мова, хоча й у різних модифікаціях — від низької лексики підворіть до вишуканого словесного мережива елітарних забавок.

...Хепенінг, котрий — як принцип — був закладений у виставу від початку, мав мимовільне продовження: колишнє бомбосховище, яке після завершення експлуатації спектаклю (внаслідок тримісячного закордонного турне проект просто вичерпав себе природним чином) використовували для репетицій музиканти, ніби саме «продовжило» своє існування як мистецький об'єкт, довівши до логічного завершення тему човна-води-переходу-etc. Вкотре відімкнувши двері, С. Проскурня побачив підвал затопленим, і «хвилями» цього каналізаційного витоку до нього підпливла книга А. Ефроса «Репетиція — любов моя» із дарчим написом автора. Тож останнім актом тривалого «хепенінгу» стало спалювання книжок та іншого майна, яке режисер зберігав там, аби не переносити з місця на місце у хронічних мандрах найманими квартирами. Те, що розпочала вода, довершив вогонь — чим не фінал поетичного дійства про шлях до просвітлення?

А. Липківська

ДЖ. Д. СЕЛІНДЖЕР  
«НАД ПРІРВОЮ У ЖИТІ»

Чернігівський Молодіжний театр (1994)

Єдиний написаний американським письменником Джеромом Девідом Селінджером роман «Над прірвою у житті» (в оригіналі — «The Catcher in the Rye», тобто «Ловець у житті») вийшов 1951 року. Через кілька місяців він «вирвався» у США на перше місце у списку бестселерів й нині лишається одним з культових творів не лише американської, але й світової літератури ХХ ст. (За легендою, коли Марк Чемпен поціливі у Джона Ленона, він сів обабіч, під ліхтарем, і став читати саме цю книгу...)

Незважаючи на те, що від 1965 р., коли вийшла друком повість Селінджера «Шістнадцятий день Хепворту 1924 року», читачі більше нічого не знали про письменника (помер 1920 р.) і не бачили його нових робіт (чи є вони взагалі?), самого лише роману «Над прірвою у житті» цілком досить, аби його автор посів чільне місце у пантеоні класиків літератури. Відповідно, як зазначає сучасний літературознавець, «незважаючи на таке тривале мовчання письменника, критична «селінджеріана», яка давно вже складає потужну галузь американістики, продовжує поповнюватися все новими й новими роботами по всьому світові»<sup>1</sup>.

Для радянського читача роман Селінджера, вперше надрукований російською у перекладі Р. Райт-Ковальової (тут, на щастя, «прислужився» загальний пафос твору, прийнятий цензурою за «антибуржуазний» та «антиімперіалістичний»), набув особливого значення: він уповні вкла-

<sup>1</sup> Волкова Е. Отечественная и зарубежная критика о романе Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» // <http://www.ivanovo.ac.ru/cyberpar/jeromdsalinger.htm>.

дався у «шістдесятницьку» парадигму опору тоталітарному тискові на окремо взятую особистість, котра за будь-яких умов повинна мати право на власні, глибоко особисті думки, почуття та переконання. До того ж, завдяки головному героєві — шістнадцятирічному Голдену Колфілду — та прискіпливій увазі автора до його вікових проблем, «Над прірвою у житті» й надалі лишатиметься універсальним твором молодіжної белетристики, обов'язковим для прочитання (поряд з «Чайкою на ім'я Джонатан Лівінгстон» Р. Баха, «Щоденником Адріана Моула» С. Таунсенд та «Повістю про перше кохання» Р. Фраєрмана) кожним тінейджером у процесі його особистісного зростання. Як зауважує С. Белов, «у Голдена Колфілда все попереду, і він як жива істота (а не як символ борця, бунтівника тощо) не заслуговує ані бурхливих оплесків, ані грізних епітетів. Стан підлітка, який заплутався у житті, переданий Селінджером дуже точно та об'єктивно. Автор не пропускає нагоди іронічно знизити «героїчний пафос» Голдена, підкреслюючи розрив між тим, яким він є на словах та насправді. Звісно, якщо запропонувати Голдену у реальності «стерегти дітлахів над прірвою у житті» — він певне втече, обляявши й тих, хто поставив його чергувати, й галасливих малюків, — втече до нових фантазій»<sup>2</sup>.

Утім, попри популярність селінджерівського твору, його сценічна історія на українському кону практично відсутня — та й постановки на теренах колишнього СРСР теж є доволі нечисленими. Першою ластівкою тут, вочевидь, стала вистава режисера О. Шатріна (Московський театр сатири, 1965 р., Голден — одна з ранніх ролей А. Миронова). Напевне, ліро-епічний, відверто сповідальний та «малоподієвий» характер викладу відлякував навіть тих потенційних інсценувальників та постановників, яким був близькі загальний тон і проблематика твору.

Ситуація дещо змінилася з появою камерних театрів-студій а, відтак, зміною сценічного «формату», перефокусуванням із «загального» на «крупний» план. І хоча назва твору Селінджера з'являлася на афішах театрів, що існують, переважно, осторонь «магістральних» шляхів мистецького процесу, саме лише звернення до цього матеріалу вже свідчить про серйозність завдань, які ставить перед собою та своїм глядачем кожний такий колектив, про глибину його міркувань над найгострішими питаннями буття, про неметушливе, неквапливе «проживання» ним власного творчого життя.

Лише в останнє десятиліття «Над прірвою у житті» поставили Театр музики та драми під керівництвом Стаса Наміна (Москва, режисер та виконавець головної ролі С. Краснов), Театр на Спаській (Кіров, Росія, режисер О. Клоков, Голден — О. Королевський), театр «За Черной Речкой» (Санкт-Петербург, інсценівка С. Мендельсона та М. Мірош, режисер — М. Мірош, Голден — С. Мендельсон),

<sup>2</sup> Белов С. Парадоксы Дж. Селінджера // Лит. обозрение. — 1985. — № 2. — С. 62.



Дж. Селінджер «Над прірвою у житті». Чернігівський Молодіжний театр, 1994.

Голден — В. Цивінський, Фібі — М. Дергільова

Краснодарський молодіжний театр (Росія, режисер та автор інсценівки М. Бичков, Голден — І. Чіров), театр «У Никитских ворот» (Москва, режисер М. Кайдалова, Голден — К. Таран), студенти «Щукінки» (перша й остання постановка А. Пріменка, який помер у віці 23 років, найімовірніше, від передозування наркотику, — чим не ще один сюжет для Селінджера?).

Але першими в цьому ряді стали сценічні версії Чернігівського Молодіжного театру та Санкт-Петербурзького ТЮГу ім. О. Брянцева<sup>3</sup> (обидві прем'єри — 1994 р.).

Загалом, історія Чернігівського Молодіжного розпочалася у 1985 році, коли дев'ять акторів місцевого обласного театру ляльок під керівництвом режисера Г. Касьянова вийшли з-за традиційної ширми, аби говорити з глядачем наживу, без посередників. Перша вистава — «Одинадцять сторінок воєнної прози» за

<sup>3</sup> Постановник А. Андреев, Голден — О. Девотченко. Та тут, на думку критика А. Шитенбург, театр «промахнувся повз творчу удачу» (див.: Шитенбург А. Кто-то пролетел над пропастью во ржи // Петербургский театральный журнал. — 1995. — № 7).

Б. Васильєвим — позначила магістральний напрямок діяльності театру, пов'язаний з високою літературою (безвідносно до її формату — чи драматургічного, чи епічного, чи ліричного). На кону театру в різні роки було представлено тексти того ж Б. Васильєва («Завтра була війна» та «Неопалима купина»), А. Платонова («Ювенільне море»), В. Набокова («Лоліта», п'єса Е. Олбі), С. Алексієвич («Цинкові хлопчики»), В. Бикова («Кар'єр»), Ч. Айтматова («Авдій» за романом «Плаха»), М. Булгакова («Бал Маргарити» за «Майстром і Маргаритою»), І. Ільфа та В. Петрова («Життя Паніковського» за «Золотим телям») та ін.

Вистава «Над прірвою в житті» стала другою зустріччю Чернігівського Молодіжного з письменником Юрком Іздриком (першою 1993 р. був «Цвіркун на запічку» за Ч. Діккенсом, де Іздрик виступив як перекладач та автор інсценівки). Цього разу Іздрикові належали «сценічна транскрипція» роману (переклад на українську був здійснений у 1984 р. О. Логвиненком), сценографія та костюми.

...«Я ненавиджу акторів. Вони поводять себе на сцені абсолютно несхоже на людей. Тільки уявляють, що нібито схожі. Хороші актори іноді досить схожі, але не настільки, щоб було цікаво дивитися... Того разу вони добре грали, тільки надто добре. Розумієте, один ще не встигне договорити, а інший вже швидко підхоплює. Начебто справжні люди розмовляють, перебивають одне одного й таке інше. Все псувало те, що це надто було схоже на те, як люди розмовляють і перебивають одне одного в житті», — так пояснював свою нелюбов до театру й власне вельми суперечливе розуміння грані між ним та життям Голден Колфілд, головний герой роману.

Вочевидь, подібно до Флобера з його знаменитим: «Мадам Боварі — це я», — Юрко Іздрик та режисер Геннадій Касьянов виголосили (чи мали на увазі) аналогічну сентенцію щодо цього самого Голдена й подій з його життя.

А отже — відмовилися від будь-якої «театральщини». Обрали — як хід, принцип, ракурс, прийом — втілення на кону «нерозчленованої», мінімально «театралізованої» життєвої матерії. Шматка, відрізка досить стихійного й майже неструктурованого життєвого потоку. «Вирваного» для показу чи не довільно — й так само довільно завершеного. Практично без жодних умовностей у поведженні персонажів та в тих предметах, що їх оточують.

Зала Чернігівського Молодіжного сама по собі не надто «театральна»: вигорджена з великої кімнати, вона має не стаціонарну сцену, а лише декілька станків попід дальньою стіною з віконними нішами, які, власне, і становлять неглибокий кін. У виставі за Селінджером-Іздриком ці станки пересунуто до входу, на них розташовано місця для публіки, самі ж глядацькі крісла знято. Така організація ігрового простору (він являє собою просто більшу частину простору загального) руйнує звичне розділення сцени і залу.



Дж. Селінджер «Над прірвою у житті». Чернігівський Молодіжний театр, 1994.

Саллі — Т. Тушич, Голден — В. Цивінський (ліворуч).

Голден — В. Цивінський, Фібі — М. Дергільова (праворуч)

Так само не фронтально-«сценічним», а підкреслено «життєво-хаотичним» є оформлення: майданчик загромаджений різнокаліберними меблями, предметами побуту. До того ж, вільно прочитується намір режисера та сценографа уникнути умовного «сценічного» освітлення, запропонувавши для кожної ігрової «точки» своє, реальне й локальне джерело світла (настільна лампа, ліхтарик та ін.)<sup>4</sup>.

В цілому вистава позбавлена жорстко розставлених акцентів, вона «тече» невимушено й ненав'язливо.

Так, як це взагалі уміє Г. Касьянов: у його, можливо, занадто «літературних» спектаклях найважливішим завжди є тон — доволі ліричний, доволі іронічний, але ніколи не повчальний. Без тиску. Бо тут впливають не сентенціями і не пафосом, а, насамперед, атмосферою, «повітрям».

У свою чергу, Ю. Іздрик, інсценізуючи роман Дж. Селінджера, обрав, як видається, єдиний результативний шлях: не почав писати п'єсу за всіма законами класичної драми з її «зав'язкою — кульмінацією — розв'язкою», а пішов за авто-

<sup>4</sup> Цей прийом, щоправда, не був застосований у чистому вигляді: підсвічування софітами подеколи також використовувалося, але це було, радше, вимушеним кроком, спричиненим над-скромними технічними можливостями театру.

ром. Тобто «пряма мова» Голдена Колфілда (від його особи й ведеться оповідь у романі) перетворена на оповідь уже Голдена сценічного (хіба що ретроспекцію<sup>5</sup> «переключено» у режим реального часу). Як і в житті, кожна подія в ній є і зав'язкою, і розв'язкою водночас, і починається, власне, з життям, і з ним закінчується. «Перекладаючи» суб'єктивну систему координат, задану в тексті Селінджера, на «об'єктивно-відсторонену» театральну, де автор, ховається за репліками персонажів, Ю. Издрик зумів зберегти сповідальну інтонацію роману, його настрій; особливий простір, в якому начебто нічого особливого не відбувається, а насправді — відбувається все. Адже у таких, здається, незначних та неважливих дрібницях, у буденних, «прохідних» моментах і спливає життя кожного з нас. Ю. Издрику вдалося адекватно перекласти його мовою драматургії, а Г. Касьянову — втілити на сцені. У першу чергу — завдяки акторові Володимирі Цивінському.

Власне сюжет — послідовність та детермінованість подій трьох днів життя Голдена Колфілда — тут не надто й суттєвий. Так, подієвої канви роману дотримано: герой, вигнаний зі школи за академічну неуспішність, наостанок свариться з однокласником, їде додому, до Нью-Йорку, але, боячись зустрічі з батьками, вдається до «дорослих» вчинків: оселяється в готелі, ходить по нічних барах, замовляє «дівчину за викликом», ночує на Центральному вокзалі... Він намагається знайти підтримку у давньої подруги та колишнього вчителя — але кожне таке спілкування завершується конфліктом. І лише молодша сестричка Фібі є для Голдена єдиною живою істотою, що може й жаліти, і захоплюватися, і «витверезити» від божевільного, традиційно американського плану податися «на Дикий Захід» і там почати нове життя...

Власне, крім Фібі, решта персонажів є у житті героя (а відтак і у виставі) доволі випадковими «попутниками». Головне — сам Голден і його думки, сумніви, вагання, пошуки відповіді... І думки ці — в нормальному сенсі банальні: вони про те, чим є моє «Я» у світі, де в нім моє й лише моє місце — при тому, що створений він без мене, за правилами, котрі мені не дуже подобаються, але де ж взяти інші?.. Чи примириться Голден у майбутньому з нормативами й регламентаціями, які встановлені не ним і скасуванню не підлягають, і, таким чином, поволі перетвориться на людину «добросовісно-правильну», — або все ж збереже максималізм, децицію дитинства недоторканими й у дорослому житті? Згадайте себе у шістнадцять, порівняйте з собою тепер: у кожному бринить власна відповідь, з якою ми найчастіше раді були б не погодитися...

<sup>5</sup> У Селінджера герой, перебуваючи в санаторії, згадує «ту божевільну історію, що стала минулого Різдва»: після неї він «ледь не вривав дуба», довго хворів, а тепер проходить курс лікування й сподівається невдовзі повернутися додому.



Дж. Селінджер «Над прірвою у житті». Чернігівський Молодіжний театр, 1994.

Вчитель — В. Банюк, Голден — В. Цивінський

Як грає ці шістнадцять В. Цивінський? Він грає себе. Може й не нинішнього (бо звідки ж тоді оте хитрувате око, ота підкреслена перебільшеність — наче блискавичний, добрий і насмішуватий погляд на себе збоку?). Але — того хлопчиська, який живе в ньому, який є мотором, сумлінням, джерелом неприємностей і одкровень. Коли бачиш на сцені таку міру проживання й переживання, безсило відступаєш, ніби перед тією водою, яку «зафіксувати» в нерухомості неможливо, — вона ж бо кожної миті інша.

Органіка сценічного існування В. Цивінського — абсолютна. «Переграти» його годі й пробувати. Цього не змогла зробити навіть надзвичайно жвава, переконлива й старанна третьокласниця Маргарита Діргельова (Фібі), хоча загальновідомо, що за еталон органічності, невимушеності, «справжності» на кону правлять саме діти. Але у виставі за Селінджером виникає цікавий «перевертень»: Голден тут настільки «справжній», що його молодша сестричка Фібі більше нагадує матір — дещо сувору, люблячу, але вимогливу виховательку й покровительку. Може, тому й кидається до цієї дівчинки Голден

В. Цивінського, шукаючи з її боку більше прихистку, ніж дитячого наївного обожнювання?

На тому рівні органіки, на якому існує В. Цивінський, навіть найменший фальш ріже око. Тут постановник ступив на надто ризикований шлях: головний герой — цілком «справжній», предметний світ вистави — також, аж до води, що летить з крану, та яєчні, яку їсть Голден. Отже, будь-яка театральна умовність припустима, ба, навіть обов'язкова в інших жанрах і стилях, тут вносить дисонанс. Завдяки цьому й актори (а кожний, крім В. Цивінського, тут виконує декілька ролей), коли грають щось їм близьке й зрозуміле або реально існуюче в собі, цілком потрапляють в загальний потік вистави. Коли ж між виконавцем і персонажем є істотна відстань, це стає надто помітним. Тому, приміром, Т. Тушич виглядає переконливіше у ролі Саллі, подруги Голдена, взірця здорового глузду, а не Санні, «дівчини на замовлення», О. Биш у ролі Еклі, співучня Голдена, а не сутенера Моріса, Р. Гофурова — дівчини з бару, а не черниці...

І тут виникає питання: чи можливий взагалі «нетеатральний театр», так само справжній, як і життя, з мінімальною відстанню між життєвою реакцією та її сценічним виявленням, між актором і персонажем? Без «маскування» та «лицедійства»? Власне, такий театр якраз і шукає Г. Касьянов — то ламаючи традиційні стосунки між сценою й публікою у своєму «Театрі вдома», де камерні вистави за Байроном, Платоном, Рільке, Бродським грали просто по домівках глядачів, то прагнучи до принципової життєподібності в Селінджері й перетворюючи «Над прірвою в житті» на розгорнуте «в живих картинках» продовження виставки колажів Ю. Іздрика, розміщеної у «передпокої» до глядної зали (з малюнками олівцем, поштовими марками й старими листівками, кресленнями, напівзаповненими бланками, фотографіями, газетними й журнальними вирізками)...

Але парадокс театру в тому, що в ньому жодний шлях не можна пройти до кінця. Тож творці вистави, вочевидь, зрозуміли, що, граючи винятково за життєвими правилами, закінчити її просто неможливо. Крапку можна поставити будь-де, адже насправді життєвий потік невпинний, він триває, плине повз нас і через нас...

«Ми ж усе таки в театрі!» — певне, нагадав сам собі Г. Касьянов, тож зупинився якраз «над прірвою» — ясна річ, у філософсько-естетичному сенсі. Відверто «антитеатральну» виставу він завершує сценою абсолютно театральною, не натуралістичною: по трансляції починає лунати голос В. Цивінського — Голден розказує про... Утім, неважливо, про що саме. Важливо інше — на сцені той самий Голден мовчки, мало не в лихоманці, пакує речі, збирає меблі, скидає білизну з двоповерхового ліжка, прибирає все з полиць й підлоги... Людина збирається в путь. До переходу в іншу якість? Може, у забуття? А може просто — хлопець стає дорослим...

«Історія Голдена — сповідь людини, яка не може й не хоче змінити світ, а здатна лише із граничною щирістю так побачити, так показати цей світ, що й нам передається її відраза. Бунтівництво Голдена нагадує рухи людини уві сні: сумні спроби втекти, вдарити та повна неможливість щось зробити, відчуття гіркоти та безсилля», — стверджували автори «Истории американской литературы» на початку 1970-х<sup>6</sup>.

Чернігівський Молодіжний у середині 1990-х запропонував інший кут зору: з глибини відчаю та відрази до світу, від яких так хочеться, але часто не вдається прокинутися, є вихід — угору й у далечинь.

А. Липківська

<sup>6</sup> История американской литературы / [Ред. В. Самохвалов]: В 2 ч. — М., 1971. — Ч. 2. — С. 93.

Л. ПІРАНДЕЛЛО  
«ТРОХИ ВИНА, АБО 70 ОБЕРТІВ»

Київський театр драми і комедії  
на Лівому березі Дніпра (1996)

Л. Піранделло — один із найвизначніших драматургів ХХ ст., чия концепція «ігрового» театру відчутно вплинула на світовий театральний процес. Недаремно Нобелівську премію (1934) він отримав за внесок у розвиток театру і драматургії. Особливої популярності набула культивована ним ідея «зривання маски з реальності», наснажуючи не одне покоління митців, стимулюючи їхню уяву, фантазію, закликаючи до сміливого переосмислення картини дійсності, до її зображення в парадоксальному, гротесково загостреному вигляді. Свої програмні погляди Л. Піранделло оприлюднив у знаменитому есеї «Театр гротеску» (1908), що й нині є однією з фундаментальних праць з теорії чи навіть філософії театру ХХ ст.

Тривалий час цей визначний майстер лишався невідомим українським глядачам аж доки 1996 р. Д. Богомазов не оприлюднив на кону Київського театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра свою третю виставу — «Трохи вина, або 70 обертів». Дві попередні схвально сприйняті публікою вистави приємно вразили фахівців вибором п'єс («Чарівниця» І. Карпенка-Карого, 1993, та «Дванадцята ніч» В. Шекспіра, 1995) і нетривіальними, дещо шокуючими підходами. Вже тоді привертала до себе увагу здатність Д. Богомазова тонко відчувати ігрову природу театру, вміло з того користуватися в сміливих постановочних рішеннях. Крім того, молодому митцеві пощастило творчо порозумітися з акторами й відчутно активізувати їхні творчі резерви.

Увага до «ігрового» театру та зорієнтованість на тісну співпрацю з виконавцями далися взнаки і в роботі над творами Л. Піранделло. Саме — творами, адже замість зупинитися на одній із майже пів сотні п'єс видатного драматурга,

Д. Богомазов обрав для постановки його прозу, інсценізувавши чотири новели («Труна про запас», «Трохи вина...», «У вас на спині смерть», «Один день») та два розділи роману «Небіжчик Маттіа Паскаль». Три роки потому, аргументуючи звертання до А. Мюссе («Примхи Маріанни»), також раніше не присутнього на українській сцені, Д. Богомазов мотивував свій вибір у виразах, які багато що пояснюють у його досвіді опрацювання творів Л. Піранделло: «Мене тягне спробувати все, щоб потім не жалкувати, що я цього не спробував <...> я колекціоную всілякі отакі зустрічі з різними типами театрів, з тим досвідом, який особисто не пережив. Можливо, це те, що зветься пошуком власного «обличчя». Я його починаю передчувати, оте «обличчя», але в жодній моїй роботі воно не виявилось до кінця»<sup>1</sup>.

Очевидно, що Д. Богомазова більше, ніж окрема п'єса, цікавить Театр Автора. І хоча звертання до прозового матеріалу, а не, власне, драми, лише ускладнювало його завдання, він вважав за краще вдатися саме до такого способу творчого осягання спадщини Л. Піранделло.

Д. Богомазов від початку був налаштований дуже радикально. Це стосувалося всіх аспектів роботи над виставою включно з розробкою її просторової концепції. Сценічним майданчиком стає фойє театру — середовище аж ніяк не пов'язане із програмною метою сценічного мистецтва як такого. Однак у діях режисера не містилося ознак «боротьби» з ігровою природою театру в цілому й Театру Л. Піранделло зокрема. Д. Богомазов не намагався, працюючи над творами одного з найбільш «театральних» драматургів, нехтувати принципами ігрового театру, а тим паче, на «території» його визнаного ідеолога. Він збирався феномен «театральності» зробити об'єктом експерименту, і почав зі зміни «конфігурації» простору гри — створив ситуацію нетрадиційної диспозиції театру й публіки. Так глядачі опинялися у безпосередній близькості до виконавців, фронтально по відношенню до сценічного майданчика, уможливаючи гранично тісне, навіть інтимне спілкування аудиторії з героями Л. Піранделло.

Постановник був відвертим у бажанні загострити ситуацію прямого контакту з публікою, з приводу чого московський критик Л. Лебедіна писала: «Очевидна епатажність вистави провокувала глядача на конфлікт із самим собою і з буттям. Він не міг розслабитися, його змушували думати. Що таке душа? мінливість життя? Невже людина така слабка, що ковток вина може зробити її щасливою? Ось і тим, хто сидів у першому ряду пропонували випити вина, але вони відмовлялися...»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Інтерв'ю без першого запитання (Записав В. Жежера) // Укр. театр. — 1999. — № 4. — С. 4–5.

<sup>2</sup> Лебедіна Л. «Художник в умовах цінностного хаосу» // ArtLine. — 1997. — № 5/6. — С. 12.

Однак, згодом публіка почала виявляла готовність до контактів із виконавцями, приймала частування, навіть, підспівувала у фіналі. Оце частування було знаком єднання героїв та публіки. Щодо останньої сцени — родинного свята, то звичний сімейний обряд вшанування ювіляра-дідуся міг асоціюватися також із обрядом причащення вином, забарвлюючи всі попередні сценічні події зовсім у інші тони, викликаючи інші, місткіші асоціації.

Д. Богомазов неодноразово пропонував глядачам несподівані зміни сенсів різних сценічних ситуацій. Трагічний бік життя у його виставі несподівано обертався на комічний, а сміх міг обірватися останнім передсмертним зітханням персонажа. Такий підхід є суголосним словам самого Л. Піранделло: «кожне почуття, кожна думка чи навіть імпульс, який породжує гуморист, негайно перетворюється на свою протилежність». Саме у цьому: розкритті подвійної природи буття, його неоднозначних сенсів полягав програмний зміст вистави Київського театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра.

