

БОГДАН КОЗАК

**ТЕАТРАЛЬНІ
ВІДЛУННЯ**

**СТАТТІ
ПЕРЕДМОВИ
ШТРИХИ
ДО ПОРТРЕТІВ
МАТЕРІАЛИ
РЕЦЕНЗІЇ
ІНТЕРВ'Ю**

Львів
Ліга-Прес
2010

УДК 792.03(477)
ББК Щ 333(4УКР)
К – 59

Рецензенти:

Наталія Владимірова, доктор мистецтвознавства, доцент
вчений секретар відділення теорії та історії мистецтв НАМ України

Ганна Липківська, доктор мистецтвознавства, доцент,
старший науковий співробітник відділу театру і музики
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

Науковий редактор:

Ростислав Пилипчук, кандидат мистецтвознавства,
професор, академік НАМ України

Бібліограф та укладач іменного покажчика:

Наталія Демчук, кандидат філологічних наук

Літературний редактор:

Ніна Бічуя

Коректор:

Любов Горбенко

К – 59 **Козак Б. М.**

Театральні відлуння / Богдан Козак. – Львів: Ліга-Прес, 2010. –
452 с. : іл.
ISBN 978-966-397-138-4

“Театральні відлуння” – це справді неординарна реакція автора на сучасні йому мистецькі події, роздуми про творчість українських акторів та аналіз постанов на українській сцені вітчизняної та зарубіжної драматургії у ретроспективі. Пошуки й відкриття незнаних досі фактів сценічної історії п’єс та інсценівок (“Сонце Руїни” В. Пачовського, “Земля” за В. Стефаніком, перша постава “Гамлета” В. Шекспіра), порівняльний аналіз діяльності Л. Курбаса та Ю. Остерви, точно накреслені штрихи характерів акторів-колег – сукупно творять і характер самого автора – актора і науковця.

УДК 792.03(477)
ББК Щ 333(4УКР)

ISBN 978-966-397-138-4

© Козак Богдан, 2010
© Ростислав Пилипчук, передмова, 2010

ВІД АВТОРА

Все на світі повік не вмирає,
І в ефірі живе кожен звук...

(Максим Рильський)

Вислів “канути в Лету” аж ніяк не означає загинути назавжди. Час має властивість віддунювати від зіткнення з енергією людської думки, що проникає у нього, і на емоційних хвилях нашої пам’яті перетворюється у зорові образи. “Театральні відлуння” – те, що автор зумів почути, а відтак і побачити в історії театру ХХ століття. Розкидані упродовж років по різних журналах, газетах, книжках статті, розвідки, спогади, рецензії, інтерв’ю жанрово згруповано у шість розділів. Перші чотири укладено в історично-хронологічному порядку, останні два подано у порядку хронологічному. Статті першого розділу подано у новій редакції, доповнено фактами, які автор виявив у міжчассі від моменту першої публікації тої чи іншої статті. Такий крок видається нам доцільним і правомірним, оскільки увиразнює і поглиблює предмет авторських досліджень. До розділу “Інтерв’ю” увійшли лише окремі публікації, що пунктирно позначають акторську, наукову і педагогічну роботу автора.

Зібрані разом в одну книжку матеріали творять театральне мозаїчне панно сюжетів і мотивів, у яких автор посилався на достовірні факти і художньо-естетичну вартість режисерської і акторської практики. Під цим оглядом “Театральні відлуння” стануть у пригоді історикам театру, критикам, педагогам і студентам.

Вважаю своїм обов’язком подякувати всім, хто спричинився до появи цієї книжки. Насамперед сердечно дякую ректору Львівського національного університету імені Івана Франка доктору фізико-метаматичних наук, професору Іванові Вакарчукові за те, що запросив мене очолити кафедру театрознавства та акторської майстерності, а згодом і факультет культури і мистецтв, що спонукало мене до наукової роботи в царині театру. Глибоко вдячний і ректору Університету банківської справи Національного банку України доктору економічних наук, професору Тамарі Смовженко за багатолітню підтримку моїх творчих проєктів. Безмежно вдячний академіку Національної академії мистецтв України професору

Ростиславові Пилипчику за вагомі, цінні поради, наукову редакцію книжки і передмову до неї. Уклінно дякую професору, заслуженому діячеві мистецтв України Валеріянну Ревуцькому (Канада), директору Українського музею в Нью-Йорку Марії Шуст та охоронцеві архівів музею Христині Певній за надані архівні матеріали. Також складаю подяку Юрію Левицькому (США) за надіслані документи прецезійно і фахово впорядкованого архіву заслуженої артистки України Віри Левицької, слухні зауваги до книжки і фінансову підтримку.

Висловлюю найсердечнішу вдячність працівникам факультету культури і мистецтв – Ніні Бічуї, кандидату філологічних наук Наталії Демчук та Інні Шкльоді – за редагування, впорядкування наукового апарату, верстку, макет і дизайн книги.

**Окрему подяку висловлюю Банку “Львів”
та Голові Правління банку панові Миколі Вознюку
за фінансування друку цієї книги**



Відчуйте переваги відкриття пенсійного рахунку у Банку “Львів”

- Нарахування 12,5 % на залишок пенсійного рахунку
- Безкоштовне страхування здоров'я
- Знижки на ліки в мережі аптек
- Безкоштовне отримання пластикової картки, а також картка для довіреної особи
- Своєчасне отримання пенсії без жодних черг

Соціальні виплати

- Безкоштовне відкриття та обслуговування рахунку
- Безкоштовна пластикова картка VISA
- Безкоштовне зняття в банкоматній та термінальній мережі “Радіус”
- Нарахування 12,5 % на залишок

Безкоштовно зі стаціонарних телефонів

0-800-50-58-48

www.banklviv.com

Ліцензія НБУ № 54 від 09.10.09 р.

УНІКАЛЬНА БАГАТОГРАННІСТЬ ТАЛАНТУ

В історії українського театру не надто часто зустрічалися особистості, яким властивий був потяг до широкої та різнобічної діяльності, коли талант поєднувався з готовністю прийняти на себе ще й тягар ремесла. Найчастіше траплялося в старому дореволюційному театрі: режисери й актори вдавалися ще й, скажімо, до літературної праці. Спонукала їх до цього нестача українського репертуару, а через царську заборону виставляти перекладну драматургію дехто займався літературними переробками, а то й оригінальною творчістю, іноді досягаючи в ній мистецьких висот, як-от Іван Тобілевич (Карпенко-Карий). Але були в українському театрі особистості, які сягали рівня й характеристик митців епохи Ренесансу, митців найвищого світового штибу. Це стосується Марка Кропивницького, який був не тільки видатним актором і режисером, а й драматургом, композитором, диригентом хору, естрадним виконавцем, театральним декоратором і при цьому особливим організатором театральної справи. Цей тип українського театрального діяча по-різному модифікується і в театрі ХХ та початку ХХІ століття (досить згадати Леся Курбаса).

В сучасному українському театральному процесі найяскравішою особистістю з такою багатогранністю хисту є актор Львівського національного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької – народний артист України, лауреат Національної премії імені Т. Шевченка, академік Національної академії мистецтв України, дійсний член Наукового товариства імені Шевченка професор Богдан Козак.

Найпершою особливістю Б. Козака як театрального діяча є його природна “львівськість”, яку він несе в собі від народження у Львові 1940 року, з початків пізнання світу, які припали на період німецької окупації Львова (1941–1944). Однак

усвідомлення театрального процесу цього непростого періоду почалося, ясна річ, значно пізніше, у наступні десятиліття. Так само, як і бачення себе в цьому процесі.

Семи років Б. Козак іде до школи – спочатку до неповної середньої чоловічої (у повоєнному Львові такі ще були) № 22, а відтак, по її закінченню, завершує навчання у середній школі № 7 ім. Богдана Хмельницького. Невдала спроба вступу до Університету імені Івана Франка на факультет журналістики (тоді це була романтична мрія багатьох абітурієнтів) приводить його до технічного училища № 7. Свою трудову діяльність він почав на одному із львівських заводів. Та саме в цей час у його душі проростає інший паросток – мистецький: він бере активну участь у самодіяльних, як тоді казали, гуртках. Першим професійним театральним діячем, якого Б. Козак зустрів на своєму шляху, був відомий режисер Володимир Опанасенко, який керував тоді т. зв. народним театром при Львівському клубі держторгівлі, і саме цей режисер, як свідчить сам Б. Козак, повністю змінив його життя, скерувавши до акторського мистецтва. Побачивши юного, емоційного аматора в котрійсь із вистав, Доміан Козачковський, один із провідних акторів Театру ім. М. Заньковецької і водночас педагог театральної студії при театрі, яка здійснила натоді свій перший випуск, порадив вступити до цієї студії й Богданові Козакові. Сталося це 1961 року. Студією керував сам головний режисер театру – на той час один з найвидатніших українських театральних діячів, безпосередній учень Леся Курбаса, колишній березілець, який викладав студійцям не тільки обов'язкову тоді в усіх радянських театральних навчальних закладах систему К. Станіславського, а й “забігав” на терени систем Б. Брехта, В. Мейєрхольда і навіть нещодавно реабілітованого Л. Курбаса, але без розлогих пояснень його долі.

Зарахування 1963 року Б. Козака разом з кількома іншими випускниками студії до складу Театру ім. М. Заньковецької було знаком долі. Відтоді цей театр, за визнанням самого митця, став його другим домом. На жаль, це був тяжкий період в історії театру. За станом здоров'я Б. Тяжно пішов з посади мистецького керівника, а незабаром і помер. Далі поча-

лася “ескалація” нових, молодших головних режисерів – Сергій Сміян (при якому, власне, увійшов до складу театру Б. Козак), Михайло Гіляровський... Але в театрі залишалася блискуча плеяда визначних акторів, починаючи від Б. Романицького, який пройшов шлях з цим театром із 1918 року, а ще такі корифеї-заньківчани, як Д. Дударєв, В. Любарт, В. Яременко, Д. Козачковський, децю молодші, але на той час уже ветерани театру – Н. Доценко, Ф. Гаєнко, І. Овдієнко, В. Данченко, В. Полінська, В. Максименко та інші; яскраві представники молодшої генерації, яка розпочала свою творчу діяльність уже у повоєнні роки, – О. Гай, Л. Каганова, В. Аркушенко, К. Хом’як, О. Гринько, Б. Мірус, Б. Кох, В. Сумський, Г. Опанасенко, режисери О. Ріпко, А. Ротенштейн, А. Горчинський. А також студійці попереднього випуску (1961) – Н. Лотоцька, Б. Ступка, В. Глухий, В. Коваленко, А. Корнієнко. Долаючи разом з усіма труднощі в діяльності театру, так би мовити, перехідного періоду 60-х – початку 70-х років, Б. Козак формувався і зростав як один із провідних акторів.

Однак, працюючи актором уславленого мистецького колективу (були поряд на сцені і його однокурсники – Л. Кадирова, Н. Черненко), граючи провідні ролі, Б. Козак не упивається молоддю славою, а прагне підвищити свій освітній статус: 1965 року він вступає на заочний відділ, однак не театрознавчого факультету Київського державного інституту театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого, як це робили колишні студійці, прагнучи здобути диплом про вищу освіту, а до Львівського державного університету імені І. Франка, але, на щастя, не на журналістику, про що мріяв у шкільні роки, а на філологічний факультет, який мав сильну професуру й талановиту викладацьку молодь. Саме тут допитливий юнак, який зачитувався популярними на той час перекладними творами західноєвропейських письменників і філософів, ґрунтовно вивчав українську мову, теорію та історію української літератури. Б. Козак отримує 1971 року диплом філолога, учителя української мови та літератури.

З приходом на посаду головного режисера Львівського державного академічного українського драматичного театру імені М. Заньковецької молодого режисера Сергія Данченка, як відомо, високо піднявся мистецький рівень театру, відповідно

зріс його авторитет серед глядачів. Поміж заньківчан, на яких спирався С. Данченко, був і Б. Козак.

Не випадково С. Данченко, переїжджаючи 1978 року до Києва, щоб очолити столичний Театр імені І. Франка, до невеликої групи найкращих з молодих акторів, які дали згоду переїхати до Києва, запросив і Богдана Козака. Справа це дуже особиста, і тому Богдан Миколайович досі не викладає усіх мотивів своєї відмови, але гадаємо, що причиною було насамперед глибоке укорінення в рідне місто й розуміння того, скажемо так, що не місце красить людину... Якщо справді так думав Б. Козак, то не помилився. У Львові, залишившись і надалі провідним актором, своєю подальшою працею він примножив не тільки власні мистецькі здобутки. Значно складнішими стали справи в театрі після від'їзду С. Данченка, але все вирівнялося і ситуація стабілізувалася в епоху Ф. Стригуна, яка триває ось уже двадцять років.

Творчий доробок Б. Козака (понад 120 ролей) дозволяє говорити про нього як про актора зрілої універсальної форми майстерності. З-поміж ролей: Возний ("Наталка Полтавка" І. Котляревського), Борис ("Доки сонце зійде, роса очі виїсть" М. Кропивницького), Феноген ("Хазяїн"), Потоцький ("Сава Чалий"), Іван Барильченко ("Суєта") – усі І. Карпенка-Карого; Микола Задорожний ("Украдене щастя" І. Франка), Меценат ("Орґія" Лесі Українки), Петро Перший ("Павло Полуботок" К. Буревія і "Мазепа" за Б. Лепким), Богун ("Богдан Хмельницький" О. Корнійчука), Брянський ("Прапороносці" за О. Гончаром), Пілат ("Ісус Христос – син Бога живого" В. Босовича), Кларенс ("Ричард III"), Яго ("Отелло"), Макбет ("Макбет"), Полоній ("Гамлет"), Капулетті ("Ромео і Джульєтта") – усі В. Шекспіра; Дон Хуан ("З коханням не жартують" П. Кальдерона), Тартюф ("Тартюф" Ж.-Б. Мольєра), Президент ("Підступність і кохання" Ф. Шиллера), Едмунд, а згодом Ротмістр ("Дами і гусари" О. Фредра), Моцарт ("Моцарт і Сальєрі" О. Пушкіна), Арбенін ("Маскарад" М. Лермонтова), Тарелкін ("Смерть Тарелкіна" О. Сухово-Кобиліна), Тесман ("Гедда Габлер" Г. Ібсена), Бергамен ("Романтики" Е. Ростана), Папагатто ("Моя професія – сеньйор з вищого світу" Д. Скарначчі і В. Тарабузі), Знорко ("Загадкові варіації"

Е. Шмітта), Лука (“Професіонал” Д. Ковачевича), Сальєрі (“Амадей” А. Шефферта), Інспектор Гуль (“Він прийшов” Дж. Прістлі).

Як режисер, Б. Козак здійснив низку постанов: “Натусь” В. Винниченка, “Я вибираю Березіль...”, “В наймах у Мельпомени” – обидві Н. Бічуї, “Три сестри” А. Чехова, “Жабуся” Г. Запольської, “Нора” Г. Ібсена, “Майор Кравашон”, “Ляпас” і “Мізантроп” Е. Лабіша, “Готель між двома світами” Е. Шмітта.

Не мета цієї статті характеризувати власне акторську й режисерську творчість Б. Козака: ця сторінка його діяльності очікує на поважне монографічне дослідження. Однак скажемо, що він здобув широке визнання не тільки у Львові, не лише в західноукраїнському регіоні, а й всеукраїнське, загальнодержавне. Доказом цього є його різні урядові відзнаки: заслужений артист УРСР (1978), народний артист УРСР (1988), ордени “Знак пошани” (1986), “За заслуги” III ступеня (2000), “За заслуги” II ступеня (2006).

Ще одним свідченням багатогранності мистецьких зацікавлень і хисту Б. Козака є його співпраця з телебаченням.

Унікальною та цілком оригінальною, глибокою за трактуванням та мистецьким втіленням є телевізійна шевченкіана Б. Козака. Вона охоплює поеми “Кавказ”, “І мертвим, і живим...”, “Чернець” та містерію “Великий льох”, записані на студії Львівської обласної державної телерадіокомпанії і широко репрезентовані Національною телерадіокомпанією на каналах “Культура”. Ця яскрава сторінка творчої діяльності Б. Козака як актора помічена всеукраїнською громадськістю і відзначена присудженням йому Національної премії імені Тараса Шевченка 2010 року за концертне виконання поетичних композицій “Євангеліє від Тараса” та “Думи” за творами Тараса Шевченка.

Окреме місце у творчому доробку Б. Козака останніх років посідають фонографічні записи на компакт-дисках: “Неофіти”, “Думи” Т. Шевченка, “Зів’яле листя” І. Франка, “Царський в’язень”, “Невідомий Кос-Анатольський” та ін.

Надзвичайно плідною є педагогічна діяльність Б. Козака, де йому й стали в пригоді, зокрема, освітні набутки, отри-

мані у стінах Львівського університету. Недарма ж у дипломі записано його кваліфікацію: учитель української мови і літератури. Головне ж тут – учитель. Але головніше все ж таки природне педагогічне обдарування Богдана Миколайовича. Цю діяльність він розпочав у тій же таки драматичній студії при Театрі ім. М. Заньковецької, яку й сам закінчив. Викладав тут Б. Козак акторську майстерність у 1978–1986 рр. Коли ж у 1990 році у структурі Львівського державного музичного інституту ім. М. Лисенка (тепер – Львівська державна музична академія імені М. Лисенка) було відкрито спеціальність “актор драматичного театру та кіно”, то викладачем майстерності актора було запрошено саме Б. Козака, який працював тут до закриття цієї спеціальності 1998 року. Але вже наступного року Б. Козак виступив на підтримку ініціативи ректора Львівського державного (тепер – національного) університету імені І. Франка – професора Івана Вакарчука щодо відкриття у структурі цього Університету спеціальності “театральне мистецтво” і для цього 1999 року створив і очолив кафедру театрознавства і акторської майстерності. На базі цієї кафедри Б. Козак з ініціативи і знову ж за підтримки ректора І. Вакарчука створив окремий факультет культури і мистецтв, яким успішно керує донині. Така практика – мистецька освіта в структурі університетів – часто трапляється в країнах Західної Європи та Америки.

Мені особисто приємно, що я, як тодішній ректор Київського державного інституту театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого, двічі давав Б. Козакові рекомендації для присвоєння йому вчених звань: доцента (1996) та професора (1997).

Сказати, що очолювана Б. Козаком кафедра ось уже понад десять років готує фахівців із спеціалізацій “театрознавство” та “актор драматичного театру і кіно” – це надто мало сказати. Починалося все із театрознавства, а у Львові на той час було лише четверо дипломованих театрознавців, причому один зосереджений тільки на науковій роботі в науково-дослідному інституті та на роботі творчій, другий – на літературній роботі в Театрі ім. М. Заньковецької. Двоє інших, зайнятих хто в

літературній частині театру, хто на телебаченні, на пропозицію Б. Козака узялися до педагогічної праці, почали планувати й готувати кандидатські дисертації і вже, порівняно швидко, захистили їх під моїм, до речі, науковим керівництвом (М. Гарбузюк і С. Максименко), чим я пишаюся. Ці фахівці викладають основні театрознавчі курси. Решту теоретичних дисциплін викладають професори і доценти з відповідних університетських кафедр. Акторську майстерність узяв на себе сам Б. Козак, залучаючи до співпраці акторів із львівських театрів, тобто так, як це прийнято у Києві, Харкові і власне всюди. Так само, на перший погляд майже з нічого, Б. Козакові вдалося створити й цілий факультет культури і мистецтв. Треба було клопотатися відповідним обладнанням приміщень, навчального спорядження, пошуками і зарахуванням викладачів, організувати приймальну кампанію. Збоку здавалося, що Б. Козак – маг, що він махне чарівною паличкою, і йому все вдасться. Так, вдалося і вдається: Б. Козак – що називається модним тепер словом – крім того, що видатний митець, – ще й справдешній, рідкісний менеджер. Думається, що якби у нашому державному культурному господарстві було більше таких передбачених і водночас самовідданих людей, які вміють “збити до купи” свою команду і передбачити бодай на крок наперед розвиток подій, було б у нас усе гаразд. Так само можна бути впевненим, що Б. Козак міг бути чудовим директором театру, але до цього він, мабуть, свого часу сам не прагнув, розуміючи, що в такому разі мистецька творчість відступить на другий план. А втім, міг би бути й добрим міністром культури...

З організаторсько-педагогічною діяльністю Б. Козака тісно пов'язана і наукова діяльність очолюваних ним обох осередків: меншого – кафедри театрознавства і більшого – факультету культури і мистецтв. Йому вдалося, знову ж за активної підтримки ректора І. Вакарчука, так само блискавично організувати 2001 року видання серійного річника “Мистецтвознавство” у рамках “Вісника Львівського університету” (відтоді вийшло вже 9 випусків), а також театрознавчий науково-популярний журнал “Просценіум”, який виходить щороку трьома випусками. Сьогодні, за видавничої кризи, яка торкну-

лася й Міністерства культури та туризму України, – це єдиний у державі спеціальний театрознавчий журнал, який друкує матеріали, що стосується не тільки Львова і західноукраїнських областей, а охоплює всю українську територію щодо історичних і актуальних сучасних проблем у театральному мистецтві, бо двомісячник Києво-Могиллянської академії “Кіно. Театр”, хоч і гарно, професійно редагований, усе ж спрямований передусім на екранні мистецтва.

Крім цього, Б. Козак виступив ініціатором перевидання (передусім через видавництво Львівського національного університету імені І. Франка, а також інші львівські видавництва) театрознавчих раритетів, якими стали наукові тексти, написані у 20–30-х роках ХХ ст., а саме: “Триста років українського театру” Дмитра Антоновича, “З історії світового театру” Людмили Дмитрової, “Живе слово: теорія виразного читання” Дмитра Ревуцького, двотомна збірка театральньо-критичної і наукової спадщини Григора Лужницького “Український театр”; перекладні праці з різних європейських мов: окремі праці В. Мейєрхольда, П. Брука, Є. Гротовського, Е. Барби, уперше видано повний текст Шекспірового “Гамлета” в перекладі М. Рудницького – за рідкісним рукописним примірником для Львівського оперного театру, в якому 1943 року Йосип Гірняк здійснив виставу, що стала легендарною. Для забезпечення потреб навчального процесу в театральних вишах Б. Козак вдається й до перевидання в українських перекладах класичних театрознавчих праць: “Сучасна драматургія в теорії і практиці” Дж. Стайна в трьох томах, “Словник театру” Патріса Паві, “Вступ до театрознавства” Крістофера Бальме; “З історії театру і драми” Олексія Гвоздєва, “Старовинний український театр” Людмили Софронової. Він був ініціатором цих видань, до більшості подав власні передмови і в кожній з них виявляє широку обізнаність у питаннях, які обговорюються в тій чи іншій книжці.

Справді слід віддати належне Б. Козакові як піонерів у справі перевидання українською мовою класичних праць світового театрознавства. Таку практику треба продовжувати й

далі, але до цього мають приєднатися й інші театральні виші, а також академічні наукові установи.

Така плідна едиційна діяльність Б. Козака високо оцінена Національною академією мистецтв України, яка обрала його за всю його діяльність – творчу і науково-педагогічну – спочатку своїм членом-кореспондентом (1997), а потім – і дійсним членом (академіком; 2004). Винятково за особисті науково-дослідні та видавничі досягнення в українському театрознавстві Наукове товариство імені Шевченка в Україні обрало Б. Козака своїм дійсним членом (2009).

Назустріч своєму 70-річчю Богдан Козак підбиває підсумок своїй театральній-публіцистичній та науковій діяльності. Ужинок за кілька десятиліть праці лягає перед читачем солідним томом.

Як мало хто із сучасних українських театральних діячів, Б. Козак ще у 70–80-х роках ХХ ст. розпочав і активно розгорнув уже за роки нашої державної незалежності діяльність спершу як театральний публіцист (такі спрацювала рання юнацька мрія стати журналістом). На сторінках періодичної преси можна зустріти його рецензії на вистави інших театрів (не Театру ім. М. Заньковецької), на окремі книжкові видання, а також нариси і спогади про життя і творчість видатних своїх сучасників, провідних акторів і режисерів Театру ім. М. Заньковецької та митців Львова: Б. Романицького, Б. Тягна, О. Ріпка, Б. Анткова, С. Данченка, О. Гринька, К. Хом'як, Б. Міруса, Л. Кадирової, а також С. Федорцевої, Е. Миська, М. Крушельницької, В. Ігнатенка та ін. Ці тексти сповнені такими влучними характеристиками, що без них не обійдуться майбутні біографи кожного з названих тут персонажів.

На сторінках різних збірників Б. Козак виступає зі статтями з питань театральної педагогіки, акторських традицій Театру ім. М. Заньковецької тощо. Але справжньою несподіванкою у 2000 року стала ще одна іпостась Б. Козака: він дебютував як історик українського театру (тут уже спрацювала його університетська освіта у супрязі з освітою театальною і, головне, колосальним театральним досвідом, що так потрібен був би кожному театрознавцеві) науковою розвідкою “До істо-

рії постановок драми “Сонце Руїни” Василя Пачовського”, за нею пішли статті “Театральна етика Леся Курбаса і Юліуша Остерви (типологічний аспект)” та “Вистава “Земля” за творами В. Стефаніка в театрі “Заграва” (1933)” – обидві 2001 р., ще далі – стаття “Палімпсест українського “Гамлета”: переклад і прапрем’єра 1943 року” (2004), наукові публікації (з власними коментарями) невідомих архівних документів, що стосуються історії українського театру: “Один документ з життя Віктора Івченка”, “Три документи львівського періоду творчості Бориса Тягна”, “До акторської творчості Леся Курбаса в театрі Товариства “Руська бесіда””, “Церковний запис про народження Леся Курбаса”, “Матеріали до біографії Мирослава Григорієва”.

Своїми науковими й науково-популярними дослідженнями Б. Козак довів, що він – справжній академік, бо Національна академія мистецтв України обрала його до свого складу не тільки за високомистецьку творчість і педагогічну діяльність в царині театрального мистецтва, а й за активну наукову й популяризаторську діяльність, чим не всякий академік НАМУ може похвалитися.

Не можна оминати й такого відрадного факту, що Б. Козак, як ніхто інший із сучасних українських театральних педагогів і театрознавців, має широкі контакти з усіма театральними вишами в Польщі, в Австрії (цьому, мабуть, сприяють його з дитинства успадковане замилування до польської культури в її власне галицькому, львівському варіанті, і усвідомлення колишнього австрійського громадянства його предків).

Отже, закінчуємо цю статтю тим, з чого почали: Б. Козак має кілька видатних іпостасей: актор, читець-декламатор, режисер драматичного театру й телебачення, театральний педагог й організатор культурно-мистецької освіти, театральний публіцист та історик українського театру. В останніх двох іпостасях його репрезентує книжка, яка лежить перед читачем.

Ростислав Пилипчук,
академік Національної академії
мистецтв України, професор

POZAIΛ 1

CTATTI

ДО ІСТОРІЇ ПОСТАНОВОК ДРАМИ “СОНЦЕ РУЇНИ” ВАСИЛЯ ПАЧОВСЬКОГО

В історії українського театру постать Василя Пачовського як драматурга цілковито не вивчена і не розкрита. Поодинокі негативні відгуки в радянському літературознавстві і театрознавстві являли собою радше ідеологічні претензії, а не мистецький аналіз його творчості.

Свої перші драми “Сон української ночі” (1902), “Сонце руїни” (1911), “Сфінкс Європи” (1914), “Малий Святослав Хоробрий” (1918), “Роман Великий” (1918). В. Пачовський вважав пророчими вістунами тих політичних подій, що їх згодом переживе Україна як молода держава у 1917–1919 рр. По суті, крім “Сонця руїни”, всі вони не мали жодного сценічного втілення. Доля була найбільш прихильною до “Сонця руїни”, і драма неодноразово з’являлася на сцені українських театрів. Дослідження її сценічного життя, з одного боку, висвітлює ті взаємини, які завжди виникають поміж драмою як твором літератури і виставою як твором сцени, до того ж, коли автор у театрі є драматургом-дебютантом, а з другого – конкретизує певні моменти в історії розвитку українського театру та відкриває нові факти, зокрема про молодого актора Леся Курбаса.

Сонцем у п’єсі називає В. Пачовський гетьмана Дорошенка, який змагає до єдності України. У цій боротьбі він припускається помилки, обирає союзником турків. Після розгрому поляків “союзники” дбають про свої інтереси – грабують Україну. Руїна рідного краю досягає свого апогею. Замучений докорами сумління, Дорошенко приймає рішення піддатися Москві. Тра-

Козак Б. До історії постановок драми “Сонце Руїни” Василя Пачовського / Богдан Козак // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць / Академія мистецтв України. – К. : Спалах, 2000. – Вип. 1. – С. 211–220.

гедію гетьмана підсилює особиста драма – невірність і божевілля дружини, зрада друзів.

П'єсу “Сонце руїни” за жанром В. Пачовський визначив як трагедію козацької України. Він писав її впродовж 1908–1909 року і подав на конкурс товариства “Просвіта”. У її першому авторському виданні 1911 року на звороті титульної сторінки читаємо слова, в яких відчувається певна образа: “Сю драму відкинула Світла Комісія товариства “Просвіти” на конкурсі “фонду Михайлового” по півторарічній заставі”¹. Проте 1911 року Краєвий Виділ оголосив конкурс на кращі драматичні твори, до якого були допущені і п'єси, відхилені комісією товариства “Просвіта”, серед яких була й історична драма В. Пачовського “Сонце руїни”. Серед шістнадцяти творів саме вона виборола перше місце, а її автор – поет В. Пачовський одержав нагороду у 700 крон. Про це повідомила 16 березня 1911 р. газета “Діло” у рубриці “Новинки”². Одним із членів комісії, уповноважених до визначення переможців, був Йосип Стадник, директор Руського народного театру Товариства “Руська бесіда”. Тож цілком закономірно, що 1912 року на честь 50-ліття утворення Товариства “Руська бесіда” (1862) Руський народний театр взяв до постанови трагедію “Сонце руїни” В. Пачовського. Уперше інформація про це з'явилася в газеті “Діло” 18 січня 1912 р. у статті “50-літній ювілей “Руської бесіди”, де було подано програму святкування, в якій у пункті шостому зазначено: “Година 7. 30 вечором: “Сонце руїни” історичну драму д[окто]ра В. Пачовського <...> відіграють вперше члени Руського народного театру під дирекцією Й. Стадника, в салі “Палати спортової” (ул. Зелена)”³. Проте через тиждень газета “Діло” подала нову інформацію: “Представлене театральне “Сонце руїни” відбудеться о год. 7. вечором в салі “Gwiazda”. Дирекція ц.[ісарської] к.[оролівської] поліції заказали представлене в “Палаті спортової” – мотивуючи тим, що її сцена, з огляду на безпеченство огневе є не відповід-

1. Пачовський В. Сонце Руїни/Василь Пачовський. – Жовква; Київ, 1911.

2. Діло. – 1911. – 16 берез. (Чис. 59). – С. 6.

3. Діло. – 1912. – 18 січ. (Чис. 14). – С. 6.

на – (мимо сего, що польський “Nowy teatr” давав на тій самій сцені свої вистави три місяці до кінця грудня 1911 року)”⁴. Факт заборони показу п’єси “Сонце руїни” в залі Палати спортової за розпорядженням “дирекції цісарської королівської поліції” є свідченням того, як австрійська влада ставилась до діяльності Товариства “Руська бесіда” і зокрема його театру. Тема козаччини сприймалася як пропаганда російських ідей у Галичині, на території якої на кошти Росії активно діяла москвофільська партія.

Прем’єра “Сонця руїни” відбулася у день святкування ювілею Товариства, а саме в неділю 28 січня 1912 року. Отож цей день і рік треба вважати сценічним дебютом Василя Пачовського як драматурга і прапрем’єрним роком для драми “Сонце руїни”. Про перебіг урочистостей наступного дня в газеті “Діло” було надруковано звіт, у якому ще раз було наголошено, що вистава “Сонце руїни” відбулася на сцені польського товариства “Гвезда”, а не на сцені “салі Палати спортової”, і що “...такого стиску, – повідомляє дописувач, – який панував в салі під час представлення, давно вже не було під час вистав українського театру”. Зазначалося також, що виставу “запізнили на три чверті години”, що “були півгодинні паузи в антрактах” і спектакль “закінчився о 12-30 по півночі”⁵.

На третій день після прем’єри з’явилася перша частина розлогої рецензії на виставу. Її автором був театральний референт Товариства “Руська бесіда” Степан Чарнецький. Він віддає належне авторові п’єси за підняту історичну тему і за її нову форму, зазначаючи, що “з сього погляду появу “Сонця руїни” уважаю святом для нашої сцени”⁶. Разом з тим С. Чарнецький піднімає питання, чому в 1909 році комісія “Просвіти” відхилила п’єсу В. Пачовського, а Краєвий Виділ 1911 року нагородив її першою премією. Далі цитує звіт комісії “Просвіти”, опублікований того ж таки 1909 року: “Сонце руїни” є найліпшим твором з-поміж

4. Діло. – 1912. – 26 січ. (Чис. 20). – С. 7.

5. Діло. – 1912. – 29 січ. (Чис. 22.) – С. 4.

6. Чарнецький С. Сонце руїни, трагедії козацької України в 5 діях Василя Пачовського / С. Чарнецький // Діло. – 1912. – 30 січ. (Чис. 23). – С. 5.

надісланих <...>, та з огляду на об'єм не надається до сценічного виведення, а при тім акція роздвоєна і розвалкована, через неприродно довгі моно – і діалоги. При більшому сконцентрованню акції та усуненню не одного зайвого та недраматичного і при осмисленню парафразування в мові дум і коляд – драма могла би відповісти умовам конкурсу”⁷. Цитуючи цей звіт, С. Чарнецький робив докір Краєвому Виділу, що його журі не роз’яснило громадськості, за що було надано В. Пачовському Першу премію, а з боку етичного, на його думку, це треба було зробити. Цілковито погоджуючись з критичною думкою комісії “Просвіти”, додає ще й свої зауваги: “...поруч яв, які свідчать сильно про сценічний талант Пачовського, є яви, котрі виглядають як чисто теоретична конструкція, невідчута, необдумана, навіть фальшиво скомбінована”⁸.

Такий дещо різкий випад у бік В. Пачовського звучить як докір авторові, котрий не прийняв до відома зауважень комісії “Просвіти” і не переробив драми. Хоча, як можна судити із “Замітки”, поданої В. Пачовським на останній сторінці першого друкованого видання п’єси, він внутрішньо погоджувався із критичними зауваженнями конкурсної Комісії: “При виставі сеї драми на сцені, – читаємо у “Замітці”, – можна деякі уступи з поодиноких яв пропустити за порозумінням з автором”⁹. Але характер Василя Пачовського як людини і митця (характер, про який стільки говорено і написано!)¹⁰ не дозволив йому поступитися власними принципами. “Передовсім треба лишитися при тім, що сказав сам автор про своє “Сонце руїни”, – констатує С. Чарнецький. – Се трагедія козацької України, не трагедія як літературна форма, бо тих п’ять мальованих, місцями повних сили картин, не творять суцільної трагедії. Сі картини зв’язані

7. Чарнецький С. Сонце руїни, трагедії козацької України в 5 діях Василя Пачовського / С. Чарнецький // Діло. – 1912. – 30 січ. (Чис. 23). – С. 5.

8. Там само. – С. 6.

9. Пачовський В. Сонце Руїни / Василь Пачовський. – Жовква ; Київ, 1911.

10. Бірчак В. Лицар-Мрійник / Володимир Бірчак // Наші дні. – 1942. – Черв. (Чис. 7). – С. 2.

однією ідеєю, особою, але не в'яже їх внутрішня конечність”¹¹. І вже цілком відверто у другій частині рецензії, що вийшла 31 січня 1912 р., С. Чарнецький не приховує свого ставлення до директора і режисера Й. Стадника, що зробив, на його думку, невдалі, а подекуди й неправильні скорочення п'єси.

Й. Стадник легковажно поставився до сценічного дебюту В. Пачовського як драматурга: “Уже сама гадка виставляти такий раг excellence стильовий твір на примітивній сцені “Гвязди”, – докоряє він театрові, – був сміливим компромісом артистичним, що довів до пониження достоїнства нашої штуки, з огляду дебютуючого автора був незбереженням найпримітивніших зглядів приличности”¹². Як добрий театральний критик, обізнаний з новою практикою театру, С. Чарнецький чітко вказує на прорахунки, яких припустився режисер при постановці “Сонця руїни”. Він вважає, що “...картини Пачовського вимагають простору, в деяких явах вимагають усіх оптичних і акустичних средств, якими користується сучасна техніка театральна”¹³. Серед акторських робіт виділяє лише гру Софії Стадникової в ролі Єфросини, дружини гетьмана Дорошенка. Інших виконавців ролей навіть не згадує, обурений тим, що “...добре не знали текст, “шпорталися” (за виїмком п. Стадникової), імпровізували, шукали ритмів аж до... абсурду. Були моменти, коли з уст Тукальського падало слово “тихше...”, що, очевидно, мусіло відноситися до суфлера <...> Словом, “Сонце руїни” виведено так, що виконання його краще збути мовчанкою”¹⁴.

Зумисна мовчанка С. Чарнецького сьогодні не дає змоги назвати всі прізвища акторів прапрем'єрної вистави. Щоправда, серед архівних звітів про діяльність театру за 1912 рік зберігається “Справоздане з інспекції Львівського руського народного театру”, де говорилося, що театр у квітні був на гастролях в Чернівцях і там двічі грав “Сонце руїни”¹⁵. Власний кореспондент

11. Чарнецький С. Сонце руїни, трагедії козацької України в 5 діях Василя Пачовського / С. Чарнецький // Діло. – 1912. – 30 січ. (Чис. 23). – С. 5.

12. Чарнецький С. Сонце руїни, трагедії козацької України в 5 діях Василя Пачовського / С. Чарнецький // Діло. – 1912. – 31 січ. (Чис. 24). – С. 5.

13. Там само.

14. Там само. – С. 6.

15. ЦДДА України у Львові. – Ф. 514, оп. 1, спр. 140. – Арк. 12.

львівської газети “Нове слово” у Чернівцях (прізвище, на жаль, не вказано) в оглядовій рецензії на ці гастролі 29 квітня 1912 р. подає нам прізвища окремих виконавців: “З новинок виставлено у нас “Сонце руїни”. Гарне в читання, не зробило воно належного вражіння мимо усіх переробок і скорочень – та й гра акторів не усюди була бездоганною (як бачимо, критика С. Чарнецького була об’єктивною. – *Б. К.*). П.[ан] Розсуда (гетьман Дорошенко. – *Б. К.*) грав дуже старанно і поправно, однак замало влив огню в свою роллю. Панове полковники (з виїмком кошового Сірка) не показували (приміром, на нараді) ніякого огня, так що збірні сцени виходили шаблоново і мляво, і якби не дуже гарна гра пані Стадникової (у ролі Єфросини. – *Б. К.*), п.[анів] Стадника (у ролі Тукальського. – *Б. К.*), Юрчака (у ролі Лучки. – *Б. К.*), Гузара, Петровича і, в частности, пані Осиповичевої (мати Дорошенка. – *Б. К.*), то штука перейшла б цілком без вражіння. ”Сонце руїни”, – робить висновок рецензент, – певно, недовго вдержиться на сцені”¹⁶.

Отож 1912 року сценічний дебют Василя Пачовського як драматурга був невдалим. По-перше, сам автор спричинився до свого неуспіху – через упертість і надмірну амбітність, бо не прислухався до критичних зауваг і не вніс жодних змін у п’єсу, а по-друге, завинив і театр, точніше його режисер і керівник Й. Стадник, тому що не підготував публіку і недбало поставився до сценічного дебюту автора. Ось якими гіркими словами закінчував свою рецензію в “Ділі” С. Чарнецький: “Так часто любимо покликатися на наших сусідів. А я пам’ятаю, що виставу “Nosy listoradowej” попередив цілий ряд викладів і конференцій, і на прем’єрі Виспянського у Львівському театрі була публіка настроєна, як в храмі”¹⁷. Як актор і режисер театру, Й. Стадник мав великий сценічний досвід, працював у різних стилях і жанрах і все ж не виявив належного мистецького чуття і хисту, щоб попри всі недоліки п’єси розкрити її драматичну структуру і новаторські стилістичні ознаки. Він поставив твір В. Пачовського традиційно

16. Театр львівської “Руської бесіди” в Чернівцях // Нове слово. – 1912. – 29 квіт. (Чис. 90). – С. 3.

17. Чарнецький С. Сонце руїни, трагедії козацької України в 5 діях Василя Пачовського / С. Чарнецький // Діло. – 1912. – 31 січ. (Чис. 24). – С. 6.

– у стилі побутової української драми, де діють герої-типи, і не відчув у ній елементів нового драматургічного стилю.

Дослідниця акторської і режисерської творчості Леся Курбаса Ірина Волицька у своїй книжці “Театральна юність Леся Курбаса”, аналізуючи “Сонце руїни”, зауважила: “...п’єса несла в собі варту уваги тенденцію, не оцінену належно і до нинішнього часу”¹⁸. Авторка книжки акцентує нашу увагу на “незвичному для української історичної драми того часу погляді на героїчну особистість”¹⁹. Розглядаючи драму В. Пачовського крізь призму естетичних категорій, властивих літературі зламу століття, зокрема поняття героїчного, І. Волицька визначає новаторську суть трагедії “Сонце руїни” таким чином: “Драматичний конфлікт переміщався зі сфери зіткнень героя з зовнішнім світом в ділянку його психології. І п’єса Пачовського по-своєму віддзеркалювала цей процес. На зміну могутнім, внутрішньо несхитним козакам і гетьманам в українську історичну драму, – наголошує дослідниця, – приходив герой рефлексуючий, який шукає і сумнівається, герой, не тільки впевнений у правоті своїх вчинків, але і з загостреним відчуттям вини, муками совісті за содіяне”²⁰. Саме цього не зрозумів і не виявив режисер Й. Стадник, що й привело театр і драматурга до творчої поразки.

1913 року змінюється керівництво Руського народного театру: Й. Стадник відходить, і на чолі трупи стає директор Роман Сірецький, а посаду режисера обіймає С. Чарнецький. Очевидно, що це йому належала ідея вдруге і по-новому поставити “трагедію козацької України” та довести громадськості і театрові сценічність драми “Сонце руїни”. Наближався ювілей – п’ятдесятиліття заснування театру Товариства “Руська бесіда”, перша вистава якого відбулася 29 березня 1864 року. Отож на початку 1914 року трупа розпочала підготовку до свята репетиціями “Сонця руїни”, проте через гастролі до Кракова роботу над ви-

18. Волицька І. *Театральна юність Леся Курбаса: проблема формування творчої особистості / Ірина Волицька ; під ред. М. Горбаль*. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1995. – С. 130.

19. Там само.

20. Там само. – С. 131.

ставою було припинено. Повернувшись з гастролей театр у Самборі відновив проби і там же у березні 1914 року показав прем'єрну виставу.

С. Чарнецький друкує (1933) спогади про свою діяльність у театрі Товариства “Руська бесіда”, в яких детально описує прем'єру “Сонця руїни” у Самборі 1914 року. Дозволимо собі навести досить велику цитату, в якій подано склад виконавців, аналіз гри, описано сценічне та музичне оформлення вистави: “Вистава “Сонце руїни” була знов театральним празником як для публіки, так і для дружини. Всі грали *con amore* (з любов'ю – *Б. К.*). Курбас (у ролі Дорошенка – *Б. К.*) горів. У третій дії в двобою з Василем Коссаком (у ролі Семена Безридного – *Б. К.*) так перейнявся, що я з острахом глядів на це з-за куліси. Після третьої дії Курбас кинувся мені на шию і спазматично плакав, зовсім не відчуваючи, що в часі двобою відірвав собі майже цілу пушку у великім пальці.