«Трохи вина...» було побудовано як камерну виставу, де всі події розгорталися на неглибокому, видовженому майданчику, з круглим столом у центрі та кількома стільцями довкола нього. Щоправда, художник О. Друганов зробив стіл чималеньким, прикрасивши його п'ятиповерховим тортом, схожим на Колізей своїми арками, величиною та грандіозністю. Торт-пам'ятник оточувала «почесна варта» бокалів, пляшок, білих серветок, скручених пірамідами. Трохи згодом на його опасистому «тілі» починала вигравати кольоровими лампочками гірлянда, якими зазвичай на свята прикрашають будинки чи ялинки. Під «стінами» цієї кремової споруди, на суконному лужку скатертини персонажі не лише пили, насолоджуючись життям, але й могли, трохи «перебравши», раптом сконати. У фіналі довкола солодкого монстра збиралася родина щоби привітати іменинника, і тоді цим витвором кулінарного мистецтва постановник ніби ставив «жирну» крапку у своїй історії.

Сценічну дію організовував монтаж оповідей про історії окремих людей, а пружну матерію театрального сюжету складали епізоди, подеколи навіть миттєвості окремих химерно й фантастично переплетених доль. Троє акторів: О. Гетьманський (О. Ганоченко), В. Лінецький та В. Цивінський (в різні роки — О. Самар та А. Сомов) презентували своїх героїв в моменти, коли ті або опинялися на межі життя і смерті, або вже знаходилися по той бік реальності, або були «заскочені» смертю зненацька й тому не готові її «прийняти». Всіх трьох єднала збентеженість і зачарованість незбагненністю буття. Недаремно у виставі згадувана межа іноді ставала майже непомітною. Яюсь — зовсім зникла, коли вкорінені звички одного з персонажів (О. Гетьманський) виявилися дужчими за «стару з косою», змушуючи «мерця» з чолом «прикрашеним» трупною мухою (!), спокійно рухатися звичними прижиттєвими маршрутами, не «стидаючись» ані тієї



Л. Піранделло «Трохи вина, або 70 обертів». Київський театр драми і комедії, 1996.

Сцена з вистави

мухи, ані решток гриму, яким «підправляють» обличчя небіжчика. П'янький, і від того веселий, герой казав: «Ну і що з того, що я помер? Хіба це може мені завадити пропустити скляночку-другу хорошого вина?».

Парадоксальна логіка героя була, насправді, логікою автора. Але її театральне «виправдання» залежало від художньої переконливості, на яку були здатні режисер і виконавець. Сильова єдність сценічних прийомів, продемонстрована у виставі в цілому, значною мірою робила природною й поведінку героя і, навіть, її мотиви. Все залежало від вміння тонко відчувати і делікатно відтворювати авторську інтонацію, що варто високої оцінки як найважливішого творчого набутку театру в цій роботі. Образну тканину вистави пощастило зробити вільною від найменших ознак риторичності, оскільки режисер відтворював філософські сентенції автора засобами ексцентрики. Клоунада і трагіфарс склали «граматику» цієї образної мови, визначаючи сценічну стилістику прози Л. Піранделло на київському кону.

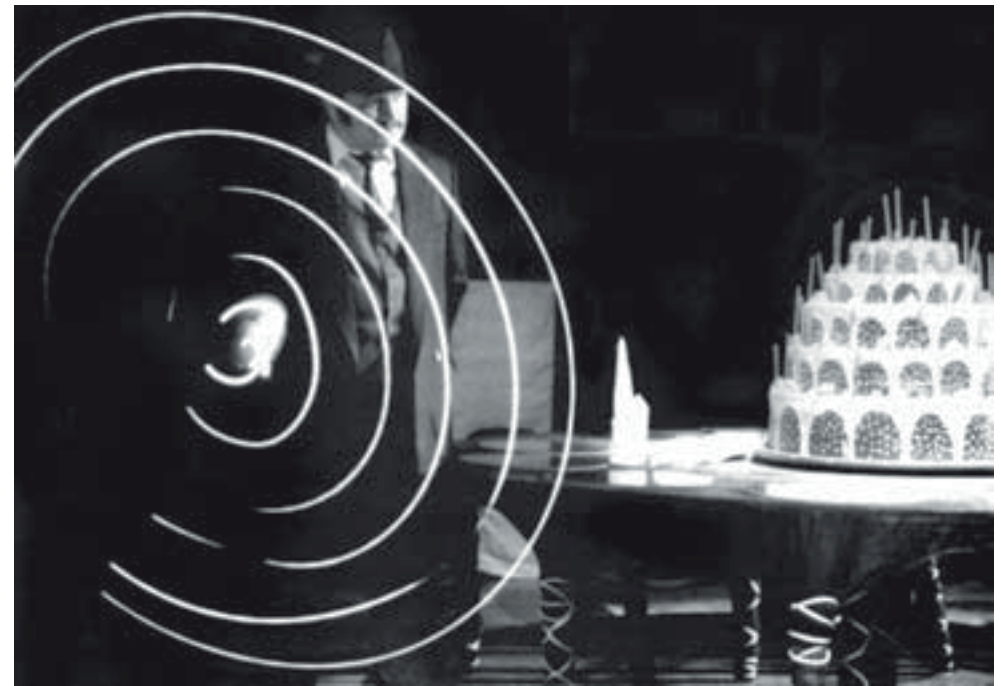
Попри все це, закони психологічної правди лишалися чинними у побудові характерів героїв, хоча «стратегія» еволюції кожного були відмінними. Приміром,

образ створений О. Гетьманським, розвивався в напрямку від психологічної і побутової вірогідності перших сцен до клоунської ексцентриади останніх. Його герой, напочатку резонер і скептик, врешті перетворювався на інфернально-інфантильного суб'єкта, який, «злегковаживши» фактом власної смерті, сибаритствував у сусідньому трактирі. Загадкова раптовість його «смерті» поступалася веселому цинізму її неприйняття героєм. У фіналі, ставши іншою особистістю — онуком, він виявлявся «збагаченим» особливим досвідом своїх пращурів (у тому числі й дивакуватого небіжчика). Чи не це уможливило виняткову гармонію спільного музикування всіх персонажів у фіналі, коли через спів нарешті встановлювалася естетична і етична норми їхніх життів?

Образи героїв В. Лінецького та В. Цивінського будувалися інакше, тут психологічна правда одразу поставала спертою на принципи вільної стихії гри, ексцентриади. Вони, як пара клоунів — Білий (В. Цивінський) і Рудий (В. Лінецький) — пізнавали світ із кандидівською невимушеністю, «прозріваючи» згодом до зрілого усвідомлення незбагненності буття. Дуетну частину їхніх сцен насичували різні комедійні трюки, що час від часу ставати справжніми гегами, як, скажімо, гра з капелюхом, або кульками з газетного паперу. Проте, комічне у виставі поставало не з трюку, а з парадоксу, трюк лишався одним із засобів його унаочнення.

Як правило, парадокс у виставі Д. Богомазова «визрівав» щоразу, коли герої робили спробу вийти за межі рутинного існування й хоч на мить зупинитися, аби зрозуміти бодай щось у навколишньому житті — вони одразу потрапляли в пастку «гамлетівських питань», інспіруючих безліч емоційних, психологічних сплесків, парадоксальних реакцій. Збентеження елегійно-мрійливого, заглибленого у власні переживання героя В. Цивінського та винятково рухливого, зворушливо простакуватого героя В. Лінецького було водночас і смішним, і трагічним. Упродовж вистави дует розпадався на два соло, і кожне чимдалі більше насичувалося трагедійними обертонами.

Зі стриманим драматизмом, в якому поєдналися безнадія та гідність приреченої людини, персонаж В. Цивінського розповідав історію своєї хвороби. Несподівано виявлялося, що постійне відчуття «дихання» смерті спонукало героя стати особливо уважним до найдрібніших виявів краси життя. Найбільша проблема цього монологу полягала в тому, що актор звертався із ним безпосередньо до публіки як до співрозмовника, практично «навертаючи» аудиторію на пряму участь у діалозі. Це вимагало особливої акторської чуйності й відповідальності, адже неправильно взятий тон міг звести нанівець усі зусилля актора і режисера. Кульмінацією епізоду ставала розповідь героя про свої спостереження за руками продавця, який запаковує в крамниці якусь річ. Рухами, інтонацією герой відтворював звичайний процес, коментуючи кожен жест, описуючи відчуття від до-



Л. Піранделло «Трохи вина, або 70 обертів». Київський театр драми і комедії, 1996.

Сцена з вистави

тику до клаптя блискучого паперу, кольорової пакувальної стрічки, аналізуючи кожен рух з тих, що їх так буденно-артистично робив продавець. Це була ціла пластична, мімічна історія, яка супроводжувалася оповіддю хрипкого від хвилювання голосу, що змальовував «звичайне чудо» одного з найпростіших виявів буття. Драматичний і майже романтичний монолог героя В. Цивінського уривався на щемливій ноті остаточного розриву з життям. У архітектоніці вистави сцена мала симетричний «відбиток»- луну в останньому монолозі героя В. Лінецького.

На фоні дещо елегійного героя В. Цивінського персонаж В. Лінецького здавався вкрай реактивним, зміни його емоційних станів відбувалися з калейдоскопічною швидкістю. Більше того, тіло героя, «сховане» у помітно завеликий літній костюм, готове було «вирватися» назовні, не ладне «втриматися» у білих шатах через скажений темперамент, який змушував цього непосидючого пана весь час рухатися. Оповідаючи про свої маленькі життєві пригоди, він щоразу ілюстрував це рухами, мімікою, жестами. Його внутрішнє «тремоло» вимагало все нових зовнішніх виявів. Кожне слово посилювалося пластичним зображенням того, про



що йшлося, а емоції все це примножували. Як під струменем високої напруги здригався персонаж В. Лінецького, «розігруючи», приміром, історію про свій літній вояж до місто за покупками для чисельної родини. Безкінечні торби і торбинки, які він «чіпляв по дві на кожний палець» (їх-бо фатально не вистачало аби все це «причандалля» можна було якось прилаштувати), увесь оцей побутовий тягар дрібниць згинав героя фізично, «прибиваючи» рухливе тіло до землі. Коли ж він був налаштований лірично, то кожна фраза ставала наголошено чуттєвою. Буденні «голі лампочки» в його переказі перетворювалися на химерні еротичні об'єкти. Відповідно, інтонації, ритм дихання, характер рухів рук персонажа, які, ніби, ковзали по звабленим вигонам їхніх скляних «боків», теж ставали неймовірно сексуально відвертими.

В останньому епізоді вистави на глядачів чекала найбільша несподіванка. У фіналі розгорнута літературна метафора Л. Піранделло про раптове (таке, що змінює свідомість, перевертає душу), «зіткнення» із самим собою, як із зовсім незнайомою людиною, цю метафору, що у письменника постає у вигляді інтригуючого сюжету, режисер і актор В. Лінецький перетворювали на своєрідну міні моновиставу. Внутрішнє збурення, яке накопичувалося у відчайдушній буфонаді попередніх сцен, раптом ніби «виринали» з глибин підсвідомого на поверхню. Воно позначалося на пластиці, ритмі рухів, усій поведінці персонажа, додавало проникливості, навіть, несподіваного пафосу його мові. Майже містична (у Л. Піранделло) історія невмотивованого висаджування ще досить молодого героя із нічного потягу, мандрівка нічним містом і потрапляння у незнайомий дім, де, виявляється, всі його знають, називають дідусем і готуються святкувати день народження, — вся ця історія діставала у В. Лінецького лірико-«сумовитої» інтерпретації. Весь епізод режисер і актор вирішували із граничною довірою до психологічної правди переживання перипетій, що траплялися з персонажем. Наприкінці філософський парадокс зустрічі із самим собою розв'язувався ефектним, театральним наголошеним прийомом — майже метафоричним «доланням» смерті спільним виконанням старовинної італійської пісні, яку співали, співають і завжди співатимуть у найближчому родинному колі.

Музична мова вистави Д. Богомазова, при всій її вишуканості та елегантності, енергійно скеровувала реакції аудиторії до внутрішнього узгодження реального із сакральним — передумови пізнання головного закону життя. Можливо, також, що завдяки музиці, особливо ніжному, трохи таємничому голосу за сценою, режисерові щастило накинути на виставу серпанок театральної містифікації, розчиненої у поезії Л. Піранделло.

Режисер створював музично-пластичну «ситуацію прозріння», яке, сказати б, наздоганяло героїв у їхніх життєвих мандрах. Це ставалося в кульмінаційну хвилину особливої відвертості й було виявом високого переживання неповтор-



Л. Піранделло «Трохи вина, або 70 обертів». Київський театр драми і комедії, 1996.

В. Цивінський (ліворуч). В. Лінецький (праворуч)

ності життя — божественно щедрого дарунку. Аби герої нарешті це усвідомили, режисер «руйнував» картину дійсності задля її нового образу, який накреслювався музичними засобами. У новій картині всі попередні реалії втрачали свій звичайний вигляд і сенс: старе і молоде, дід і онук, минуле і майбутнє «зірвалися» з визначених Провидінням місць, аби утворити нову картину світу — іншу й, вочевидь, кращу, де панує абсолютна гармонія. Музика, спів, що всіх єднав і ніби огортав, якраз і були знаком божественної гармонії світу. Врешті, Д. Богомазов, слідом за Л. Піранделло, стверджував — не у боротьбі між життям і смертю, а у спогляданні безперервного плину буття людина знаходить сенс існування. Щодо ланцюгу драм окремих доль, то сам він і всі рефлексії ним збуджені, складають дорогоцінний духовний спадок, які люди залишають своїм нащадкам.

Відкриття Л. Піранделло на сцені Київського театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра відбулося у виставі тоді ще молодого режисера, який нині керує ним самим створеним театром «Вільна сцена». У виставу «Трохи вина...» йому не раз доводилося вводити нових виконавців, бо ця сценічна річ трималася у репертуарі

більше десяти літ. Нарешті, у власному театрі Д. Богомазов здійснив «репліку» вистави за участі зовсім молодих виконавців, своїх учнів. Філософський, парадоксальний театр італійського письменника продовжує хвилювати постановника й нове покоління глядачів. Можливо, у вічних мандрах, шукаючи своє творче обличчя, Д. Богомазов знаходить у Л. Піранделло те, чого не можуть йому дати інші автори — особливий погляд на життя, погляд завжди сучасний і завжди яскраво театральний.

Бібліографія:

1. *Десятерик* Д. Трохи сміху за широкою водою // Кіно-Театр. — 1997. — № 2.
2. *Лебедина* Л. Художник в условиях ценностного хаоса // ArtLine. — 1997. — № 5/6.
3. *Єрмакова* Н. Режисерські покоління 90-х років // Сучасне мистецтво: Наук. вісник. — К., 2004. — Вип. 1. — С. 171–190.
4. *Єрмакова* Н. Реабілітація відповідальності // Культура і життя. — 1997. — 5 лют. — № 5.

Н. ЄРМАКОВА

Т. ЕЛІОТ «СМЕРТЬ У СОБОРІ»

Берегівський угорський національний театр  
ім. Дьюли Ійєша (1997)

1994 р. в маленькому закарпатському містечку Береговому, відкрився Угорський національний театр імені Дьюли Ійєша під орудою А. Віднянського, який, на відміну від решти режисерів покоління 1990-х рр. (Д. Богомазова, Д. Лазорка, Ю. Одинокого), зміг реалізувати свої задуми на самому початку творчої кар'єри. Наданим шансом молодий режисер скористався впевнено і зріло. Самий лише перелік дипломів, нагород, призів, здобутих трупю у перші роки існування на міжнародних фестивалях в Україні, Югославії, Угорщині, Швеції, справляє неабияке враження. Колектив запрошували на гастролі до Іспанії і Франції, на престижні європейські театральні форуми: БІТЕФ, «Контакт» та ін.

Тож не дивно, що наприкінці 1990-х театр потрапив у центр дискусії щодо подальшої долі національного сценічного мистецтва, яка точилася тоді в Угорщині. Міклош Хубаї — відомий драматург, голова Спілки письменників та національного ПЕН-клубу — присвятив трупі окрему розвідку, зазначивши, що самий лише її репертуар може викликати «нервозність угорського театру, який свідомо і старанно пристосовується до потреб ринку». Метр сучасної угорської літератури високо оцінив прагнення берегівців зберегти гідність культури, а насамкінець зазначив, що якби його запитали про ідею національного театру, він просто вказав би на театр А. Віднянського.

Ціна успіху театру-дебютанту виглядатиме ще більш вагомим, якщо зважити на відсутність власного сценічного майданчика (відкритий 2004 р.) та мізерний рівень фінансування. Крім того, актори, попервах, мусили приїздити до театру з довколишніх сіл, де мешкала більшість

із них. Саме тоді вони призвичаїлися долати різноманітні перешкоди задля того, щоби грати В. Шекспіра, Дж. Боккаччо, І. Мадача, А. Міцкевича, С. Беккета, Ж. Превера, Т. Еліота. Їхній керівник з перших днів роботи позиціював себе як режисер епічного театру (згодом він з успіхом розвине цей досвід на оперній сцені, здійснивши кілька масштабних постановок у Будапештській опері), чия увага прикута, головним чином, до творів класичного репертуару. Він ніколи не відхилявся від цієї лінії, будуючи свою творчу кар'єру на постановках «Сну літньої ночі» В. Шекспіра (1993), «Соколиної вечері» за Дж. Боккаччо (1995), «Смерті в соборі» Т. Еліота (1997), «Трагедії людини» І. Мадача (1998), «Дзядів» А. Міцкевича (2001) та ін.

Ситуація змушувала А. Віднянського постійно шукати можливості «вписувати» вистави у «непередбачуваний» простір, допомагати акторам творчо опанувати щоразу нові площадки (іноді їх взагалі важко було назвати «сценічними»). Аби хоч трохи «пом'якшити» виснажливий «режим» праці, режисер передбачливо «проектував» просторові «модулі», щоб варіювати виставу з мінімальними втратами для її естетичних змістів. Це міг бути найпростіший станок, невеликий набір реквізиту, врешті, визначений наперед принцип організації простору гри, у межах якого здійснювалася корекція мізансценічного малюнку. Ситуація змушувала його з особливою ретельністю добирати сценічні костюми, запроваджувати такі ігрові прийоми, які б хоч трохи «компенсували» недовершеність сценографії. Колектив театру з перших днів звик діяти в екстремальних умовах, підпорядковуючись будь-яким обставинам. Тільки звичка швидко мобілізуватися, завжди перебувати в хорошій «формі» уможлиблювала мистецьку якість. «Витримати» такий рівень творчої напруги міг лише особливий «театральний організм». Відтак, А. Віднянський подбав про його становлення заздалегідь. Він особисто розшукував у закарпатських селах майбутніх студентів для Київського театального інституту ім. І. Карпенка-Карого, брав безпосередню участь у їхньому фаховому навчанні, щоби згодом разом із ними будувати театр своєї мрії. Трупа довгий час існувала як студійний осередок і тим підтримувала належний мистецький тонус. У цих процесах народжувалося вражаюче творче порозуміння режисера та виконавців, що «відлунувало» змобілізованістю, вправністю, врешті витривалістю, без якої неможлива реалізація режисерських завдань.

Здобуті навички стали у нагоді в роботі над трагедією Т. Еліота. За кількістю просторових «варіантів» вистава встановила своєрідний «рекорд» в історії колективу. Її показували у храмах (католицьких соборах, протестантському молитовному домі; колишніх: православній церкві, кенасі, синагозі), серед руїн замку, просто неба. Якось А. Віднянський так прокоментував цю ситуацію: «Звичайно, можна посилатися на майданчик, що він не такий, створює проблеми. Але наше



Т. Еліот «Смерть у соборі». Берегівський угорський національний театр ім. Дьюлі Йєша, 1997.

Сцена з вистави

завдання — опанувати цей майданчик. Нехай це виходить на тридцять відсотків. Але ми спробували. І якщо дещо не вийшло, це вже наша провина. Завтра ми зіграємо по-іншому. У цьому унікальність театру. Все можна виправити і водночас неможна, тому що це буде вже вистава наступного дня»<sup>1</sup>.

Свого часу поява поетичної трагедії Т. Еліота в репертуарі Берегівського театру справила неабияке враження на глядачів, стала справжньою мистецькою подією. Зауважимо також, що ані до, ані після твір, чие сценічне життя було досить коротким, більше ніколи не потрапляв до репертуару інших театрів України. Автор — англійський поет, драматург, есеїст, філософ, лауреат Нобелівської премії (1948) — написав «Смерть у соборі» (1935 р.) на замовлення Товариства релігійної драматургії. Вперше її показали того ж таки року в приміщенні Кентерберійського собору, де, власне, розгорталася подія трагедії.

<sup>1</sup> Вісті з Берегово: Бліц-інтерв'ю з Атіллою Віднянським // Кіно-Театр. — 2000. — № 5. — С. 35.

Т. Еліот театралізував реальну подію XII ст. — йдеться про вбивство згодом канонізованого (кентерберійського) архієпископа Бекета<sup>2</sup>. Поет звернувся до останніх днів життя Томаса Бекета із досить специфічною метою: змусити сучасних йому глядачів подумки адаптуватися до давніх подій і спробувати розібратися у моральному й духовному сенсах добровільної мученицької смерті героя, врешті, осмислити природу мучеництва.

Якими ж засобами Т. Еліот намагався це здійснити? На думку сучасного англійського дослідника Дж. Л. Стайна, драматургом були «успішно інтегровані давні форми: церковна літургія, персонажі середньовічних мораліте, <...> а також хор із трагедій Есхіла, що репрезентував світ звичайної кентерберійської жінки, чії подібні до заклинання заспіви мали керувати емоційною реакцією залу. Оскільки п'єсу писали для показу в каплиці або церкві (в Британії це була перша відкрита сцена зі сталою декорацією), практично всі ритуальні моменти добре узгоджувалися із місцем дії. Простий релігійний символізм контрастних образів священика та спокусника не бентежив аудиторію, яка могла сприймати дійство як продовження Служби Божої <...> Справжнім досягненням Еліота в цій п'єсі стало відкриття символічної дії в акті мучеництва, яке благочестивий глядач міг співпереживати»<sup>3</sup>.

Постановка «Смерті в соборі» стала для А. Віднянського серйозним випробуванням, яке він із честю витримав, виявивши розкутість, самостійність, засвідчивши свій творчий потенціал. Зберігаючи авторську проблематику — питання про сенс і ціну духовного подвигу, він, однак, не зробив фокусом вистави постать центрального героя, попри те, що Дж. Л. Стайн мав усі підстави стверджувати: «як і кожен поет-драматург, Еліот промовляє, по суті, лише через одного персонажа, через головного героя — Томаса»<sup>4</sup>. У А. Віднянського, натомість, були наголошені стосунки героя з хором.

Проблему хору режисер вирішував, добре розуміючи провідну роль цього колективного персонажу для структурування образної мови трагедії: «У драматичному тексті домінують пісні хору. Тому виникла ідея ритмічного звуковедення та пластики. Це й визначило головні принципи в роботі та засоби подачі матеріалу. Найголовнішим питанням було: як бути з хором? Хто вони такі? З одного боку, це народне джерело — хори в обрядах, у різдвяних колядуваннях; з іншого — давньогрецька культура, безпосередньо давньогрецька трагедія — це корені театру і корені мистецтва взагалі»<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Щодо цієї події Н. Дейвіс писав: «конфлікт між церквою і державою досяг кульмінації в убивстві архієпископа Бекета». Див.: *Дейвіс Н.* Історія Європи. — К., 1992. — С. 369–370.

<sup>3</sup> *Стайн Дж. Л.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Кн. 2. Символізм, сюрреалізм і абсурд. — Львів, 2003. — С. 97–98.

<sup>4</sup> Там само. — С. 99–100.



Т. Еліот «Смерть у соборі». Берегівський угорський національний театр ім. Дьюлі Йєша, 1997.

Сцена з вистави

Хор у А. Віднянського представлений постатями селянок у довгих темних спідницях, із великими хустками на головах. Вони були «магмою» вистави, що неухильно «заповняла» собою будь-який простір до найменших закутків. При першій появі мовчазні жінки з однаково схиленими головами здавалися дуже схожими, проте нічим не пов'язаними між собою, істотами. Їхня пластика — цілком реалістична — була стриманою і персонально не вираженою, ніби постановник хотів знівелювати будь-які відмінності, що роблять людей не схожими один на одного. Поступово ставало зрозуміло: режисер позиціонував жінок як реальних прочанок і як особливу «субстанцію» спектаклю, уособлення «хорової» природи, єдиної для всього гурту. А. Віднянський наголошував на їхній «подвійній» сутності, маючи на меті поступово трансформувати індивідуалізовану й «безсистемну» пластику окремих селянок в осмислену колективну дію.

<sup>5</sup> (До стор. 870) Вісті з Берегово: Інтерв'ю з Аттілою Віднянським // Кіно-Театр. — 2000. — № 5. — С. 35.

...Ось жінки входять до храму, швидко розсипаються в його просторі, вони моляться, кожна прийшла зі власним звертанням до Бога. Але, коли вони стикаються із загрозою життю героя, їхня поведінка зазнає рішучих змін — усвідомлення реальної загрози життю Бекета спричиняє пластичне «структурування» їхніх рухів, що набувають ритмічності, майже хореографічної послідовності. Постановник у цю мить різними акустичними пристроями помітно посилює звуки зітхання окремих жінок, «допомагаючи» глядачам почути їхнє важке й пришвидшене дихання. Здавалося, що якась особлива сила «виштовхувала» на поверхню приховане тілесною оболонкою, робила чутним те, що «на повний звук» почути неможливо. За якусь мить «голоси» схвильованих душ зливалися у єдиний стогін.

Цілком реалістичні жести на очах глядачів набували нових ознак, змінювалися, ставали «танком», а зітхання — «співом». Хустки починали «витанцьовувати» власний «балет», розгортанням, згортанням змінювали «геометрію» простору: лишаяючись частиною костюму, вони «зазіхали» на роль окремого просторового модуля. Драматична гра видозмінювалася і ставала дією іншої природи. Її збагачував досконало розроблений постановником музично-танцювальний план. Як це часто буває у виставах А. Віднянського, драматичну дію «Смерті в соборі» щедро насичували рух, хореографія. Пластику ритмічно організовували у такий спосіб, щоби сценічна дія набувала контрапунктного характеру.

Видовищна природа спектаклю через усі ці трансформації значно увиразнювалася, естетично збагачувалася. Від певного моменту глядачі стикалися зі справжньою пластичною драматургією. Вона позначала потаємні процеси духовної праги, присутньої і для натовпу, і для окремої особи. А саме так у «Смерті в соборі» А. Віднянського мотивувалися вчинки більшості персонажів. У цій виставі в пошуку сенсу буття натовп ставав народом, а особистість — героєм-мучеником.

Ж. Трілл психофізично точно і переконливо відтворював риси аскетизму та інтелектуалізму свого героя — архієпископа Томаса Бекета. Гранично стриманий, зосереджений на внутрішньому житті, він, проте, не міг приховати грядіозної напруги власних душевних та духовних борінь. Шалену пристрасність власної натури суворий самітник скеровував на думку, ідею, слово, запалюючи тим і своїх прихильників, і своїх ворогів. Особливої емоційної виразності набував передостанній епізод вистави, коли священники вмовляли архієпископа зачинитися у храмі і не пускати лицарів, які мали взяти його під варту. Початок монологу Ж. Трілл виголошував майже спокійно, поступово слова ставали більш схвильованими, інтонації — напруженими, і, врешті, мова набувала справжньої екстатичності, коли герой вимагав від наближених полишити спроби його захистити. Він наполягав на тому, щоби двері храму відчинили, адже до храму



Т. Еліот «Смерть у соборі». Берегівський угорський національний театр ім. Дьюлі Йєша, 1997.

Сцена з вистави

може увійти кожен! Патетичний рефрен усього монологу — «Відкрийте двері!» — означав не просто виважене рішення прийняти страждання, але й заклик не боятися.

«Скерована» хором, підтримана світлом увага глядачів зосереджувалася на постаті архієпископа-бунтівника. Публіку, як і жінок-прочанок, режисер постійно спонукав до вибору: стати на бік персонажа, чи засудити його. Фрагменти церковного ритуалу, саме знаходження у храмі серйозно ускладнювали цей вибір, як, власне, і зміст сценічних подій. Вони чимдалі більше набували ритуальних ознак. Містеріальна сутність видовища все активніше давалася взнаки, «провокуючи» відповідне сприйняття сценічних подій. Адже режисер цілеспрямовано намагався «підштовхнути» публіку до цілком певних реакцій. Звичайно, хор і публіка існували у різних змістових режимах, але постановник прагнув їхнього «злиття», нехай, на якійсь локальній площині. Перипетії ідейних та естетичних взаємин усіх сторін (героя, хору, священників, лицарів та публіки) складали хudoжній зміст інтерпретації п'єси Т. Еліота як видовища.

Свій пластичний «сюжет» у А. Віднянського отримувала тема арешту й за судження Бекета, підготовка до страти, смерть, оплакування страченого. У цих епізодах режисер ще більш підкреслено змішував «фарби», поєднував побутовий та умовний принципи пластики хору, наголошуючи на нероздільності обох іпостасей буття. В другій частині вистави високе і низьке, духовне і тілесне поставали у переконливій змістовій та естетичній єдності. Омивання засудженого героя, перевдягання його у довгу білу сорочку, миття підлоги після страти — були реалістично відтвореними діями, але їхній ритуальний зміст через те зовсім не ставав профанним. Радше — кризь цілком достовірні рухи і жести проступали «сенси» іншого, вищого порядку.

Остаточне ствердження цієї ідеї довершував розгорнутий вертепний епізод. Найбільшою несподіванкою вистави «Смерть у соборі» була поява гурту колядувальників — звичайних угорських селян із характерними для цього середовища реакціями, поведженням, «вихватками». Із різдвяною зіркою, вертепною скринькою, в оточенні дітлахів вони вчиняли традиційний різдвяний обряд, ніби спростовуючи у такий спосіб усі часові, культурні, цивілізаційні відмінності людей. Стилістично абсолютно окремішне, емоційно відмінне вертепне дійство першої миті викликало здивування й видавалося «дивертисментною» вставкою, що лише уповільнює розвиток дії. Похмура, екстатична атмосфера попередніх сцен гранично контрастувала зі щасливим і простодушно щирим переживанням світлого Свята Різдва. Проте у поєднанні обох «шарів» вистави був прихований дуже важливий зміст.

Поза сумнівом, для центрального персонажа вистави А. Віднянського сенс віри полягав у стражданні за неї, відтак жертвний акт мучеництва був для Бекета прямим виявом віри. Для колядників віра — це радість і надія. Для дітей, чия роль у цьому епізоді слід визнати особливою, найвищий акт віри — радість «переживання» буття, творіння. Філософську містерію Т. Еліота було доповнено, можна сказати, навіть збагачено елементами фольклорного змісту. Угорська демократична народна культура створювала специфічне естетичне та етичне тло для елітарного філософського опусу англійського поета і філософа. Ритуальна емоційність угорської етнічної культури активно запліднювала витончену поетичну матерію англійця. (Згодом А. Віднянський, звертаючись до «Дзядів» А. Міцкевича, так само енергійно «перетравлював» ритуальну природу шедевра польської культури в дусі угорських народних традицій).

Фінальна сцена «Смерті у соборі» і у Т. Еліота і в А. Віднянського є досить несподіваною. Вона складається з чотирьох прозових монологів лицарів, чотирьох прямих звертань до публіки вбивць Томаса Бекета. Найдивнішим, на перший погляд, є питання, з яким вони звертаються до аудиторії: хто вбив Томаса Бекета? У своїх промовах (саме так варто назвати їхні виступи) лицарі визначають по-



Т. Еліот «Смерть у соборі». Берегівський угорський національний театр ім. Дьюлі Йєша, 1997.

Сцена з вистави

літичну причину знищення героя, звинувачуючи самого бунтівного священика у всіх його нещастях і навіть у страті. «Промовці» виявляються лише вправними політиканами, здатними приголомшити аудиторію тлумаченням із цілковито несподіваних позицій історії життя та смерті архієпископа Кентерберійського.

Цей хід справляє враження різкого естетичного зсуву із «часів В. Шекспіра» у «часи Б. Брехта». За своєю естетичною природою всі монологи постають атрибутами «епічного театру», чимось на зразок розлогих прозових «зонгів». Застосований прийом не лише актуалізує давні події, але й «додає» виставі нових змістових і естетичних обертонів. Нарешті, цей прийом суттєвим чином стимулює емоційний відгук глядацького загалу, водночас, активізуючи інтелектуальні резерви їхнього сприймання.

Епічне є визначальним чинником театру, який концентрує власні завдання довкола осмислення проблем світоустрою. Саме з цього виходив А. Віднянський, приступаючи до постановки «Смерті в соборі». Темпераментна режисура, винахідливі мізансцени загострюють сценічну дію, посилюють відчуття драматизму,

додають відтворенню дійсності рис непередбачуваності та стихійності. Натомість, ритуальність у цій постановці допомагає «структурувати» дійсність, увиразнюючи сенс подій через певні знаки, метафори, тропи.

А. Віднянському щастить кожною новою постановкою наближатися до особливого типу сценічного видовища з нетривіальними естетичними ознаками. Це принципово важливо зважаючи на репертуар Берегівського театру, який складають високі зразки класичної літератури. Відтак питання діалогу з аудиторією постає у всій своїй складності. Керівник колективу не потурає середньостатистичному смаку глядача, попри те, що театр грає не тільки на елітарних фестивалях, але й перед мешканцями сіл та містечок рідного Закарпаття. Класичні твори, ним сценічно інтерпретовані, мають чималу аудиторію прихильників у соціально, культурно нерівнозначних колах. Гра, її якість, зміст, щирий характер перемагають недовіру та упередження, долають різноманітні бар'єри. Потреба у видовищі на цих виставах «задовольняється», не принижуючи гідності самого мистецтва, його високих завдань. Саме тому у виставах А. Віднянського реальність постає чітко й емоційно осмисленою, засвідчуючи свою приналежність до інтелектуальної культури. Чи слід при цьому дивуватися, що векторні лінії, які позначають вкрай актуальні сьогодні процеси інтеграції та національної само ідентифікації, мають у постановках А. Віднянського досить несподівані точки перетину?

Бібліографія:

1. *Єрмакова Н.* Режисерські покоління 90-х років // Сучасне мистецтво: Наук. вісник. — К., 2004. — Вип. I. — С. 171–190.
2. *Єрмакова Н.* Проблема «великого стилю» в українському драматичному театрі 90-х років ХХ століття // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. — К., 2006. — С. 787–827.

Н. ЄРМАКОВА

Г. КЛАУС

«ДЕНЬ КОХАННЯ, ДЕНЬ СВОБОДИ»

Київський Молодий театр (1997)

П'єса «День кохання, день свободи» (інша назва «П'ятниця») належить перу бельгійського драматурга, поета, романіста, сценариста, актора, режисера, художника Гуго Клауса (1929–2008). Неодноразовий Нобелівський номінант, лауреат премії П.- П. Пазоліні (1997), замолоду — бунтівник і анархіст, критик традиційних буржуазних цінностей, він як митець формувався у повоєнному Парижі, належав колу А. Арто. Художня ідеологія, започаткована французьким метром «театру жорстокості», мала неабиякий вплив на Ж.-Л. Барро, П. Брука, П. Вайса, Ж. Жене та ін. Хоча молодий бельгієць не був прямим спадкоємцем ідей, культивованих А. Арто, він, радше за все, саме у нього навчився граничної відвертості в змалюванні вкрай «провокативних», дражливих проблем людського життя.

Події п'єси «День кохання, день свободи» розгортаються у фландрському містечку наприкінці 1940-х — з в'язниці повертається чоловік, засуджений за сексуальні стосунки із власною дочкою. У себе в домі Жорж знаходить поруч своєї дружини Жанни її коханця та їхню дитину — дівчинку-немовля. Персонажі драми від самого початку постають переобтяженими почуттям провини, муками сумління. Вони з гідною подиву відвертістю без упину з'ясовують свої вкрай складні й запутані стосунки, аж доки самогубство центрального героя не уриває цієї драми.

Появі на київській сцені «День кохання, день свободи», насамперед, завдячує О. Ірванцю — відомому поету і драматургу, який через півтора десятка літ після публікації (1981) та екранізації (Бельгія) п'єси переклав її українською мовою. Д. Лазорко здійснив постановку на малій сцені Молодого

театру, хоча прагнув надати їй рис видовища — синтезував виразну театральність гри з психологічно досконалими характерів, чие безперервне протистояння, зіткнення «правд», мрій, бажань зробив наскрізним мотивом вистави.

Сценічні події розгорталися у просторі, який, через пофарбовані у чорне стіни, стелю та підлогу, асоціювався із «чорним кабінетом». Принцип організації середовища дозволяв створити враження герметичної замкненості. Глядач ніби потрапляв до лабораторії, де спостерігав за складним психологічним експериментом — жорстоким, але відвертим і наочним водночас. Цей простір міг би здатися надто аскетичним, якби не яблука, які вкривали долівку. Червонобокі, соковиті плоди потрапляли у дім із саду, нагадуючи не лише про красу світу, а й про спокусу, гріх. Згодом з'ясувалося — семантика цього образу ширша. Досить було героїні Г. Розстальної витрусити з футляра віолончелі (!?) бляшанки з м'ясними консервами, як одразу між ними й яблуками виникав візуальний «конфлікт». Він моментально ставав просто «нестерпним», коли важкі чоботи Жоржа з хрускотом розчавлювали яблука, на всі боки розбризкуючи солодкий сік. Їхня «поведінка» чимдалі ставала більш непередбачуваною: живі яблука і металеві бляшанки відчайдушно «протистояли» одне одному. Від найменшого дотику вони починали довільно кататися по сцені, стикаючись одне з одним, змушуючи акторів щоразу пластично «обігравати» зіткнення, імпровізувати.

Взагалі, буття речей у цьому сценічному творі було особливим, хоча жоден предмет не міг похвалитися красою чи, приміром, вартістю. Здебільшого вони потрапляли на кін як дарунки шанувальників вистави, добре обізнаних з конкретними вимогами до її реквізиту. Помітна роль належала чорним дамським комбінаціям, білому шовковому кашне, фотоапарату, сумочкам, валізі, килиму, радіоприймачу. Частина цих предметів було виготовлено у перше повоєнне десятиліття і шарм часу робив їх особливо естетично «влучними», навіть більше — естетично вагомими. Своєю виразністю вони «додавали» майже порожньому простору неповторних рис. Вигляд, текстильність речей, «зберігаючи» пам'ять про колишніх хазяїв, впродовж сценічних подій по вінця насичувалися драматичними інтонаціями п'єси. До глядачів інтимно промовляли: самотній віденський стілець у незручному для себе сусідстві з високими барними табуретами; старий телефон, чий дріт траурною стрічкою тягся за Жанною (Г. Розстальна); «Лейка», яка в руках Жоржа (М. Боклан) змушувала героїню здригатися у корчах пристрасті чи болю; дитячий візок, що викликав у Жоржа підсвідомий страх, а долання цього страху перетворювало обережне катання візка на вальсування з ним.

Стілець, табурети, візок і навіть телефон несподівано виявляли здатність ставати танцювальними партнерами людей. Танок виникав у хвилину стресу, коли збудження, жах, біль ритмізувалися і перетворювалися на хореографічну мову з цілими «фразами» рухів, жестів, па. Тіла героїв, здавалося, «переборювали»



Г. Клаус «День кохання, день свободи». Київський Молодий театр, 1997. Сцени з вистави





Г. Клаус «День кохання, день свободи». Київський Молодий театр, 1997.

Хрестіана — О. Узлюк, Жорж — М. Боклан

страждання радикальними змінами поз, щоби набути естетично вибагливої, хоча і вкрай лаконічної форми. Обличчя лишалися непорушними, від розпачу — кам'яніли. Герої у танку «парувалися» виключно з речами, один із одним — ніколи. Самотність — єдине, що робило їх нестерпно схожими. Речі постійно потрапляли в епіцентр ними ж спричинених подій. Вином щедро «кропилося» підлога, провіщаючи кривавий фінал; безкінечно варійовані маніпуляції з крихкою плоттю сигарет викривали потаємні наміри курців; вицвілий килим, переживши любовні здригання коханців, «принижувався» безчестям бруталного поїдання на ньому м'ясних консервів.

Предмети «з'ясовували» між собою стосунки як і герої вистави: стілець із табуретами, численні фото (як правило уявні) з живописним зображенням Христа. Драми речей у виставі Д. Лазорка могли тривати цілу виставу, як це випало ножу — знаряддю «залагодження» колишнім в'язнем своїх любовних проблем. Але у фіналі герой несподівано й рвучко вкорочував собі життя, перерізавши горло «лезом» власної долоні.



Г. Клаус «День кохання, день свободи». Київський Молодий театр, 1997.

Жорж — М. Боклан, Хрестіана — О. Узлюк, Жанна — Г. Розстальна (на нижньому фото)

Персонаж М. Боклана недаремно нікому «не довіряв» здійснення вироку, йшлося ж бо про вистраждане право, здобуте самостійною виснажливою працею на самому дні душевної прірви. Визнання героєм гріху відбувалося поза подіями п'єси, а на кону зазнавало «спокуси» заплутаними стосунками з усіма учасниками трагедії, щоби урватися самознищенням. Дивним чином зовнішність актора М. Боклана — гарного, ставного, хоча й вайлуватого, посилювали авторські характеристики персонажа, його точний і стильний костюм. Кепі, просторі брюки з манжетами і характерною для початку 1950-х завищеною лінією талії, шкарпетки на підтяжках, з якими чоловіки розпрощалися у ті ж роки, важкі стоптани черевики, що поруч із віденським стільцем, прямо таки вимагали асоціацій із живописним шедевром Ван-Гога, а особливо, коли якоїсь миті черевики опинялися на стільці. Колоритний персонаж М. Боклана чимось нагадував героїв Ж. Габена, саме тих, які царювали на кіноекрані у 1940–1950-ті. Хрипкий голос М. Дитріх, щоразу «спалахуючи» у виставі Д. Лазорка, тільки загострював цю ілюзію. Схожими французький актор та персонаж українського актора здавалися й за характером внутрішнього драматизму: все у постаті Жоржа дихало трагедією скривдженої сили.

У цьому сенсі йому «до пари» була Жанна Г. Розстальної, яка з першої появи самим лише виглядом, поведінкою, манерами викликала у пам'яті образи кіногероїнь тієї ж доби — дуже жіночних. Її не псувало важке пальто-шинеля вдягнене прямо на білизну — чорну комбінацію. Трохи лінива грація жінки, втомленої страшними спогадами, органічно змінювалася грайливістю любовного хвилювання, але найчастіше станом схожим на протрацію, коли вона застигала, ставала ніби скутою трагічними й виснажливими думками про минуле. Проте страждання Жанни жодного разу не «забруднювалося» істерикою, природні шляхетність та гідність позначали кожний її крок. Пластика героїні — м'яка й музична, робила непомітними переходи від драматичних до танцювальних сцен, окреслювала її власний простір як гармонійний, попри жахливі обставини життя. Навіть нове материнство виглядало у Г. Розстальної не викликом року, а виразом природного тяжіння жінки до свого головного покликання. Створений актрисою образ лишився найзагадковішим у цьому спектаклі. Трагізм долі Жанни, переобтяжений переживаннями через смертний гріх найближчих людей — чоловіка і дочки, міг би зруйнувати її внутрішній світ, як він зруйнував світ родинний. Але так не ставалося. Ніжна й м'яка героїня Г. Розстальної мала духовну міць крицевої сили. Залишаючись звичайною жінкою, вона, чим далі більше, викликала в уяві образи античних героїнь, а в жахливу мить самогубства Жоржа — кам'яніла і ставала схожою на сфінкса. Здавалося, ніби Жанна тієї хвилини внутрішньо «прозривала», раптово збагнувши якусь сокровенну таїну буття, і сама ставала частиною цієї «таємниці».



Г. Клаус «День кохання, день свободи». Київський Молодий театр, 1997. Д. Лазорко з учасниками вистави



Г. Клаус «День кохання, день свободи». Київський Молодий театр, 1997.  
Жорж — М. Боклан (ліворуч). Жанна — Г. Розстальна (праворуч)

Персонажі О. Узлюк (Христіана) та І. Портянка (Поль) не знаходилися, сказати б, у фокусі режисерської уваги як Жорж і Жанна. Але кожному з них надавалася можливість розкрити непересічну особистість героя не лише в загальних сценах. Для цього режисер передбачив, «бенефісні» ситуації для обох молодих виконавців. Особливо ефектним, хоча й дуже складним, був епізод О. Узлюк — великий монолог-розповідь Жоржеві про своє життя, переживання, проблеми. Постановник у цій сцені змусив її кружляти довкола батька, ніби у намаганнях повернути їхні стосунки в «до гріховний» стан. Пластика, інтонації героїні, однак, виглядали досить двозначними, роблячи атмосферу епізоду вкрай драматичною.

Акторський квартет здавався міцно зав'язаним вузлом, якому щастило, «розплітаючись», зберігати пружність, тонус. «Другий план» їхніх стосунків утворювали хореографічні сцени (постановник С. Швидкий), якими унаочнювалося те, чого не можна було довірити слову. Адже лише цю мову адекватно «розуміли» всі учасники трагедії.

Вистава Молодого театру здавалася суцільним «крупним планом» колективного портрету героїв. Вільна від намагання повчати або переконувати глядачів, вона, натомість, «стимулювала» прагнення шукати в театрі те, чим є, по суті, «душевний реалізм» (попри конкретне термінологічне значення цього виразу в науковому театрознавстві). Що ж до естетичної домінанти, то, на думку окремих критиків, її слід було б шукати в експресіонізмі. Так М. Курочкіна розгледіла в роботі Д. Лазорка прямі «асоціації з експресіоністською естетикою», а Н. Чечель — виразні «експресіоністські рефлексії». На користь такого бачення, як правило, наводилася особлива наголошеність емоційної напруги більшості сцен, про що свідчили самі учасники вистави. Так в одному з інтерв'ю Г. Розстальна говорила про визначальну роль емоційного плану в створенні образів, окресленні стосунків персонажів «Дня кохання, дня свободи».

Вочевидь, своєю експресивністю, екстатичністю робота Д. Лазорка мала завдячувати і певному мотиву, присутність якого в більшості робіт режисера була очевидною, і далася взнаки у виставі за Г. Клаусом. Одним із найважливіших «знаків» цього мотиву став «таємничий» предмет із валізи героя М. Боклана — його найбільший скарб, для зберігання якого він постійно шукав гідного місця в домі Жанни. Йдеться про намальоване одним із в'язнів зображення Христа. Для персонажів п'єси в інтерпретації Д. Лазорка найважливішими є свідчення «присутності» Бога, чиє сподіване явлення здавалося вже не тільки проблематичним, але й майже неможливим. Режисер зовсім не крився зі своєю «зневірою» і занепокоєнням: як Людині далі жити без Бога, а, можливо, й навпаки — як їй бути у Його присутності?

Саме цей комплекс переживань, відчуттів, риторичних (і не дуже) запитань утворював зміст вистави, позначаючи мотивацію вчинків, думок, сподівань героїв.

Спокута тяжких гріхів усвідомлювалася всіма персонажами як найгостріша потреба, але, водночас, — надважко завдання. Нарешті, сподіване «прозріння» для кожного з них «переобтяжувалося» безугавним «самоаналізом». Тонко і точно, по-справжньому «контрапунктно» Д. Лазорко мотивував надскладні психічні процеси, що відбувалися з героями вистави, інтерпретував їх з позиції гуманності й совісті. Совість у його виставі була «Богом».

Досвід цієї, можливо, найкращої роботи Д. Лазорка згодом вплинув на всі подальші творіння режисера, визначив проблематику найбільш вдалих вистав. А «День кохання, день свободи» лишився одним із найглибших досліджень людської душі, на яке спромоглися молоді українські митці наприкінці ХХ ст.

#### Бібліографія:

1. *Підлужна А.* Поділений простір // Кіно-Театр. — 1997. — № 3.
2. *Курочкіна М.* Кохання по п'ятницях // Культура і життя. — 1997. — 5 лют.
3. *Чечель Н.* Експерименти Дмитра Лазорка // ArtLain. — 1997. — № 7/ 8.
4. *Розстальна Г.* «Я не цвіту в нелюбові» // Кіно-Театр. — 2000. — № 3.
5. *Єрмакова Н.* Як на сповіді // 25 Молодих історій: Ювілейне ревью. — К., 2005. — С. 84–87.

Н. ЄРМАКОВА

Геніальний, хоча й незавершений «Войцек», на думку фахівців, був першою експресіоністичною драмою, над якою Г. Бюхнер працював у 1836 році. Читачі познайомилися з твором через сорок років, а глядачі — за рік до Першої світової війни. Серед найперших і найзнаменитіших постановників п'єси чільне місце належить виставі М. Рейнхардта в Німецькому театрі в Берліні (1921). Відтоді почалася переможна хода «Войцека» по сценічних площадках світу. Сплески його особливої популярності припадають на 1920-ті та на 1960–1980-ті роки, коли до «Войцека» звертаються І. Бергман та Р. Вілсон.

Український переклад «Войцека» здійснив А. Курбас, після того як влітку 1927 р. побачив його на кону Гамбурзького театру. Невдовзі, розпочавши репетиції в театрі «Березиль», він призначає на головні ролі акторів галицького походження: Й. Гірняка (Войцек), С. Федорцеву (Марія), В. Блавацького (Капітан), М. Крушельницького (Лікар). Радше за все, режисер сподівався опертися на їхню стильову чутливість, експресивність та інтелектуалізм підходів, що вирізняло акторів-галичан з-поміж решти березильців. На жаль, виставу заборонили ще до прем'єри, а переклад А. Курбаса оприлюднили лише 1993 р. в часописі «Сучасність» (№ 12). Саме до нього звернувся Д. Лазорко, розпочавши 1997 р. в Київському Молодому театрі роботу над драмою Г. Бюхнера.

На український кін «Войцек» потрапив на сто п'ятдесяти роковини від дня смерті драматурга й на сімдесяті роковини від часу «загибелі» дітища А. Курбаса, яке могло, але не ознаменувало появу геніальної п'єси на вітчизняній сцені. До того ж, прем'єра вистави Д. Лазорка відбулася у при-



Г. Бюхнер «Войцек». Київський Молодий театр, 1997. Сцена з вистави

міщенні, яке свого часу було рідним домом Молодого театру А. Курбаса. Всі ці обставини стимулювали сучасного режисера, однак, жодним чином не спрощували його завдань, радше, їх утруднювали.