Знаменита була Осиповичева в ролі Дорошенкової мами <...> А грала з таким переконанням, з такою силою внутрішнього переживання, що були моменти, які мене, старого театральника, прошивали морозом.

Пречудова і як усе солодка була К. Рубчакова (у ролі Єфросини. – *Б. К.*). Тукальським був придністрянець Дорошенко (тобто Семен Дорошенко, справжнє прізвище якого Симон Гольдштейн; пізніше в Молодому театрі і театрі імені І. Франка виступав під сценічним псевдонімом Семдор – від перших складів Семен Дорошенко. – *Б. К.*) актор непересічної міри від природи, вивінуваний (наділений. – *Б. К.*) прекрасними сценічними умовами. Його пророкування перед сконом мало якусь страшну силу похоронного дзвону і падало, як важке каміння на душу слухачів.

Карликом Лучкою був Юрчак, Марка Проклятого грали Майхер і Білоголовка (напереміну). Чотири дії в кімнаті чигиринської палати грав театр при нових кулісах сірого полотна, лише задня стіна була мальована”²¹. С. Чарнецький також зазна-

21. Чарнецький С. *Моя мандрівка з Мельпоменою* / С. Чарнецький // *Новий час*. – 1933. – 16 груд. (Чис. 279).

чає, що "...замінив пісню "Ой не дивуйтеся та добрії люде" новою піснею "Ой у лузі червона калина", до котрої мелодії добрав сам, а Михайло Коссак розложив її на дуті дерев'яні й бляхові інструменти"²².

Чи був С. Чарнецький об'єктивним в оцінці гри акторів і вистави в цілому? Подальший аналіз вказує, що так. Відігравши кілька разів прем'єру в Самборі, театр переїхав до Стрия, де й відзначив своє п'ятдесятиліття. У той святковий ювілейний вечір 29 березня 1914 року на сцену Стрийського народного дому перед завісу вийшов молодий актор Лесь Курбас і продекламував вірш С. Чарнецького (текст цього вірша опубліковано у "Нарисі історії українського театру в Галичині" С. Чарнецького: Львів, 1934. – С. 149–150), присвячений п'ятдесяти роковинам українського театру, потім відбулася вистава "Сонце руїни". На початку квітня з'явилася невеличка рецензія-відгук Остапа Весоловського: "Полишаючи на боці оцінку самої драми, – писав рецензент, – не можна не заговорити про знамениту гру акторів. На перше місце вибився пан Курбас та дав публіці ще один доказ свого визначного таланту артистичного"²³. Дуже схвально Весоловський відгукується про масові сцени, які, за його словами, робили "...таке сильне вражіння <...>, що на салі, виповненій публікою по береги, запанувала якась поважна святочна тиша, а зібраних проходила дрож, зворушення, і блестіли сльози на очах"²⁴. На жаль, рецензент не подає прізвищ інших виконавців. Проте напевно знаємо, що В. Юрчак через хворобу покинув трупу і участі у виставі в Стрию не брав, на що у своїх спогадах вказує С. Чарнецький.

Детальний опис спектаклю і аналіз гри акторів знаходимо у звіті Івана Туркевича "Артистичній раді Товариства "Русь-

22. Чарнецький С. *Моя мандрівка з Мельпоменою* / С. Чарнецький // *Новий час*. – 1933. – 16 груд. (Чис. 279). (У пісенниках і сьогодні подають, що слова до пісні "Ой у лузі червона калина" написав С. Чарнецький, а музика – народна. Як бачимо, це не відповідає дійсності: і слова, і музику до пісні написав С. Чарнецький. – Б. К.).

23. Весоловський О. *Ювілей українського театру* / О. Весоловський // *Діло*. – 1914. – 13 квіт. (Чис. 74).

24. Там само.

ка бесіда” про гастролі театру в Чорткові”. Саме цей звіт розкриває нам складові успіху постановки 1914 року, яку здійснив С. Чарнецький.

Як зазначає І. Туркевич, С. Чарнецький зробив кардинальні скорочення у п’єсі: “сама штука, – читаємо у його звіті, – багато зискала на значних скороченнях і зчеркненнях предовгих тирад, моно- і діалогічних”²⁵. За згодою В. Пачовського, С. Чарнецький зробив ці значні купюри і певні перестановки: “Автор дав мені свобідну руку скоротити предовгу протяжну, але прекрасну свою драму”²⁶. Це надало п’єсі більшої дієвості та скоротило її у часі. Як довершеність постановки, І. Туркевич відзначає світлову партитуру вистави, що для п’єси з символічними елементами є важливим художнім компонентом розкриття сценічної дії, її настрою і атмосфери. “Ефекти світлові дуже різноманітні, – далі зазначено, – бо машинерія має до розпорядности електричне освітлення: біле, червоне, синє і зелене та в кінці скомбіноване”²⁷. Виставу грали в залі польського товариства “Сокіл”, сцена якого мала належне обладнання. І. Туркевич відзначає також костюми акторів як “...нові, хороші, поправні, стилеві”. Декорацію не описує, але вважає, що вона “...мало застосована до місця і часу акції”. Знаємо, що декорація була до певної міри стилізованою і надавала подіям п’єси узагальненого звучання, розширювала її історичні, часові рамки, чого, очевидно, рецензент не збагнув. Саме у таких вимірах, в такому позаконкретному часовому контексті уявляв події своїх драм В. Пачовський.

Неоднозначно І. Туркевич оцінив у своїй рецензії гру Леся Курбаса, хоча поставив виконання ним ролі Дорошенка на перше місце, зокрема вказавши, що йому притаманний “героїзм в зовнішній поставі, повага в рухах, ентузіазм в дикції”. Проте, зазначає рецензент, є “влучна характеристика”, але “росла, може тілови дещо заніжна стать”²⁸. Важливим є для нас також його аналіз вико-

25. ЦДІА України у Львові. – Ф. 514, оп. 1, спр. 140. – Арк. 41.

26. Чарнецький С. *Моя мандрівка з Мельпоменою* / С. Чарнецький // *Новий час*. – 1933. – 16 груд. (Чис. 279).

27. ЦДІА України у Львові. – Ф. 514, оп. 1, спр. 140. – Арк. 41.

28. Там само.

нання ролей іншими акторами. Дружину Дорошенка Єфросину замість Катерини Рубчакової грала молода актриса Галина Кушнірева (у такій формі в Галичині і на Буковині подавалося прізвище актриси зі Східної України Г. Кушнарьової – *Б. К.*). У неї “...постава прегарна, виговір поправний, чисто український, психіка неясна”. Роль митрополита Йосипа Нелюбовича-Тукальського виконував актор С. Дорошенко – “креація нова, дуже поважна, характеристична, великої поваги і героїзму...”. Про актрису Антоніну Осиповичеву в ролі матері гетьмана сказано, що її “...вигляд і гра вдячні, хоч, як звично, шаблоніві...”. Актор Василь Коссак у ролі Семена Безридного – то “...справжній герой у статі, рухах і бесіді”²⁹. Іван Рубчак грав запорізького отамана Сірка, а Амвросій Нижанківський – генерального осавула Лизогуба, Лучку виконував актор Іван Майхер.

Порівнявши спогади С. Чарнецького та звіт І. Туркевича, можемо з певністю сказати, що постановка “Сонця руїни” 1914 року була помітним мистецьким явищем Руського народного театру. С. Чарнецький збагнув стилістичну особливість драми ще тоді, 1912 року, і зумів чітко визначити у своїй постановці внутрішню суть конфлікту образу головного героя: “Дорошенко не має в собі багато з класичного героя, – писав він, – ще менше з героя української історичної мелодрами. І втім, може, його трагічна сила <...>. Навіть у тому великому потоці слів не затирається жива сила того гетьмана, що бореться зі всіма і зі собою...”³⁰. С. Чарнецький також дуже точно вловив нові художні елементи, притаманні п’єсі, зокрема символічність. Він зумів їх розкрити через вдалий акторський розподіл ролей, зокрема виконавця головної ролі та постатей образів Марка Проклятого і карлика Лучки. Лесь Курбас у ролі гетьмана Дорошенка був актором нової формації. Його манера гри руйнувала узвичаєний на українській сцені тип героя-крикуна. Курбас тонко відчув стилістичні особливості п’єси і через призму своєї індивиду-

29. ЦДДА України у Львові. – Ф. 514, оп. 1, спр. 140. – Арк. 41.

30. Чарнецький С. Сонце руїни, трагедії козацької України в 5 діях Василя Пачовського / С. Чарнецький // Діло. – 1912. – 31 січ. (Чис. 24). – С. 5.

альності правдиво мистецьки, театралью виразно, експресивно виявив внутрішнє боріння героя, його пориви і сумніви. Високу оцінку гри Леся Курбаса знаходимо в газеті “Нова Буковина” під час гастролей театру 1914 року в Чернівцях. У рецензії “Театр Львівської “Руської бесіди” в Чернівцях” автор, прізвище якого не вказано, захоплено виголошував: “Се не початкуючий актор, се скінчений артист, і свою силу показав він якраз у ролі Дорошенка”³¹. Але найбільше визнання для вистави і гри Леся Курбаса подала австрійська газета “Czernowitzer Allgemeine Zeitung”³². Рецензент Фердинанд Матрас після перегляду вистави “Сонце руїни” так оцінив гру Леся Курбаса: “...цей ще молодий митець (Леся Курбас. – Б. К.), який, як ми чули, лише недавно вступив на сцену після закінчення університету і драматичної школи у Віденській консерваторії, вже сьогодні є виконавцем, якому може позаздрити український театр. Його гнучка висока і струнка постать, його красива голова з шляхетним профілем і його дзвінкий трагічний і проникливий голос – з привабливим тембром – це риси, які відкривають перед ним майбутнє справжнього актора. Його висока інтелігентність і його справжнє чуття пронизують кожне слово, яке він промовляє. Міміка і жести виважені, не такі, які ми зазвичай бачимо, але саме через те вони виразні і впливові. Жодної фальші”³³. Про гру інших акторів Ф. Матрас теж подає схвальні відгуки і завершує рецензію такими словами: “А що самі виконавці були сповнені національного піднесення, то зрозуміло, що повний театр нагородив їх бурхливими оплесками.”³⁴. Рецензія Ф. Матраса має неабияке значення для розуміння художньо-естетичних змін, що відбулися в театрі перед Першою світовою війною, рівно ж нового стилю гри, який

31. *Нова Буковина. – 1914. – 17 трав. (Чис. 23).*

32. *Дані про оцінку гри Леся Курбаса в австрійській газеті “Czernowitzer Allgemeine Zeitung” у першій публікації статті відсутні, автор подає їх у новій редакції.*

33. *Матрас Ф. Український народний театр. Керівник Роман Сиренький / Ф. Матрас // Czernowitzer Allgemeine Zeitung. – 1914. – 17 Mai (№ 3449). – С. 5. (Переклад з німецької – А. Вовчака.)*

34. *Там само.*

приніс на українську сцену молодий Лесь Курбас. Вона є важливим підтвердженням наукових розвідок і оцінок українських театрознавців про ранню творчість Леся Курбаса як актора.

Тріумфальний хід “Сонця руїни” перервала Перша світова війна. Подальшу згадку в історії українського театру про цю п’єсу зустрічаємо 1919 року у Києві і пов’язана вона з діяльністю Молодого театру. У газеті “Комуніст” натрапляємо на інформацію про те, що в Молодому театрі “...з нових п’єс підуть восени перш за все”Гамлет” Шекспіра, “Сонце руїни” Пачовського, “Урфазі” Калідаси і його ж “Сакунталя”³⁵. Згодом Лесь Курбас – керівник Молодого театру на розкладі роботи помістив оголошення: “П’єси, з котрих почнеться робота над осіннім репертуаром: “Макбет”, “Гамлет”, “Сонце руїни...”³⁶. Там була і просьба до акторів подавати заявки на ролі у зазначених п’єсах.

У книжці “Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи” є спогад Василя Василька, учня Леся Курбаса, в якому зазначено, що 1919 року, коли влада більшовиків об’єднала Державний драматичний театр з Молодим театром і утворила театр ім. Т. Шевченка, “...за все літо нової постановки жоден з режисерів не зробив. Лесь Курбас пробував репетирувати “Сонце руїни” Пачовського”³⁷. Проект оформлення вистави робив Лесь Курбас, а музичне оформлення – композитор Євгеніуш Дзевульській.³⁸

35. *Комуніст*. – 1919. – 23 берез. (Чис. 18).

36. *Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи* / ред. Ю.П. Косенко ; упоряд., авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський. – К. : Мистецтво, 1991. – С. 281.

37. *Василько В. У “Молодому театрі”* / В. Василько // *Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи* / ред. Ю.П. Косенко ; упоряд., авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський. – К. : Мистецтво, 1991. – С. 234.

38. *Ескіз оформлення Л. Курбаса до вистави “Сонце руїни” зберігається в Державному музеї театрального, музичного та кіномистецтва України фонд Е. № 6542. У біографічному словнику Польського театру, виданому 1994 р., під гаслом “Dziewulski Eugeniusz” подано: “...1918 року співпрацював з Державним драматичним театром і Молодим театром. Диригував на тих сценах власними музичними творами, зокрема, до вистав “Чорт і шинкарка”, “Сонце руїни”. Прем’єри одної і другої вистави не відбулися.*

Наступ денікінців на Київ перекреслив усі плани і поставив під загрозу існування самого театру. Актори невеликими групами покидали Київ. Одна частина молодотеатрівців на чолі з режисером Гнатом Юрою потрапила до Кам'янця-Подільського, де на той час діяв уряд УНР. Цікаво, що саме тоді там перебував і В. Пачовський, про що свідчать спогади Володимира Бірчака³⁹. Не знаємо, чи в листопаді-грудні 1919 року молодотеатрівці, що увійшли до складу Нового Львівського театру, який обслуговував військові частини Української Галицької Армії (УГА) і перебував на їхньому утриманні, працювали над “Сонцем руїни”. Проте коли 28 січня 1920 року у Вінниці частина акторів з Нового Львівського театру та група молодотеатрівців під керівництвом Г. Юри переходять під радянський протекторат і утворюють Новий драматичний театр імені І. Франка, то у перші роки свого існування (1920–1922) новоутворений театр, як зазначає у статті “Український драматичний театр за 50 років Жовтня” театрознавець Петро Рулін, під час гастролей у Вінниці, Черкасах, Кам'янці-Подільському, Проскурові серед інших п'єс грав і виставу “Сонце руїни”⁴⁰.

Письменник Юрій Смолич, що з 1922 по 1924 рік працював актором у Новому державному українському театрі імені І. Франка, у своїх спогадах свідчить, що коли його запросили на роботу до театру, то сказали, щоб негайно їхав до Вінниці слідом за трупою. “Зволікати не годиться, – наголошували керівники театру, – за два-три дні відкриваємо у Вінниці сезон. Кречет запив і вам, мабуть, доведеться з двох-трьох репетицій перебрати декотрі його ролі, принаймні у “Сонці руїни” та “Царі Едіпі”, що мають іти в перші дні на відкриття...”⁴¹ Далі

39. Бірчак В. *Лицар-Мрійник / Володимир Бірчак // Наші дні. – 1942. – Черв. (Чис. 7). – С. 2.*

40. Рулін П. *Український драматичний театр за 50 років Жовтня / П. Рулін // Рулін П. На шляхах революційного театру / Рулін П. ; упорядкув., прим. Л. М. Руліної ; вступ. ст. Ю. Смолича. – К. : Мистецтво, 1972. – С. 51.*

41. Смолич Ю. *Я вибираю літературу: книга про себе. З циклу розповідей про неспокій / Ю. Смолич. – К. : Рад. письменник, 1970. – С. 276-277.*

Ю. Смолич зазначив: “Роль Лизогуба в “Сонці руїни” Пачовського я виконав сяк-так, заслуживши навіть у рецензента місцевої газети похвалу й вираз сподівання на подальші мої успіхи...”⁴². Справді у газеті “Известия”, що виходила у Вінниці за 17 грудня 1922 року подано рецензію на виставу “Сонце руїни” під криптонімом В. М., у якій згадано прізвище Ю. Смолича в ролі Лизогуба. Подамо розлогий уступ з цієї рецензії, що проливає певне світло на постановку Г. Юри:

“...В цілому постановка вистави вагоме досягнення і значна подія наших театральних днів. Сценічну композицію можна визнати вдалою, зокрема, коли взяти до уваги широкий розмах режисерського олівця, що до тексту В. Пачовського.

Декорації М. І. Драка (рама з українським орнаментом і пролог) добрі як задум, але не є продуктом оригінальної творчості – усе це не більше як компіляція, зроблена, проте, дуже добре.

Оркестр під орудою гр.[омадянина] Станкова впорався із своїм завданням наскільки міг при такому обмеженому складі. Мідні усе-таки належало б стримувати.

Гетьман Дорошенко – центральна фігура п'єси – у виконанні О. М. Ватулі величавий, типічний і витриманий у вдалому поєднанні реалістичних і містичних тонів.

Усі виконавці (у п'єсі задіяна вся трупа) ґрунтовно працювали над вивченням епохи, найменші подробиці побуту, історичні деталі, костюми, декорації, грим – усе було показано у звітній виставі як з найкращого боку.

З окремих виконавців відзначимо Л. Юрського (Й. Тукальський), В. Сокирка, який створив вражаючий образ Марка Проклятого, Б. Коханенка (Карлик Лучка), В. Варецьку (Пріся, дружина Дорошенка), К. Кошевського (Семен Безрідний, джура гетьмана), Л. П'ясецького (Альоша Терпігорєв, посол московського царя), Д. Орлян (Вітер у пролозі), Смолича (Яків Лизогуб). Виразно поставлені усі масові сцени. Світлова частина

42. Смолич Ю. Я вибираю літературу: книга про себе. З циклу розповідей про неспокій / Ю. Смолич. – К. : Рад. письменник, 1970. – С. 278.

у першій постановці п'єси не псувала задумів режисера, а під час другого спектаклю були прикрі промахи електротехніка, що зривав настрій (початок другого акту).

*Обидві вистави (10 і 15 грудня) супроводжувались великим успіхом.*⁴³

У фондах Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України зберігається програмка спектаклю “Сонце руїни”, яку завдяки прізвищу Ю. Смолича можна датувати 1922–1923 роком⁴⁴.

Подаємо імена всіх виконавців, що зазначені у програмці: Дорошенко – О. Ватуля, Митродора – М. Коханова, Тукальський – Л. Юрський (Олександр Юра-Юрський. – *Б. К.*), Сірко – Г. Юра, Марко – В. Сокирко, Прися – В. Варецька, Яненко – Л. П'ясецький, Семен – К. Кошевський, Лучка – Є. Коханенко, Лизогуб – Ю. Смолич, Гулак – Т. Терещенко, Кочубей – Ф. Федорович, Мовчан – Д. Орлян, Мінаєв – М. Пилипенко, Терпігорєв – Л. П'ясецький, Чауш – Т. Терниченко, Полковник – В. Кречет, Посланець – Л. Білоцерківський, Вітер – Д. Орлян, Цар-відьма – Н. Шведенко, Друга відьма – В. Лукашевич, Хмара – О. Рубчаківна, Мавка – Т. Барвінська, Лісунка – Т. Юрівна, Русалка I – О. Горська, Русалка II – Г. Лор, Опириця – П. Кузьменко, Дух Брюховецького – Ф. Федорович, Прочанин – О. Пономаренко.

Постановка – головного режисера Г. Юри. Художником вистави, як уже згадувалось, був Матвій Іванович Драк.

1933 року український театр у Галичині знову звернувся до “Сонця руїни”. П'єсу поставив Театр ім. І. Тобілевича. Коротку інформацію про це подає сам Василь Пачовський у мемуарах “Моя сповідь”; в пункті 17-му читаємо: “Навіть М. Р. мусів написати рецензію з признанєм для твору в “Ділі”⁴⁵. За криптонімом “М. Р.”

43. Б. М. Сонце Руїни / Б. М. // *Известия*. – Винниця, 1922. – 17 дек. (№ 281). – С. 2. (Переклад автора. – Б. К.)

44. *Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України*. – Ф. 11097.

45. *Пачовський В. Зібрання творів : у 2 т. / Василь Пачовський*. – Філадельфія ; Нью-Йорк ; Торонто : Слово, 1984. – Т. 2. – С. 32.

стояло ім'я Михайла Рудницького. Він у рецензії, як і свого часу С. Чарнецький, розмежує п'єсу і виставу, зазначаючи, що п'єса “така об'ємна, що з неї можна зробити дві <...> вже і так скорочена, ще томить нас своєю чотиригодинною виставою”⁴⁶. Проте високо оцінює гру акторів, пророкуючи виставі довге існування. Він подає прізвиська виконавців головних ролей з оцінкою їхньої гри: “Бенцаль в ролі Дорошенка мав свою велику креацію; Й. Стадник як митрополит Тукальський був просто незрівнянний, усі мусіли звернути увагу на дві малі сцени з дідом, відтвореним прегарно Кривицьким, що рідко коли виступає з огляду на інші обов'язки; Кривицька дала клясичну трагічну постать <...> не була вона банальною у важкій ролі Єфросини; дуже добрим Лучком був Кудла; мамою Дорошенка – арт. Совачева; Лизогубом – Тимченко; прегарними типами: Сірком – Рубчак і московським послом – Яковлів, зовсім добрими – Теплий у ролі Безрідного, Данчак як турецький посол. Мусій як московський посол, в ролях полковників – Фелик, Старицький, Когут і Гулак. Дебютувала (в ролі дочки гетьмана Дорошенка. – Б. К.) з великим успіхом наймолодша дванадцятилітня донька Й. і С. Стадників – Соня Стадниківна...”⁴⁷. Ця рецензія написана на виставу, що відбулася у Львові в Народному Домі 23 грудня 1933 року⁴⁸.