Молодий постановник належав до генерації українських режисерів, які стартували у середині 1990-х років. «Войцек» — його п'ята режисерська робота. Перед тим він поставив «Соррі...» О. Галіна (1993) та «Олесю» М. Кропивницького (1994) в театрі свого вчителя Е. Митницького — Київському театрі драми і комедії на Лівому березі, «Вечірніх відвідувачів» Ж. Превера у Берегівському угорському театрі імені Дьюлі Ійєша (1995), «День кохання, день свободи» Г. Клауса у Київському Молодому театрі (1997).

Звернутися до «Войцека» Д. Лазорка спонукала березильська історія п'єси і те, що з перекладу А. Курбаса ніхто з режисерів не скористався. Нарешті, існували, так би мовити, більш «універсальні» мотиви, на які, свого часу, вказав Дж. Л. Стайн: «незавершений і фрагментарний текст *Войцека* заохотив багатьох режисерів до експериментів. Кожен дозволяв собі по іншому організувати скла-



Г. Бюхнер «Войцек». Київський Молодий театр, 1997.  
Марія — О. Куліковська



Г. Бюхнер «Войцек». Київський Молодий театр, 1997.  
Марія — О. Куліковська, Войцек — В. Лєгін

дові компоненти Бюхнерового твору, щоб виразити своє сприйняття теми п'єси. Кожен, творячи новий монтаж сцен, випробовував нові контрасти, і в такий спосіб той самий матеріал набрав нового значення»<sup>1</sup>.

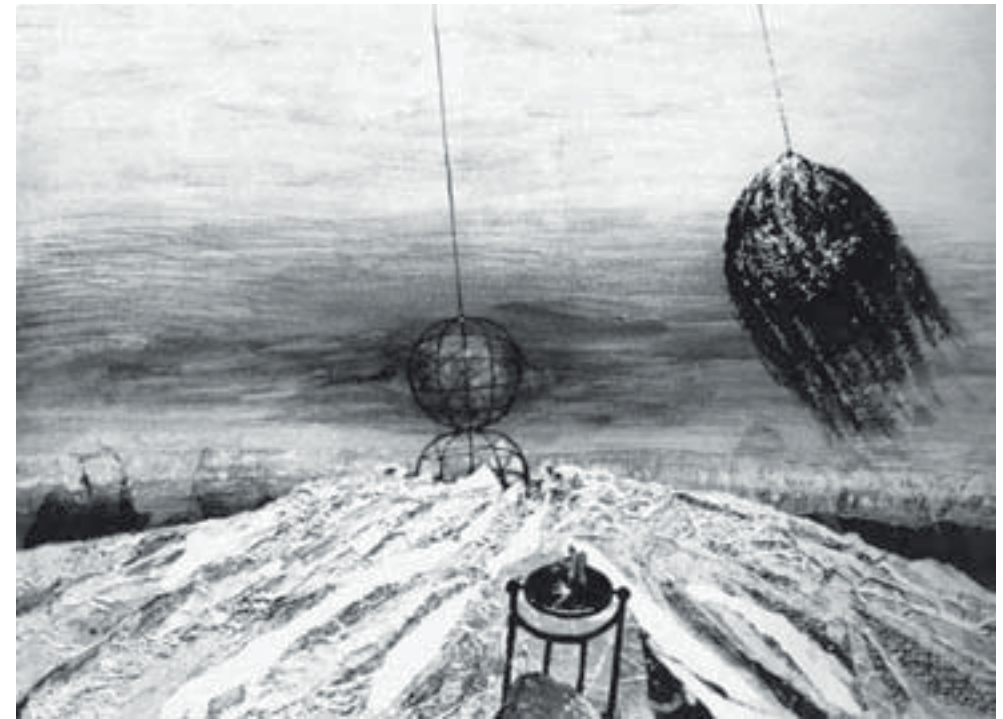
Сценічна реалізація цієї спонтанної, дуже «рвучкої» п'єси, в якій про навалу хаосу автор пише теж трохи «хаотично», — становила вельми серйозну проблему для постановника. Д. Лазорко усвідомлював марність спроб чітко визначити естетичний зміст та спрямування твору — надто складного та багатогарного. Чи не тому розкрити сутність «Войцека», належним чином його збагнувши, Д. Лазоркові в решті-решт не пощастило? За великим рахунком, лише образ Войцека у виставі переконливо осмислений та сценічно розв'язаний. Призначений на цю роль В. Лєгін — актор виразного драматичного темпераменту — зробив напружений внутрішній драматизм героя стрижнем образу.

<sup>1</sup> *Стайн Дж. А.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Кн. 3. Експресіонізм та епічний театр. — Львів, 2001. — С. 31.

Особу Войцека В. Лєгін і режисер розглядали як вкрай суперечливу. Недаремно його поведінка і внутрішній стан подеколи здавалися несумісними. Приміром, він міг, помітно пришвидшуючи темп, рухатися як автомат, а його обличчя тієї миті кам'яніло. Через те герой В. Лєгіна інколи скидався на ляльку, якою без найменших зусиль могли «маніпулювати» Доктор (С. Боклан) чи Капітан (В. Сланко). Але найчастіше його психічний стан межував із протрацією. Саме таким глядачі вперше бачили Войцека, коли на початку вистави він з'являвся, тримаючи в руках величезну книгу (Біблію?). З першої появи погляд «невидючих» очей героя викликав збентеження. Згодом з'ясувалося — такий стан звичний для Войцека В. Лєгіна. І не мало значення чи він тієї хвилини метушився, чи ледь пересував ноги. Погляд зупинявся на чомусь, чого не бачила решта персонажів, і зрозуміти, на що він дивиться і про що думає — було неможливо. Доводилося визнавати — Войцек київської вистави дивиться в «нікуди», радше за все — у власну душу. Питання «фокусу» погляду героя В. Лєгіна належало до вкрай важливих у виставі Д. Лазорка, адже у такий спосіб актор зосереджувався на головному хоча



Г. Бюхнер «Войцек». Київський Молодий театр, 1997. О. Богатирьова. Ескіз декорації



Г. Бюхнер «Войцек». Київський Молодий театр, 1997. О. Богатирьова. Ескіз декорації

й «німому запитанні», «позбутися» якого Войцек ніколи не міг: «Навіщо все це? Кому потрібні всі ці страждання?».

Вистава була «войцекоцентричною», що, врешті, визначило її сценографічну концепцію. Ідея належала художнику О. Богатирьовій. У її баченні сценічне середовище мало поставати ніби в інтерпретації головного героя. Цей простір являв собою Всесвіт, але «привласнений» Войцеком, хоча й у вкрай zdeформованому вигляді. Здається, він бачить творіння, та не бачить Творця. Всі ієрархії причин та наслідків «зруйновані» його уявою, яка натомість сама «творила» реальність довкілля. Тут траплялися Події, але не було Часу, існував головний символ Віри — Хрест, але вже «скалічений» і тому — «збездечений». Те, що герой В. Легіна, зрештою, «вибухав» через неприйняття всього, що існувало довкола нього, означало, насправді, що тим самим він нищив себе, своє «я». Саме тому його бунт виявився особливим. Він карав головного винуватця «світотзбочення», носія, дзеркала цієї жахливої картини — себе самого. Герой саможубством начебто констатував «причинність» деформації світу, чий потвор-

ний вигляд, насправді, відбивав хворобливу душу та свідомість скривдженої людини.

У цій виставі спроби «втручатися» у світобудову крім Войцека дозволяли собі й інші персонажі. Вони безладно та безвідповідально смикали за мотузку, призначену для підймання і опускання кулі Сонця, роздирали на шматки Книгу, самовільно встановлювали Час, маніпулюючи стрілкою годинника, плювали(!) на Сонця і тим його гасили (!!!). Однак самопокара, як спроба зупинити загибель світу, залишилася трагічною «прерогативою» Войцека. У виставі Д. Лазорка важливим було те, що головний герой знаходив причини краху творіння у собі самому.

Моделювання простору вистави через світобачення героя зовсім не позбавляло середовище універсальних рис, адже постановники апріорі визнавали внутрішній світ особистості феноменологічним, попри всю його хворобливість, розірваність.

Режисер тлумачив твір Г. Бюхнера як річ апокаліптичну і, здається, готовий був повторити за Ф. Ніцше думку про «смерть Бога». Тому не дивно, що у його

«Войцеку» свідченням «відсутності» Бога стає весь обшир простору, вся його космологія, весь органічний і духовний статок людини, зрештою, вона сама. Здавалося — всі елементи, з яких складається дійсність, уже принципово не «структуруються» — реальність поставала на кону безладною і «згвалтованою», у ній не лишалося місця для жодних сенсів чи ієрархій. Анти-Адама, Антипершу людину — Войцека В. Легін розглядав як останню людину присмерків буття, коли все вже скінчилося і навіть Книгу подерто на клоччя.

А що вже казати про гальванічне здригання людей-коней, людей-мавп в епізоді ярмарку, інших дивовижних покручів-мутантів, які у виставі Д. Лазорка конали на тлі хреста, що з нього знавіснілий герой ножем «випускав» червоні патьоки стрічок. У небесах, під колосниками хиталося кволе і теж конаюче сонце із золотої парчі, і здригався місяць із парчі срібної. Із залізної клітки його срібних «нутрошів» «витікало» озеро. Власне, його витягав за блискучий «хвіст» головний герой. В цьому озері Анти-Адам — Войцек «затопив» Анти-Єву — Марію. Так зазнавали скону у виставі останні на цьому світі «читачі Біблії».

Однак, такого «висновку» режисеру було ніби не досить. Войцек у нього йде з життя, заплямований поцілунком Іуди-Лікаря (С. Баклан), йде, зрікаючись усього, відкинутий усіма. Коло замикалося, запанувало абсолютне «ніщо».

Життя часів «присмерку» кружляло довкола Войцека. Воно видавалося водночас і жахливим, і смішним, і трагічним, і примітивним. Примітивним через те, що надто вже скидалося на ярмарковий балаган. Персонажі цього видовища «для бідних» виглядали дивакуваті. Приміром, Капітан (В. Сланко) — нудний і духовно спорожнілий, дещо «увиразнявався» лише коли «перекидався» на коня. Ставши «конем», Капітан починав весело іржати, гарцювати, виявляти ознаки зацікавлення у довкіллі. Однак із поверненням до свого «нормального» стану, він знову застигав у напівсомнамбулічному стані. Його протилежністю був рухливий як ртуть Лікар, несамовита й агресивна енергія якого одразу немовби сигналізувала про «потойбічне» походження персонажа. І цей «здогад» з розвитком подій тільки підтверджувався, особливо в епізодах знущання з головного героя, коли науково-садистичні дослідження над нещасним Войцеком сягали апогею. Суперник Войцека — Тамбурмажор (І. Портянко) не був хвацьким і самовпевненим гарнізонним звабником. Цей пересічний і недолугий «служака» лише користався «нагодами», які траплялися у його чоловічому житті, не виявляючи серйозної ініціативи для тих «походеньок». З Марією (О. Куликовська) у нього був не роман, а цілком випадковий «зв'язок». Сама героїня — несподівано чепурна й граційна — нагадувала трохи змарнілу Коломбину. Втома і спустошеність пригасили її природну грайливість, «пісне» кокетування пояснювалося, радше, звичкою, аніж темпераментом. Такою самою «звичкою» була її «прикутість» до ліжка — майже постійного місцеперебування Марії. І смерть від руки



Г. Бюхнер «Войцек». Київський Молодий театр, 1997.

Андерс — А. Калоян (праворуч)

Войцека вона приймала як належне. Жінка-лялька безпомічно завмирала у смертельних обіймах героя, не виявляючи бажання жити.

Насправді буття, яким його зображував у своїй виставі Д. Лазорко, нікого і нічим не могло «причарувати». Воно було непізнаваним, «тьмямним», позбавленим структурної ясності. Наприкінці вистави така категорія як світобудова, взагалі, могла здатися безглуздям. Все, що відбувалося на кону, радше, потребувало визначення «світоруйнація». Не даремно, на думку Н. Чечель, у «Войцеку» в Київському Молодому театрі було «стерто поділ не лише на день і ніч, високе й низьке, грішне і праведне, але й на ілюзії і галюцинації, бо все є можливим у цьому божевільному світі божевільних людей, у якому все людське здається найбільш божевільним»<sup>2</sup>. Існування між буттям і небуттям було зафіксоване у спектаклі як діагноз, хоча естетичне розв'язання цієї ідеї не завжди виявлялося досить переконливим.

<sup>2</sup> Чечель Н. Експерименти Дмитра Лазорка // ArtLine. — 1997. — № 7/8. — С. 11.

Сценічна історія вистави Д. Лазорка була дуже короткою. Публіку вона щиро здивувала, критику змусила вдаватися до полярних оцінок. «Войцеку», тим не менше, не бракувало уваги, зацікавлення, головним чином, у мистецьких колах.

Чи була ця робота невдалою? Якщо так, то чи варто про неї згадувати серед вистав, які відіграли певну роль в історії національного театру ХХ ст.? На це питання важко відповісти однозначно. Але, поза сумнівом, вона створила важливий прецедент, розсунувши межі тем і проблем, що траплялися тоді на українському кону, при тому, що вистава пропонувала погляд на дійсність, який не знаходив підтримки у більшості глядачів. Фахівці констатували певну неспроможність режисера «опанувати» п'єсу, «подужати» її. Твір Г. Бюхнера виявився надто вже «твердим горішком». Попри все це, вистава посіла важливе місце у мистецькому «ландшафті» Києва як вияв культурних рефлексій доби кінця тисячоліття, важливих для розвитку художньої творчості.

Можливо через всі ті причини дискусії про «Войцека» Д. Лазорка з плином часу не вщухають. Особливу увагу звертає на себе відгук одного із співавторів вистави — художника О. Богатирьової, відгук, надрукований через вісім років після прем'єри під промовистою назвою «Геніальний провал». Автор із рідкісною у наш час щирістю писала: «Для мене «Войцек» — драматичний та складний феномен, що включає в себе і безумний в своїй геніальності текст Бюхнера, і божественний переклад Курбаса, і репетиції, в продовж яких сенс твору не тільки не прояснювався, але й остаточно затемнювався, і гарячкові зміни виконавців, наслідком чого, зокрема, стали судовні намагання пристосувати для Стаса Боклана костюм, створений для Тамари Яценко, і знайдена десь в засіку книжечка з текстом та нотами німецької народної дитячої пісеньки, що стала єдиною музичною темою вистави... Дивний ряд нібито геть неспівмірних елементів та подій... Але саме так все так і є (неможливо сказати «було») в цій історії з «Войцеком», усе — в одному ряду, все — важливе. І ось ця відсутність ієрархій, бруталне поєднання різномасштабних складових, власне, і визначили феномен «Войцека», що й досі існує в свідомості багатьох причетних і непричетних до нього людей, посідаючи парадоксальне, сирітське місце в історії КМТ... Важко нині знайти фотографії вистави, ніхто до ладу не може згадати, який саме телевізійний канал її знімав, хоча по телебаченню «Войцека» показували разів двадцять. І щоразу, випадково натрапивши на кадри з нього, я не впізнавала його, зачаровано роздивлялася картинку, аж доки не усвідомлювала, що переді мною «Войцек»<sup>3</sup>.

Отже, друга (після Л. Курбаса) спроба «оселити» «Войцека» на українському кону зазнала «геніальної» поразки? Але і такий досвід є дуже важливим, осо-

бливо, коли з часом стає зрозумілим, що подібних спроб вітчизняному театрові нині дуже бракує. Нарешті, цю виставу Д. Лазорка чимдалі більше хочеться ще раз побачити...

Бібліографія:

1. Єрмакова Н. Експансія суб'єктивності // Кінотеатр. — 1998. — № 4. — С. 8–11.

2. Єрмакова Н. Знак можливості // Укр. театр. — 1999. — № 1/2. — С. 5–8.

Н. ЄРМАКОВА

<sup>3</sup> Богатирьова О. Геніальний провал // 25 Молодих історій: Ювілейне ревю. — С. 88.



М. ЛЕРМОНТОВ  
«МАСКАРАД, АБО ЗМОВА МАСОК»

Севастопольський російський драматичний театр  
ім. А. Луначарського (2000)

Перша постановка в Україні драми М. Лермонтова «Маскарад» відбулася на сцені театру, який на початку 1990-х рр. зажив заслуженої слави «столиці» молодіжного театрального руху на теренах колишнього Радянського Союзу: тут народився кращий театральний фестиваль доби — «Херсонеські ігри». Йдеться про стрімке творче зростання театру під керівництвом головного режисера В. Петрова, з часом — Р. Мархолії. Вони перетворили колектив на один із кращих в Україні, а місто зробили одним з її театральних центрів. На жаль, тодішня бюрократична машина призупинила ці процеси і, позбавлений належного художнього проводу, театр почав стрімко занепадати. Його мистецьке відродження почалося з постановки «Маскараду» новим художнім керівником — молодшим представником відомої української театральної родини Магарів — В. Магаром. Таким чином, перша поява п'єси Лермонтова в Україні ознаменувала початок важливого етапу в житті театру ім. А. Луначарського, стала вдалим зразком так званого «ігрового театру» і, водночас, характерним прикладом драматичного спектаклю «великого стилю».

Вистава В. Магара — твір непересічний у багатьох сенсах. Взяти, хоча б, вибір п'єси, яка у російській театральній традиції посідає особливе місце, головним чином, через унікальний лермонтовський «байронізм» — безпрецедентний для сценічної культури країни. Сценічне опанування «Маскараду» — складне мистецьке завдання, хоча б тому, що романтичний струм у ньому резонує чималою трагедійною напругою, розвинений психологізм сполучається із примхливим гротеском, а окремі сюжетні лінії постають

оповитими серпанком містицизму. Нарешті, центральний персонаж п'єси становить окрему, складну проблему. Арбенін — кульмінація суто російської «драми» із суміші бунтарства та граничного егоїзму, здатності до щирої любові й цинічного заперечення прав іншої особистості, шляхетності й бруталності, високих поривань і нищих вчинків. Змальовуючи такого Арбеніна, Лермонтов, сказати б, «брав під сумнів» Пушкінську тезу про несумісність «генія і лиходійства». Чи не тому деякі дослідники вважали героя «Маскараду» однією з «іпостасей» іншого героя поета — Демона?

Всі ці проблеми заторкують лише «поверхню» айсбергу під назвою «Маскарад». Недаремно його сценічна історія навіть у Росії була дуже короткою, а в Україні — й поготів. Чималою проблемою для сучасного театру є віршований текст драми, а вже про «готовність» публіки до її сприйняття — годі й говорити.

Постановник, здається, мало зважав на обставини і рішуче заповзявся перемогати глядачів, підштовхуючи їх до занурення у складний і вишуканий поетичний світ Лермонтова. Він озброївся засобами, які посилюють драматизм та збагачують видовищність сценічного твору. Якнайкраще для цієї мети «пасував» так званий «великий стиль», що аргіогі має наголошену видовищну природу. Слово, жест, світло, емоція, принцип трансформації середовища, пауза, динаміка, інтонація, подача монологу, паралельна дія, ритмічні ознаки, партнерство актора з речовим світом, музична драматургія, тип контрасту багатофігурних і камерних епізодів — усе це у драматичних виставах «великого стилю» набуває рис, які наближують їх до оперних постановок. Примхливого вигляду тут може набути навіть категорія масштабу, виконуючи подеколи цілком несподівану роль.

Так, у В. Магара однією з найбільш грандіозних стає будуарна сцена (у автора камерна, інтимна) Арбеніна (Б. Черкасов) та Ніни (В. Єршова), коли простір кону, здається, безмежно «розсувається» вшир і вглиб. Бентежні пристрасті героя «змушують» злітати й кружляти розкішні люстри — символ аристократичного Петербурга. Сила його кохання, здається, пришвидшує обертання сценічного кола, ніби шал почуттів змушує землю мчати навздогін за героєм. І сам Арбенін у цій сцені підпадає під дію якоїсь потойбічної сили. Вона спонукає його бігти, ледь утримуючись на краєчку авансцени, перетинати весь простір, хапатися за важкий чорний оксамит задника, щоби не впасти без сил. Герой вже не спроможний зупинити нестримний рух, спровокований пристрастю. Велике, темне провалля сцени, її чорна глибина — і моторошна, і зваблива — уособлюють його любовну пристрасть, яка видається сильнішою за нього самого. Так сценічне середовище «перестає» бути місцем вияву почуттів, перетворюючись на його «знак».

Саме у цьому сенсі герой Б. Черкасова зовсім не схожий на своїх попередників — уславлених російських виконавців ролі Арбеніна: Ю. Юр'єва та М. Мордвінова. Перший — у знаменитій виставі Вс. Мейєрхольда (1917, 1938 р.) зосереджувався



М. Лермонтов «Маскарад». Севастопольський російський драматичний театр ім. А. Луначарського, 2000.  
Сцена з вистави



М. Лермонтов «Маскарад». Севастопольський російський драматичний театр ім. А. Луначарського, 2000.  
Сцена з вистави

на внутрішньому конфлікті, спричиненому крахом ідеалізму<sup>1</sup>. Другий — в екранізації С. Герасимова (1940) — поставав спустошеним інтелектуалом, який врешті скочується в прірву божевілля. Натомість тема любові до Ніни для цих виконавців не була домінуючою.

Інша справа — вистава В. Магара. Кохання постає в ній одним із головних «резонаторів» образу Арбеніна, на чому постановник наполягає в тому числі й через візуальні знаки. Виразність пластичного, вербального, емоційного «переживання» Б. Черкесовим простору, здатність жестом, рухом, звуком його «охопити» — все це є акторським виразом певного режисерського бачення. В. Магар і художник Б. Бланк пропонують і виконавцям, і глядачам асоціювати масштаб любовного шалу з розмірами колосального простору сцени, коли пропорції мук і страждань прямо залежать від обширу місця дії. Масштаб особистості візуаль-

<sup>1</sup> Див.: *Золотухин В. Ю.* Юрьев и В. Мейерхольд: «Маскарад» // Вопросы театра. — 2008. — № 1/2. — С. 226–261.

но унаочнюється масштабом середовища, його епічним розмахом, чорним кольором, інтенсивністю світла. «Оптика простору», сказати б, фокусує постать героя як фігуру трагічну й масштабну.

За схожим принципом відбувається й позначання світу Ніни — тендітної й дещо холодної героїні В. Єршової, чия стримана пластика, вишукана грація, природність і чистота викликають низку зорових асоціацій, і дістає у виставі В. Магара винахідливий, образно точний відповідник — картину зимової ковзанки. Плавні й водночас стрімкі рухи героїні, динаміка без метушні, балетна грація поз і жестів влучно відтворюють її внутрішній світ. Ніна у цій виставі асоціюється із чорним оксамитом ночі зимової імперської столиці, на яку падає чистий, білий сніг.

Загибель героїні у виставі В. Магара викликає ланцюгову реакцію змін у цілому світі. З нього насамперед зникає звук, потім згортає свою присутність світло (люстри спущено донизу і вкрито білим саваном). Припиняється не лише життя світла — навіть його віддзеркаленого сяяння: блискучі поверхні гігантських трюмо обабіч порталу закривають траурними запонами, і вони, наче, перестають існувати.



М. Лермонтов «Маскарад». Севастопольський російський драматичний театр ім. А. Луначарського, 2000.

Шпріх — В. Полусмак, Звездіч — С. Санаєв (ліворуч).

Ніна — В. Єршова, Арбенін — Б. Черкасов, Шпріх — В. Полусмак (праворуч)



М. Лермонтов «Маскарад». Севастопольський російський драматичний театр ім. А. Луначарського, 2000.

Шпріх — В. Полусмак, Арбенін — Є. Журавкін

Щезають ознаки маскарадного, публічного існування, поступаючись приватному, побутовому тихому снуванню жінок з мідними тазами для омивання покійної, тихому шепоту панів і паній, які збираються у невеличкі гурти. Життя Ніни скінчилося, забравши звук, суєту, світло. Чи варто говорити, що цей прийом суттєво позначався на сприйнятті героїні, «сповіщаючи» про масштаб важливих сенсів, які асоціювалися з її особою та «забезпечували» їй важливе місце у просторі п'єси?

У цьому «Маскараді» присутній ще один образ смерті — несподіваний і досить оригінальний. Аби розсунути змістові обрії, збільшити масштаб сценічних подій режисер корегує «ландшафт» драми, посилюючи, водночас, його містичний план і тему смерті. Лінію, з якої вона постає у виставі, драматург лише позначив. В. Магар її посилив і розвинув. Так, поруч картини зимового Петербургу на кону з'являється образ Венеції з її гондолами, розвагами і, звичайно, маскарадом. Обидва ці образи візуально «перетинаються» і петербурзька карета-катафалк у якійсь момент ледь не «стикається» з венеційською гондолою, що в ній під час картярської гри вбивають італійського графа.