Дослідники творчості акторської династії Й. Стадника можуть тепер долучити до її складу і наймолодшу доньку Софію. Свій виступ у виставі В. Пачовського вона підтвердила в розмові з автором статті. На превеликий жаль, М. Рудницький не називає прізвиська режисера спектаклю, але знаємо, що театром ім. І. Тобілевича на той час керував Микола Бенцаль. Очевидно, що саме він і був режисером постановки.

46. Діло. – 1933. – 27 груд. (Чис. 342).

47. Там само.

48. Тимчук Р. *Із щоденника актора (Театр ім. І. Тобілевича 1933 р.)* / Р. Тимчук // *Наш театр: книга діячів українського театрального мистецтва. 1915–1975* : у 2 т. / редкол.: О. Лисяк, Г. Лужницький (гол. ред.), Л. Полтава (літ.-мов. ред.), В. Шашаровський. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1975. – Т. 2 : *Матеріали до історії українського театру. 1915 – 1991*. – С. 646.

З великим успіхом 1934 року пройшла вистава у Перемишлі, що знову ж таки зазначає у своїх мемуарах В. Пачовський: “В Перемишлі молодь зробила мені овацію на виставі (20. III.), заповненій по береги селянською публікою, яка слухала цілої вистави з запертим віддыхом...”⁴⁹.

Про цей виступ театру імені І. Тобілевича у Перемишлі на сцені Народного Дому повідомляла газета “Український Бескид” від 25 березня 1934 р. Про успіх цієї вистави згадував її учасник актор Роман Тимчук у своєму щоденнику: “На виставі “Сонце руїни” публіка дуже оплескує драму і викликає автора, д-ра Василя Пачовського на сцену: дістав вінок і квіти”⁵⁰. Відтоді жодного разу театр ні в Україні, ні в діаспорі не звертався до драматичної спадщини В. Пачовського.

Який на завершення можемо зробити висновок? Перше: автор п’єси “Сонце руїни” увійшов до історії українського театру першої третини ХХ століття як драматург, котрий прагнув оновити його репертуар. Друге: його драма “Сонце руїни” дала новий поштовх розвитку таланту цілої плеяди акторів на чолі з геніальним Лесем Курбасом. Третє: повернення театрові творчого доробку В. Пачовського висуває і ряд запитань, зокрема, що являють собою сьогодні п’єси В. Пачовського як жанр літератури в контексті модерної європейської драми; чи має якусь вартість і актуальність його драматургія для нинішнього театру? Питання ці аж ніяк не риторичні. Щоб відповісти на них, потрібно насамперед перевидати всі його драматичні твори. Можливо, що тоді театр спробує знайти в них цікаву мистецьку форму і

49. Пачовський В. *Зібрання творів* : у 2 т. / Василь Пачовський. – Філадельфія ; Нью-Йорк ; Торонто : Слово, 1984. – Т. 2. – С. 25.

50. Тимчук Р. *Із щоденника актора (Театр ім. І. Тобілевича 1933 р.)* / Р. Тимчук // *Наш театр: книга діячів українського театального мистецтва. 1915 – 1975* : у 2 т. / редкол.: О. Лисяк, Г. Лужницький (гол. ред.), Л. Полтава (літ.-мов. ред.), В. Шашиаровський. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Об’єднання мистців української сцени (ОМУС), 1975. – Т. 2 : *Матеріали до історії українського театру. 1915 – 1991*. – С. 648.

відкриє коло історичних ідей, що проляжуть містком на шляхах поступу і розбудови нашої держави сьогодні.

Свого часу аналогічні питання ставив і С. Чарнецький: “Чим є “Сонце руїни” з погляду національно-педагогічного? – допитувався він. – Який вплив на публіку, на молодіж?”⁵¹.

На ці питання він дав відповідь 1914 року своєю виставою, що покликала до життя пророчі слова Василя Пачовського: “Встанеш, засіяєш, Україно, зійде світло Твоє і слава ясного зора зійде над Тобою!”⁵². У промінні цієї слави сьогодні по-новому відкривається для нас особистість і творчість Василя Пачовського як драматурга.

51. Чарнецький С. Сонце руїни, трагедії козацької України в 5 діях Василя Пачовського / С. Чарнецький // Діло. – 1912. – 31 січ. (Чис. 24). – С. 6.

52. Пачовський В. Сонце Руїни / Василь Пачовський. – Жовква ; Київ, 1911. – С. 210.

ТЕАТРАЛЬНА ЕТИКА
ЛЕСЯ КУРБАСА І ЮЛІУША ОСТЕРВИ
(ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ)

Етика – сфера діяльності людини,
скерована на внутрішнє
вдосконалення її особистості.

Альберт Швейцер

Леся Курбас і Юліуш Остерва – дві мистецькі вершини українського і польського театрів першої третини ХХ ст. Слід, який вони полишили в царині національних культур, настільки значущий і плідний, що став предметом дослідження і європейського театрознавства. Їх іменами було освячено театральне відродження 60-70-х рр. ХХ ст. і в Польщі, і в Україні, їхня творчість насичує і сьогочасний театр. Унікальність цього явища не тільки в естетиці створених ними вистав (форми швидкозмінні) і не тільки в театральних законах, які вони сформулювали, що, без сумніву, є важливим. Суть – у глибшому, що й становить предмет нашого дослідження: у підґрунті їхньої творчості. Вона у тих етичних, моральних засадах, за якими вони і їх колективи жили і творили, у розумінні ними ролі мистецтва і, зокрема, театру та його виразника – АКТОРА як духовної сили, здатної змінити людину, а через неї і суспільство.

Один із найавторитетніших дослідників творчої спадщини Л. Курбаса доктор мистецтвознавства Неллі Корнієнко у своїй праці “Театральна естетика Леся Курбаса” першою висунула припущення про можливе зіставлення етичних, світоглядних принципів Ю. Остерви і Л. Курбаса. “Без віри і братства Курбаса немає, – вважає дослідниця, – пробувати розглядати його творчість поза цими категоріями – значить механічно підганяти

Козак Б. Театральна етика Леся Курбаса і Юліуша Остерви (типологічний аспект) / Богдан Козак // Мистецтво України : зб. наук. праць / Академія мистецтв України. – К. : Кий, 2001. – Вип. 2. – С. 215–223.

біографію режисера під “класичні” зразки режисерських біографій, у яких цей аспект був менш важливим”¹. На думку видатного польського театрального діяча Єжи Гротовського, створена Ю. Остервою “Reduta” є чи не “найвагомішим явищем у театрі міжвоєнної доби, саме з огляду на спроби проведення довготривалих досліджень акторського ремесла та сформульовані в той час етичні постулати, які сьогодні можуть звучати наївно, проте були сповнені сенсу, тому що означали спробу вигнати з театру те, що пов’язується з нікчемним артистичним напівсвітом”². Методика режисерської та акторської праці Л. Курбаса і Ю. Остерви нерозривно пов’язана з етичною стороною життя кожного члена їхнього колективу. Мистецтво для них ставало засобом до розкриття духовних джерел особистості, шляхом до проникнення в потаємні глибини людського ества.

Проте одразу слід застерегти, що мова не може йти про жодні взаємовпливи, а радше про два виключно самостійні явища, покликані до життя Великою театральною реформою, що виникла наприкінці XIX ст., та тими суспільними і соціальними зрушеннями, які мали місце під час Першої світової війни як в Австро-Угорщині, так і в Росії, – утворення УНР та Польщі як суверенних держав. На об’єктивність такого процесу дуже чітко вказав Л. Курбас, коли його творчості закидали впливи російського режисера Всеволода Мейерхольда. “Шановний критик, – пояснював дилетантам Л. Курбас, – очевидно, не розуміє, що закони мистецької еволюції однакові для всіх... в обставинах великого здвигу у всесвітньому мистецтві всяка свіжа голова при всій різноманітності комбінацій, буде робити по суті те саме, що й інші”³. Творчі пошуки Ю. Остерви узалежнювали від діяльності реформатора російської сцени Костянтина Станіславсько-

1. Курбас Л. *Статті и воспоминания о Л. Курбасе* / Лесь Курбас ; сост.: М. Лабинский, Л. Танюк. – М. : Искусство, 1987. – С. 257.

2. Гротовський Є. *Театр-лабораторія “13 рядів”* / Єжи Гротовський ; пер. І. Волицької // Гротовський Є. *Театр. Ритуал. Перформер* / Єжи Гротовський ; упорядкув., вступ. ст. Б. Козака. – Львів : Літопис, 1999. – С. 32.

3. Курбас Л. *Березіль: із творчої спадщини* / Лесь Курбас ; упоряд., авт. прим. М. Лабінський. – К. : Дніпро, 1988. – С. 274–275.

го, який, мовляв, особисто 1916 р. знайомив його з працею МХТ. Проте Ю. Остерва уже тоді мав готовий план реформи польського театру, який до певної міри був реалізований практикою К. Станіславського: “Нехай буде хоч один свідок (йдеться про М. Лімановського, з котрим відвідав МХТ і в той день після відвідин прочитав йому свої нотатки. – Б. К.), який колись побачить мої артистичні роботи в майбутній Польщі і засвідчить, що вони не є наслідуванням К. Станіславського”⁷⁴.

Перш ніж аналізувати театральну етику Л. Курбаса і Ю. Остерви, зіставимо їх життєві і творчі дороги як шаблі сходження до неї.

Ю. Остерва (справжнє прізвище – Малюшек) народився 1885 р., Л. Курбас – 1887 р. У дев’ятнадцять років Юліуш кидає навчання в гімназії і, захоплений театральним мистецтвом, 1904 р. йде на професійну сцену, де виступає під псевдонімом “Остерва”, що, правдоподібно, є назвою вершини у словацьких Татрах. Від 1908 р. він уже провідний актор театру у Вільні. Лесь натомість успішно закінчує гімназію і впродовж 1907–1908 рр. навчається у Віденському університеті, ходить на вистави Бурґтеатру, знайомиться з працями Гордона Крега, Георга Фукса, Макса Рейнгардта. 1909 р. Ю. Остерва відвідує Відень, Париж, де його колега ще з гімназійальних років, у майбутньому відомий польський режисер, Леон Шіллер розповідає йому про театральні ідеї Гордона Крега, якого запізнав особисто і був його пристрасним адептом. Треба гадати, що бачені експерименти на європейських сценах дали поштовх і Л. Курбасові, і Ю. Остерві до розуміння, що мистецтво театру повинне керуватися у своєму поступі певними законами як мистецтво літератури, музики, малярства, архітектури. 1908 р. Л. Курбас продовжує навчання у Львівському університеті і робить перші кроки на аматорській сцені, грає і ставить вистави. Ю. Остерва у цей час тріумфально виступає на сценах Кракова і Варшави.

На професійну сцену Л. Курбас приходять 1912 р. і через два роки займає провідне місце в театрі Товариства “Руська бе-

4. *Osterwa J. Notatki do wspomnień / Juliusz Osterwa // Scena Polska. – 1938 – Z. 2–4. – S. 366. (Переклад тут і далі – Б. К.)*

сіда”, де перед тим виступали його батько і мати під прізвищем Янович і Яновичева. З вибухом першої світової війни Ю. Остерву було інтерновано до Росії, в Самару, згодом він переїздить до Москви і там у польському театрі грає і ставить вистави. Л. Курбас потрапляє до Тернополя, де утворює театр “Тернопільські театральні вечори”, в якому виступає як актор і режисер. І тут час спресовується – у березні 1916 р. Л. Курбас з’являється у Києві на запрошення Миколи Садовського. Ю. Остерва приїздить до Києва у серпні 1916 р. на запрошення Францішка Рихловського, директора польського театру. Дороги Л. Курбаса і Ю. Остерви зійшлися. У спогадах доктора мистецтвознавства Олександра Дейча “Людина, яка була театром” є свідчення, що вони були близько знайомі: “Я часто їх бачив разом: пана Леся і пана Юліуша. Здебільшого на вечорах поезії. <...> Не знаю, чи співпадали театральні смаки Курбаса і Остерви <...> До речі, одну їх розмову пам’ятаю як зараз. У пивнім барі на Хрещатику... в кутку я помітив Курбаса. Він гукнув мене. Поруч сидів Остерва. Вони поzmовницьки про щось шепотіли. Розмова запам’яталась, бо була несподіваною. Курбас і Остерва хотіли винайняти під Києвом зруйновану церковцю (старий замок, корчму, порожню садибу) і на рік-два усамітнитись там з групою молодих акторів. “Добровільна бідність”, “відмова від власності”, “братні почуття”, “мандрування” – ці вирази наштовхували на думку про бажання створити не просто комуну, а швидше щось схоже на акторський скит <...> Цікаве інше: як тільки я до них підсів, Курбас попередив мене, щоб я не дивувався, бо вони з паном Юліушем давно перейшли на “ти”. І це для них принципово важливо”⁵.

Проте ні в Ю. Остерви, ні в Л. Курбаса згадок про подібні зустрічі не знаходимо. В листі Валентини Чистякової, дружини Л. Курбаса, до Валерія Гаккебуша читаємо рядки про захоплення Леся Степановича грою Остерви: “На сцені, здавалося, він нічого не робив, – казав Олександр Степанович, – був лише дуже задуманий і зосереджений. Не можна назвати це обмеженістю і

5. Дейч О. Людина, яка була театром / О. Дейч // Жовтень. – 1986. – № 6. – С. 97. (Переклад – Є. Дейч.)

скупістю його засобів виразності. Всіх зачаровувала така стриманість у діях і відточеність форми, що відчувалися в кожному точно знайденому жесті, в майстерній обробці деталі <...> Особливо запам'ятався він Олександрю Степановичу в "Йолі" Жулавського. Може, тому він і взявся за постановку в "Молодому театрі" саме цієї п'єси"⁶. Без сумніву, вони, люди європейської культури, були знайомі, і доля вчинила так, що саме Київ став тим містом, де вперше були реалізовані їх театральні візії. І цьому великою мірою сприяли політичні події 1917 р. – вибух революції у Росії і утворення Української Народної Республіки, що поклікала українців до дії як націю і активізувала у Києві життя національних меншин.

У березні-квітні Л. Курбас бере активну участь у проведенні Всеукраїнської театральної наради, на якій було утворено Комітет Українського Національного Театру. Ю. Остерва з діячами польської культури тоді ж у квітні закладає Спілку Артистів Польських Сцен (ZASP). Проте обидва незабаром відходять від активної громадської діяльності і зосереджують свою увагу на практичній роботі. "Ми на хвилю стали до громадської роботи, – писав 1917 р. Л. Курбас, – свідомо на хвилю <...> бо ми вже розуміли, що коли не помилковий наш шлях, то наше діло, іменно тому, що виходить із чистого мистецтва, дасть більше рідному народові, чим вся наша неуміла агітація і громадянська праця"⁷.

Л. Курбас ще 1916 р. розпочав з випускниками Музично-драматичної школи ім. М. Лисенка репетиції над "Едіпом-царем" Софокла і тепер утворив з ними "Молодий театр", який у серпні 1917 р. відкрив свій перший театральний сезон п'єсою В. Винниченка "Чорна Пантера і Білий Медвідь", а у жовтні дав "Молодість" Гальбе, в листопаді – "Драматичні етюди" О. Олесея. Проте політичні події мінялися на Україні, як у калейдоскопі. Не встигла Українська Центральна Рада 20 листопада 1917 р. проголосити III Універсалом створення УНР, "як з другої сторони Дніпра, – читаємо у спогадах Ю. Остерви, – відізвався

6. *Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи* / ред. Ю. П. Косенко ; упоряд., авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський. – К. : Мистецтво, 1991. – С. 245.

7. *Там само.* – С 28–29.

гучний, щораз голосніший нестерпний страшний кашель більшовицьких гармат і тривав цілих одинадцять довгих, як місяці, днів і стільки ж безсонних ночей. Врешті ввійшли більшовики (9 лютого 1918 р. під проводом підполковника царської армії Муравйова. – *Б. К.*) і почали плюндрувати і гуляти...”⁸. У Києві тоді загинуло п’ять тисяч чоловік – люди втікали, хто куди міг. “Щоденні розстріли, терор навели страшений страх між населенням, – читаємо у щоденнику Василя Василька, учня Л. Курбаса. – Більш нервові люди боялися вийти на вулицю. В місті не вистачало хліба, не було води. Звичайно, при такому стані не було й мови про продовження праці”⁹. Першого березня 1918 р. Київ окупували німці... Не встигла Центральна Рада повернути владу, як Павло Скоропадський проголосив себе гетьманом України. Але під тиском Українського Національного Союзу 14 грудня він складає свої повноваження і передає їх Директорії, яка вже 5 лютого 1919 р. через більшовицьку інвазію покинула Київ. Цей драматичний калейдоскоп подій втягував у коло політичної гри і культурні сили Києва: “...ті часи не дозволяли бавитися у вирозумілі, впорядковані, справедливі взаємини, – згодом напише у своїх спогадах Ю. Остерва. – Заледве ми призвичаїлися, як “нова ера”, що з’явилася разом з німцями, вимагала від нас зміни кута зору на життя “слуг Мистецтва”. Не маючи змоги узгодити погляди своїх членів, трупа (Польського театру під дирекцією Рихловського. – *Б. К.*) розпалася на дві групи”¹⁰.

У квітні 1918 р. Ю. Остерва з групою акторів-однодумців на аматорській сцені польського клубу “Ogniwo” утворює “Новий Польський Театр”, що проіснував сімдесят днів, тобто до 30 червня 1918 р. “Молодий театр” протримався до 1920-го, згодом на його базі Л. Курбас утворює “Кийдрамте”, а 1922 р. – Мистецьке Об’єднання “Березіль”, а відтак – театр “Березіль”, який

8. *Osterwa J. Notatki do wspomnień / Juliusz Osterwa // Scena Polska. – 1938 – Z. 2–4. – S. 366–367.*

9. *Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи / ред. Ю. П. Косенко ; упоряд., авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський. – К. : Мистецтво, 1991. – С. 225.*

10. *Osterwa J. Notatki do wspomnień / Juliusz Osterwa // Scena Polska. – 1938 – Z. 2–4. – S. 367.*

після арешту Курбаса у 1933 р. був 1935 р. перейменований у театр ім. Т. Шевченка. Восени 1918 р. Ю. Остерва повертається до Польщі і там 1919 р. створює свою знамениту “Redutę”, якій випало значно довше життя.

Працюючи в різних політичних і соціальних умовах, Л. Курбас і Ю. Остерва, переборюючи численні труднощі, творили свої Театри. Особистим прикладом вони накресливали шлях, яким вели свої колективи, не поступаючись ні на йоту тим етичними і творчими принципами, які поклали в основу діяльності своїх перших театрів – “Молодого” і “Нового Польського”. “Молодий театр” був скринькою, – згодом скаже Л. Курбас, – що розкрила всі формальні можливості, які зараз є дійсністю в українському театрі”¹¹. Ю. Остерва 1938 р. зазначить: “Організація цієї трупи (Нового Польського театру. – Б. К.), “репертуарні плани”, адміністративна система і початки акторської праці, і туга, і клопоти, і труднощі, і спосіб подолання фатальних перешкод у роботі, в діяльності, в житті роблять вагомим те твердження, що в київському “Ogniwie” було “щось таке”, що стало прототипом варшавської “Reduty”¹².

Театр – мистецтво колективне і індивідуальне водночас, де кожна особистість прагне до максимального самовияву. Парадоксально, але творчий особистий вияв можливий лише за умови самообмеження. І змусити митця театру добровільно піти на такий крок може лише висока театральна ідея. Саме вона є тим наріжним каменем, на якому режисер як провідник такої ідеї вибудовує той чи інший театральний колектив однодумців, творить “космічний оркестр” (П. Тичина) з розрізнених голосів. “Все швидко промине, – проголошує Ю. Остерва, – хвилиний тріумф, і найбільш багніста, липка плітка, і закид, і чорна обмова, і одновечоровий ентузіазм – але Ідея не згине. Коли вона чиста, з палкого почуття прилинула до мозку – а дія була прагненням до досконалого її відбиття – то не згине! Однаково, чи та

11. Курбас Л. *Театральні закони і акценти* / Леся Курбас ; вступ. ст. і впорядкув. Б. Козака. – Львів : Логос, 1996. – С. 24.

12. Osterwa J. *Notatki do wspomnień* / Juliusz Osterwa // *Scena Polska*. – 1938 – Z. 2–4. – S. 367.

ідея була політична, суспільна, чи артистична – однаково, з якої мистецької царини, однаково – чуле серце її почуло”¹³. Розуміння ідеї як мистецького імперативу “тривання на високому” сповідував і Л. Курбас, бо там “вершиться об’єднання всіх нас: говорять людські глибини, дійсне наше “я”, безвипадковість і різнорідність індивідуальностей життєвих”¹⁴. Осягнення митцем сфери Духа завжди тісно пов’язане з дотриманням певних норм поведінки, як це буває в релігії чи ритуалі. Тільки за такої умови можливий мистецький поступ по вертикалі вгору, коли особисте життя, тісно переплетене з професійним, творить єдину нерозривну цілість. Для Ю. Остерви мистецтво – це Бог, трансцендентне поняття:

*“Мистецтво
це є
– Бог –
причина причин
творець нашого світу
та інших світів у просторі
– сила –
котра обертає землю
сонце і зорі
– мудрість –
яка керує життям
і
визначає час
– краса –
яка уявила людину
і видзвонює ритм
– Добро –
яке збудувало серце”*¹⁵.

Він сприймав мистецтво як глибокий релігійний акт – у прямому розумінні цього слова, зрештою, релігійність є однією з рис польської культури: літератури, музики, малярства.

13. Osterwa J. *Listy / Juliusz Osterwa*. – Warszawa, 1968. – S. 48.

14. Курбас Л. *Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас; упоряд., авт. прим. М. Лабінський*. – К.: Дніпро, 1988. – С. 38.

15. Osterwa J. *Z zapisków / Juliusz Osterwa*. – Wrocław, 1992. – S. 62. (Переклад автора. – Б. К.)

Ю. Остерва долучив туди і театр. Для нього найвищим зразком наслідування було життя Франциска Ассизького. Л. Курбас, що виховувався у домі свого діда, який був священиком, також захоплювався життям Ф. Ассизького і йому близькою була аскеза: “я відмовився їсти тиждень з принципу для “Бога”, зробився анахоретом”, проте, як і Г. Сковорода, вважав людину “мікрокосмом”: “І все-таки я в космосі і його законах <...> не в законах матерії”¹⁶. Він розглядав мистецтво як творчу, космічну, всеосяжну силу, і хоча формулює свою думку не так поетично, як Ю. Остерва, однак переконливо: “Мистецтво є настільки однією з паралельних частин продовженостей життя, космосу, оскільки воно річ органічна, що ніякою формулою, зобов’язуючою для всіх часів, не можна його вичерпати, так само, як не можна вичерпати життя і всесвіту”. І як дефініцію утверджує: “Нехай не говорять, що мистецтво – це фізіологія. Ми є мі-кро-кос-мос”¹⁷. І, наче луною, йому відповідає думка Ю. Остерви: “... театр є як макрокосмос і міріад мікрокосмосів”, “Театр створив Бог для тих, котрим недостатньо церкви”¹⁸. Така місія театру вимагала, щоб вистави в ньому були літургією, звичайно, не за формою, а за суттю, були служінням. “Мистецтво, особливо театр, мусить повернутися до своєї первоформи – релігійного акту, – наголошував і Л. Курбас. – Воно все-таки по суті – акт релігійний. Воно – могутній засіб перетворення грубого в тонке, можливість піднятися в вищі сфери, перетворення матерії. Тоді справді театр – храм, і повинен бути чистим і тихим, хоч усякі будуть молитви в ньому”¹⁹.

Сформульована таким чином театральна ідея на практиці могла бути реалізована лише за умови її беззастережного сприйняття акторами, що, своєю чергою, вимагало від них щоденної наполегливої праці не тільки над своїм тілом, голосом, але й душею, розумом. “Ми починаємо наше молоде діло з повною сві-

16. Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; упоряд., авт. прим. М. Лабінський. – К. : Дніпро, 1988. – С. 37.

17. Там само. – С. 70–71.

18. Guszpit I. Etyka teatru w rozumieniu Juliusza Osterwy / Ireniusz Guszpit. // Notatnik Teatralny. – 1991. – № 1. – С. 27.

19. Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; упоряд., авт. прим. М. Лабінський. – К. : Дніпро, 1988. – С. 34.

домістю згоди з собою самим, – як присягу виголошував Л. Курбас, – з вірою в перемогу і свідомістю, що прориваємо греблю в застійній гниючій воді українського театрального мистецтва, даючи почин до того, щоб колись в його очищених хвилях вільно засіяла стобарвна сонячна веселка вільного творчого духу”²⁰. Така ідея повинна була стати дійовим актом волі, самопожертви, зречення! “Ті, що її мають у собі, – не накинуту, а з душі, і з думки, і з серця почату, – карбував кожне слово Ю. Остерва, – повинні зосередитись на меті вдосконалення, і це для того, щоб взаємно піднятися до більш пристрасного, наполегливого виконання свого Покликання”²¹.

Обоє розуміли, що створити такий колектив однодумців з акторів старої школи, за винятком окремих осіб, практично неможливо. Тому кожен вважав необхідним відкрити при театрі студію. Л. Курбас уперше – при “Молодому театрі” 1918 р., а відтак при “Березолі” 1922-го. Ю. Остерва – при театрі “Reduta” 1919 р. Фактично акторське навчання у цих студіях тривало увесь час. “Студія не є школа, – вказував Л. Курбас, – бо школа є чимось тимчасовим, що можна “скінчити”, студію ж (нашу) скінчити не можна, бо студіювання, як і творчість, не має кінця і остаточного завершення. Там, де кінчається студіювання, кінчається творчість і поступ”²². Щоб зрозуміти масштабність поставлених завдань і радикальність реформ, які вони проводили у своїх театрах, а також їхнє значення, коротко окреслимо словами Л. Курбаса і Ю. Остерви стан тодішнього українського і польського театрів. “Сучасний український театр, – констатує Л. Курбас, – наслідок антиукраїнського режиму, це недодумана думка, недотягнений жест, недонесений тон. Це в кращому разі кілька могіканів великої епохи Кропивницького, Тобілевичів і їх перших учнів... В гіршому разі це плоский епігонізм, мізерна копія корифеїв, атмосфера грубого, дилетантського відношення

20. *Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи* / ред. Ю. П. Косенко ; упоряд., авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський. – К. : Мистецтво, 1991. – С. 29.

21. *Osterwa J. Listy / Juliusz Osterwa*. – Warszawa, 1968. – S. 48.

22. *Курбас Л. Театральні закони і акценти / Лесь Курбас ; вступ. ст. і впорядкув. Б. Козака*. – Львів : Логос, 1996. – С. 28.

до мистецтва. Серед котрої жменька самостійних талановитих одиниць ламає своє життя, поневолі теряє індивідуальність і, зживаючись з традиціями, старіє для всякого нового почину. Ніякої культури жеста, слова, стилю. Розуміння мистецтва як у пересічного лаїка”²³. Польський театр, хоч і мав відчуття стилю і ширший репертуар, і вищу сценічну культуру, проте на його сцені панувало прем’єрство, чвари і кокетерія. Безжалісно викриває ці риси Ю. Остерва, вважаючи, що тільки рішення ZASP-у було б гамівним “...намордником на ту анархію театральних працівників. На їх диву гідне химерне розуміння і трактування обов’язків щодо сцени. На їх фальш і облуду...”²⁴. Самі лише накази і настанови не мали б тут жодного впливу, і це прекрасно розуміли як Л. Курбас, так і Ю. Остерва. “Не через формальне ставлення до параграфів, а через вироzumіле відчуття і ставлення до духа, що оживляє сьгоднішні правила, може сила наша недавно з’єднана і зорганізована з користю діяти в Державі, що будується – і наближатися до вершин творчості на славу мистецтву і в такий спосіб виконувати призначення колективу осіб, що діють на сцені і через сцену”, – наголошує Ю. Остерва у підсумку до “Настанов Артистичної Ради” II з’їзду ZASP²⁵. Л. Курбас бачить розв’язання цієї проблеми у взаємопроникненні мистецтва і життя, що творять собою нерозривну єдність духу і тіла, слова і чину, буття і творчості: “Мистецтво буде така форма стосунків поміж людьми, в якій вони через мистецький твір настраюються на одне світо- і життєвідчування. Світовідчування – як основний нормотворчий принцип форм життя, і не тільки форм життя, але й напрямку життя, себто змісту і форми в житті. Воно є органічне, що керує нами, що примушує не тільки так бачити, але й так робити. Воно визначає і етику”²⁶.

23. *Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи* / ред. Ю. П. Косенко ; упоряд., авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський. – К. : Мистецтво, 1991. – С. 28.

24. *Osterwa J. Listy / Juliusz Osterwa*. – Warszawa, 1968. – S. 50.

25. *Przepisy Rady Artystycznej // Scena Polska*. – 1920. – kwiecień (№ 4). – S. 74.

26. *Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; упоряд., авт. прим. М. Лабінський*. – К. : Дніпро, 1988. – С. 69.

Творчу наснагу і матеріал для реалізації поставлених завдань обоє черпали з творчості великих мислителів і поетів своїх національних літератур. Л. Курбас – у творчості Г. Сковороди, Т. Шевченка, Лесі Українки; Ю. Остерва – у спадщині А. Міцкевича, Ю. Словацького і С. Виспянського. Домінантою репертуару “Reduty” стала драматургія польського романтизму. Перед Л. Курбасом стояло дещо інше завдання з огляду на історичні умови розвитку українського театру в умовах Росії, на сцені якого до 1905 р. було заборонено грати твори зарубіжних авторів; тому поруч з драмами Тараса Шевченка, Лесі Українки, Олександра Олеса він ставить п’єси Софокла, Шекспіра, Мольєра, Гауптмана...

Один і другий прагнули не тільки вишколити акторське тіло і голос, а поглибити знання і культуру своїх учнів через серйозну драматургію, прагнули провести молодих акторів дорогами різних драматичних жанрів і стилів: “Маємо намір піти через густу діброву польської драматичної літератури, – накреслював шлях “Reduty” Остерва, – хочемо спочатку пройти реалізм творів, написаних прозою, потім опанувати вірш, так як розвивався у драмі, тобто Заблоцький, Фредро, Словацький, Виспянський...”²⁷; “Признали і рішили, – пояснює Л. Курбас мистецькі наміри “Молодого театру”, – що стиль у формах мистецтва – головне. Що з ним пов’язане все проче, що все проче від нього залежить, що він, і тільки він – умовіє для жесту, слова, тону, ритму. Що зрозуміння і відчуття його дає точки опори для праці над засобами артистичного проявлення актора. Що чим далі в історії мистецтва, тим він складніший, важчий для зрозуміння. І тому почали роботу із старогрецького “Царя Едіпа”²⁸. Обидва змагали до того, щоб якомога повніше розкрити особистість актора як людини, а відтак розвинути її професійну вправність, бо особистість, індивідуальність митця просвічується крізь створені ним образи, як проміння сонця крізь кристал: “Митець – вільний вияв людини”, – наголошував Л. Курбас. “Мистецтво –

27. Osterwa J. *Listy / Juliusz Osterwa*. – Warszawa, 1968. – S. 52.

28. Курбас Л. *Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас; уряд., авт. прим. М. Лабінський*. – К.: Дніпро, 1988. – С. 196.

це не є якесь ретушування природи. А особливе, індивідуальне світовідчуття і своя, індивідуальна передача”²⁹. Для актора є обов’язковим “свідоме, індивідуальне розуміння ролі”, – наполягав Ю. Остерва, – “єдина риса..., яка робить з нас творців сцени. Чим вона глибша і поважніша, тим більшу вартість ми маємо”³⁰. Він вимагав від акторів не грати роль, а “перейнятися долею персонажа до такого ступеня, коли забувається про себе, коли живеться на сцені не образом, але в образі”, проте вищим шаблоном акторського покликання для нього було “не вдавати вищу істоту і не наслідувати її, і не бути нею – а стати посланцем істоти, що поклікала тебе на посередництво поміж нею і світом”³¹. Він вважав актора – медіумом. До речі, так він сприймав назагал усіх людей. Він так усвідомлював і події Другої світової війни: “Вирішуються долі не Польщі і не Німеччини, не людей, народів, не земної кулі, це вершаться долі Добра і Зла, а через них – долі їх посередників, медіумів. Маємо роздвоєння битви духовної, великої Війни духовної”³².

Л. Курбас трактував природу актора дещо по-іншому, він вважав його розумним Арлекіном, гнучким, дотепним, іронічним і спритним, що вміє “...винаходити і демонструвати в матеріалі – в людині (в собі самому) та в іншому матеріалі театру – символи для передачі зображуваної реальності”³³. З такого трактування ролі актора випливала й естетика їхніх вистав, і їх Театрів. Проте принципи етичні, що організовували акторську працю, творче життя колективу, були дуже подібні, багато в чому збігалися.

На проби ніхто не мав права спізнюватися, працювали, не рахуючись із часом, гуртом снідали, обідали і вечеряли, спіль-

29. Курбас Л. *Театральні закони і акценти* / Лесь Курбас ; вступ. ст. і впорядкув. Б. Козака. – Львів : Логос, 1996. – С. 20.

30. Guszpit I. *Etyka teatru w rozumieniu Juliusza Osterwy* / Ireniusz Guszpit // *Notatnik Teatralny*. – 1991. – № 1. – S. 28.

31. Там само.

32. Osterwa J. *Pamiętnik z września 1939 r* / Juliusz Osterwa // *Pamiętnik teatralny*. – 1967. – Z. 2. – S. 171.

33. Курбас Л. *Театральні закони і акценти* / Лесь Курбас ; вступ. ст. і впорядкув. Б. Козака. – Львів : Логос, 1996. – С. 30.

но ставили декорації, світло, виявляючи один до одного взаємоповагу, терпимість, доброзичливість. Відпочивали теж разом, не полишаючи і там праці над собою. За свідченням учнів, ні Ю. Остерва, ні Л. Курбас ніколи не підвищували голосу під час проб, були терпеливими до процесу зростання образу в молодому акторові, ніколи не виходили на сцену і не грали замість нього, бо знали, що таким чином вбивають вияв його особистості, глушать його фантазію та уяву. Для поглиблення культури своїх вихованців вважали обов'язковим відвідини музеїв, виставок, концертів, участь у вечорах поезії. І все це обов'язково чергувалося з моментами усамітнення, мовчання, зосередження. Тиша, що панувала під час проб, завжди бриніла енергією зосередження. Це зродилося ще на перших репетиціях у “Молодому театрі” і вражало всіх, хто спостерігав приготування до вистав у театрі “Reduta”. У своїх спогадах молодотеатрівці захоплено згадують, що під час прощання після першої репетиції, коли Курбас побажав їм “Доброї роботи” на наступний день, вони зробили це побажання щоденним вітанням на усе життя, вітаючи один одного словами: “Доброї роботи!”

Ю. Остерва і Л. Курбас ліквідували в своєму театрі суфлера, що зобов'язувало акторів добре знати текст ролі, а це методологічно сприяло їх зосередженості на процесі взаємодії як на пробах, так і під час вистави. Ю. Остерва навіть зліквідував посаду помічника режисера, і кожен актор сам відповідав за свій вихід на кін без нагадування, а кожен робітник сцени, без сигналу зі сторони, ставив ту чи іншу декорацію. Вони залучали до роботи над постановкою весь творчий колектив, поцінювали думку кожного. Проте останнє слово належало режисерові, і цього ніхто не ставив під сумнів. Велась обов'язкова фіксація мізансцен, темпоритмів, змін і поправок, що виникали в часі проб. Кінцево зафіксована вистава не мала права на порушення своїх складових, бо ставала твором мистецтва, виявом певної ідеї, акторської і режисерської установки, виразником їхньої душі, їхнього світобачення і через неї вони промовляли до глядача.

У перші роки вони постановили, що колектив не буде виходити на оплески в кінці спектаклю, опущена завіса вдруге не піднімалась. У “Молодому театрі” це правило невдовзі скасува-

ли, оскільки змінилися естетичні завдання театру. Ю. Остерва на цьому принципі наполягав навіть у кінці свого життя, наражаючи себе на конфлікти з акторами.

Кожна вистава обов'язково розглядалася ними як чергова прем'єра, підлягала аналізу і новим пробам. Не допускалося жодного компромісу щодо реквізиту, костюмів, сценографії. Один і другий надавали особливого значення тому, як глядач сприймав виставу. Ю. Остерва в “Reducie” ввів суворе правило – після початку спектаклю глядачів, які запізнилися, не допускали в зал. Вони повинні були чекати антракту. Він також дбав, щоб глядачі, які приходили до його театру, почували себе зручно перед виставою і під час антракту. Ввічливість білетерів була винятковою. Л. Курбас при “Березолі” створив так звані “станції” – завданням однієї з них було спостереження за реакцією глядача під час вистави. Ю. Остерва і його соратники впродовж років зібрали унікальний музей “Reduty”. Курбасівці розгорнули справу значно ширше – вони створили музейну станцію, в обов'язки якої входило збирати все, що розкривало б не тільки шлях “Березоля”, а також історію театру на Україні. З їхніх театрів вийшла ціла плеяда визначних артистів і режисерів, по суті, “Березиль” і “Reduta” були першими національними професійними театральними інституціями.

Є ще одна спільна ї, водночас, відмінна риса цих двох Митців. Один і другий були великими акторами своїх національних сцен, були геніальними акторами, грали разом зі своїми учнями, були для них прикладом. Ю. Остерва хотів бути першим актором польської сцени і був ним, граючи все життя провідні ролі як у своєму театрі, так і в інших театрах Польщі. З власних коштів покривав дефіцит бюджету “Reduty”, можливо, через це ніколи не відмовлявся від акторства. Одночасно був директором кількох театральних сцен, керівником ZASP-у, поважно був зангажований у релігійне і суспільне життя. Л. Курбас пожертвував своїм акторським талантом і переніс акцент своєї діяльності на режисуру та педагогіку, на вишкіл акторських і режисерських кадрів для українського театру. І хоч одним з перших одержав високе звання народного артиста республіки, його творчі пошуки постійно піддавали критиці крізь скельця ідеологічних оку-

лярів. Врешті уgliedіли в ньому “ворога народу” і 1937 р. розстріляли. Ю. Остерва відчув на собі ідеологічний тиск лише в кінці свого життя, 1944 р., будучи смертельно хворим. Фізична смерть врятувала його від творчої смерті, яку готували йому “червоні обійми”, що вже чигали на нього.

Усе зроблене Л. Курбасом і Ю. Остервою в царині театру є настільки вагомим і значним, що стало надбанням не тільки української і польської сцен, а й світової театральної культури. Шлях, який вони вказали, є конкретним і живим, але для кожного митця він є особистим і неповторним, проте завжди плідним, бо веде у сфери духу. Розквіт театру залежить від тих індивідуальностей, що мають мужність і силу ступити на цей шлях і йти ним.

ЛЕСЬ КУРБАС ЗАПОВІВ “ГАЙДАМАКИ”

В історії театру імені Марії Заньковецької є вистава, поява якої завжди засвідчувала вірність заньківчан національній ідеї. Назва цієї вистави – “Гайдамаки” Т. Шевченка.

Прем'єра її відбулася у Києві 3 листопада 1922 року, про що повідомила газета “Пролетарська правда”: “Сьогодні в театрі йде у новій постанові Леся Курбаса поема Шевченка “Гайдамаки”. Ролі розподілені поміж найкращими силами трупи. Декорації художника І. Бурячка. В п'єсі також виступить арт[ист] майстерні “Березіль” тов. Ігнатович в ролі Яреми.”¹ Керівництво театру на чолі з Олександром Корольчуком запросило на постановку вже відомого тоді на всю Україну режисера Леся Курбаса, який за власною інсценізацією ще 1920 року вперше в нашій історії поставив “Гайдамаки” на сцені Державного драматичного театру ім. Т. Шевченка в приміщенні колишнього театру Бергоньє (тепер приміщення Національного театру російської драми імені Лесі Українки, вул. Б. Хмельницького, 5). За свідченням преси, вистава викликала в залі небувале емоційне піднесення. То була справді геніальна постановка. Леся Курбас знайшов для неї образну сценічну форму, що органічно впливала із поетичної структури Шевченкового слова. Він зумів поєднати глибокий національний дух поеми з культурним надбанням світового театру. Десять слів Поета – втілені у жіночих постатях, немов хор з античної трагедії, вводили глядача у дію, коментували її, переживали долю героїв, раділи з ними і вболівали за них. Це був не тільки Голос Поета, це – був Голос України.

Козак Б. Леся Курбас заповів “Гайдамаки” / Богдан Козак // Театральна бесіда. – 1998. – № 1. – С. 8–10.

1. Пролетарская правда. – 1922. – 3 ноябр. (№ 253). – С. 3.

Ім'я Марії Заньковецької театр, як подають монографії, одержав у серпні 1922 року, проте він був заснований громадською організацією – Комітет Українського Національного Театру (КУНТ) і удержавлений урядом Української Центральної Ради у вересні 1917 як Український Національний Театр. У вересні 1918 року, за гетьманату, був реорганізований у Державний Народний Театр. Під цією назвою труппа працювала в час УНР, але після приходу до влади більшовиків слово “Державний” з назви було знято і театр позбавлено дотації. З нагоди 40-річчя творчої діяльності М. К. Заньковецької у квітні 1922 р. вийшов декрет Раднаркому УРСР про матеріальне забезпечення М. Заньковецької, і одночасно “...Главполітпросвіта УРСР постановила один із театрів України назвати театром ім. М. К. Заньковецької.”². “Ініціативна група на чолі з О. Корольчуком та І. Гончарівським взялася організовувати театр (ім. М. Заньковецької. – Б. К.) <...>. Незабаром майже вся робота була закінчена і 15 вересня 1922 р. театр розпочав своє існування п'єсою “Лихоліття” Хоткевича”³. Взимку 12 січня 1923 року рішенням Ради народних комісарів України приміщенню Троїцького Народного Дому, де відбувалися вистави від дня заснування театру, дали ім'я Марії Заньковецької⁴. Отож, трьома рішеннями радянська влада перегорнула національно державотворчу сторінку театру і, таким чином, відмежувала себе і водночас театр від його минулого.