Візуалізація венеціанської теми, запроваджена режисером, не лише розширює географію драми М. Лермонтова, але й, до певної міри, впливає на її зміст. І подібно до того, як римські сцени Булгаковської інсценізації «Мертвих душ» М. Гоголя (а слідом за ним і переробки Н. Садур) надають драматичному тексту нової енергії, так і венеційський сюжет у «Маскараді» сценічно посилює окремі мотиви п'єси М. Лермонтова. Такий прийом додає темі гри, карт особливо гострих і виразних акцентів. У фокус цього тематичного шару потрапляє роман баронеси Штраль (Ю. Нестранська) і князя Звездича (С. Санаєв). Їхні любовні стосунки у виставі В. Магара дістають яскраво гротескного виразу, який виправдовує і лялькову пластику коханців, і театральню пародійний пафос їхніх любовних зізнань, врешті, робить обох схожими на персонажів італійської комедії дель арте: Коломбіну та Арлекіна. Оскільки пристрасті баронеси і князя — лише «іграшкові», то ритуал у їхніх стосунках — є головним.

Взагалі ритуальність дії — одна із характерних прикмет «великого стилю» — зазнає у В. Магара постійної трансформації. Вона може набути трагедійних

рис у смерті Ніни, або комедійних — у стосунках персонажів Ю. Нестранської та В. Санаєва. Особливо в момент, коли «пристрасть» у них поступається місцем ритуалу еротичної «гри». Ця кумедна гра у почуття контрастує з любовною драмою героїв Б. Черкасова та В. Єршової. Штраль і Звездич — лишайються у цій виставі картковими дамою та валетом — онерами середньої руки і невисокої вартості.

Тема картярства — ерзацсправжніх пристрастей і переживань — в «Маскараді» В. Магара, побудована сценічно дуже ефектно. Режисер скористався нагодою щоби створити оригінальне видовище багате на різноманітні трюки. Для цього вже у першій сцені він влаштовує на кону справжній атракціон картярського шахрайства, демонстрації фокусів і шулерських пасів. Цей дивертисмент справжнього «балету рук» захоплює публіку майстерністю виконання, яке мало хто очікує у драматичному театрі. На сцені панує справжнє шоу, здатне заворожити ритмом маніпуляцій, злагодженістю рухів численних картярів. Дія в казино нестримно розвивається, накопичує енергію і вибухає «феєрверком» у сцені маскараду, де відбувається, ніби, другий тур атракціону. Тепер актори демонструють інший балет, але вже не рук із картами, а ніг із пляшками шампанського. Лежачи спиною до публіки на краю авансцени, пляшками бавляться, жонглюють чоловіки. І у цій не вельми зручній позиції вони умудряються ще й вправно «витанцьовувати» па мазурки. Режисер не шкодує яскравих барв для змалювання теми гусарства, братерства і наступну сцену пиятики використовує як черговий шанс розгорнути ще одне видовище — змагання зі стрілянини по пляшках — атракціон не менш ефективний аніж попередні.

Режисерська інтерпретація В. Магаром драми Лермонтова заторкує не лише ті шари п'єси, які уможливають створення яскравого видовища. Він досить сміливо об'єднує образи Невідомого і Шпріха, щоби посилити драму Арбеніна, «подарувавши» йому особливого супутника, який, анітрохи не криючись, майже завжди перебуває поблизу головного героя. Вульгарний демонізм цього персонажа у виконанні В. Полусмака навряд чи є проекцією ірраціональної стихії зла, радше — уособленням ницого й банального існування, від якого Арбенін колись відсахнувся, і до якого не зміг не повернутися, занапастивши свою душу. Недаремно після загибелі Ніни герой В. Полусмака ніколи не полишає її вбивцю. Принципово важливо, що Шпріх з'являється у виставі першим, немовби виникає з небуття, переходячи перед тим у нетрях карети-катафалка; чудовиськом у масці Мінотавра переслідує героя в маскарадних сценах; чорною тінню вириває з-за чужих спин у казино і врешті-решт розчиняється в мороку останнього епізоду.

Всюдисущого Шпріха В. Магар наділяє рисами своєрідного протеїзму. Цей персонаж не знає перешкод; вписується в будь-який інтер'єр; блискуче керує усякою наволоччю. Він неперевершений на паркеті світського салону, де все, що

прикрилося машкарою, служить Шпріху й наслідує його. У В. Полусмака цей покруч виглядає всемогутнім без ознак примітивної «псевдооперної» інфернальності. Якщо спробувати визначити просторовий «модуль», в якому резонує цей образ, то доведеться пошукати в найтемніших закутках, де «кублиться» і звідки вистрибує, як чорт з табакерки — цей виплід брудних закапелків.

Події «Маскараду» розгортаються дуже стрімко. Цьому, значною мірою, сприяє ритмічна структура вистави. І не останню роль тут відіграє звукова партитура. Її шуми: дзвін келихів, брязкіт розбитих пляшок, кришталевий шелест люстр, шелест шовкових спідниць, пістолетні постріли — цей, за виразом Пушкіна, «пестрий сор» життя створює особливе звукове тло вистави, підтримуючи музичні номери, які примушують героїв мчати й кружляти, галопувати і схилитися у поклонах, жити, страждати, вмирати. Рух у виставі повсякчас насичується новими інтонаціями, як емоції скипають сльозами чи сміхом. У цьому винахідливому сплетінні різноманітних звукових образів криється одна з головних ознак образної природи постановки В. Магара.

Взагалі, ідеологія великого стилю добре прислужилася постановнику як дієвий засіб боротьби з творчою кризою театру та апатією публіки. Складна проблематика драми Лермонтова стимулювала режисера до сміливих творчих пошуків, а мистецький результат засвідчив: перше театральне знайомство із «Маскарадом» виявилось дуже вдалим. Талановитий мистецький колектив цією роботою повернув собі не лише прихильність публіки, але й творчу гідність.

#### Бібліографія:

1. Єрмакова Н. Театр, який потребує обопільних зусиль // Укр. театр. — 2002. — № 6. — С. 4–8.

2. Єрмакова Н. Проблема «великого стилю» в українському драматичному театрі 90-х років ХХ століття // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. — К., 2006. — С. 787–827.

Н. ЄРМАКОВА

ПЛАТОН «БЕНКЕТ»  
(«ХВАЛА ЕРОСУ» — «SILENUS ALCIBIADIS»)

Львівський академічний театр ім. Леся Курбаса  
(2000–2001)

Львівський академічний театр ім. Леся Курбаса заснований 1988 р. Від початку його очолює Володимир Кучинський, який навчався акторській майстерності у студії Львівського академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької та Київського театру оперети, режисурі — у Москві у М. Захарова та А. Васильєва. Сповідуючи театральні ідеї Л. Курбаса, В. Кучинський з групою молодих акторів вирішили створити театр з нетрадиційним репертуаром, чия діяльність поєднала б власне сценічну практику із розробкою нових театральних методик. На сьогоднішній день афішу театру ім. Леся Курбаса прикрашають імена Платона, Григорія Сковороди, Федора Достоєвського, Лесі Українки, Володимира Винниченка, Семюеля Бекета, Василя Стуса, Ліни Костенко. Водночас він оформився в унікальний методологічний центр, де розробляються й опановуються тренінги акторської психофізики, пластики й голосу.

Перша ж прем'єра театру — «Сад нетанучих скульптур» за драматичною поемою «Сніг у Флоренції» та історичним романом у віршах «Маруся Чурай» Ліни Костенко — виявила основні естетичні засади, на яких базуватиметься колектив. Приміром, що театр — «це територія, де матеріалізується перехід між грою та не грою»<sup>1</sup>. Або ж, що провідні ідеологеми художній керівник «запозичив» у культури українського бароко — «надзвичайно позиційної» і, водночас, «досить різноманітної й модернової»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Кучинський В. Займаюся театром українського бароко: Інтерв'ю А. Бондарчук // Кіно-Театр. — 2007. — № 4. — С. 23.

<sup>2</sup> Там само.

Шукаючи нові джерела, з яких можна видобути ігрові начала, театр напрочуд органічно прийшов до платонівського «Бенкету» — 2000 р. відбулася прем'єра першої частини вистави під назвою «Хвала Еросу», 2001 р. — другої, озаглавленої «Silenus Alcibiadis» (переклад У. Головач).

«Вистава повертається до ідей ігрового театру, коли ігрові структури живуть, змінюються, захоплюють весь простір театру та весь зал і народжують диво абсолютного театру та світлої гармонії», — стверджувала К. Сліпченко<sup>3</sup>. Одна іпостась театру зазначалася наприкінці першої частини (під час промови Агатона — Д. Поліщука) — трагічна маска брала участь у символічному акті жертвоприношення, інша — наприкінці другої частини — комічна маска приймала вигляд ритуального жертвовного хліба, яким Алквіад ділився з глядачами.

Наведене вище визначення природи «платонівського» спектаклю є абсолютно правильним, проте, воно все-таки дивує, особливо, якщо пригадати, що посутньо її «сюжет» склали монологи учасників бенкету (трагіка Агатона — гостинного господаря дому, комедіографа Аристофана, філософа Сократа, афінського державного мужа Алквіада, мандрівника і письменника Павсанія, Еріксімаха — сина Акумена, знаменитого афінського лікаря та ін.), в яких кожен з присутніх оспівував силу, могутність, велич кохання, чім уособленням у давньогрецькій міфології був Ерос. Його символічна постать (маленький хлопчик) присуття впродовж усієї (першим входить у сценічний простір і виходить останнім) вистави «Хвала Еросу»<sup>4</sup>. Вочевидь, була потрібна неабияка режисерська фантазія, щоб саме ігровий, а не вербальний чинник головував у дії.

...Звучать бамбукові флейти, один за одним поважні гості бенкету беруть слово, аби викласти своє розуміння кохання. В такт їхнім промовам на обох кінцях сцени запалюються коринфські глечики. Хтось серйозно розмірковує про відвічність Еросу та про його благородну сутність й позитивний вплив на закоханого чоловіка. Хтось, навпаки, іронізує над нескінченними людськими пошуками «своєї половинки». Як от Аристофан (О. Цьона) з оповіддю про андрогинів — первісних людей, в яких сполучалося чоловіче та жіноче начало. Одного разу, загордившись своєю силою й красою, андрогини напали на богів, за що були жорстоко покарані: ті не лише розділи їх навпіл, а й розкидали їхні половинки по всьому світові. Показуючи, як Зевс пиляв надвоє нещасних андрогинів, Аристофан — О. Цьона, напнувши на голову козацьку шапку, залазив у великий ківш, підвищений вглибині сцени, і під удари грому та сполохи блискавки вимахував козацьким мечем, тримаючи в іншій руці гетьманську булаву.

<sup>3</sup> Сліпченко К. Театральний бог Ерос // Поступ. — 2000. — 20 жовт.

<sup>4</sup> Кондур Н. Театр українського бароко, або Спроба національного міту // Просценіум. — 2006. — № 1(14). — С. 59.

Миттеві та несподівані перевтілення персонажів, водночас, кожного разу виглядали логічними й виправданими. Ось після промови Сократа (О. Стефан), сповненої іронії та парадоксів, на кону з'являється Діотіма (Т. Каспрук) — перша жінка у чоловічій компанії, аби єдиною фразою: «Ерос, як і всі генії, — щось середнє між смертним і безсмертним» — враз м'яко та ненав'язливо примирити суперечливі чоловічі думки. Попереду в Діотіми ще кілька перевтілень, останнє з яких — стара гуцулка, яка «розтуляє теплу долоню з іскоркою пережитої колись любові — зараз вона світить тихо й рівно, як промінь, що впав на мудре дзеркало часу»<sup>5</sup>. Проте, мабуть, найнесподіванішим було у спектаклі «перетворення» Алквіада — появу державного діяча у сучасному модному костюмі «супроводжували» рок-н-рольні ритми. «Подібні прийоми як життєстверджуючі мотиви виконують у поставі важливу роль для формування головного повідомлення, — зауважила Н. Кондур. — Істинність, цінність ідеального не виключає важливості матеріального. Саме звідси починається шлях до пізнання та досягнення блага чи власного безсмертя»<sup>6</sup>.

Щаблі пізнання герої «платонівської» вистави долали у буквальному сенсі — щойно завершивши промову, кожен з гостей піднімався нагору драбиною, що, за задумом художника О. Оверчука, являла собою «уречевлений символ платонівського естетичного сходження», а у ширшому сенсі «метафорично <...> відтворювала шлях повернення до Раю»<sup>7</sup>. Інший сценографічний модуль — віз — мав окрему семантику — символізував безкінечну повторюваність земного шляху. Їхній просторовий «дует» нагадував про «опозицію, типову для барокової культури: вічне і минуле, небесне і земне»<sup>8</sup>. Водночас безпосередньо до театру українського бароко обізнаного глядача відсилали короткі інтермедії, що час від часу «розріджували тугий і щільний текст орацій» — «яскраві замальовки аристократичних веселощів, гаптовані тонким античним гумором і виразними, інколи провокативними натяками, підсиленими сміливою акторською пластикою»<sup>9</sup>.

Відданість ідеї ігрової природи театру, що її В. Кучинський задекларував на початку діяльності сценічного колективу, спадала на думку під час «Бенкету», коли інтелектуальні агони невимушено поступалися місцем інтермедіям, а ті, у свою чергу, — танцю у супроводі античних гімнів. Юнки у прозорому вбранні, юнаки з оголеними торсами — пластика античних акробатів. Заворожуючий ритм тамтамів, енергійні удари у бубон, плескіт води, звук вина, що ллється з амфори...

<sup>5</sup> Сливинський О. Бенкет під час модерну // Поступ. — 2000. — 11 серп.

<sup>6</sup> Кондур Н. Театр українського бароко, або Спроба національного міту... — С. 59.

<sup>7</sup> Там само.

<sup>8</sup> Там само.

<sup>9</sup> Сливинський О. Бенкет під час модерну...

«Ерос живе у найм'якшім помешканні — в душах богів і людей», — виголошує трагик Агатон — Д. Поліщук, господар бенкету. «...І в тілах», — відповідає йому весь хор вкрадливих шепітливих звучань, доповнений жестами й миттєвими легкими оголеностями, що створюють дражливе, лоскітне тло вакхічного еротизму, як на символічно-натуралістичних візерунках чорнофігурних амфор і найдавніших капищ»<sup>10</sup>. Античність у спектаклі Театру ім. Л. Курбаса поставала «не у вигляді сліпих холодних білих статуй, а у вигляді живого різнобарвного світу, де хвалять богів і страждають з перепоя, віддають шану земному і небесному і живуть у повній гармонії трагічного та комічного, бо роблять усе з любов'ю. До бога, до глядача, один до одного та до театру»<sup>11</sup>.

Насамкінець Алквіад, виголошуючи хвалу Сократові, порівнював його із силенами — порожніми статуями, що зображували потвор і ховали всередині прекрасні зображення богів. Такий фінал не лише пояснював назву другої частини вистави, а й відсилав до твору Г. Сковороди, чия філософія (поряд із Платоновою) становить ще одну підвалину світогляду «курбасівців» нашого часу.

М. Гринишина

<sup>10</sup> Там само.

<sup>11</sup> Сліпченко К. Театральний бог Ерос...

Вже широко відомий як автор в усіх сенсах революційної п'єси «97» Микола Куліш 1926 р. пише наступний драматичний твір — «комедійку» «Хулій Хурина». Якщо драму «97» про життя голодного пореволюційного села одразу взяли під свої прапори поборники побутово-реалістичного театру, комедію про абсурдність міщанського животіння «Отак загинув Гуска» театри проігнорували, то п'єси-фейлетону «Хулій Хурина», майже за класичним сюжетом М. Гоголя, випала роль таємничого «інкогніто». Ця «комедійка» свого часу наробила галасу, спровокувавши палку дискусію, і зникла більш ніж на півстоліття з репертуару українських театрів.

Між іншим, ім'я М. Гоголя згадане нами не випадково. «Хулія Хурину» сучасники одразу охрестили «радянським «Ревізором»». У зв'язку з такою паралеллю мимоволі виникло питання, а чи потрібна взагалі радянська сатирична комедія як жанр? Думки з цього приводу лунали полярні: від категоричного «ні», до не менш категоричного «так». Однак і поборників радянської сатири і їх опонентів цілком справедливо бентежило головне питання: а все ж таки, «над ким смієтесь?». Адже новий радянський устрій потребував насамперед уславлення та пропаганди, тобто підтримки «засобами мистецтва», і аж ніяк не дошкульної, нищівної критики окремих недоліків «на місцях». А в «Хулії Хурині» саме була зроблена смілива спроба тверезо поглянути на пореволюційні будні, в яких, за лайливим, проте точним визначенням одного з цензорів, раптом почало прозирати: «радянська Україна — якась суцільна божевільня»<sup>1</sup>.

М. Куліш дотепно переробив сюжет класичного «Ревізору». Двоє шахраїв, які проїздом з Одеси до Харкова опиняються в якомусь Золотопупівську та видають себе за відомого журналіста газети «Правда» та члена Вірменського ВКП(б), під час «офіційного візиту» до Виконкому жартома питають про могилу «учителя, еренбургова героя» Хулію Хуреніто<sup>2</sup>. Злочинці зникають, а місцевий партактив розпочинає майже детективне розслідування, де ж похований цей «герой». Найстрашніше у цій історії-жарті, що неіснуючу могилу таки знаходять... У фіналі, за законами драми і здорового глузду, непорозуміння, звичайно ж, викривають. Однак автор утримується від будь-яких моралізаторських коментарів і дидактичних відповідей на основне, сформульоване ним же, питання — як така прикра історія взагалі могла трапитись? Мабуть, М. Куліш вважав висновок надто прозорим і очевидним. Тож важко не погодитись із дослідником творчості драматурга Н. Кузякіною, яка цілком слушно співвіднесла «мораль» п'єси зі світоглядною позицією вождя пролетаріату: «В. І. Ленін неодноразово повторював, що некультурність населення колишньої Російської імперії — одна з головних перепон на шляху побудови соціалізму <...> Підтримка нового <...> вимагала активної, послідовної <...> боротьби проти старих бюрократичних форм, які прибрались у новий одяг»<sup>3</sup>. У саркастичному «Хулії Хурині» ці пороки невігластва та бюрократії драматургом було безжально викрито і осміяно. Як стало зрозуміло пізніше, сатира виявилася занадто точною і занадто яскравою: хоча українські цензори дозволили п'єсу за літером «А» (тобто для постановки в усіх театрах), московський Репертком через рік категорично заборонив твір як «чистісінький пасквіль на партійно-радянський апарат на Україні»<sup>4</sup>.

Поки діяв дозвіл, п'єсу встигли надрукувати окремим виданням<sup>5</sup>, а також 14 грудня 1926 р. випустити прем'єру у новоствореному російськомовному «Новому театрі» (режисер М. Дисконський, художник Н. Тележинський)<sup>6</sup>. Однак резонансною подією цей спектакль не став — в першу чергу молодий колектив «Нового театру» ставив собі за мету будь-що привернути увагу глядачів, тож сатирична гострота і полемічність п'єси були змінені на фривольну веселість, анекдотичність зображуваних подій. Зокрема, у сценографічному оформленні

<sup>1</sup> (До стор. 908) Танюк А. Хулій Хурина // Куліш М. Г. Твори: В 2 т. — К., 1990. — Т. 2: П'єси. — С. 489.

<sup>2</sup> Йдеться про роман російського письменника І. Еренбурга «Надзвичайні пригоди Хулію Хуреніто та його учнів» (1922).

<sup>3</sup> Кузякіна Н. Б. П'єси Миколи Куліша. — С. 150.

<sup>4</sup> Танюк А. Хулій Хурина // Куліш М. Г. Твори: В 2 т. — Т. 2. — С. 497–498.

<sup>5</sup> Куліш М. Хулій Хурина. — Х., 1926.

<sup>6</sup> Кузякіна Н. Б. П'єси Миколи Куліша. — С. 144.

використовувався макет величезної розгорнутої книги, що, вочевидь, мав акцентувати надуманість самої історії, в якій «культурних цитат» та «літературних пародій» містилося нібито більше, ніж життєвих реалій<sup>7</sup>. Якщо зважити, що виставу грали російською мовою, можна погодитись із категоричним твердженням Л. Танюка: «На українському кону п'єси тоді сценічної історії не мала»<sup>8</sup>.

Суперечливою, непідтвердженою документально — у вигляді легенд та припущень — існує історія щодо репетицій «Хулія Хурина» в театрі «Березіль». Не маючи неспростовних доказів, важко щось обстоювати і доводити. Однак, не можемо не звернути увагу на той цікавий факт, що ремарки у п'єсі «Хулія Хурина» М. Куліша суттєво різняться від авторових коментарів, скажімо, «97» чи «Так загинув Гуска». Якщо в останніх двох творах місце дії замальоване у цілком реалістичному ключі (звичні інтер'єри селянської чи міщанської хати), то в «Хулії Хурині» маємо установку на цілком «умовний» тип театру (скажімо, замість вигородки пропонується конструкція помосту-трибуни, до того ж, місце дії означається відповідними табличками-написами). На підставі цього можна зробити припущення, що драматург від самого початку орієнтувався на естетику конкретного театру. Адже, окрім принципової зміни авторового методу, що суголосний (якщо не ідентичний) творчим пошукам театру «Березіль», комедія підозріло логічно продовжує ідейно-тематичний ряд попередніх комедійних вистав цього театру: «Пошилися у дурні», «За двома зайцями», «Шпана». Перші дві — переробки класичних творів М. Кропивницького та М. Старицького, третя — хоча і самостійна, проте квола й недосконала п'єса тогочасного драматурга В. Ярошенка. У «Хулії Хурині» певним чином також збережено принцип перенесення класичного твору в новий історичний час, основний логічний акцент зроблено на викритті «пережитків доби», як то: бездумному формалізмі керівництва, на паралізуючому страху перед «високопосадовцями із центру», врешті на банальній некомпетентності функціонерів різних рівнів, на їхній непевній ідеологічній і політичній позиції. Всі ці теми з більшою чи меншою переконливістю і глибиною розкриття уже неодноразово лунали у згаданих вище комедіях «Березолі»... Нагадаю, що режисер Л. Курбас і драматург М. Куліш познайомились у 1925 році. Тож цілком ймовірно, що комедія стала якщо і непрямим (зафіксованого факту замовлення театром п'єси все ж нема), то, поза сумнівом, опосередкованим результатом цього творчого спілкування.

Після того, як М. Куліш був репресований, п'єса «Хулія Хурина» на довгі 65 років потрапила до «чорного списку» заборонених творів. Вперше на українській сцені п'єсу поставив режисер С. Кузик у Сумському театрі драми та музичної комедії ім. М. С. Щепкіна. Прем'єра відбулася 27 жовтня 1991 р.

<sup>7</sup> Кузякіна Н. Б. П'єси Миколи Куліша. — С. 145.

<sup>8</sup> Танюк Л. Хулія Хурина... — С. 495.

Жанр сумської вистави зазначений у програмці як «комедійка, або шоу «посоветські», поруч вміщено посвяту «світлій пам'яті Миколи Куліша і Леся Курбаса, а не численним з'їздам КПРС...»<sup>9</sup>. Драматичний «фейлетон» М. Куліша С. Кузик разом із художником Е. Ледньовим перетворили на епічне панорамне «полотно», зафіксувавши найбільш пізнавані та прикметні знаки-символи доби соціалізму, її міфологічні персонажі та історичні сюжети. Концентрація найрізноманітніших «ознак часу» була максимальною. Скажімо, вистава розпочиналася залпом бутафорського крейсера «Аврори». Пізніше на сцені з'являлися іграшкові танки, що змушували пригадати і «Празьку весну», і не так давно придушений державний заколот «ГКЧП».

Герої ж вистави репрезентували різні покоління та соціальні прошарки соціалістичної ери. Скажімо, заможних непманів-міщан із 20-х (Пташиха із дочкою Прісею), чи аскетичних інтелігентів 30-х (Шурубалка), або суворих військових 40-х (Ямка), або керівників районного рівня 50-х (Божий)... Піонери-неформали були схожі на джинсово-панкову молодь кінця 80-х років. Вистачало у виставі й театральних пародій: скажімо, Сосновський і Кирилько відверто копіювали образ Остапа Бендера, а сторож на кладовищі був карикатурою канонічного літературного персонажу «людини з рушницею».

Стильова еkleктичність та численні культурні цитати у виставі змушують говорити про надлишок режисерських зовнішніх засобів виразності, хоча не можна не відзначити їхню дотепність та вигадливість. Загалом же, С. Кузик мав на меті розповісти історію про схибленість чиновників, що потурають забаганкам начальства, про панівний інстинкт стадності у суспільстві, яке бездумно несеться у визначеному одному для всіх напрямку, не зважаючи на прірву у кінці шляху<sup>10</sup>.

Ця вистава стала своєрідним мистецьким підсумком історично закінченої радянської епохи. До того ж, подарувала надію на актуальність повернення із небуття комедії «Хулія Хурина». Проте, сподівання були марними. Сценічна історія цього твору і досі напрочуд коротка. Вистава Харківського «Театру 19» наразі стала лише третім зверненням до цієї комедії М. Куліша.

«Театр 19» був організований у 2000 р. кількома молодими акторами та студентом режисерського факультету Харківського інституту мистецтв І. Ладенком ще під час навчання у Харківському інституті мистецтв. Однією з особливостей «Театру 19» є його недержавний статус, що багато в чому пояснює і його мистецьку стратегію (скажімо, двомовність вистав чи щільний гастрольний графік, і не тільки Україною, але й країнами СНД та Європи). Глядацька аудиторія театру — молодь

<sup>9</sup> Програмка до вистави — Архів авторки.

<sup>10</sup> Протокол обговорення вистави на засіданні Художньої Ради театру. — Архів авторки. — С. 4.