Наступною прем'єрою Театру ім. Марії Заньковецької 3 листопада 1922 р. стали “Гайдамаки” Т. Шевченка, весь зміст і дух яких був глибоконародний. Зі сцени лунала присяга колективу на вірність національній ідеї. У ролі Гонти виступив Іван Мар'яненко, який виконував цю роль і в прапрем'єрній виставі, поставленій 1920 року Л. Курбасом на сцені Державного театру

2. *Искусство. – 1923. – 22-28 апр. (Чис.4). – С. 13.*

3. *Яременко В. Десять років праці / В. Яременко // Театр Марії Заньковецької (1922 – 1932) / редкол.: Б. Романицький, М. Фінн, В. Яременко, П. Рулін. – Х. : ДВОУ, 1933. – С. 31.*

4. *Бернацька Р. П. 50 років українського радянського драматичного театру : хроніка / Р. П. Бернацька, С. К. Бурмистренко // Театральна культура (1964) : наук. міжвідомч. щорічник. – К. : Мистецтво, 1966. – С. 273-274.*

імені Т. Шевченка. Залізняка грав Олександр Корольчук, Ярему – Гнат Ігнатович, Оксану – Валентина Барвінок, Лейбу – Сергій Каргальський, Черницю – Любов Ліницька; Борис Романицький грав Полковника, Василь Яременко – Писаря, а Головне слово Поета – Катерина Лучицька⁵. Художником постановки був Іван Бурячок. Музичне оформлення було скомбіноване з творів композиторів Рейнгольда Глієра, Наума Прусліна та Кирила Стеценка. У виставі був зайнятий майже весь творчий склад заньківчан. У Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України зберігається архів артистки К. Лучицької, де є список акторів театру з весни 1923 року. Коли порівняти його з програмкою вистави “Гайдамаки” з літа 1923 року (гастролі Полтава, Кременчук, Черкаси), то там бракує чимало прізвищ⁶. На той час деякі провідні актори вже покинули театр: серед них, на жаль, були І. Мар’яненко, К. Лучицька, М. Малиш-Федорець... Проте впродовж багатьох років “Гайдамаки” залишалися добрим вишколом для цілої низки молодих митців. Починаючи з літа 1923 р. роль Яреми незмінно виконував Б. Романицький, В. Яременко перебрав спочатку роль Залізняка, а після смерті О. Корольчука 1925 року – роль Гонти. Оксану згодом грала Варвара Любарт, а Залізняка – Сергій Грінченко; роль Титаря виконував Микола Пенькович, роль Старшини – рідний брат Остапа Вишні – Кость Губенко. Певні зміни відбувалися і в складі Десяти слів Поета – іноді їх було дев’ять, іноді навіть п’ять. Саме програмки вистави “Гайдамаки” документально засвідчують трудний шлях акторського становлення Театру ім. М. Заньковецької, коли він, позбавлений приміщення, яке влада передала 1923 року під клуб заводу “Металіст”, змушений був назавжди покинути Київ і на довгі роки стати мандрівним театром. 1931 р. у Запоріжжі виставу “Гайда-

5. Романицький Б. Уривки з моїх спогадів / Б. Романицький // Заньківчани : Львівський державний ордена Трудового Червоного Прапора академічний український драматичний театр імені М. Заньковецької / упоряд. І. Р. Піскун ; ред. кол. І. О. Волошин, М. К. Йосипенко (гол.), В. І. Харченко, В. С. Яременко. – К. : Мистецтво, – 1972. – С. 23.

6. Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Ф. П. № 4992.

маки” поновив Іван Богаченко. Проте 1933 року, коли заарештовано її творця Леся Курбаса, виставу одразу зняли з репертуару.

У своїй історії Театр імені Марії Заньковецької ще тричі звертався до Шевченкових “Гайдамаків”. І щоразу це були етапи його духовного утвердження.

1939 року до 125-річчя від дня народження Т. Шевченка “Гайдамаки” дозволили поставити, очікувалось “визволення” Західної України, і вони мали звучати особливо “патріотично”, закликаючи до цього “визволення”. Режисери Василь Харченко, Іван Богаченко та художник Юрій Стефанчук повернули Шевченкове слово на заньківчанську сцену, але в контексті недавнього голодомору 1933 року і по суті “вчорашніх” антинаціональних судилищ 1937 вистава звучала як голос нескореної душі народу.

1963 року в інсценізації Леся Курбаса “Гайдамаки” поставив Володимир Грипич. Тоді, на хвилі “відлиги”, театр цією виставою ще раз проголосив, що він був і буде українським.

1988 року постановку здійснив Федір Стригун. На початках так званої перебудови заньківчани на повен голос відкрито заявили: ми – театр НАЦІОНАЛЬНИЙ! Художник-постановник двох останніх вистав – Мирон Кипріян. В музичному оформленні використано твори М. Лисенка, К. Стеценка, Р. Глієра, О. Радченка. Вистава й сьогодні є в репертуарі.

Дух Марії Заньковецької, вогненне слово Тараса Шевченка і творчий пошук Леся Курбаса у далекому 1922 році зродили Силу, яка ніколи вже не покидала театр. Сьогодні цій Силі виповнюється 80 років. Тож низький уклін Вам – першим виконавцям безсмертних “Гайдамаків”.

СОЦІАЛЬНИЙ GESTUS ФРАНКІАНИ ТЕАТРУ ІМ. МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ

На сцені Театру ім. М. Заньковецької за його 90-літню історію твори Івана Франка знаходили своє втілення десять разів. Здебільшого це були спектаклі до ювілейних дат з нагоди дня народження чи смерті письменника. Окремого дослідження цих сценічних постанов в українському театрознавстві немає, проте їхній перелік і подекуди оцінку дано в книжці Я. Білоштана “Іван Франко і театр”¹. Певну інформацію про деякі вистави, їхніх учасників, режисерів, сценографів можна знайти на сторінках трьох монографій про Театр ім. М. Заньковецької², у 2 томі нарисів “Український драматичний театр”³, у нарисі І. Піскуна “Український радянський театр”⁴ та в колективній монографії

Козак Б. Соціальний Gestus франкіани театру імені Марії Заньковецької / Богдан Козак // Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство. – Львів, 2006. – Вип. 6. – С. 40–46.

1. Білоштан Я. Іван Франко і театр / Я. Білоштан ; ред. П. П. Перепелиця ; худож. П. Т. Вишняк ; худож. ред.: В. А. Кононенко, П. Х. Андрощук. – К. : Мистецтво, 1967. – 159 с.

2. Кордіані Б. Театр імені М. Заньковецької / Б. Кордіані, Л. Мельничук-Лучко. – К. : Мистецтво, 1965. – 99 с.

Заньківчани: Львівський державний ордену Трудового Червоного Прапора академічний театр імені М. Заньковецької / упоряд. І. Р. Піскун ; редкол.: І. О. Волошин, М. К. Йосипенко (гол.), В. І. Марченко, В. С. Яременко. – К. : Мистецтво, 1972. – 187 с.

Кулик О. Львівський театр імені М. К. Заньковецької / О. О. Кулик. – К. : Мистецтво, 1989. – 166 с.: іл.

3. Український драматичний театр. Нариси історії : у 2 т. / редкол.: М. Т. Рильський (відп. ред.), Р. М. Немировський, В. М. Тепляков (худож. ред.), Є. К. Сівченко (тех. ред.). – К. : Друкарня вид-ва АН УРСР, 1959. – Т. 2. – 647 с.

4. Піскун І. Український радянський театр : нарис. – К. : Держ. вид-во. образ. мист. і муз. літ., 1957. – 80 с.

“Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру”⁵. Метою нашого дослідження є спроба проаналізувати ті десять постанов за творами Івана Франка, що припали на радянський період діяльності Театру ім. М. Заньковецької, починаючи від першої постанови “Украденого щастя” (1922), визначити, яке місце в творчому доробку заньківчан вони посідали, а також уточнити дати прем’єр, деякі прізвища режисерів-постановників та акторів-виконавців.

Фактологічною базою для цього обрано не стільки спогади чи рецензії, позначені певним суб’єктивізмом, викликаним вимогами часу і політичною кон’юнктурою, скільки статистичні дані – кількісний показник зіграних вистав кожної нової постанови і число глядачів, що їх відвідало. Глядач як фактор мистецької вартості вистави – такий підхід може видатись дещо дивним, проте на його важливість і об’єктивність свого часу вказав ще засновник європейського театрознавства Макс Германн. Він вважав, що у створенні вистави беруть участь не лише драматург, режисер, актор, але й глядач, “... позаяк він, хоча це здебільшого і неможливо уявити детально, не лише сприймає, але й значною мірою сприяє результатам, тому що без його участі навряд чи прокинулось би до життя те найважливіше, в ім’я чого існує театр”⁶. Анна Юберсфельд, представник сучасної театральної семіології, наголошує, що саме глядач врешті-решт ставить у виставі визначальну смислову крапку. Отож глядач, як бачимо, є виміром успіху тієї чи іншої вистави, її тривалого чи короткого життя на сцені. Саме він сприймає чи не сприймає ту головну думку, яку йому пропонує драматург своїм твором, а режисер, актори, сценограф, композитор – її мистецькою образно-емоцій-

5. *Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру / [редкол.: М. К. Йосипенко (гол. ред.) та ін.]. – К. : Мистецтво, 1970. – 344 с.: 16 іл.*

6. *Германн М. Театральное пространство – событие / М. Германн // Театроведение Германи. Система координат / М. Германн ; СПб. гос. акад. театр. искусства, Ин-т театроведения свободного ун-та г. Берлина ; сост.: Э. Фишер-Лихте, А. Чепуров. – СПб. : Балтийские сезоны, 2004. – С. 32.*

ною інтерпретацією, і тільки разом вони можуть творити те цілісне явище, яке ми називаємо виставою.

Ролан Барт, один із прихильників структуралізму, поет, постмодерніст, говорячи про мистецький твір, підкреслює, що головним у ньому є не сюжет, а закодований у творі “смысл”. “Смысл, – за його визначенням, – починається з соціального *gestus* (з навантаженої миті); поза нею *gestus* – туманна невиразність, дріб’язковість”⁷. Про соціальний *gestus* у театрі говорив і Бертольт Брехт: “Тільки соціальний *gestus* (критика, хитрість, іронія, пропаганда і т. ін.) вносить сюди людський елемент”⁸. Термін “соціальний *gestus*” ми можемо прирівняти до терміна, який ввів у театральну практику Костянтин Станіславський, а саме – над-надзавдання вистави. Георгій Товстоногов під час практичних занять з режисерами пояснював цей термін К. Станіславського в такий спосіб: “Над-надзавдання вистави існує в глядній залі, і режисерові необхідно його виявити. Тільки автор і сьогоднішній глядач повинні цікавити режисера, тільки вони – джерело сценічного рішення твору”⁹, а отже, і його успіху.

Театр ім. М. Заньковецької був створений 1917 р. як Український Національний Театр з ініціативи Комітету української інтелігенції і підтриманий урядом Української Центральної Ради. У 1918 р. театр реформований у Державний Народний Театр, відтак восени 1922 р. спочатку рішенням Київського губвиконкому колективу театру було надано ім’я Марії Заньковецької, а 12 січня 1923 р. Радою народних комісарів України приміщення театру – Троїцький народний дім – перейменовано в Театр імені народної артистки України Марії Заньковецької. Як зазначають вищезазначені монографії, саме в цьому ста-

7. Барт Р. Дидро, Брехт, Эйзенштейн / Р. Барт // Как всегда об авангарде : антология французского театрального авангарда / сост., пер. с франц., коммент. С. Исаева. – М. : ТПФ “Союзтеатр”, 1992. – С. 178.

8. Там само.

9. Товстоногов Г. Беседы с коллегами: попытка осмысления режиссерского опыта / Георгий Товстоногов ; предисл. К. Л. Рудницкого ; ред. Ю. С. Рыбаков, В. Ф. Рыжова, Д. М. Шварц. – М. : СТД РСФСР, 1988. – С. 50–51.

тусі театр вперше на радянській сцені поставив “Украдене щастя” І. Франка. Прем’єра відбулася у Києві 3 червня 1923 р. Проте ця дата не відповідає дійсності. Переглянувши пресу того часу, знаходимо інформацію, що у Вечірньому бюлетені газети “Пролетарская правда” (№ 2 від 19 квітня 1922 р.) у рубриці “Сьогодні в театрі” подано: “Театр Троицк. [ий] Нар.[одний] Дом – “Украдене щастя”. У книзі “Театр ім. М. Заньковецької”, виданій 1933 р. до 10-ліття театру, вистави “Украдене щастя” жодного разу не згадано, на відміну від інших вистав, які за десять років утворили вагомий творчий здобуток театру. Не згадано тому, що Театр імені М. Заньковецької в сезоні 1922–1923 рр. такої прем’єри не ставив. Її поставили у 1921–1922 рр., коли театр ще мав назву Народного. Це підтверджує і Зошит прем’єр Театру ім. М. Заньковецької, який вів актор В. Яременко від 1922 р., тобто від першого сезону (архів В. Яременка зберігається на кафедрі театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Франка). У всіх монографіях та буклетах про Театр ім. М. Заньковецької режисером-постановником першої вистави “Украденого щастя” названо Б. Романицького, що теж не відповідає дійсності. Я. Білоштан у книзі “Іван Франко і театр” подав справжнє ім’я постановника – він помістив світлину гастрольної афіші, яка документально засвідчує, що режисером вистави був О. Корольчук, художником – І. Таран¹⁰. У ній зазначено, що театр грав цю виставу у приміщенні Театру ім. Луначарського. Виконавцями головних ролей були: Б. Романицький – Микола Задорожний, Анна – В. Любарт, Михайла Гурмана виконував художній керівник театру, режисер і актор – О. Корольчук. Очевидно, постава “Украденого щастя” в режисурі О. Корольчука як сімейно-соціальної драми не дуже відбігала від концепції вистави “Украденого щастя” (1912) М. Садовського, в театрі якого працював О. Корольчук.

Як глядач сприймав цю поставу і скільки сезонів вона була в репертуарі театру, відомостей не маємо. Знаємо тільки умови, в яких працював Театр ім. М. Заньковецької, і тому лише побіж-

10. Білоштан Я. *Іван Франко і театр* / Я. Білоштан ; ред. П. П. Перепелиця ; худ. П. Т. Вишняк ; худож. ред.: В. А. Кононенко, П. Х. Андрощук. – К. : Мистецтво, 1967. – Вклейка між С. 96-97.

но можемо судити про ту “навантажену мить”, той соціальний *gestus*, який прочитував глядач, дивлячись виставу.

Частина колективу Театру ім. М. Заньковецької 10 лютого 1923 р. виїхала з Києва на гастролі в Полтаву, Кременчук та Черкаси. Поїздку зумовило скрутне матеріальне становище, в яке потрапив театр у Києві – він не був внесений до реєстру державних, тому не мав жодної дотації. Повернувшись у квітні з гастролей до Києва, після бурхливих зборів, частина акторів 16 червня знову виїхала з Києва, цього разу до Чернігова, і більше вже не повернулася до колишньої столиці. Конфлікт виник між групою старших акторів, що не хотіли покидати стаціонарне приміщення у Києві (Троїцький народний дім, якому надали ім’я Марії Заньковецької), та молодшою генерацією трупи. Молоді подалися у мандри, прагнучи себе утвердити і зберегти за собою назву Театру ім. М. Заньковецької¹¹.

Удруге Театр ім. М. Заньковецької поставив “Украдене щастя” І. Франка в Запоріжжі. Прем’єра відбулася 6 березня 1940 р. Режисером-постановником цього разу був Б. Романицький, художником-сценографом Федір Нірод. Зберігся ескіз оформлення цієї вистави – дещо казково-романтичний: сцену обрамляла віньєтка з велетенських дерев і кучугур снігу, а інтер’єр хати був перенасичений деталями гуцульського побуту. В театрах возз’єднаної України у сезоні 1939–1940 рр. п’єсу “Украдене щастя” було поставлено у Львові, Тернополі, Києві. У Львівському обласному державному архіві збереглися вирізки з газетних рецензій за 1940 р. та 1941 р. на виставу “Украдене щастя” в Театрі ім. М. Заньковецької, в яких читаємо схвальні відгуки на гру заньківчан та постанову, яку здійснив Б. Романицький¹². З них також довідуємося, що роль Задорожного виконували Б. Романицький та О. Дударев, роль Гурмана – В. Яременко та М. Герашенко, роль Анни – В. Любарт та Ф. Гаєнко. Яке над-надзавдання ставив перед собою, а значить, і для глядачів театр, можна прочитати в

11. Яременко В. Десять років праці / В. Яременко // *Театр Марії Заньковецької (1922 – 1932) / редкол.: Б. Романицький, М. Фінн, В. Яременко, П. Рулін. – Х. : ДВОУ, 1933. – С.33-35.*

12. ДАЛО. – Ф. Р-2034, оп. 1, спр. 4551.

одній з рецензій: “Геніальний художник, виразник дум і співець народу, друг робітничого класу, Франко в “Украденому щасті” з потрясаючою силою показав, як калічить життя людей буржуазне експлуататорське суспільство, дрібновласницький егоїзм і мораль”¹³. Хвалючи театр за класовий підхід у прочитанні твору І. Франка, рецензент, однак, звертає увагу постановників на надмірне акцентування соціології: “Шукаючи сценічності, а також, очевидно, бажаючи посилити соціальне звучання спектаклю, театр закінчує його німою сценою: вийт протягає Миколі кайдани <...> Між тим це не є виправданим жестом”¹⁴. Не маємо статистичних даних про цю виставу – ні про кількість показаних спектаклів, ні про кількість глядачів, що на них побувало, тому важко сказати, чи користувалась успіхом вистава, чи ні. Востаннє вона йшла у червні 1941 р. під час гастролей театру по Харківщині, що засвідчує рецензія в газеті “Красное знамя” за 20 червня 1941 р. Подальше сценічне життя “Украденого щастя” перервала Друга світова війна.

Третю постанову “Украденого щастя” заньківчани здійснили у Львові 26 квітня 1949 р., через чотири роки після переїзду з Тобольська до Львова на постійне місце праці. Постановником вистави був Б. Романицький, роль Анни виконувала Н. Доценко, роль Гурмана – В. Данченко. Художнє оформлення створив Ю. Стефанчук. Вистава пройшла п’ятнадцять разів, і наступного сезону її списали з репертуару. Згідно з бухгалтерськими звітами, “Украдене щастя” переглянуло 4 614 глядачів¹⁵. Треба врахувати, що в театрі кількість проданих квитків на виставу не збігається стовідсотково з кількістю присутніх глядачів у залі. Причиною такого стану речей є форма, за якою працює театр: каса і бюро організації глядача. Останнє, як правило, продає квитки за безготівковим рахунком, тому цифра кількості глядачів на перегляді вистави є завжди меншою. Приміщення Театру ім. М. Заньковецької налічує 850 місць, тож у середньому на кожній виставі побувало 200–250 глядачів. Такі цифри засвідчують, що

13. ДАЛО. – Ф. Р-2034, он. 1, спр. 4552.

14. Там само. – Спр. 4553.

15. Там само. – Спр. 33.

львів'яни не сприйняли цієї постанови “Украденого щастя”. Нелюдськи жорстокий жандарм Гурман знущався над бідним селянином Задорожним. Саме цей мотив відзначила як достоїнство вистави тогочасна львівська критика: “...він хоче відкрасти своє щастя і тепер сам жорстоко знущається з безвинного Миколи”¹⁶, навіть більше, рецензент радить “випустити з вистави” сцену каяття Гурмана, який бере провину за вбивство на себе, мотивуючи це тим, що такий текст був нав’язаний Франкові конкурсною комісією Товариства “Руської бесіди” у Львові. Постановники спектаклю старалися накинути глядачам думку про тяжке і безправне життя, яке було колись, і він мав зробити висновок, яким хорошим воно є тепер, за радянської влади. А у Львові в цей час щонаочі відбувалися арешти, людей тисячами вивозили в Сибір. Тому запропонований театром соціальний *gestus* вистави глядну залу не хвилював, а радше навпаки – викликав заперечення.

1952 р. заньківчани мали представляти національний театр у Москві на декаді українського мистецтва. Перед театром було поставлено завдання знайти п’єсу про боротьбу пролетаріату Західної України за своє визволення з-під гніту капіталізму. Очевидно, що такої п’єси не існувало, тому театр замовив Олексієві Полторацькому створити інсценівку за повістю І. Франка “Борислав сміється”. Постановником інсценізації був головний режисер театру Б. Тягно, сценографом – В. Борисовець. Оскільки Іван Франко не закінчив своєї повісті “Борислав сміється”, то театр спробував замість геніального письменника завершити його твір сценічно. Ежен Йонеско у коротенькій замітці під гаслом “Про кризу в театрі” сказав парадоксальне: “Театр перебуває у кризі лише тоді, коли не виражає кризу”¹⁷. Конфлікт, який існував у виставі “Борислав сміється”, не віддзеркалював тих проблем, якими жив повоєнний Львів. Влада вимагала, щоб театр читав глядачам лекції з питань класової боротьби, а лек-

16. Білоштан Я. *Украдене щастя* / Я. Білоштан // *Вільна Україна*. – 1949. – 13 трав. (№ 92).

17. Йонеско Э. *О кризисе театра* / Э. Йонеско // *Как всегда об авангарде: антология французского театрального авангарда / сост., пер. с франц., коммент. С. Исаева*. — М.: ТПФ “Союзтеатр”, 1992. — С. 138.

ції для глядачів у театрі, на думку Леся Курбаса, марна справа: “Врешті, звідки твориш, туди й попадаєш у глядача”¹⁸. У сезоні 1951–1952 рр. виставу “Борислав сміється” показали вісімнадцять разів, її подивилося 10 418 глядачів¹⁹. У сезоні 1952–1953 рр. виставу грали тричі: двічі – на стаціонарі, один раз – під час декади у Москві. На виставах цього сезону побувало 1 406 глядачів²⁰. У кінці 1952 року виставу зняли з репертуару. Спектакль був громіздкий, переобтяжений декораціями. У виданнях про Театр ім. М. Заньковецької подано неточну дату прем’єри, а саме – 24 квітня 1951 р. Насправді ж прем’єра відбулася 31 травня 1951 р.²¹.

До дати 300-ліття воз’єднання України з Росією Театр ім. М. Заньковецької взяв до постанови поетичну п’єсу І. Франка “Сон князя Святослава”, яка ще не мала своєї сценічної історії. Дату прапрем’єрної вистави в офіційних публікаціях про театр подано помилково – 16 січня 1954 р. Першу виставу “Сон князя Святослава”, на якій було лише 100 глядачів, грали 31 грудня 1953 р.²². Це була ранкова вистава, і нею формально театр завершував річний план кількості прем’єр 1953 р. Критика хвалила режисера Б. Тягна за вдалі скорочення окремих сцен п’єси, дорікала художникові Ю. Стефанчукові за постійну напівтемряву, яка панувала на кону, хвалила гру акторів (роль князя Святослава виконував Б. Романицький). У сезоні 1953/1954 р. спектакль ішов 31 раз! Проте у 1955 р. її поставили в афішу лише один раз і зняли з репертуару. Всього “Сон князя Святослава” пройшов 33 рази, на виставах побувало 21 216 глядачів²³. Дивує той факт, що після успіху вистави в сезоні 1953/1954 р. наступного року вона раптово була списана. Очевидно, що тема твору викликала у залі той соціальний *gestus*, який у Львові був не до вподоби радянським функціонерам від культури. Ідея Франка про боротьбу

18. Курбас Л. *Театральні закони і акценти / Леся Курбас ; вступ. ст. і впорядкув. Б. Козака.* – Львів : Логос, 1996. – С. 19.

19. ДАЛО. – Ф. Р-2034, оп. 1, спр. 41.

20. Там само. – Спр. 47.

21. Там само. – Спр. 41.

22. Там само. – Спр. 51.

23. Там само. – Спр. 55, 60.

за єдність Русі для львівського глядача аж ніяк не ототожнювалася з єдністю України у складі СРСР. Навпаки, у глядній залі панував дух патріотично-національного піднесення. Історія прапрем'єрної постанови “Сну князя Святослава” на заньківчанській сцені, на нашу думку, варта окремого і театрознавчого і соціального дослідження.

У середині 50-х років до Театру ім. М. Заньковецької приходять молоді випускники акторського і режисерського відділень Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. В нових політичних умовах театр готувався відзначити 100-річчя від дня народження І. Франка. Молодий режисер Анатолій Ротенштейн обирає до постанови інсценізацію Ю. Бобошка та А. Драка повісті І. Франка “Для домашнього вогнища”. Головні ролі виконували: В. Данченко (Ангарович), В. Полінська (Анеля Ангарович).

Морально-етичні проблеми – тема честі, шляхетності – притягувала глядачів до зали, викликала ностальгію за довшим минулим. Соціальний *gestus* вистави глядач емоційно відчитував крізь Франків текст і гру акторів. Дату прапрем'єри у виданнях про Театр ім. М. Заньковецької подано 5 травня 1956 р., що не відповідає дійсності. Прапрем'єра відбулася 30 квітня 1956 р.²⁴. Цю і вищевказані точні дати прем'єр знаходимо у річних звітах про діяльність театру, які зберігаються у Львівському державному обласному архіві. Вистава “Для домашнього вогнища” в репертуарі театру, на відміну від попередніх постанов за творами І. Франка, протрималася впродовж 3 сезонів. Вона пройшла 50 разів, її оглянуло 27 211 глядачів²⁵.

Мине 10 років, і до 110-ї річниці від дня народження І. Франка А. Ротенштейн здійснить другу постанову “Для домашнього вогнища” з новою акторською обсадою. У ролі Ангаровича виступив О. Гринько, у ролі Анелі – Т. Перепелицина. Але 1966-й не був роком 1956-м. Україну на той час захоплювали ідеали національного відродження, потужно вирував рух шістдесятників. Вистава не вібрала в унісон з новими суспільними

24. ДАЛО. – Ф. Р-2034, оп. 1, спр. 64.

25. Там само. – Спр. 64, 68, 78.

проблемами. Прем'єра другої постанови “Для домашнього вогнища” відбулася 24 березня 1966 р. Вистава протрималась у репертуарі лише один сезон. Вона пройшла 14 разів, і її відвідало 7 779 глядачів²⁶: їх у залі з кожною виставою було все менше.

Знову минає 10 років – і до 120-ї річниці від дня народження І. Франка молодий режисер С. Данченко поставить четверту в історії театру виставу “Украдене щастя”. Прем'єра відбулася 30 жовтня 1976 р. Художником-постановником виступив М. Кипріян, музичне оформлення здійснив Богдан Янівський. С. Данченко зумів по-новому побачити твір І. Франка, зумів вловити нові мистецькі тенденції, викликані до життя новими суспільними проблемами. Творча група підійшла до постанови “Украденого щастя” багатомірно, як до постанови високої європейської драми, через призму тяглості в культурі і театральній традиції. Причина конфліктів, які виникали між героями, полягала не лише в соціальних умовах. Режисер відчитав абсорбований у тексті франкової п'єси дух античної трагедії і глибину психологічної та образно-поетичної драми. Він використав побут як узагальнююче тло для розгортання дії, не акцентуючи уваги глядачів на дрібних деталях. У виставі всі троє виконавців головних ролей були молоді люди, і Микола фізично нічим не поступався Гурманові. У кінці спектаклю Михайло, розуміючи безвихідь становища і свого, і Миколиного, і Анниного, свідомо провокує Миколу на вбивство. Глядач у виставі відчитував дуже важливий “смісл”, який зумів розкрити у франковому творі С. Данченко.

На думку Анни Юберсфельд, в основі образності театральної вистави лежить не метафора, а оксюморон. Добрий за натурою Микола вбиває, а “руйнівник” Михайло перед лицем смерті прощає йому це вбивство і бере на себе самого вину за те, що скоїлось. Режисер вистави створив виразну мізансцену, коли смертельно поранений сокирою Михайло падає на груди Миколи і вони удвох немов в обіймах, один у білому одязі, а другий в чорному, під звуки дрімби й голосу, який звучить як голос Долі, крутяться немов у танці посеред сцени. Цієї миті і виникав цей

26. ДАЛО. – Ф. Р-2034, он. 1, спр. 199.

прихований “смисл” – єдність протилежностей: вона у нас, а ми у ній, “добро у злі, зло у добрі”, як сказав В. Шекспір у трагедії “Макбет”.

Вистава має ще один важливий вимір. Вперше у сценографічному розв’язанні п’єси І. Франка “Украдене щастя” на сцені було представлено побут не гуцулів, а бойків – строгий, чорно-білий, і в одязі і в інтер’єрі курної хати, стіни якої після арешту Миколи розривалися, залишаючи в повітрі високу стріху, крізь яку вливалось світло, і під акомпанемент дрімби лунав гортанний спів, немов крик хижого птаха. У виставі Сергія Данченка панувала висока театральна культура, образність, і водночас акторська гра була глибоко психологічною, без жодного вульгарного соціологізму. Виконавцями головних ролей у цій виставі були: Микола Задорожний – Б. Ступка, Б. Козак, згодом, після від’їзду Б. Ступки до Києва, роль Миколи виконував ще й В. Глухий; Михайла Гурмана – В. Розстальний та Ф. Стригун, роль Анни – Т. Литвиненко та А. Корнієнко. Вистава залишалася в репертуарі театру понад 10 сезонів і пройшла 265 разів²⁷. Це була найкраща постава франкового твору не тільки в історії Театру ім. М. Заньковецької, вона увійшла в золотий фонд усього українського театру.

До творчості І. Франка театр знову звернувся 1981 р. Це були часи, окреслені в народі як період суспільно-політичного “застою”. Тоді вдруге побачила світло рампи поетична драма “Сон князя Святослава”, поставу якої до 125-ліття від дня народження письменника здійснили режисер А. Кравчук та сценограф М. Кипріян. У той час українська класика згідно з ідеологічними розпорядженнями не була бажаною на сцені. За ґратами перебували члени Гельсінкської спілки, Шевченківські вечори забороняли влаштовувати. У цих соціальних політичних умовах вистава “Сон князя Святослава”, хоч режисер і поставив її до певної міри як казку, все ж вабила глядачів до зали, викликала у них патріотичні почуття – цей соціальний *gestus* панував у глядній залі поза тим надзавданням, яке ставили перед собою митці.

27. Архів Львівського національного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької. Зошити про зняття вистав з репертуару. – 1991 р.

Роль князя Святослава виконували О. Гринько та Ф. Стригун. Образним, динамічним було сценічне оформлення спектаклю, що великою мірою сприяло його ритмічній побудові. Справа від центру сцени вертикально здіймалась угору дзвіниця, що нагадувала собою Софію Київську. Під час сну князя Святослава режисер замінив у драмі появу ангела на прихід представників народу, що сповіщають князя про загрозу, яка нависла над Руссю, і як унаочнення цієї загрози стіни собору-дзвіниці розпадаються і на них, мов у заповільненому кіно, танцюють половці і зрадники русичі. Режисер і художник використали ці розвалені стіни для зміни місця дії, піднімаючи їх поперемінно на різну висоту. В кінці вистави народ із князем Святославом піднімає, немов з руїн, будівлю храму, що символізувало собою єдність і соборність земель Київської Русі. Прем'єра відбулася 25 жовтня 1981 р., упродовж п'яти сезонів вистава не сходила зі сцени, пройшла 101 раз²⁸.

У 2000 р. режисер А. Бабенко на основі інсценізації Ю. Бобошка та А. Драка повісті “Для домашнього вогнища” разом з художником Л. Боярською здійснила виставу, ввівши у неї текст від автора, перемонтувавши та скоротивши деякі сцени. Головні ролі виконували молоді актори (Ангарович – С. Глова, його дружина Анеля – О. Бонковська). Прем'єра вистави відбулася 27 листопада 2000 р. Актори працювали самовіддано, проте вистава не знайшла свого глядача, була показана 10 разів²⁹ і 2003 р. зійшла з афіш театру. Доречно згадати тут вислів Пітера Брука: “Суть не в тому, чи ставиш трагедію, чи комедію, важливо, щоб трикутник, вершинами якого є тематика, виконавці і глядач, творили нерозривний обіг”³⁰. Саме така взаємодія між твором, ви-

28. *Архів Львівського національного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької. Зошити про зняття вистав з репертуару. – 1986 р.*

29. *Архів Львівського національного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької. Зошити про зняття вистав з репертуару. – 2003 р.*

30. *Брук П. Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр : пер. з англ. / Пітер Брук. ; післям. Б. Козака. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2005. – С. 129.*

конавцями і глядачами творить той соціальний *gestus*, в якому резонують проблеми, що їх висуває час. І тільки така взаємодія усіх компонентів творить виставу, гарантує їй довге сценічне життя.

2006-й – рік 150-ліття від дня народження Івана Франка і 90-ліття від дня його смерті. Зап'яківчани не запропонували глядачам жодної версії драматичних творів Великого письменника, не зробили нової інсценізації його прозових творів. Чому? Як ніколи, Театр був чесний перед собою. Не зміг вловити “навантаженої миті”, соціальний *gestus*, що вібрував би в унісон з часом після Помаранчевої революції. Не хотів бути формальним, мав сміливість не кривити творчою душею.

ВИСТАВА "ЗЕМЛЯ" ЗА ТВОРАМИ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА В ТЕАТРІ "ЗАГРАВА" (1933)

Серед творів Василя Стефаника ми не знайдемо жодної п'єси, хоча він і робив певні спроби її написання. Проте в історії українського театру письменник посідає належне місце, визначене прижиттєвою інсценізацією його творів. Вона відкрила завісу сцени мандрівного театру "Заграва" у 1933 р. перед героями новел і вивела їх "під світла театральних кінкетів."¹ "Процес читання – проникнення у світ Стефаникових героїв – це невичерпне джерело роздумів, переживань, відчуттів, катарсис через Слово, яке уособило безодню людського страждання і надмір людського болю"². Як же театр зумів показати цей "катарсис через Слово", увиразнити і розкрити його засобами сценічного мистецтва? Як склалися взаємини поміж письменником і театром, як глядач сприймав виставу? Що писала про неї театральна критика?

У театрознавчих розвідках Григора Лужницького, Валеріяна Ревуцького про театр "Заграва" та його режисера Володимира Блавацького, а також у спогадах акторів і, зокрема, самого В. Блавацького знаходимо певні відомості про цю прижиттєву постановку вистави за новелами В. Стефаника під назвою "Земля". Розглядаючи історію її створення, спробуємо відповісти на вище-

Козак Б. Вистава "Земля" за творами В. Стефаника в театрі "Заграва" (1933) / Богдан Козак // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Львів, 2001. – Вип. 1. – С. 56–70.

1. Блавацький В. Мої зустрічі з В. Стефаником / В. Блавацький // Кобзей Т. Великий різьбар українських селянських душ / Тома Кобзей. – [Торонто] : Снятинщина, 1966. – С. 187.

2. Зубрицька М. Онтологізація смерті у творчості Василя Стефаника / М. Зубрицька // Танатос. Студії з інтегральної культурології : спеціальний випуск "Народознавчих зошитів". – 1996. – № 1. – С. 21.

поставлені питання і водночас уточнити цілий ряд дат і фактів, а також показати значення цієї вистави для популяризації творчості письменника та її роль для творчого поступу театру “Заграва”.

Ідея вперше інсценізувати новели В. Стефаніка належить В. Блавацькому. Він здійснив її в Українському Молодому театрі “Заграва”, який очолив 15 вересня 1933 р., про що повідомила тогочасну громадськість Львівська газета “Новий час”: “З днем 15 вересня артистичний провід театру обняв відомий режисер В. Блавацький”³. “Відомий режисер” уже мав тоді за своїми плечима чималий акторський (з 1919 р.) і режисерський (з 1924 р.) досвід, здобутий в театрах Галичини, а також на Східній Україні, в театрі “Березіль” (1927–1928 рр.). Можливо, що саме в “Березолі” вперше зародилась у нього думка інсценізувати новели В. Стефаніка. Це припущення цілком імовірно з огляду на такі факти.

У червні 1927 р. В. Блавацький прибув до Харкова в театр “Березіль”, куди його запросили як актора. Саме тоді керівництво театру вело переговори з В. Стефаніком про п’єсу. Відомості про це знаходимо в часописі “Літературні вісті”, який помістив інформацію, подану з розмови із сином В. Стефаніка: “В затишному Русові письменник викінчує від кількох літ готовлену п’єсу для театру Леся Курбаса”⁴. Про це писав І. Лизанівський у листі до В. Стефаніка, датованому 30 листопада 1927 р. з Харкова: “Що чувати з Вашою п’єсою? Тут ждуть її і, мабуть, вже кілька разів писали до Вас”⁵. Відомо, що 1927 р. і в Галичині, і в радянській Україні дуже широко святкували 30-ліття творчої діяльності В. Стефаніка. У Львові й Харкові новим виданням вийшли його твори. Бажання галичанина Леся Курбаса поставити п’єсу В. Стефаніка на сцені “Березоля” на роковини його творчого ювілею було закономірним. Гадаємо, що в колективі акторів про можливість постановки п’єси В. Стефаніка точилися розмови. У ній охоче грали б і вихідці з Галичини: Мар’ян

3. *Новий час*. – 1933. – 21 верес. (Чис. 210). – С. 8.

4. *Літературні вісті*. – 1927. – № 1/2. – С. 10.

5. *Погребенник Ф. Сторінки життя і творчості В. Стефаніка / Ф. Погребенник*. – К. : Дніпро, 1980. – С. 307.

Крушельницький, Йосип Гірняк, Амвросій Бучма, Софія Федорцева і, очевидно ж, Володимир Блавацький, адже родом він був з Покуття, батьківщини В. Стефаніка. Журнал “Вікна” за 1928 р. у № 4 помістив у рубриці “Хроніка” звістку, що В. Стефанік закінчив готувати нову збірку творів і пише для харківського театру “Березіль” драму з селянського життя (за Р. Погребенником)⁶.

Другим аргументом є враження В. Блавацького від вистави “Гайдамаки” в інсценізації Л. Курбаса. Ці враження він подає у своїх “Спогадах”. “Гайдамаки” по Шевченкові в інсценізації Леся Курбаса з чудовою музичною ілюстрацією композиторів Стеценка та Глієра, – зазначає він, – мусіли полонити своєю красою кожного українського глядача. Ця давня постановка Курбаса, яку відновлювали, так би мовити, традиційно в марті кожного року з нагоди Шевченкових роковин – це була мистецька перлина, яку треба було б зняти в кіно і залишити майбутнім акторським поколінням, як музеальну цінність. Величним Шевченковим строфам найшов Л. Курбас конгеніальну сценічну форму”⁷. Можна припустити, що ці дві події – розмови про п’єсу В. Стефаніка та бачена вистава “Гайдамаки” могли взаємно накластися одна на другу і дати поштовх для творчої уяви митця, його роздумів над сценічним втіленням образів з новел В. Стефаніка. Основним елементом “конгеніальної форми” вистави Леся Курбаса за твором Т. Шевченка є хор Слів Поета, що згодом стане в інсценізації В. Блавацького творів В. Стефаніка майже прямою цитатою – хором “слів письменника-новеліста”.

Треба вважати, що остаточно ідея показати зі сцени героїв новел В. Стефаніка викристалізувалась у В. Блавацького після повернення з Харкова до Львова. Пишучи у “Спогадах” про той період, коли він очолив театр “Заграда”, В. Блавацький зазначає: “Вже від кількох років (тобто після повернення з Харкова. – Б. К.) переслідувала мене ідея інсценізації деяких новел Василя Сте-

6. Погребенник Ф. *Сторінки життя і творчості В. Стефаніка* / Ф. Погребенник. – К. : Дніпро, 1980. – С. 311.

7. Блавацький В. *Спогади* / В. Блавацький // Ревуцький В. *В орбіті світового театру* / Валеріян Ревуцький. – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : вид-во М. П. Коць, 1995. – С. 130.

фаника. Сам я родом з Покуття, і тому Стефаникові персонажі дуже мені знайомі і близькі. Захоплювала мене їх пластичність – мов з каменю різьблені вони В. Стефаніком – та “театральність” діалогу відтворюваних великим знавцем селянської душі героїв”⁸. Отже, ідея дати сценічне життя образам В. Стефаніка визрівала у В. Блавацького кілька років. У “Спогадах” він вказує, що розпочав працю над інсценівкою, коли вже очолив театр “Заграва”, тобто після вересня 1933 р. і першого гучного успіху постановки “Батурина” за однойменним твором Богдана Лепкого. У нас щодо цього виникає сумнів. Вважаємо, що роботу над інсценівкою В. Блавацький розпочав ще до приходу в “Заграву”, тоді, коли керував театром Кооператива “Український театр у Львові” і “Театр ім. Тобілевича” (далі Кооператива. – Б. К.) у період 1929–1933 рр.

Таке припущення має своє документальне підґрунтя.

Є один дуже цікавий і делікатний момент, що стосується створення цієї інсценізації. Його подає Гр. Лужницький у розділі VII “Блавацький і “Заграва” своєї праці “Український театр після визвольних змагань”. “Василь Стефанік, – пише автор, – радо погодився на інсценізацію його новел (“Земля” складалася із шести новел та прологу: “Вона – земля”, “Сини”, “Марія”, “Злодій”, “Побожна” та “Морітурі” – пролог “Моє слово”), в інсценізації допомагала В. Блавацькому артистка Ганна Совачева”⁹. Такого факту не подав жоден інший дослідник творчості В. Блавацького, рівно ж як не згадав і жоден рецензент, що писав про постановку “Землі”. Не говорить про це і сам В. Блавацький. Відомо, що Г. Совачева працювала разом з В. Блавацьким від 1929 по 1933 р. у театрі Кооператива, до театру ж “Заграва” при-

8. Блавацький В. Спогади / В. Блавацький // Ревуцький В. В орбіті світового театру / Валеріян Ревуцький. – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : вид-во М. П. Коць, 1995. – С. 150.

9. Лужницький Г. Український театр після визвольних змагань / Г. Лужницький // Наш театр: книга діячів українського театрального мистецтва. 1915 – 1975 : у 2 т. / редкол.: О. Лисяк, Г. Лужницький (гол. ред.), Л. Полтава (літ.-мов. ред.), В. Шашаровський. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Об’єднання мистців української сцени (ОМУС), 1975. – Т. 1 : Матеріали до історії українського театру. 1915 – 1975. – С. 32.

йшла у вересні 1934 р. Про це повідомляла газета “Новий час” від 8 вересня 1934 р.: “В склад театру увійшли артисти Леся Кривіцька, Ганна Совачева і Яків Кривіцький”¹⁰. Як бачимо, це було через десять місяців після прем’єри “Землі”. Отже, Г. Совачева могла допомагати В. Блавацькому інсценувати твори В. Стефаника тільки у період між 1929 та 1933 р., коли вони працювали разом у театрі Кооператива.

У фондах Центрального державного історичного архіву України у Львові нам вдалося розшукати три неопубліковані листи В. Блавацького до В. Стефаника, що стосуються вистави “Земля”. Один з них датований 5 грудня 1933 р. і написаний у Збаражі, за сім днів до прем’єри “Землі”:

“Достойний Пане!

Маю честь повідомити Вас, що український Театр “Заграва” під моїм арт. [истичним] проводом вмістив у свій репертуар – Вечір артистичних рецитацій Ваших Творів (в костюмах і при відповідній обстановці сцени). На вечір складається: “Моє слово”, “Вона – земля”, “Сини”, “Марія”, “Злодій”, “Побожна”, “Морітурі”¹¹.

Ось так звучить перший абзац цього листа. Режисер немов повідомляє, що не театр Кооператива, як було обумовлено спершу, а театр “Заграва”, який він тепер очолює, ввів у свій репертуар Стефаникові твори. Далі подає (очевидно, вперше) і назви новел, що укладаються на “Вечір артистичних рецитацій”. І тут слід звернути увагу, що В. Блавацький пише “Вечір артистичних рецитацій”, а не вистава. Можливо, через те, щоб не викликати стурбованості у В. Стефаника, що інсценівка йтиме на сцені молодого, ще маловідомого театру “Заграва”.

Зробимо перший висновок. В. Блавацький як керівник театру Кооператива в пошуках нового репертуару працював над інсценівкою з Г. Совачевою ще до приходу в театр “Заграва”. Саме будучи в Кооперативі, він, очевидно, просив дозволу на інсценівку творів письменника, про що говорить у вищепода-

10. Новий час. – 1934. – 8 верес. (Чис. 201). – С. 8.

11. ЦДІА України у Львові. – Ф. 408, оп. 1, спр. 12-44. – Арк. 5.

ній цитаті Гр. Лужницький. Годі припустити, що В. Блавацький міг розпочати таку працю без попередньої згоди автора. Лист до В. Стефаніка від 5 грудня 1933 р., написаний за тиждень до прем'єри, був начебто повідомленням про те, що інсценівка є у репертуарі театру “Заграва”, а не театру Кооператива. Друге: В. Блавацький остаточно завершив роботу над інсценівкою вже сам у 1933 р., створивши повноцінну виставу, про що й повідомив В. Стефаніка у делікатний спосіб – “Вечір артистичних рецитацій”.

Ось друга частина цього листа:

“Ми були б дуже щасливі, коли б Ваше здоров'я дозволило Вам приїхати до нас, коли даватимем “Вечір” у Львові, в мійському Театрі. Про речинець дозволимо собі повідомити Вас. (Кошти дороги ми б з подякою звернули).