і частково глядачі середнього віку, власне, той контингент, який принципово оминає респектабельні державні академічні театри. Разом з тим, ідейний натхненник колективу режисер І. Ладенко не декларує жодного «експерименту заради експерименту», чи студійної творчої аскези, чи взагалі будь-якої принципово відмінної від традиційних творчої установки. «Театр 19» — перш за все театр акторів, де режисер не стільки інтерпретатор тексту і автор вистави, скільки вправний диригент. Тож ще однією, якщо не особливістю, то ознакою цього театру, можна назвати формування репертуару за принципом підвищеної уваги до текстів із короткою історією сценічних прочитань. Окремо треба відзначити високий професійний рівень акторів, їх володіння різними техніками і стилями, органічність їхнього існування у різних театральних системах із різною мірою сценічної умовності.

Прем'єра вистави «Хулія славлі!» за мотивами комедії М. Куліша «Хулія Хурина» відбулася 20 вересня 2003 року. Художниця Катерина Колесніченко простір спектаклю означила лаконічно і виразно: по периметру «чорного кабінету» сцени розташовані мальовничі «клумби» — у гумовий круг ввіткнуто жмутки паралонових хрестів-«квіток». Зміна місця дії позначається заміною табличок із написами «Готель «Червона зірка», «Виконком», «Вулиця», «Комгосп» і, зрештою, надписом-привітанням «Хулія славлі!». У виставі задіяні лише троє акторів — С. Бабкін, О. Дідик та О. Маркін. Єдина актриса (Н. Іванська) у звабливому неглиже лиш міняє таблиці-написи, сповіщаючи цим, як на боксерському рингу, про початок нового епізоду-«раунду».

Текст п'єси було суттєво скорочено. Більшість другорядних персонажів, на кшталт Каландаришвілі, Лепа, Шурубалки, міліціонера Серьожки, Маїси без істотної втрати для змісту цього спектаклю ліквідували. Кожен із трьох акторів протягом вистави виконує по кілька ролей, існує у шаленому коловороті дії, де пауза між появами на сцені інколи дорівнює мізерії часу перевдягання. До того ж, завдання для виконавців ускладнюється тим, що кожна з ролей має виразний і складний малюнок, індивідуальну гротескову характерність, відмінні темпоритмічні особливості.

Жанрові складові «комедійки» «Хулія славлі!» важко піддаються чіткій градації та класифікації: і спосіб акторської гри, і режисерські прийоми — різностильові та різнопрофільні. У виставі можна розглядіти елементи брутального фарсу, тонкої іронії, «стьобу», пародії, ексцентриади, карикатури та сатири. Це враження хуліганистої еkleктики постановників посилюється також музичним супроводом вистави, яке зробив один з учасників гурту «5'nizza» Сергій Бабкін, використавши авторські пісні. Власне, ця музика — суміш різних напрямків: латиноамериканського, «регтею», фолка, хіп-хопа. І саме цей ультрасучасний «саунд» задає виставі чіткий динамічний темп, підкреслює строкате розмаїття сьогоdnішнього життя.

Режисер І. Ладенко, радше за все, поставив собі за мету будь-що зберегти у виставі дві характерні риси п'єси: веселу інтонацію фейлетону та його злободенність. Останнє, здавалося б, майже нездійсненне. Але ж ефект комізму нерозривно пов'язаний саме із пізнаванністю подій, їхньою актуальністю. Тим не менш, Ладенку таки вдалося в буквальному сенсі «перекласти» п'єсу сучасною мовою. Режисер пішов шляхом, сказати б, асоціативного «перейменовування» певних знакових ситуацій та героїв. Наприклад, субординація всіх персонажів-чиновників нагадує у виставі схему службових взаємовідносин державної влади України. Божий (О. Дідик) — названий доволі абстрактно Головою — звичайно, Президент, при ньому працює Секретар-телефон (О. Маркін), що доволі прозоро натякає на інстанцію з аналогічною зазначеній посаді назвою. Ямка (О. Дідик) — поза сумнівом, напівавтономний у своїх діях і відповідальності прем'єр-міністр, що за удаваною серйозністю намагається приховати збентеження. Мабуть, найкумедніші з решти героїв члени комгоспу (С. Бабкін та О. Маркін) — череваті лисі депутати-пупси, які за звичкою обговорюють державні справи на тенісному корті, у сауні, на масажному столі. Більш того, не полишає враження, що певні альянзи, асоціації, натяки на сучасний політичний «істеблшмент», пафос викриття його недолугості, ницості, бездіяльності — то луна громадянської акції 2001 р. «Україна без Кучми». І далі всі «перетворення» у спектаклі за рецептом «переназивання»: представник фінвідділу (О. Дідик) — податківець в камуфляжі, який в елегантному балетному танку брутально відбирає гроші, «три святителі печерські» (О. Дідик та О. Маркін) — знайомі кожному американці-проповідники, що замість молитов у виставі читають реп. Сторож на кладовищі дотепно й вигадливо перетворюється на Смерть, яка з косою ходить слідом за переляканим Ямкою і промовляє до нього нібито з «потойбіччя» (голос лунає у запису). Замість юних піонерів у спектаклі з'являються «янголи» Божого (С. Бабкін і О. Маркін) — двоє дівчисьок у шкільній формі з манерами повій. А Пташиха (С. Бабкін), яка в очіпку із прилаштованим віночком, у жовто-блакитній сукні, з гігантськими грудьми одразу ж змушує пригадати популярний мас-медійний персонаж Верку Сердючку, взагалі існує у спектаклі на рівні ємної метафори. Ця «баба з народу» — карикатурно персоніфікована Україна в її «коронному» образі «убогої удови», яка приречена вічно шукати правди і нарікати на тяжке життя. Сосновський (С. Бабкін) — в'язень-утікач, м'яко кажучи, неадекватний, ба навіть божевільний тип, який з метою самозахисту мімікрує під будь-яке середовище.

Створивши галерею таких карикатурних персонажів (просто таки «соціальних масок»), І. Ладенко, в першу чергу, підкреслює їх усталені й непорушні траєкторії руху, передбачувані, ба навіть очікувані реакції та рішення. Скажімо, О. Дідик зокрема уривчастими рухами, дещо уповільненою реакцією підкреслює у Божому

механічність, «запрограмованість» його поведінки, що, за визначенням, виключає будь-який прояв «живої» свідомості. І що найважливіше — варіантів доволі примітивних «програм» у Божого обмаль: «загальне керівництво», «офіційна/неофіційна зустріч», «мітинг». Так під час зустрічі із Сосновським Божий — О. Дідик, ніби робот, виконує традиційний «триразовий партійний поцілунок», вимовляє, принципово через перекладача, кілька шаблонних фраз, а далі вперто частує гостя горілкою. Чи, припустимо, на мітингу «зі вшанування пам'яті» Хулія Хурини Божий під час незв'язної промови раптом затягує приспів із тиражованої нашими численними державними святами пісні: «Це моя Україна день новий зустрічає», — при цьому, з усіх сил імітуючи сентиментальну розчуленість як вияв патріотизму.

Власне, присмак гіркої іронії «Хулія славлі!» виникає від усвідомлення, що за іншим сценарієм події у виставі й не могли розвиватися: жарт афериста Сосновського за обставин граничного інтелектуального і духовного зубожіння, «автоматизації» життєвих процесів просто зобов'язаний був перетворитися на квінтесенцію суцільного абсурду і заповнити собою порожнечу безцільного існування. До речі, не обійти увагою одну промовисту деталь: Сосновський — С. Бабкін сильно гаркавить і коли він, у захваті від вигадки Хуни, вигукує «геніальна ідейка! Ленінова ідея!», не лишається сумнівів, що останні слова слід розуміти буквально. Проте йдеться у виставі не лише про запаморочення від утопічно-хибної комуністичної ідеології. Пропонована І. Ладенком у спектаклі схема «інфікування» певною «вірусною», хворобливою ідеєю цілком може розглядатися як універсальна і всеохопна. Однак, апеляція до нещодавнього соціалістичного минулого знадобилася режисерові, щоб пояснити відсутність у нашого суспільства «іммунітету» стосовно будь-яких фантастичних прожектів та завідомо брехливих обіцянок. Фінал вистави підкорює чесністю — замість за-спокійливого переконання «все буде добре», режисер ставить виразні «три крапки». Божий з'являється на кладовищі з лопатою і глобусом, тримаючи їх, як монарх на парадних портретах тримає скіпетр і державу, щоб відкрити «пам'ятник» над могилою «учителя». Голова знімає покривало з «монументу», і ми бачимо, Пташиху із піднятими догори руками, застиглу у позі скульптурного «шедевр» з київського Майдану Незалежності. Насправді ця, в усіх сенсах загадкова, фігура бозна що символізує, але у контексті вистави раптом отримує пояснення і перетворюється на пам'ятник порожнечі, пафосу, несмаку. І раптом у пік урочистостей Божому на вухо повідомляють про викриття афери... Закінчується усе промовистою пантомімою: Божий вмощується на свій гумовий «трон», а двоє хлопців під переспів гуртом «S'nizza» гімну Радянського Союзу намагаються його звідти посунути, зіштовхнути, підняти, словом, «ліквідувати». Божий упирається. Боротьба триває...

Один із рецензентів розгледів у виставі історію «про людей, які придумують великі ідеї для того, щоб мати можливість героїчно за них загинути»<sup>11</sup>. На нашу думку, йдеться про більш страшні речі, зокрема про викриття світу, де нічого «великого» і «героїчного» апріорі не залишилось. Ідея? Спочатку була хибна «Ленінова ідея», а потім і її не стало. Хулія Хурини — новий місяць, який обов'язково займає порожнє «святе» місце, тверезо констатують у виставі. Більш того, лише «пришестя» нового «учителя» і «героя» повертає абсурдові його абсурдний сенс, окреслює перспективи нового руху, дарує нову мету. Немає тільки гарантії, що «нове» не виявиться добре забутим старим, і фінал історії, яка розпочиналася так весело, знову не буде сумним.

Бібліографія:

1. Жежефа В. Упоение упражнением // Столичные новости. — 2003. — 28 окт.
2. Русабров Е. Живой театр // Объектив-НО. — X., 2003. — 9 окт.

І. ЧУЖИНОВА

<sup>11</sup> Анничев А. Он, как вы и я, — совсем такой же // Время. — X., 2003. — 14 окт.

## В. ШЕКСПІР «РОМЕО І ДЖУЛЬЄТТА»

Київський академічний театр юного глядача  
на Липках (2002 р.)

Київський академічний театр драми і комедії (2005 р.)

Трагедія Вільяма Шекспіра «Ромео і Джульєтта» (загальноприйнята дата створення — 1595 р.) — один з найпопулярніших творів світової драматургії, що спричинив незліченні сценічні інтерпретації, «переформатування» у жанри опери, балету, мюзиклу, а також різноманітні переробки, «апокрифи», сіквели, парафрази та пародії: скажімо, надпотужна пошукова система всесвітньої мережі Інтернет на запит «Ромео і Джульєтта» видає понад чотири з половиною мільйони посилань латиною та майже півмільйона — кирилицею.

При цьому у репертуарі театрів України «найсумніша оповідь про любов Ромео та Джульєти»<sup>1</sup> вперше з'явилася відносно пізно — у 1938 р. на кону Дніпропетровського театру юного глядача ім. О. С. Пушкіна (режисер М. Єсипенко, художник В. Голубович; Джульєтта — М. Володарська, Ромео — В. Давидов), причому тут, як і загалом у виставах радянських часів, основний акцент робився на «соціалізації конфлікту»<sup>2</sup>.

Надалі нещасні закохані виходили на вітчизняну сцену спорадично: у 1951 р. (Миколаїв, Театр юного глядача ім. 30-річчя ВЛКСМ, режисер Б. Оселедчик), у 1963 р. (Дрогобич, музично-драматичний театр, режисер М. Гіляровський, Джульєтта — Г. Гіляровська, Ромео — Г. Гри-

<sup>1</sup> Так звучить знаменитий «діагноз» історії нещасних закоханих (остання репліка п'єси, яка належить Веронському герцогові Ескалу) в українському перекладі І. Стешенко.

<sup>2</sup> Докладніше про це див.: *Ваніна І.* Українська шекспіріана: До історії втілення п'єс В. Шекспіра на українській сцені. — К., 1964.

горійчук), у 1965 р. (Київський ТЮГ, режисер О. Барсеґян; як згадує В. Заболотна, ця вистава була «легка, прозора, з молодими виконавцями (Тамара Полторжицька — Джульєтта та Анатолій Васильєв — Ромео), котрі говорили, рухались, інтонували так, як сучасна молодь, без вантажу традицій»<sup>3</sup>); у 1986 р. (Чернігівський музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, режисер — П. Ластівка), у 1993 р. (Львівський театр ім. М. Заньковецької, режисер Ф. Стригун; Ромео — Н. Стригун, Джульєтта — Н. Шепетюк).

Але на рубежі ХХ–ХХІ століть стався справжній вибух інтересу до «Ромео і Джульєти». Так, у самому лише Києві ще зовсім недавно глядач міг вибрати з-поміж 6 сценічних версій шекспірівської п'єси (якщо не рахувати оперних та балетних): у Театрі ім. І. Франка (режисер В. Козьменко-Делінде), Театрі ім. Лесі Українки (спільний проект з Баварською театральною академією, режисер К. Кацубко; Джульєтта — Н. Шевченко, Ромео — С. Штрассер; загалом клан Капулеті представляли українські актори, Монтеккі — німецькі, відповідно, і вся вистава була двомовною); Театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра (режисер О. Лісовець), Молодому театрі (режисер І. Тихомиров, згодом виставу було перенесено на сцену «Ательє 16»), ТЮГові на Липках (режисер В. Гирич), Театрі пластичної драми (режисер В. Мішньова). Також можна згадати і своєрідні парафрази шекспірівського сюжету — «Romeo&Julia.com» за п'єсою німецького драматурга І. Бауершими «Norway. Today» («сцена під дахом» Театру ім. Лесі Українки, постановка Г. Жено), «Шексперименти» режисера та балетмейстера Р. Поклітару (Театр сучасної хореографії «Київ Модерн-балет»), «Осінь у Вероні» А. Крима (Театр на Подолі, режисер В. Малахов).

Простий перелік театрів, які також звернулися останніми роками до цієї п'єси (Київський обласний театр ім. П. Саксаганського, Севастопольський театр для дітей та молоді на Великій Морській, Луганський український театр, Донецький театр, Криворізький театр музично-пластичних мистецтв «Академія руху», Запорізький театр ім. В. Магара, Тернопільський театр ім. Т. Шевченка, Одеський театр музичної комедії, Харківський театр ім. Т. Шевченка<sup>4</sup>) засвідчує величезний інтерес до цього матеріалу, що його певною мірою можна пояснити, з одного боку, універсальністю проблематики п'єси, з іншого — можливістю скерувати

<sup>3</sup> *Заболотна В.* Театральна Україна в полудень віку: український драматичний театр 40–60-х рр. ХХ століття / Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття. — К., 2006. — С. 578. Див. також спогади виконавиці головної ролі: *Немченко (Полторжицька) Т.* Нотатки Джульєти // Укр. театр. — 2006. — № 1. — С. 19–23.

<sup>4</sup> Так і не показана вітчизняному глядачеві скандальна вистава під назвою «Ромео і Джульєтта. Фрагмент» (2005 р.) вартувала А. Жолдакові посади художнього керівника театру.

її до підлітково-молодіжної аудиторії, специфічно-«адресна» драматургія для якої — завжди у дефіциті.

Серед зазначених вистав — за критеріями цілісності режисерського підходу та його втілення, популярності у глядачів, уваги критики — виразно виділяються дві. Перша — Київського ТЮГу — дає можливість розглянути поширену тенденцію переведення шекспірівської «світлої трагедії» в актуальний формат мюзиклу. Друга — Київського театру драми і комедії — стала одною з найбільш яскравих подій столичної сцени останнього часу: незмінно «аншлагова», висвітлена у трьох десятках газетних та журнальних публікацій (за сьогоднішнього вельми прохолодного ставлення ЗМІ до театру це є своєрідним рекордом), вона, до того ж, одержала і офіційне визнання (висунення на театральну премію «Київська Пектораль» у п'яти номінаціях та перемога у чотирьох з них).

\* \* \*

«Notre-Dame de Paris», «Chicago», «Метро»... На початку 2000-них спостерігаємо потужну хвилю актуалізації жанру мюзиклу, причому вітчизняний глядач у цей час уже не лише живиться аудіозаписами Бродвейських вистав чи творів Е.-А. Вебера, а має змогу наживу бачити повноформатні російські зразки. Україна також пустила на цю хвилю свої «човники», почавши з новорічних телеверсій і продовживши гучно розрекламованим «Екватором» О. Злотника — О. Вратарьова<sup>5</sup>. Сюжет «Ромео і Джульєтти», апробований раніше у форматі мюзиклу, що став класикою ХХ століття («Вестсайдська історія» Л. Бернстайна — С. Сондхайма, А. Лорентса, 1957 р.), тепер був напряду й майже синхронно використаний драматичними та музично-драматичними театрами Києва, Одеси, Луганська... Версія Київського ТЮГу стала найбільш потужною і викликала найбільший резонанс, до того ж лібретто створив (у співавторстві з режисером Віктором Гиричем) знаний поет-пісняр Олександр Вратарьов. (Музику до вистави написав В'ячеслав Назаров, але вона, на жаль, виявилася здебільшого вторинною й надто вже впізнаваною щодо оригінальних версій).

Режисер вирішив поєднати безсмертний текст<sup>6</sup> із наразі смертним лібрето, в результаті чого естрадно-хореографічні номери було вписано — часом органічно, часом ні — у драматичну канву вистави. Приміром, лейтмотивом кохання Ромео і Джульєтти став дует: «Все життя лише в твоїх очах, Але я кажу тобі: «Прощай...», — який лунає тричі: у сцені під балконом Джульєтти, у сцені прощання перед розлукою та у фіналі. Одні й ті самі слова набувають різного емо-

<sup>5</sup> Зауважимо, що класична західна схема промоушна та прокату в Україні не спрацювала, тож проект був швидко закритий із значними збитками.

<sup>6</sup> Пер. І. Стешенко.

ційного забарвлення, проте не суперечать шекспірівському текстові, сповненому «полону мрій», «солодких пламенів почуття» і «терпкого трунку». Але, з іншого боку, лібрето рясніє зразками на кшталт: «Поглянь, поглянь, спідниця і штани, Чого до нас приперлися вони?» — або «В тебе є кохана дівчина, В неї морда як поліно... Краще я собі знайду Шльондру молоду».

Власне, вистава, зазначена в афіші як мюзикл, не підпадає під класичні параметри жанру: тут скоріше можна казати, що драматичний та музичний чинники вистави не були вповні синхронізовані між собою (на відміну від популярного одноіменного французького мюзиклу Ж. Прескурвіка, 2001 р.) Тож тенденція постала виразною — проте недовтіленою.

Виникає питання: чи є сенс «довантажувати» Шекспіра текстами сучасних авторів, котрі, намагаючись бути відповідними настроям та способу висловлювання молодіжного середовища, по суті видають лише підробку під них? Чи не краще задля збереження структурної цілісності поетичного тексту залишити його недоторканим, або написати цілковито оригінальне лібрето за його мотивами? Тим більше, що вульгаризмів припускається у виставі, насамперед, аж ніяк не епізодичний персонаж — Меркуціо<sup>7</sup>...

...Сцену перекрито дзеркальною стіною, яка періодично розсувається, пропускаючи дійових осіб; по обидва боки від неї — схожі на будівельні риштування двоверхові станки, що з'єднуються і роз'єднуються в залежності від подій; час від часу з-під колосників опускається широкий лист ребристого металу з написом LOVE (це — мур біля будинку Джульєтти). Його фактура і рух по вертикалі нагадують двері сучасних гаражів.

Тож Верона у Театрі на Липках, вигадана режисером разом зі сценографом Михайлом Френкелем, розташовується у просторі початку ХХІ ст., де володарюють згуртовані у банди підлітки. Вони вбрані не у пишні шати шекспірівських часів, а у подерті джинси та кросівки, їхній одяг розцяцькований крикливо-червоними серцями, трояндами, черепами, у них модні, часто — екстремально-модні зачіски, їхні тіла вкриті татуваннями... Ромео, Тібальт, Меркуціо фехтують на шпагах (данина шекспірівській епосі), а могли б битися ланцюгами, або — що значно простіше — просто пристрелити один одного.

<sup>7</sup> Можна зауважити одну особливість у тлумаченні цього образу, притаманну багатьом сучасним постановкам «Ромео і Джульєтти»: Меркуціо виглядає як вульгарний і безпардонний нахаба. Як «взірець» такого трактування згадаємо роботу С. Андрушка у постановці В. Жили (Тернопільський театр ім. Т. Шевченка): ледь не вдвічі старший за Ромео, цей вусатий ловелас з приводу і без робить різні непристойні жести, внаслідок чого текст Шекспіра починає звучати двозначно. Коли ж цей Меркуціо підступно гине від руки Тібальта, залові — без перебільшення — залишається хіба що зітхнути з полегкістю. Що він і робить.

Натомість старше покоління — князь Веронський, Монтеккі-батьки, сеньйора Капулетті — вдягнені у стилізовані костюми доби Відродження, а то й у «мішане» — позачасове вбрання. Приміром, сеньйор Капулетті (Василь Лещик) подібний на такого собі «останнього дона»: суворий, здебільшого мовчазний — і раптом навіжений, розлючений до нестями непослухом доньки. Значущим чинником цього образу є сценічний костюм, який «балансує» на межі епох: чорна краватка, біла сорочка, офіційна «трійка» чорного кольору — і широкі та довгі сірі крила поверх рукавів, які роблять сеньйора Капулетті схожим на крука. Його мовчання сповнене значущості, його гнів примушує принишкнути навіть темпераментних глядачів-підлітків, його туга за вмерлою донькою безмежна (при тому, що у попередній сцені він сам був ладен її вбити).

Джульетта (Анжеліка Горб) у фіналі одягає довгу сукню небесно-блакитного кольору, стилізовану на ренесансний манер: це ніби її приготування до переходу в небуття і, водночас, «апеляція» до іншого світу — архаїчного, стародавнього<sup>8</sup>.

Через таке вирішення сценічного простору та костюмів режисер Віктор Гирич та художник Михайло Френкель зіставляють візуальні образи одразу двох епох: Відродження, в якій народилась трагедія, і сучасності, в якій вона відроджується.

Вистава починається похороном — смертю вона і закінчується. До того ж, впродовж дії сценою час від часу проносять домовини. Одним словом — *temento poгі*, щоправда, жоден з героїв довго не звертає на це особливої уваги. Більше того — у сцені у келії (котру тут, схоже, перетворено на каплицю) Ромео зручно спирається на останній притулок небіжчика, аби розповісти отцеві Лоренцо про своє кохання...

Тривогу ніби розчинено у загальній атмосфері радощів, втіхи та надій на майбутнє. Фатум бринить лише у згаслій свічці Джульетти в сцені вінчання.

Режисер та актори не обмежуються сценою, опановуючи і простір глядачевої зали: знайомство Ромео та Джульетти відбувається під час танцю (хореограф — Алла Рубіна), шалена експресія якого викидає Ромео буквально під ноги глядачам; мов чортики з коробочки, актори з'являються з бокових дверей зали і залишаються серед публіки, спілкуючись при цьому з партнерами, які перебувають на сцені. Ромео та Тібальт б'ються на відстані кількох сантиметрів від гля-

<sup>8</sup> Є й екстремальніші режисерські рішення, скажімо, рок-опера «Ромео і Джульетта» Одеського театру музичної комедії ім. М. Водяного (режисер-постановник заслужений діяч мистецтв Росії Георгій Ковтун), де режисер, за висловом журналіста, «вирішив поекспериментувати з часом і простором шекспірівської п'єси: він переніс дію «у часи варварів» і помістив зворушливих юних героїв у справжню орду, якої для більшого ефекту не вистачало лише «бича народів» — Аттілі» (Раскіна О. Грубі часи і витончені почуття // Дзеркало тижня. — 2003. — 29 бер./4 квіт.



В. Шекспір «Ромео і Джульетта». Київський академічний театр юного глядача на Липках, 2002.

Сцена з вистави

дачів першого ряду, змушуючи тих буквально влипнути у крісла (сценічний бій — Олександр Павлін).

Усе — яскраво, феєрично, з безліччю кумедних деталей: Ромео приносить під балкон коханої дерево у горщику (своєрідна ремінісценція шекспірівського театру, де одне дерево означало ліс), Меркуціо гасає сценою, мов слоненя і нахабно чіпляється до мамки Джульетти, яка любить прикластися до пляшечки...

Загальний тон вистави — буяння молодості та краси. «Найкраща квітка в квітниках Верони» Паріс (Андрій Журба) — вродливий юнак в елегантному шкіряному білому костюмі; красень Тібальт (Костянтин Попудренко) — такий собі Брат-1 і Брат-2 одночасно; легкий одяг дівчат з монтеківсько-капулетівських «тусовок» підкреслює жіночу вроду...

Меркуціо — Михайло Кукуюк — доволі «масний», але, разом з тим, він щиро відданий Ромео і своїй «тусовці», а своїм призначенням, мабуть, вважає захист друга. Відповідно, його смерть — це жахливий наслідок зробленого вибору. (Фраза: «Жаль, мальчика уб'ють», — випадково почута в антракті, свідчить про

співчуття саме такому персонажеві з боку глядачів старшого покоління; молодші ж бо часто не знають, що Меркуціо загине).

«Чарівний кумир душі» Ромео (Віктор Степаненко) — майже Гамлет за силою інтра- та екстравертних сповідань. До знайомства з Джульєттою він цілком занурений у своє надхмарне, нещасливе та абсолютно безперспективне кохання. Зустріч із нею змінює його життя, в яке приходить реальна любов, тож замість депресії та гнітючих настроїв ми бачимо, як безмежна радість переповнює Ромео. Пластика актора змінюється — тепер це пружина, натягнутий лук, заведена дзиґа. Вінчання — пік його щастя. Надалі — смерть Меркуціо, вбивство Тібальта, вигнання з Верони... Кульмінація образу Ромео, зневіреного у всьому, — у сцені в келії Лоренцо: тут він по-дитячому беззахисний і схвилюваний, у стані істерики та сум'яття почуттів. Зведений курок у першій дії — і куля зі зміщеним центром у другій. Але юності, тим більше ранній, притаманна здатність, немов маятникові, за коротку хвилю злітати до вершин полярних почуттів — і Ромео біжить до Джульєтти, забуваючи про все на світі...

Особливим у виставі є місце отця Лоренцо (Олександр Ярема) — він більше коментатор подій (як Гренгуар з «Notre-Dame de Paris»), ніж священник. Чи перехрестився бодай раз на весь спектакль цей падре?

Утім, на «святість» тут не страждає ніхто. Зате страждають на інше — на любов і ненависть, і цей гордіив вузол розрубає неблаганний фатум. Режисер приводить Ромео — В. Степаненка до склепу Капулетті на диво зміненим: він подорослішав, здається, на цілу вічність перед порогом цієї самої вічності. Еволюція образу головного героя беззаперечна, чого не можна сказати про Джульєтту у виконанні Анжеліки Горб.

«Незайманка, писклява лялька, погань» (за словами власного батька), насправді вона тут «коня на скаку остановит, в горящую избу войдѣт». Ця Джульєтта — зовсім не дівчисько, яке вчора ще гралося в ляльки. Вона — з тих сучасних молодих жінок, які дорослішають досить рано. Тому вона рішучіша за Ромео, ініціативніша у їхніх стосунках. Вона здається старшою за нього і виглядає ледь не однією своєю матері (Ірина Стежка). Разом із тим, образ Джульєтти протягом вистави практично не зазнає еволюції. Закохавшись у Ромео, вона впевнено йде до своєї смерті; її монологи просякнуті трагічним передчуттям ще на самому початку.

...На думку А. Ефроса, який репетирував виставу «Ромео і Джульєтта» більш як десять років, «самою зав'язкою свого кохання вони (герої — Е. З.) кидають ВИКЛИК. Виклик своїм сім'ям і всьому устрою Верони, яка живе ворожнечею кланів»<sup>9</sup>. У постановці В. Гирича Ромео та Джульєтта просто хочуть бути разом, а виклик їм кидає вікова ворожнеча їхніх родин. І вони не те, що приймають чи не приймають

<sup>9</sup> *Эфрос А. В.* Репетиция — любовь моя / Послесл. Ю. А. Завадского. — М., 1975. — С. 110.



В. Шекспір  
«Ромео і Джульєтта».  
Київський академічний  
театр юного глядача  
на Липках, 2002.  
Сцени з вистави

його, — просто намагаються бути щасливими в задушливій атмосфері загальної ненависті. В. Гирич «виросує» в цій атмосфері «квіти», які, сповнені молоді сили, пристрасті та бажань, тягнуться до сонця. Симпатії режисера явно на стороні Монтеккі; Капулетті ж, немов павуки, ніби знаходяться у центрі плетеного віками павутиння та ніколи не діють власноріч — лише через помічників-підлеглих. Агресія Капулетті по відношенню до Монтеккі у виставі очевидна; протистояння унаочнене навіть у манері молоді вдягатися: Монтеккі — в джинсах та кросівках, челядь Капулетті (за прикладом свого дона) — у чорних штаних та футболках, навіть слуга П'єтро (В'ячеслав Василюк) з'являється у чорних окулярах і накинутому на голену голову чорному прозорому капюшоні — такою собі карикатурою на Нео з «Матриці».

Постановник, певною мірою, і створює МАТРИЦЮ — модель сучасного суспільства, сповненого галасу, драйву та симулякрів.

Так, любов буває сильнішою, ніж смерть; але чи стала би вона сильнішою, ніж життя, ми ніколи не визнаємо: Ромео та Джульєтта назавжди залишаться молодими, їхня любов триватиме у просторі іншого буття, набагато вищого за земне існування, — у численних сценічних та екранних версіях. Але, на відміну від конкретної вистави чи кінострічки, ця любов не матиме кінця. Бо, як сказав колись Мартін Керол, любов вічна, змінюються лише закохани.

Е. ЗАГУРСЬКА

\*\*\*

У «Ромео і Джульєтті» режисера Олексія Лісовця (він же — автор сценічної редакції п'єси та музичного оформлення) в Театрі драми і комедії у чистоті й порожнечі «білого кабінету»<sup>10</sup> оживає міф про залитий сонцем південь, де мелодії — проникливі й запальні, де від крихітної іскри — необачного слова чи погляду — спалахують сутички, що втягують до своєї орбіти ціле місто; де навіть під маскою стриманості вирують пристрасті, де якщо танцюють — то до нестями (бал у Капулетті — шалений pop-stop), де вуличні бійки на ножах є цілковитою нормою, бо тут ще не перейшли на вульгарну вогнепальну зброю і, коли злегка перефразувати Борхеса, «на тлі чистого неба чіткі силуети у вузьких, строгих костюмах та черевиках на підборах виконують фатальний танок, танок із ножами, аж

<sup>10</sup> Як підмітила А. Чердинцева, «своїм мінімалізмом (на сцені відсутні декорації, костюми вирішені у суворій чорно-темно-синій та білій гамі; художник-постановник — І. Несміянов) постановка нагадує раннього, часів «Кавказького крейдяного кола» та «Гамлета» Стуріа (Чердинцева А. Мафіози тоже плачут... // *Вечерние вести*. — 2005. — 14 нояб.).

поки з вуха одного з них не розквітне пурпурова гвоздика...». Це не ренесансна шекспірівська Італія, а Італія середини минулого століття, де точиться непримиренна боротьба мафіозних кланів.

Напрочуд виразним є вже самий початок вистави: виє поліцейська сирена, посередині сцени — три вкриті рядном нерухомих тіла, а по периметру, за смугастими поліцейськими стрічками — застиглий мовчазний натовп. Знамениті слова прологу («Однаково шляхетні дві сім'ї В Вероні пишній, де проходить дія...»<sup>11</sup>) тут втомлено промовляє брат Лоренцо (Олег Месеча), звично й ледь не механічно вкладаючи тіла загиблих на металеві каталки і вивозячи їх за лаштунки. Епізод завершується загальною молитвою: веронці, вклонивши коліна, з тривогою дослухаються до ледь чутного тривожного гудіння, яке лунає з-під землі — немовби там, у глибині, «дрімає» вулканічна лава, котра кожної миті може вирватися на поверхню (ця Верона явно знаходиться на Сицилії!). Утім, тривога швидко забувається — спалахує яскраве світло, лунає весела музика, і хлопці знов ладні витягнути ножі за найменшого натяку на образу...

Тож у глядачів одразу ж вибудовується «ретро»-ланцюжок кінематографічних та театральних асоціацій: італійський неореалізм... «Хрещений батько»... «Спрут»... «Останній дон»... Критик В. Лунова продовжує цей ряд «найрізноманітніших культурних першоджерел» Франком Дзефіреллі та Базом Ларманом<sup>12</sup>... Досвідченіші театрознавці згадують Дж. Стрелера... Але це не прямі, буквальні цитати, а — повітря, атмосфера, зіткана з безлічі деталей. Ось спалахне на пальці глави родини — так і хочеться сказати клану — масивна каблучка... Ось в герцогові Ескалі (Володимир Мовчан) на секунду оживе поліцейський чин з якоїсь Колабрії: вусики, пригладжене, підфарбоване (аби сивина не проступала?) волосся, білий плащ... Ось вишикується довжелезна черга жінок та дівчат з бідонами, пляшками, суліями, лампами — треба думати, за керосином: саме тут обговорюються новини, пошепки передаються плітки... А у спекотний сонячний полудень вуличний фотограф похилого віку в кумедній панамці (Юрій Комісаров) замислиться над шахами, а молоді йолопи засмагатимуть, бешкетуватимуть та чіплятимуться до перехожих... І зрозуміло, чому підстаркуватий ласолюб Паріс (Петро Миронов) — до речі, насправді саме йому, а не полохливому герцогові підконтрольне все місто — лишається тут, всупереч авторові, живий: мафія ж бо безсмертна. Не дісталася йому саме ця незаймана квіточка — не біда, інші розквітнуть...

<sup>11</sup> Тут — переклад І. Стешенко. У виставі використаний російський переклад Б. Пастернака.

<sup>12</sup> Лунова В. Стечение обстоятельств: трагедия современности // *Контрамарка*. — 2005. — № 10. — С. 6–7.

...Перед режисером, який береться за «Ромео і Джульєтту», природно постає альтернатива: або вивести пару головних героїв як «плоть від плоті» того світу, що їх оточує (і, відповідно, «підняти» їх над цим світом завдяки раптовому коханню), або первісно зробити їх інакшими, чим одразу «завести» у тканину вистави мотив приреченості — нерозуміння, або, гірше, відторгнення з боку більшості. І якщо В. Гирич у ТЮГівській версії пішов першим шляхом, то О. Лісовець обрав другий, «по дорозі» зруйнувавши певні усталені уявлення — передусім, щодо Ромео.

У цій ролі на київському кону дебютував 30-річний Ахтем Сейтаблаєв, до того — актор та режисер Кримськотатарського театру. Режисер пізніше зізнавався, що лише побачивши Ахтема у ролі Хосе у «Кармен», вирішив ставити «Ромео і Джульєтту». «Південно-східний» вибуховий темперамент та «східна» ж закритість актора були, вочевидь, потрібні режисерові як альтернатива безтямному бешкетуванню та безкінечному з'ясуванню стосунків «стінка на стінку», у яких збуває дні веронська молодь. Ромео виглядає старшим за цих хлопців — поміркованішим, вдумливішим, таким, що, здається, перебуває на власній хвилі та весь час дослуховується до чогось, чутного лише йому. Його кохання до Джульєтти — зріле, глибоке та стримане, воно не має нічого спільного із юнацькою закоханістю. Дещо категорично, але, в принципі, точно зауважує В. Жежера: «Ключова сцена вистави Лісовця — перша поява Ромео. На цей епізод ми зазвичай не звертаємо уваги, він здається надто «розмовним», а нам же любов подавай. Але тут, коли Ромео лиш тільки з'являється (на самоті, за висловом критика — «із книжкою в руках і філософськими розмовами на вустах»<sup>13</sup> — А. Л.), ти розумієш, що трагедія — невідворотна. Навіть якщо він не зустрінеться з дівчинкою на ім'я Джульєтта. У чім тут річ? А в тім, що на веронську вулицю, серед бандитів, серед війни двох кланів, серед блиску очей і ножів, виходить хлопець, переповнений чимось зовсім іншим — дуже серйозним співчуттям до цього світу. І ти розумієш: от якраз йому, отакому, не треба було виходити на цю вулицю. Але вже пізно — він вийшов. Усе, що відбуватиметься далі, навіть перша зустріч закоханих на балу й знаменита сцена на балконі — то все не зустрічі, а прощання»<sup>14</sup>. Інший дописувач — і теж небезпідставно — вважає «першою ключовою сценою спектаклю зустріч Ромео та Джульєтти на карнавалі. Тут — справжнє народне гуляння, з танцями, жартами, загальним єднанням. Переодягнені чоловіки Монтеккі, Ромео в тому числі — у жіночих сукнях, жінки Капулетті — у чоловічому

<sup>13</sup> Підлужна А. Хрещені батьки занапалили закоханих // Дзеркало тижня. — 2005. — 12–18 листоп.

<sup>14</sup> Жежера В. «Боже, це спектакль про Віктора Андрійовича!» // Газета по-українськи. — 2005. — 11 листоп.



В. Шекспір «Ромео і Джульєтта». Київський академічний театр драми і комедії, 2005.  
Балтазар — О. Тритенко, Ромео — А. Сейтаблаєв, Абрам — О. Кобзар (фото Євгена Чекаліна)



В. Шекспір «Ромео і Джульєтта».  
Київський академічний театр драми і комедії, 2005.  
Меркуціо — М. Кукуюк, Балтазар — О. Тритенко,  
Бенволіо — Д. Суржиков, Абрам — О. Кобзар



Мамка — О. Жураківська, Джульєтта — О. Лук'яненко  
(фото Євгена Чекаліна)



вбранні<sup>15</sup>. Джульєтта — в образі потішного Чарлі Чапліна. І раптовий погляд, що вирішив усе... Стерши намальовані вусики, Джульєтта опиняється на стільці, туди ж злітає і Ромео. І перший поцілунок — у відірваності від землі, на хисткому й нестійкому стільці. Жарт на карнавалі! Але ж — народилося кохання, та ще й яке...»<sup>16</sup>.

І коли Ромео-Сейтаблаєв виглядає «білою вороною» у світі грубуватих розваг та іманентної ворожнечі, то Джульєтта (Ольга Лук'яненко<sup>17</sup>) просто не встигає розібратися у своїх стосунках з цим світом. Він для неї обмежений колом люблячої родини, де Мамка (Олеся Жураківська) бігає за нею з пляшкою молока, де можна пограти в бадмінтон зі старшим братом, а батькові — застрибнути на спину, аби той покатав. Жваве дитинча із повадками мавпочки, якому на вигляд справді не більше отих сакраментальних чотирнадцяти, поступово жорсткішає, різкішає, але, по суті, так і не дорослішає. Жінка ледь починає «проступати» в ній — а вже отрута, кинджал, останні обійми...

Кожний персонаж у виставі має хоча б кількесекундне, але — «соло», ніхто не «губиться» у натовпі. Дещо «приглушеним» виглядає у згрі молодиків клану Монтеккі хіба що Меркуціо (Михайло Кукук<sup>18</sup>), позбавлений режисером класичного монологу про Гекубу (задовгі розмови та оповіді у цьому світі неактуальні). Натомість найближчим душевним другом Ромео виведений Бенволіо (Дмитро Суржиков), якій опікується ним напрочуд ніжно (але марно, марно...). Сеньйор Капулетті (Дмитро Лук'янов) — ставний, спокійний, упевнений зовні місцевий «авторитет» так само марно намагається, тримаючи хорошу міну за поганої гри, навести лад у родині: раптовий ляпас дружині виглядає — через неочікуваність — особливо моторошно. Бурхливий роман Леді Капулетті (Ірина Мак) з Тібальтом (Андрій Самінін) — із лихоманливими обіймами крадькома — та її п'яний, тупий відчай після його загибелі (вона настільки занурена у це своє нещастя, що, схоже, навіть не усвідомлює смерті дочки) — ще один масивний «гвіздох» у домовину, де віднині спочиватиме благополуччя клану Капулетті. І гучну, галасливу Мамку (Олеся Жураківська), і навіть тих хто позначений у програмці як «жінки родини Монтеккі» та «жінки родини Капулетті», навряд чи справедливо назвати пер-

<sup>15</sup> До того ж на обличчях у чоловіків — паперові маски із фотопортретом Леді Капулетті, а жінок — відповідно — сеньйора Капулетті.

<sup>16</sup> *Підлужна А.* Хрещені батьки занапали закоханих...

<sup>17</sup> Дебют третьокурсниці КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (курс Е. Митницького).

<sup>18</sup> Він перейшов з ТЮГу і потрапив на ту ж саму роль, але тут виглядає значно стриманішим і ніби перебуває «на карантині» через минулі штампи.



В. Шекспір  
«Ромео і Джульєтта».  
Київський академічний  
театр драми і комедії,  
2005.  
Ромео — А. Сейтаблаєв,  
Аптекарь — В. Мовчан,  
Джульєтта —  
О. Лук'яненко  
(фото Євгена Чекаліна)

сонажами другорядними, чи то б пак, масовкою — настільки виразне кожне обличчя<sup>19</sup>...

І якимсь особливо значущим, хоча і м'яким, і часом розгубленим перед невідворотністю біди є брат Лоренцо — Олег Месеча. У фіналі — у сцені самогубства Джульєтти — він (схоже, знаючи та розуміючи, що відбувається) просто тихо, втомлено зачекає у куточку, схиливши голову. Аби потім прочитати молитву, що нею все й завершиться. І мовчазний натовп оточить тіла загиблих, як і на початку вистави.

Запізніле каяття та, врешті, примирення ворогуючих родин, якими завершується шекспірівська п'єса, тут рішуче викреслені постановником. Звісно, кожний режисер, котрий звертається до «Ромео і Джульєтти», не може не бути — тою чи іншою мірою — романтиком, але романтизм Лісовця практично вичерпується поетичним епізодом, де герої обмінюються уявними обручками. У стосунки закоханих натомість додано децицію іронії: так, знаменита «сцена під балконом» розігрується... на двоярусному ліжкові — Ромео залазить нагору до Джульєтти, а вона повсякчас зістрибує вниз, аби перевірити, чи міцно спить Мамка, і, якщо треба, заколисати її. А все, що відбувається потім — мовчазне сидіння героїв на фібровій валізі у сцені їхнього вранішнього прощання, протрація, у яку впадає Ромео від звістки про смерть коханої, якесь буденне, позбавлене афектації самогубство Джульєтти — аж ніяк не назвеш піднесеним та романтичним: герої, придумані та втілені режисером Лісовцем, ніби вмирають значно раніше за свою фізичну смерть і навіть раніше за свою останню зустріч.

Міркування М. Котеленець у цьому сенсі видаються вповні адекватними виставі: «Кохання приречене, «мафія» (в широкому сенсі, звичайно) — безсмертна; кохання сьогодні (та й завжди) є винятком, мафія — править бал, — цілком логічний і цілком актуальний висновок «Ромео і Джульєтти» у Театрі драми і комедії. (...) І якщо Шекспір лишає своїм читачам бодай якісь світло та надію, то вирок Лісовця остаточний та невідворотний — і грішна, і чиста любов не може тривати вічно: вона обривається, закінчується, її вбивають — вона вмирає»<sup>20</sup>.

Можна зауважити, що оптимізм автора п'єси у фіналі виглядає надто натягнутим й неприродним, аби ним могла проіннятися сучасна людина, змушена виживати у цинічному світі. Парадоксально, та режисер у даному разі видається та-

<sup>19</sup> За слушним висновком журналіста, «не можна не відмітити дивовижно щирі, «на межі», та злагоджені (коли ніхто навіть подумки не збирається перетягувати ковдру на себе, хоч «головними» на кону і виявляються ледь не всі персонажі) гру акторів-«лівобережців» (Чердынцева А. Мафіози тоже плачут... // Вечерние вести. — 2005. — 14 нояб.).

<sup>20</sup> Котеленець М. Гормоны и слезы Уильяма Шекспира // Комментарии. — 2005. — 25 нояб.

ким само цинічним, як і виведений ним на кону світ, — бодай його цинізм прикритий і гумором, і фантазією, і відвертою симпатією до персонажів. Та головне — те, що класичний сюжет, «протестований» в іншому естетичному режимові, виявляє свою цілковиту співзвучність сьогоденню і без того навязливо-галасливого, педальованого «осучаснення», а режисерська концепція, побазована на тонкій і точній стилізації, демонструє як повагу до авторського світовідчуття, так і самодостатність власного висловлювання.

«Знаменитої фрази про те, що немає повісті сумнішої у світі, у спектаклі О. Лісовця немає, — зауважує А. Підлужна. — Є великий щит із написом італійською «Із Верони, із любов'ю!» та з намальованими кумедними фігурами, в яких замість голів — порожні отвори, куди кожен може підставити своє обличчя. Цей щит по-своєму символічний. Адже в порожніх отворах <...> можливі нові обличчя...»<sup>21</sup>. І це видається влучною метафорою драматургічної класики як такої.

А. Липківська

<sup>21</sup> Підлужна А. Хрещені батьки занастили закоханих...

За твердженням Л. Брюховецької, історичний роман Ліни Костенко «Берестечко», який починається словами: «Моя поразка зветься Берестечком», — про еволюцію, що відбулася з одним із найвидатніших мужів українських — Богданом Хмельницьким. І ширше — про незнищенність людського духу, який воскресає навіть після найтяжчих поразок. Слово «поразка» звучить й наприкінці твору, — зауважує критик, — але звучить воно вже зовсім з іншим змістом:

... Вже ногою бувши в стремені,  
Я нахилився до своєї Долі.  
Я їй сказав: — Чекай в Чигирині.  
Ми переможем. Не такі ми й кволі.  
Не допускай такої мислі,  
Що Бог покаже нам неласку.  
Життя людського строки стислі.  
Немає часу на поразку...

Олександр Дзекун розповідає: «Як тільки прочитав перший рядок цього твору, я зрозумів, що хочу його ставити. Мені поталанило — я знайшов одностумців у Рівненському обласному театрі. Й почалась робота над виставою <...>»<sup>1</sup>.

Він, народжений в Україні, здобув мистецький авторитет у Росії і повернувся на батьківщину, де ставить вистави в різних театрах. Однак, ці вистави, розкидані по театрах різних міст, на переконання Л. Брюховецької, мають спільні ознаки його режисерського стилю: 1) проникнення в глибинні змісти твору, 2) пошук адекватного сценічного про-

<sup>1</sup> Брюховецька Л. Розширюючи межі театрального вислову // Кіно-Театр. — 2006. — № 2. — С. 20.

читання, 3) наявність власного бачення в інтерпретації твору, 4) творення театру, національного за природою етики<sup>2</sup>.

На наш погляд, цей «блудний син» України, як ніхто інший з її режисерської когорти, гостро і адекватно відчуває українську поезію. Зважимо також на те, що поетична вистава — це чи не найскладніша форма драматичного театру. Вона вимагає філософської глибини режисерської концепції, абсолютної щирості й правдивості емоційно піднесених виконавців, насиченості асоціативною образністю, символами, музичністю й непобутовою пластичністю. Режисери поетичної вистави люблять використовувати справжню фактуру матеріалів, ритуали, знакові системи національної культури. І вона обов'язково красива. Усе це рівничани в режисурі О. Дзекуна явили повною мірою.

Чудовий вірш Ліни Костенко — епічний і рефлексуючий водночас. Перед нами глибока депресія міфологізованого народною свідомістю гетьмана Богдана Хмельницького (В. Петрів). Поразка козаків під Берестечком через зраду «членів коаліції», які собі на умі, фатальна помилка гетьмана, що кинувся їх вертати, замість того, щоб прийняти, може, свій останній бій разом із побратимами, відчували народного ватажка від власного народу, кинули сильного чоловіка у розпач, безсилля. Однак, Хмельницький чудом віднайшов у собі сили визнати перед народом гріх поразки й заходитись до борні.

Між тим, права Л. Брюховецька, наголошуючи, що у виставі О. Дзекуна Богдан Хмельницький (В. Петрів) знищений подвійним горем — смертю Гелени і поразкою під Берестечком. Причиною поразки була зрада татар, але не тільки про це думав Хмельницький, коли опинився у покинутій фортеці, уже без війська. Тут він карався через втрату Гелени (А. Луценко). Лаяв її останніми словами син Богдана Тиміш (С. Лозовський) — і за її зрадливість, і за те, що допустила до казні свого коханця Чаплинського, який ті гроші вкрав. Богдан не те, щоб виправдовує Гелену, але він пояснює собі причини її зради: нестримна жіноча плоть, спрагла до любові. Та найбільше ранила Богдана не зрада, а те, з ким зраджувала! Перша дія вистави — це і є самопокара героя, гірке визнання власної вини, біль втрати. У його сповненому болю монолозі є звертання до Чаплинського, маршалка двору: «Чи тобі полегшало, що на мене пальцями тицяють від Дніпра аж по Віслу, що Гелена підбитою птицею побіч тебе на воротах повисла?!..». Та в другій дії відбувається воскресіння Богдана й повернення до своєї місії як полководця і державного мужа. Шрамко (Г. Морозюк), який щодня приходив до нього підтримувати болящий дух, розповідає, що син його повернувся з-під Берестечка і привів 50 козаків. Явдоха Тернова (О. Лозовська), яка доглядала гетьмана, раз по раз нагадує, що вже пора йому вертатися до життя, бо її надовго не вистачить — живе,

<sup>2</sup> Брюховецька Л. Розширюючи межі театрального вислову... — С. 20.

як пташка, сьогодні тут — а завтра у раю. Справедливі слова говорить до Богдана Шрамко, але Богдан продовжує пити вино і страждати. Зрештою, з'являється Ганна — і вертає його до життя<sup>3</sup>.

Власне, опозиція жінки-губительки (Гелена) і жінки-рятувальниці (Ганна) — є одним з наскрізних конфліктних лейтмотивів рівненської вистави. Те, що в істориків було побіжно і стисло, — заважає Л. Брюховецька, — у поетичному творі й у виставі розкривається психологічно переконливо й емоційно. І якщо Гелену ми пізнаємо через призму трагічних монологів Богдана, то з Ганною ведеться діалог, і не тільки словесний, їхні душі єднаються через пісню, танець, тобто домінує не хіть, а щось значиміше, що завжди супроводжувало появу надійного кохання<sup>4</sup>.

При цьому, погодимось з Є. Васильєвим, роль Богдана Хмельницького у спектаклі задумана не просто як головна, а визначальна, стрижнева. Саме на його тяжких роздумах, гірких рефлексіях, нестерпних спогадах і побудовано складний, майже невидимий сюжет п'єси-містерії. В. Петрів передав і трагічну самотність гетьмана після поразки («Усі мене зреклися»), і його почуття провини та відповідальності перед нацією («Находить час останньої самотності. Не все я встиг. Усе не встиг. На жаль»; «Все винен я. За все. У всьому»), і перед коханою жінкою (Геленою), котру не зумів зберегти, і думи про майбутнє України<sup>5</sup>.

Можна пристати й на наступну думку критика: образ Богдана у виставі співвіднесений з образом Христа (до того ж, це виправдовує жанрове визначення п'єси як містерії). Трагедія Берестечка для гетьмана — це і своєрідний Гетсиманський сад з молінням про чашу, і зрадицтво Іуди (кримський хан Іслам Гірей у вирішальний день втік з поля бою, захопивши Хмельницького у полон), і смерть («Мене нема. Я згарище. Я дим»)<sup>6</sup>.

Вистава О. Дзекуна справляє сильне враження через те, що поетичне слово Ліни Костенко тут підсилено зоровими, музичними, пластичними поезама. Тут зрада гетьманової Гелени (А. Луценко) втілена в її танку з маршалком Чаплинським (С. Бондарук) — вона в зеленому, змія, а він увесь штучний та недолугий, у рудій перуці й з металевими лицарськими крилами за спиною. Тут син Богдана Тихіш (С. Лозовський), схожий на батька шаленством темпераменту, на початку вистави миє гетьману ноги, забрьохані глиною (втечі?), у розпал конфлікту з ним розсипає із широких рукавів білого вбрання, схожого на шати святих мучеників, червоні яблука. Їх потім збиратимуть і він сам, і жінки в білому й чорному — бо час збирати каміння.

<sup>3</sup> Брюховецька Л. Розширюючи межі театрального вислову... — С. 21.

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Васильєв С. Перемога над «Берестечком» // Кіно-Театр. — 2006. — № 1. — С. 11.

<sup>6</sup> Там само.



Л. Костенко «Берестечко». Рівненський обласний музично-драматичний театр, 2006.

Хмельницький — В. Петрів, Гелена — А. Луценко, Тиміш — С. Лозинський

У виставі багато метафор, знаків, повних смислу та асоціацій. На думку Є. Васильєва, це перетворило її глядача не на пасивного спостерігача, а на співтворця. Критик виділяє серед метафор кілька наскрізних образів-символів: яблуко, що у різних сценах уособлює то життя, то спокусу, то розбрат. Яскравою виявилась вищезгадана сцена з яблуками, що сипляться з рукавів Тимоша Хмельницького і вступають у своєрідний діалог з міфічним яблуком розбрату, а також сценічні паралелі між Парісом, який підніс яблуко Єлені Троянській (про неї згадує Хмельницький), і Лицарем у павичевому пір'ї, який став причиною сварки між Богданом і його Геленою, змією зеленою. Кінь, чвал якого у різних сценах наслідують батько і син Хмельницькі, а поява величезної ікони Спаса, що наприкінці замінила зображення коня, викликає стан, близький до катарсису. Надзвичайно видовищним і містким образом є «рухоме» ложе Богдана (з нього ефектно сиплеться червона глина), яке, на думку Є. Васильєва, символізує падіння героя наприкінці першого акту і воскресіння у другому<sup>7</sup>.

Щоправда, часом ці, аж надто численні, метафори втомлюєшся розгадувати, інколи не встигаєш зчитувати їхні змісти. Але грає, звучить тут буквально все —

<sup>7</sup> Васильєв С. Перемога над «Берестечком»... — С. 11.

численні списи (основний елемент оформлення, сценографія самого О. Дзекуна) й кінська зброя, колір «землі» біля порталів (ліворуч — біла, праворуч і по центру — чорна, з червоними краплями крові), шахівниця в монолозі Хмельницького про бій під Берестечком і справжній дощ у кількох сценах — як сльози, як піт, як смертне омивання й як життєдайність. Велике рухоме коло, наче вітраж у складній конструкції зі світлих квадратів, нависає над героєм — з одного боку на ньому — голова загнуданого коня з іконописними людськими очима страждальця, з іншого — Спаситель старовинного письма.

Музика вистави — органічна складова її емоційного й філософського змісту. Бандурист і композитор Р. Гриньків, диригент й автор музичного оформлення З. Крет не просто оздобили виставу — музика передає внутрішній світ зболеної душі, розкриває справжній зміст ситуації, стає криком серця й нервом напруги. Звучать народні пісні, церковний спів, бойовий гопак. Часом це й не музика, як лад, а якийсь дивний звук, що тривожить й напружує, збуджує й підносить. Сцена соборування — духовної смерті Богдана — перетворюється на своєрідну ораторію, а його воскресіння бринить поліфонією музичних барв.

Мабуть, найбільш складно у поетичній виставі доводиться акторам. Сполучати переконливий психологізм з високим пафосом, ясне, прозоре слово мінливих ритмів і примхливих рим із небуденною, майже танцювальною пластикою (балетмейстер О. Яриш) вдавалося не всім, але більшості. Особливо виразними в цьому сенсі були образи Богдана й Тимоша. Органічно вписується в ансамбль і дзвінкоголоса О. Островська (Ганна). На жаль, Г. Морозюк (Шрамко) та О. Лозовська (відьма Явдоха) лишилися у тенетах старої традиції передачі поетичного пафосу — зовнішньої й поверхової.

Останнє особливо неприйнятно з огляду на те, що образ відьми у «Берестечку» був нетрадиційної сутності: це звичайна жінка Явдоха Тернова, наділена чаклунською силою. Вона доглядає Богдана, який потрапив у біду. Саме вона заклинаннями викликає дух правдивого козака Небаби, який приходив до Богдана Хмельницького, щоб проректи те, що чекає в майбутньому і самого гетьмана, і Україну<sup>8</sup>. Готова погодитися з Л. Брюховецькою: вплести дух покійника у тканину «документального» «Берестечка» непросто, але О. Дзекуну це вдалося, оскільки режисер взагалі схильний до містерії як жанру. Він звертається до демонологічних сил не для посилення гостроти вражень, а тому, що вистава для нього — твір об'ємний, поліфонічний, багатий в чому сакральний, де не розрізняються світ матеріальний і позаматеріальний. Все зливається в єдине ціле<sup>9</sup>.

Утім, ця формотворча цілісність аж ніяк не означала одноманітності інтонаційного ладу вистави. Правий Є. Васильєв — навіть, здавалося б, приречена на пафосність передостання сцена містерії, що містить роздуми Богдана про теперішнє і майбутнє українського народу («Чому у нас немає ще Горація? Умієм добре шаблею махати... Вмирати вмієм, по степах гасати, Але себе не вмієм написати»), супроводжувалася... веселим доброзичливим сміхом співрозмовників і була вирішена не в дусі офіційно-монументального пафосу, а, скоріше, доброї самоіронії. Її серцевина чудово висловлена в афористичних словах попа Шрамка (Г. Морозюк): Казав Йоанн: «В початку було Слово». В початку Слово, а не комарі. Не як у нас — на Січ іде з малого, А вже коли осліп — у кобзарі». Назагал сплав високого, героїчного, трагічного, з одного боку, і низького, фарсового, буфонного — з другого, визначав творчий почерк режисера й акторів містерії<sup>10</sup>.

Але «Берестечко» — це не тільки реквієм і похоронний дзвін. Спектакль утверджує Воскресіння, передусім Воскресіння духу Богдана. «Я повертаюся, наче з небуття», — говорить він Ганні, любов до якої у поєднанні з усвідомленням відповідальності за майбутнє України відроджує Хмельницького: — Гей, писарю, неси мою печатку! Життя пропало. Почнемо спочатку. Нема нам щастя — мусить бути чудо. Ще ми постанем зі своїх руїн<sup>11</sup>. У фіналі вистави Богдан — В. Петрів сідає за гончарний круг і довго, але наполегливо та вправно виліплює прекрасного у простоті й вишуканості горщика, ліпить нашу державу — Україну. Власне, фінальний епізод може бути прочитаний і більш абстраговано: «Та глина, в яку в'язли ноги Хмельницького в перші хвилини сценічної дії, у фіналі стає матеріалом для Гончара, — зауважує Л. Брюховецька, — і Богдан на гончарному крузі ліпить глечика, без зайвих слів являючи справді життєствердну, невмирущу силу людського генія»<sup>12</sup>.

В. ЗАБОЛОТНА

<sup>10</sup> Васильєв Є. Перемога над «Берестечком»... — С. 11.

<sup>11</sup> Там само. — С. 12.

<sup>12</sup> Брюховецька Л. Розширюючи межі театрального вислову... — С. 21.

<sup>8</sup> Брюховецька Л. Розширюючи межі театрального вислову... — С. 21.

<sup>9</sup> Там само. — С. 22.

**Баканурський Анатолій Григорович** — декан гуманітарного факультету, завідувач кафедри культурології та мистецтвознавства Одеського національного політехнічного університету, доктор мистецтвознавства, професор (Одеса)

**Блик Анна Анатоліївна** — старший викладач кафедри культурології та мистецтвознавства Одеського національного політехнічного університету, кандидат мистецтвознавства (Одеса)

**Веселовська Ганна Іванівна** — завідувач відділу науково-творчих досліджень, інформації та аналізу ІПСМ НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

**Владимирова Наталія Вікторівна** — вчений секретар відділення теорії та історії мистецтв НАМ України, доктор мистецтвознавства, доцент (Київ)

**Волицька Ірина Василівна** — старший науковий співробітник Інституту народознавства НАН України, кандидат мистецтвознавства (Львів)

**Гайдабура Валерій Михайлович** — заступник генерального директора з творчих питань Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка, член-кореспондент НАМ України, доктор мистецтвознавства (Київ)

**Гарбузюк Майя Володимирівна** — викладач кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету ім. І. Франка, кандидат мистецтвознавства (Львів)

**Гринишина Марина Олександрівна** — завідувач відділу театру та музичного мистецтва ІПСМ НАМ України, доктор мистецтвознавства (Київ)

**Драк Аркадій Матвійович (1925–2002)** — мистецтвознавець, театрознавець

**Єрмакова Наталя Петрівна** — головний науковий співробітник відділу театру та музичного мистецтва ІПСМ НАМ України, кандидат мистецтвознавства, доцент (Київ)

**Жежера Віталій Миколайович** — театральний критик (Київ)

**Заболотна Валентина Ігорівна** — викладач кафедри театрознавства Національного університету театру, кіно та телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, кандидат мистецтвознавства, професор (Київ)

**Загурська Ельвіра Владиславівна** — науковий співробітник відділу театру та музичної культури ІПСМ НАМ України (Київ)

**Коваленко Георгій Федорович** — головний спеціаліст Російського науково-дослідного Інституту мистецтвознавства РАН, доктор мистецтвознавства (Москва)

**Кузякіна Наталія Борисівна (1928–1994)** — доктор мистецтвознавства, професор

**Лаврентій Роман Ярославович** — асистент кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету ім. І. Франка (Львів)

**Липківська Анна Костянтинівна** — провідний науковий співробітник відділу театру та музичного мистецтва ІПСМ НАМ України, кандидат мистецтвознавства, доцент (Київ)

**Максименко Світлана Михайлівна** — викладач кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету ім. І. Франка, кандидат мистецтвознавства (Київ)

**Николаєнко (Котеленець) Марина Василівна** — викладач Національного університету театру, кіно та телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (Київ)

**Нятко Поліна Мусіївна (1900–1994)** — народна артистка України

**Раєвська Юлія Геннадіївна** — науковий співробітник відділу театру та музичного мистецтва ІПСМ НАМ України (Київ)

**Станшевський Юрій Олександрович (1936–2009)** — член-кореспондент НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор

**Федченко Любов Іванівна** — завідувачка літературної частини Одеського академічного українського музично-драматичного театру ім. В. Василька (Одеса)

**Фількевич Галина Миколаївна** — викладач Національного університету театру, кіно та телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, кандидат мистецтвознавства, доцент (Київ)

**Черкашина-Губаренко Марина Романівна** — завідувач кафедри історії зарубіжної музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, член-кореспондент НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

**Чечель Наталія Петрівна (1957–2009)** — доктор філософських наук, професор

**Чужинова Ірина Юріївна** — молодший науковий співробітник Національного центру театального мистецтва ім. Леся Курбаса (Київ)

*Віктор Сидоренко*. Вступ . . . . . 5

розділ перший

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР 1900-х НА ШЛЯХАХ ОНОВЛЕННЯ  
ПАРАДИГМИ «ПСИХОЛОГІЧНОГО РЕАЛІЗМУ»

І. Котляревський. «Наталка Полтавка» (Г. Фількевич) . . . . .	11
І. Карпенко-Карий. «Сава Чалий» (М. Гринишина) . . . . .	19
М. Гоголь. «Ревізор» (Ю. Раєвська) . . . . .	31
І. Котляревський. «Енеїда» (Ю. Раєвська, В. Гайдабура, Г. Фількевич) . . . . .	47
В. Винниченко. «Брехня» (М. Гринишина, А. Липківська) . . . . .	67
Г. Хоткевич. «Гуцульський рік» (І. Волицька) . . . . .	77
Леся Українка. «Камінний господар» (М. Гринишина) . . . . .	81
О. Олесь. «Етюди» (М. Гринишина, Н. Єрмакова) . . . . .	107
Ф. Шіллер. «Розбійники» (Ю. Раєвська) . . . . .	119

розділ другий

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР 1910–1930-х: ВІД ІНТЕНЦІЙ МОДЕРНУ  
ДО УТВЕРДЖЕННЯ «СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ»

В. Винниченко. «Чорна Пантера і Білий Медвідь» (М. Гринишина) . . . . .	131
Ф. Грільпарцер. «Горе брехунові» (Н. Єрмакова) . . . . .	145
Софокл. «Едіп-цар» (Н. Єрмакова) . . . . .	155
Т. Шевченко. «Гайдамаки» (Н. Єрмакова) . . . . .	165
В. Шекспір. «Макбет» (Н. Кузякіна, Н. Єрмакова) . . . . .	177
М. Кропивницький. «Пошились у дурні» (М. Гринишина) . . . . .	206
Г. Кайзер. «Газ» (Н. Єрмакова) . . . . .	215

Е. Сінклер. «Джінні Хіггінс» (Н. Єрмакова) . . . . .	226
І. Еренбург. «Універсальний некрополь» (Г. Веселовська) . . . . .	237
А. Луначарський. «Полум'ярі» (Н. Єрмакова, П. Нятко) . . . . .	244
П. Меріме. «Жакерія» (Н. Чечель) . . . . .	254
М. Гоголь. «Вій» (М. Гринишина) . . . . .	265
М. Старицький. «За двома зайцями» (М. Гринишина, В. Жежефа) . . . . .	271
В. Гюго. «Собор Паризької Богоматері» (А. Білик) . . . . .	285
В. Шекспір. «Отелло» (Ю. Раєвська, М. Гарбузюк, А. Липківська) . . . . .	293
В. Ярошенко. «Шпана» (Н. Єрмакова) . . . . .	312
І. Дніпровський. «Яблуневий полон» (Н. Єрмакова, А. Білик) . . . . .	321
І. Бабель. «Захід» (А. Баканурський) . . . . .	333
М. Куліш. «Народний Малахій» (Н. Єрмакова) . . . . .	338
М. Куліш. «Мина Мазайло» (Н. Єрмакова, І. Чужилова) . . . . .	351
І. Микитенко. «Диктатура» (М. Гринишина) . . . . .	377
М. Куліш. «Маклена Граса» (М. Гринишина, А. Драк) . . . . .	393
М. Кропивницький. «Дай серцю волю, заведе в неволю» (М. Гринишина) . . . . .	413
Г. Лужницький. «Голгота» (Р. Лаврентій) . . . . .	421
М. Горький. «Останні» (В. Заболотна) . . . . .	434
І. Франко. «Украдене щастя» (В. Заболотна, А. Липківська) . . . . .	442
О. Корнійчук. «В степах України» (М. Гринишина, А. Липківська) . . . . .	466
Шолом-Алейхем. «Тев'є — молочник» Г. Горін. (за Шолом-Алейхемом) «Тев'є — Тевель» (Н. Єрмакова) . . . . .	478
В. Шекспір. «Віндзорські кумасі» (А. Баканурський) . . . . .	494
В. Шекспір. «Багато галасу даремно» (А. Липківська, Е. Загурська) . . . . .	500
М. Старицький. «Талан» (М. Черкашина-Губаренко) . . . . .	515

розділ третій

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР 1940–1980-х:

ВІД УТВЕРДЖЕННЯ ДО КРИЗИ «СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ»

К. Гупало. «Тріумф прокурора Дальського» (С. Максименко) . . .	529
О. Корнійчук. «Фронт» (Ю. Станишевський) . . . . .	535
В. Шекспір. «Гамлет» (М. Гарбузюк, Н. Владимірова). . . . .	543
В. Шекспір. «Сон літньої ночі» (В. Гайдабура). . . . .	558
А. Чехов. «Три сестри» (М. Гринишина, А. Липківська) . . . . .	567
І. Кочерга. «Ярослав Мудрий» (М. Гринишина) . . . . .	591
О. Кобилянська. «Земля» (А. Баканурський). . . . .	604
В. Шекспір. «Король Лір» (В. Заболотна) . . . . .	610
О. Коломієць. «Фараони» (І. Чужинова) . . . . .	631
Б. Брехт. «Матінка Кураж та її діти» (Л. Федченко) . . . . .	639
Л. Зорін. «Варшавська мелодія» (А. Липківська) . . . . .	647
І. Вільде. «Сестри Річинські» (Е. Загурська) . . . . .	661
А. Чехов. «Чайка» (Г. Коваленко, М. Гринишина) . . . . .	675
Б. Брехт. «Тригрошова опера» (Л. Федченко, А. Липківська) . . .	692
С. Шальтяніс, Л. Яцинявічус. «Казка про Моніку» (М. Гринишина) . . . . .	708
А. Чехов. «Дядя Ваня» (М. Гринишина) . . . . .	714
А. Чехов. «Вишневий сад» (М. Гринишина). . . . .	735
Ф. Дюрренматт. «Візит старої дами» (Н. Владимірова) . . . . .	746
І. Карпенко-Карий. «Безталанна» (А. Липківська) . . . . .	756
О. Галін. «Зірки на вранішньому небі» (А. Липківська) . . . . .	773
В. Винниченко. «Момент» (А. Липківська) . . . . .	781
Ж. Кокто. «Священні чудовиська» (А. Липківська). . . . .	793

розділ четвертий

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР 1990–2000-х:

У ПОШУКАХ СУЧАСНОЇ МОДЕЛІ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

О. Шипенко. «Археологія» (А. Липківська) . . . . .	811
О. Шипенко. «...І сказав Б...» (А. Липківська) . . . . .	820
Ю. Рибчинський. «Біла ворона» (Н. Чечель) . . . . .	827
С. Мрожек. «У відкритому морі» (М. Ніколаєнко) . . . . .	832
О. Лішега. «Друже Лі Бо, брате Ду Фу» (А. Липківська) . . . . .	837
Дж. Селінджер. «Над прірвою у житі» (А. Липківська) . . . . .	849
Л. Піранделло. «Трохи вина, або 70 обертів» (Н. Єрмакова) . . . .	858
Т. Еліот. «Смерть у соборі» (Н. Єрмакова) . . . . .	867
Г. Клаус. «День кохання, день свободи» (Н. Єрмакова) . . . . .	877
Г. Бюхнер. «Войцек» (Н. Єрмакова) . . . . .	886
Ю. Лермонтов. «Маскарад» (Н. Єрмакова). . . . .	896
Платон. «Бенкет» (М. Гринишина). . . . .	904
М. Куліш. «Хулій Хурина» (І. Чужинова) . . . . .	908
В. Шекспір. «Ромео і Джульєтта» (Е. Загурська, А. Липківська) . .	916
Л. Костенко. «Берестечко» (В. Заболотна). . . . .	932
АВТОРИ . . . . .	938



*Наукове видання*

# УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР XX СТОЛІТТЯ

АНТОЛОГІЯ ВИСТАВ

*За загальною редакцією*

*доктора мистецтвознавства Марини Олександрівни Гринишиної*

Науковий редактор — *Марина Гринишина*

Відповідальний за випуск — *Андрій Пучков*

Літературний редактор, коректор — *Оксана Кунцевська*

Обкладинка, оригінал-макет, верстання, препринт — *Олександр Червінський*

Здано у виробництво 6.06.2012. Підписано до друку 20.09.2012.

Формат 70 × 100<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Папір офс. № 1. Спосіб друку офс. Гарнітура «Мысль».

Ум. др. арк. 46,8. Обл.-вид. арк. 76,11+1,29. Наклад 1000 прим. Зам. № 12-327.

Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

Офіційний сайт Інституту: [www.magi.kiev.ua](http://www.magi.kiev.ua)

Україна, 01133, Київ, вул. Щорса, 18-Д, тел. (044) 529–2051

Свідоцтво ДК № 1186 від 29.12.2002

Видруковано з готового оригінал-макету в друкарні «Видавництво «ФЕНІКС»»

Україна, 03680, м. Київ, вул. Полковника Шутова, 13-Б

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 271 від 7.12.2000

Printed in Ukraine



І. Котляревський «Наталка Полтавка», 1885.

Краєвид українського села. Ескіз декорації, рисунок М. Кропивницького



I. Котляревський «Енеїда» Театр М. Садовського, 1910. Реконструкція оформлення (рисунок К. Колесника)



В. Гого «Собор Паризької Богоматері» Одеська держдрама, 1926. Макет оформлення (художник Б. Ердман)



I. Карпенко-Карий «Сава Чалий» Театр М. Садовського, 1907  
Сава Чалий — М. Садовський



В. Гого «Собор Паризької Богоматері». Одеська держдрама, 1926.  
«Сон Есмеральди» (рисунок О. Липківського)



В. Шекспір «Багато галасу даремно».  
Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1941.  
Ескізи жіночих і чоловічих костюмів (художник Б. Ерדман)



В. Шекспір «Король Лір».  
Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1959.  
Ескізи оформлення (художник В. Меллер)



І. Бабель «Захід». Одеська держдрама, 1927.  
Ескізи костюмів





Б. Брехт «Тригрошова опера». Волинський обласний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2006.  
Сцени з вистави



Б. Брехт «Тригрошова опера». Волинський обласний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2006.  
Сцена з вистави



Б. Брехт «Тригрошова опера». Волинський обласний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2006.  
Сцена в глядній залі



А. Чехов «Вишневий сад».

Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1980.

Ескіз оформлення вистави (художник Д. Лідер)



О. Шипенко «...І сказав Б...». Київський Молодіжний театр, 1991. Афіша вистави



Ю. Рибчинський «Біла ворона». Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1991. Н. Сумська — Жанна д'Арк



Т. Еліот «Смерть у соборі». Берегівський угорський національний театр ім. Дьюлі Ійеша, 1997.  
Сцена з вистави



Ю. Рибчинський «Біла ворона».  
Київський академічний український драматичний театр  
ім. І. Франка, 1991. Столітня війна — Л. Смородіна



Г. Бюхнер «Войцек».  
Київський  
Молодий театр, 1997.  
Сцена з вистави



Платон «Бенкет». Львівський театр ім. Леся Курбаса, 2000–2001. Сцени з вистави



Платон «Бенкет». Львівський театр ім. Леся Курбаса, 2000–2001. Сцени з вистави



Платон «Бенкет».  
Львівський театр  
ім. Леся Курбаса,  
2000–2001.  
Діотіма — Т. Каспрук



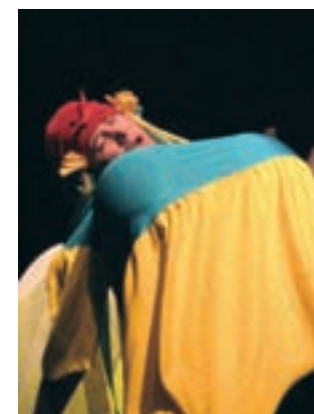
М. Куліш «Хулія славлю!». Харківський «Театр 19», 2003. Сцени з вистави.  
Божий — О. Дідик, Сосновський — С. Бабкін (на верхньому фото ліворуч)



М. Куліш «Хулія Хурина». Харківський «Театр 19», 2003. Сцена з вистави



М. Куліш «Хулія славлю!».  
Харківський «Театр 19», 2003.  
Хома Божий — О. Дідик



М. Куліш «Хулія Хурина».  
Харківський «Театр 19», 2003.  
Пташиха — С. Бабкін





Л. Костенко «Берестечко». Рівненський обласний музично-драматичний театр, 2006. Сцена з вистави



Л. Костенко  
«Берестечко».  
Рівненський обласний  
музично-драматичний  
театр, 2006.  
Хмельницький  
— В. Петрів