Доложимо всіх зусиль, щоби доброю інтерпретацією Ваших Творів ще раз підчеркнути їх величезну і невмірущу ваг-тість для Нашого Народу.

З глибокою пошаною В. Блавацький.

Реж. [исер] Театру.

Збараж, 5. 12 1933”¹².

Через тиждень, 12 грудня, у Збаражі відбулася прапрем'єра під назвою “Земля”. Цю дату – 12 грудня – подає Г. Лужницький¹³. Проте В. Блавацький у листі про дату вистави у Збаражі чомусь не повідомляє, а інформує В. Стефаніка, що гратиме “Вечір” у Львові. Складається враження, що або 5 грудня актори ще не були готові, або, відіславши листа В. Стефанікові, він чекав його згоди на приїзд до Львова: це означало б дозвіл грати виставу. Тому, очевидно, і не ставив дату прапрем'єри у Збаражі. Останнє припущення підтверджує лист-відповідь В. Стефаніка і коментар до нього В. Блавацького. “Щойно під кінець 1933 р. вже в **Молодому театрі “Заграва”** (підкреслення наше. – Б. К.) нарешті “Земля” побачила світла театральних кінкетів. Та перед

12. ЦДДА України у Львові. – Ф. 408, оп. 1, спр. 12-44. – Арк. 5.

13. Лужницький Г. В. Стефанік на сцені / Г. Лужницький // Новий час. – 1937. – 25 січ. (Чис. 1). – С. 7.

виставленням треба було дістати згоду самого В. Стефаніка, і тому я написав йому листа з відповідним проханням. На це прийшла тривожно очікувана відповідь такого змісту:

“Високоповажаний Товаришу!

Диктую лист мійому приятелеві, бо сам давно вже не пишу. Я дуже радо поїду на виставу моїх новель, як Ви по нашій Різді будете їх давати у Міському Театрі. Прошу ще раз написати вже зі Львова і тоді я дам Вам вже певну відповідь. Підпис мій, я сам ще підписуюсь:

з поважанням

Василь В. Стефанік

9. 12. 1933 р.”¹⁴.

10 грудня у газеті “Новий час” в рубриці “Чортківська хроніка” було повідомлено: “Театр “Заграва” гостив у нас наприкінці листопада і доказав, що там праця, де ентузіазм <...> “Батурин” пішов знаменито. Готовлять нову штуку В. Стефаніка “Земля” в ревеляційній інсценізації, небаченій досі в нас постановці Блавацького”¹⁵. Це ще раз підтверджує нашу думку про те, що назва “Вечір артистичних реcitaцій” потрібна була В. Блавацькому лише для того, щоб отримати дозвіл В. Стефаніка для театру “Заграва”. Адаже на підготовку вистави були затрачені чималі зусилля і кошти: “До нашої гарячкової праці над “Землею” приглядався збоку дехто з громадян, головно в Збаражі, де й відбулася прем’єра... Великий прихильник театру, проф. Когут, господар української залі в Збаражі, бачивши наші зусилля, сам, з власної ініціативи, обійшов усі місцеві економічні установи і приніс нам невелику, але дуже нам потрібну суму грошей. Зробив він це в такій чесній і культурній формі, що годі було відмовитись”¹⁶.

14. Блавацький В. *Мої зустрічі з В. Стефаніком / В. Блавацький // Кобзей Т. Великий різьбар українських селянських душ / Тома Кобзей.* – [Торонто] : Снятинщина, 1966. – С. 187.

15. *Новий час.* – 1933. – 10 груд. (Чис. 274). – С. 4.

16. Блавацький В. *Спогади / В. Блавацький // Ревуцький В. В орбіті світового театру / Валеріян Ревуцький.* – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : вид-во М. П. Коць, 1995. – С. 151.

Одержавши відповідь від В. Стефаніка, В. Блавацький 12 грудня показує прапрем'єрну виставу “Земля” у Збаражі; 14 грудня театр уже грає “Землю” у Тернополі, в залі Міщансько-го Братства. Рецензію на цю тернопільську прем'єру надруковано в газеті “Новий час” під назвою “Гостина Українського Молодого Театру “Заграва” в Тернополі”. “Ця постановка, – пише рецензент Н. Гірняк, – творить без сумніву перелом у розвою нашого театрального мистецтва. Нові форми з'ясовуються в оригінальності самої постановки – у введенні хору (на зразок старогрецьких хорів) <...>. Блавацький крицею виконував на сцені творчість В. Стефаніка. Його твори, виведені Блавацьким на сцену, робили вражіння дорогих, старих макат (шовкові ткани покривала. – Б. К.), у які вплетено картини душевних переживань галицького простолюддя нинішніх часів <...> Передати словами цілу скалю переживань глядача цієї вистави неможливо. Її треба бачити живими очима. Блавацький показує новий шлях праці для мистців нашої сцени, якій у нинішньому лихоліттю грозить застій”¹⁷. Лаконічний, проте дуже емоційний і захоплений відгук на виставу. Судячи з рецензії, в українському театрі відбулася неординарна подія. На жаль, рецензент не дає детального аналізу ані гри акторів, ані сценографічного рішення вистави, ні її режисерського розв'язання. Зазначає лише, що “нові форми з'ясовуються в оригінальності самої постановки – у введенні хору...” Деяке світло на рішення вистави проливає у “Спогадах” сам режисер: “Подих великої поезії, який вів із слів і дій Стефанікових героїв, – згадає В. Блавацький, – заставив мене довго шукати відповідної форми їх сценічної передачі. Як пролог, я використав повне глибокої поезії “Моє слово” поета і за допомогою своєрідного хору “слів поета” (що викликали асоціацію хору в грецькій, клясичній драмі) мені вдалося підняти дію на вищий ступінь драматичного насичення. Гуцульські рями оформлювати мали окремі образи, що, мов у калейдоскопі, пересувалися б перед очима глядачів”¹⁸.

17. Гірняк Н. *Гостина Українського Молодого Театру “Заграва” в Тернополі* / Н. Гірняк // *Новий час*. – 1933. – 25 груд. (Чис. 285). – С. 7.

18. Блавацький В. *Спогади* / В. Блавацький // *Ревуцький В. В орбіті світового театру* / Валеріян Ревуцький. – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : вид-во М. П. Коць, 1995. – С. 150.

У рішенні В. Блавацького використати хор “слів поета” виразно проглядає, як було вище сказано, пряма паралель до Шевченкових “Гайдамаків” Леся Курбаса, і на це першим справедливо вказав Валеріян Ревуцький: “У театралізації В. Стефаникових творів, – зазначає дослідник, – пролог “Мое слово” вирішувався з допомогою хору “Слів поета”, як у виставі “Гайдамаки” Курбаса в “Березолі”¹⁹.

Подальші відгуки у пресі на виступи театру з виставою “Земля” дадуть нам змогу виразніше зрозуміти задум режисера і рішення сценографа, а також з’ясувати імена акторів та рівень їхньої гри.

Театральний Львів, заінтригований відгуками тернопільців у пресі, з нетерпінням чекав приїзду “Заграви”, що показує “нові форми” і “новий шлях праці”.

Загравісти 4-го січня 1934 року вже були під Львовом. Як генеральну репетицію перед львівськими “оглядинами”, з успіхом грають “Землю” у Винниках. Того ж дня В. Блавацький пише листа В. Стефаникові:

“Достойний пане!

Маю честь повідомити Вас, що у вівторок 9 січня (третьій день Різдвяних Свят) граємо “Землю” у Львові в Міському Театрі “Ріжнородностей”. Були б ми дуже щасливі, коли б Ви зволили приїхати на цю виставу.

В надії, що не відкинете нашого запрошення.

З належною повагою

Володимир Блавацький

Львів, 4. I. 1934 р.”²⁰.

У газеті “Діло” 5-го січня 1934 року в рубриці “Новинки” читаємо: “<...> дня 9-го січня, у вівторок (на третій день Різдвяних свят) завітає до Львова Молодий Український Театр “Заграва” під артистичним проводом В. Блавацького з двома виставами, які відбудуться в салі театру Ріжнородностей (Народний дім). А саме в годині 15:30 загальновідома історична п’єса

19. Ревуцький В. В орбіті світового театру / Валеріян Ревуцький. – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : вид-во М. П. Коць, 1995. – С. 24.

20. ЦДІА України у Львові. – Ф. 408, оп. 1, спр. 12-44. – Арк. 6.

“Батурин”, в годині 19:30 постановка “Землі” В. Стефаніка. Як про це повідомляли вже наші дописувачі, це наскрізь оригінальна інсценізація деяких новель В. Стефаніка, зі стилізованими костюмами і декораціями; <...> На виставу “Землі” обіцяв приїхати сам автор Василь Стефанік”²¹.

Через два дні, тобто 7-го січня, у тому ж “Ділі” знову з’явилося повідомлення, що вистава “викликала велике зацікавлення серед львівського громадянства. Управа театру пригадує, що білети на обидві вистави “Заграви” вже продаються в кооп. ресторани “Вітаміна”, вул. Костюшка”²².

Нарешті 9-го січня Львів уперше побачив Український молодий театр “Заграва” під керівництвом В. Блавацького. “Заля міського театру “Ріжнородностей”, – пише у “Спогадах” В. Блавацький, – не могла помістити усіх, що бажали бачити виставу, тим більше, що ми дістали залю тільки на два вечори”²³.

Як же відгукнулася львівська преса на інсценізацію творів В. Стефаніка? Чи зрозуміла задум та рішення режисера і художника? Як оцінила гру акторів?

Ми віднайшли три рецензії, дві з яких були надруковані в газетах “Діло” та “Новий час” за 12 січня, а одна (відгук редакції як рецензію не трактуємо) – у другому номері часопису “Назустріч” за 15 січня; там же було вміщено і дві світлини з вистави.

Аналіз цих рецензій і світлин проливає певне світло як на постановку спектаклю, так і на гру акторів. Треба зазначити, що у всіх трьох рецензіях поряд із вигуками-схваленнями є і критичні зауваження, а подекуди й дуже критичні. Гадаємо, що більшість цих критичних зауважень повинні були відвернути увагу цензури від тематично-ідейного спрямування вистави і були певною мірою викликані політичними міркуваннями.

У газеті “Діло” під криптонімом **м. р.** помістив відгук на виставу М. Рудницький. Ось як він розпочав: “Наш побутовий репертуар вимирає, новий інтелігентський ще не народився. Ось

21. Діло. – 1934. – 5 січ. (Чис. 3.). – С. 6–7.

22. Діло. – 1934. – 7 січ. (Чис. 5.). – С. 15.

23. Блавацький В. Спогади / В. Блавацький // Ревуцький В. В орбіті світового театру / Валеріян Ревуцький. – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : вид-во М. П. Коць, 1995. . – С. 151–152.

одна з причин, чому режисери, не маючи п'єс, мусять інсценізувати новелі й повісти. Смілива спроба з нарисами В. Стефаника випала вдатно, подекуди й майстерно. Авдиторія відчула на салі подих чистої поезії, почула голоси живих людей, не манікінів, що тиняються по різних наших патріотичних видовищах.

Режисер “Заграви” В. Блавацький вибрав для сцени шість Стефаникових нарисів; готові діалози в них стали текстом дії; рефлексію і лірику автора вклав в уста 5-ти артистів, що стояли по боках завіси, наче грецький хор або японський речитатив.

Цей не драматичний текст розбив режисер на п'ять голосів (точніше: чотири), щоб той самий голос не робив деклямації надто однотонною”²⁴.

Чому на чотири, коли їх було п'ять? Жоден інший рецензент не робить такого уточнення, а також, як і М. Рудницький, жоден не називає прізвищ виконавців хору “слів поета”. Гр. Лужницький у VII розділі вищезгаданої праці подає ці прізвища: Ніна Блавацька, Марія Степова, Ярослава Романчак, Леонід Боровик, п'ятим учасником був Михась Дірко. “Його, – уточнює Гр. Лужницький, – сільського хлопчину-сироту, який заробляв собі грою на скрипці по вагонах у залізничних поїздах, актори прийняли “за свого”²⁵. Він працював у театрі реквізитором. В. Блавацький в часописі “Око світу” за 31 липня 1950 р. у споминах “Василь Стефаник на сцені” також називає ті ж прізвища²⁶. Таким чином, хор “слів поета” був мішаним. У другому номері часопису “Назустріч” за 1934 р. поміщено дві світлини з вистави “Земля”. На одній з них – хор “слів поета”. Там чітко

24. [Рудницький М.]. Молодий Український Театр “Заграда”: “Земля”, інсценізація творів В. Стефаника / м. р. // Діло. – 1934. – 12 січ. (Чис. 7). – С. 7-8.

25. Лужницький Г. Український театр після визвольних змагань / Г. Лужницький // Наш театр: книга діячів українського театрального мистецтва. 1915 – 1975 : у 2 т. / редкол.: О. Лисяк, Г. Лужницький (гол. ред.), Л. Полтава (літ.-мов. ред.), В. Шашаровський. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто : Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1975. – Т. 1 : Матеріали до історії українського театру. 1915–1975. – С. 31.

26. Блавацький В. Василь Стефаник на сцені / В. Блавацький // Око світу – 1950. – 31 лип. (Чис. 1).

видно п'ять постатей, одягнених у довгі, аж до кісточок, сорочки та підперезаних вузькими крайками. Чотири з них у перуках, волосся яких майже сягає плечей і коротко пострижене над чолом. Між ними в центрі стоїть М. Дірко. Його сорочка не підперезана. Якою була функція М. Дірка, якщо він не говорив слів В. Стефаніка? Грав на скрипці? Чи таки говорив, але значно менше ніж інші? Останнє – вірогідніше. Можливо, брак жіночого складу в трупі змусив В. Блавацького зробити хор “слів поета” мішаним. Л. Боровик у театрі працював і як сценограф, і як актор. На світлині зліва бачимо його досить кремезну постать з мужнім обличчям, яке годі приховати, попри всю стилізованість у зачісці, одязі і гримі. М. Дірко (реквізитор) у хорі виконував радше роль актора-статиста. І сьогодні робітників технічних цехів залучають у театрі до участі в масових сценах.

Як оцінювали хор “слів поета” два інші рецензенти? “Щаслива думка переділити сцену на двоє” – підтримав М. Рудницький рішення В. Блавацького поставити на сцені поруч з персонажами хор “слів поета”. Це, на його думку, “оживляє одноманітний тон поетової малянхолії”²⁷. У газеті “Новий час” рецензент Володимир Дорошенко під криптонімом В. Д. окреслює це як “<...> щось середнє між конферансьєркою і старогрецьким хором”²⁸. А Василь Сімович у часописі “Назустріч” про “нововведення” В. Блавацького відгукується вже зовсім негативно. “Така наскрізь однотонна для себе перлина, як “Моє слово”, – зазначає В. Сімович, – мусіла бути однотонною й на сцені, мусіла бути **моїм** словом Стефаніковим, а не “нашим” словом п'ятьох фігур, що виголошували В. Стефанікові болі, то не здисциплінованим хором, то – чергуючись <...> П'ять фігур – шкодило більше мистецькому вражінню і не помагало. Речі, що виходять із рухів артиста, що зрозумілі з акції – не потрібують “ремарки” п'ятьох фігур”²⁹.

27. [Рудницький М.]. Молодий Український Театр “Заграва”: “Земля”, інсценізація творів В. Стефаніка / м. р. // Діло. – 1934. – 12 січ. (Чис. 7). – С. 7-8.

28. [Дорошенко В.] Гостина театру “Заграва” у Львові. “Земля” / В. Д. // Новий час. – 1934. – 12 січ. (Чис. 7). – С. 5.

29. Сімович В. Стефанікова “Земля” / В. Сімович // Назустріч. – 1934. – 15 січ. (Чис. 2). – С. 5.

М. Рудницький хоч і віддає належне В. Блавацькому за вдалу інсценізацію новел В. Стефаніка, проте висловлює і критичні зауваження щодо хору “слів поета”: “Інсценізація зроблена з повним пієтизмом для великого письменника, таки надто по-невільничому тримається тексту, коли до реалістичних картин додає “хорові пояснення” і так зайві”³⁰. Рішення В. Блавацького вплести у тканину вистави хор “слів поета”, на нашу думку, було тією стилістичною ниткою, що з’єднувала поміж собою окремі новели як органічну цілість. Хор – умовна форма епічного відсторонення поруч з психологічно проробленою грою акторів на тлі умовних стилізованих декорацій (про які мова буде нижче), надавали постановці мистецької, естетичної вартості. Театральний прийом В. Блавацького та стилізоване оформлення Л. Боровика підносили виставу над побутом і таким чином робили її штукою, твором мистецтва.

Схвально оцінюють усі троє рецензентів першу дію вистави, яку називають “першою” частиною. Вона складалася з трьох новел: “Вона – земля”, “Сини”, “Марія”. Ці новели, об’єднані подіями Першої світової війни, розгортали перед глядачами складне тематичне коло проблем: любові до рідної землі, яку не можна покидати навіть під громами війни (“Вона – земля”), офіру батьків, які віддавали за цю землю своїх синів, що йдуть у Січові Стрільці і гинуть на полі бою (“Сини”, “Марія”). Все разом утверджувало ідею, виявлену В. Блавацьким засобами театру, ідею з’єднання розділеної України в одну державу, в один народ, як націю, а образом цієї єдності у кінцевій новелі “Марія” ставав портрет Т. Шевченка. Героїня новели “Марія”, віддавши Україні двох синів, боронила від наруги російських солдатів, що вдерлися у її хату, реліквію – портрет Т. Шевченка. Образ Кобзаря стає у кінці першої дії вистави символом єднання простої покутської селянки і солдатів-козаків, українців з берегів Дніпра, коли ті перед відходом вшановують Поета – співають “Заповіт”.

30. [Рудницький М.]. Молодий Український Театр “Заграва”: “Земля”, інсценізація творів В. Стефаніка / м. р. // Діло. – 1934. – 12 січ. (Чис. 7). – С. 7-8.

Саме “Заповіт”, а не якусь пісню! В. Стефаник не подає у новелі, що саме вони співали, і це вже було знахідкою В. Блавацького.

Дивно, що М. Рудницький у своїй рецензії говорить лише про доцільність чи недоцільність вставання глядачів під час співу “Заповіту”. “Публіка зовсім непотрібно встала під час Шевченкового “Заповіту”, – робить зауваження рецензент. Театр лишається театром, – повчає він і зовсім уже іронічно додає: – Виходило би, що коли на сцені актори клякають перед святими образами і моляться, публіка теж повинна клякати”³¹. М. Рудницький або вдає з цензурних міркувань, або не розуміє, яку думку заклав у новелі В. Стефаник, а В. Блавацький талановито виявив. Дозволимо собі зачитувати короткий фрагмент тексту новели “Марія”:

“– Ви, відий, тоті, що мої сини вас любили... українці...

– Ми самі, один одного ріжем.

Підлізла Марія на грядки, виймила зі скрині сорочку і подала роздягненому.

– Вбирай, це з мого сина; Бог знає, чи верне, чи буде її носити.

Несміло взяв козак сорочку і надягнув.

– Не тратьмо часу, козаки, пошануймо батька (портрет Т. Шевченка. – *Б. К.*), а хліба будемо їсти по дорозі. Ви ж знаєте, як ще нам далеко їхати, – сказав козацький старшина.

Почали співати”³².

Ось як фінал першої дії описує у своїх “Спогадах” В. Блавацький: “...останні слова першої частини “Землі” – “Близко-тять ріки по всій нашій землі і падають з громом у море, а нарід зривається на ноги... (На переді її сини і вона з ними йде на тую Україну, бо вона, тая Україна, плаче й голосить за своїми дітьми; хоче, щоби були вкупі” – цитата продовжена за В. Стефаником. – *Б. К.*) – при акомпаніменті Шевченкового “Заповіту” пере-

31. [Рудницький М.]. Молодий Український Театр “Заграда”: “Земля”, інсценізація творів В. Стефаніка / м. р. // Діло. – 1934. – 12 січ. (Чис. 7). – С. 7-8.

32. Стефаник В. Твори / В. Стефанік. – К. : Дніпро, 1971. – С. 288.

творювали аудиторію в одну цілість, де всі серця вдаряли одним ритмом натхненної любови до Рідного Краю!”³³.

Як бачимо, дія на сцені розгорталася таким чином, що її сприйняття глядачами просто не могло бути іншим. Враження від фіналу першої частини В. Сімович відтворює так: “Режисер Блавацький зробив цікаву спробу: героям Стефаникових творів, яких ми знали досі з книжки, казав промовляти до нас зі сцени. І треба сказати, що вражіння, особливо від найновіших повоєнних творів (“Вона – земля”, “Марія”) було **величезне** (підкреслення наше. – Б. К.). Признати треба, що були місця сильні, дуже сильні, такі сильні (аж тричі наголошує на цьому В. Сімович. – Б. К.), що наводили на глядача сльози”³⁴.

Рецензент Володимир Дорошенко також зазначає: “Патріотична тема недавнього минулого викликала загальне зворушення – а чимало глядачів нишком утирали сльози”³⁵.

З аналізу трьох рецензій та статті Г. Лужницького довідуємось імена виконавців ролей. У новелі “Вона – земля” дядька Семена виконував Богдан Паздрій, втікача Данила – Роман Зелес, його жінку Марію грала Людмила Сердюкова. Можемо тільки припустити, що їх двох невісток з дітьми та доньку, що мовчали, могли “позначити” учасники хору “слів поета”. У новелі “Сини” образ діда Максима відтворював В. Блавацький. У “Марії” Ганна Істоміна виконувала роль Марії, козаків грали Анатоль Радванський, Олександр Данилко та Максим Опар.

У другій дії в новелі “Злодій” В. Блавацький виступив у ролі Злодія, Гьоргія грав Василь Сердюк, Михайла та Максима виконували Б. Паздрій, О. Данилко, жінку Гьоргія – Ганна Цісікова. У новелі “Побожна” грали: Семена – Р. Зелес, Семениху – Л. Сердюкова. В новелі “Морітурі” були зайняті А. Радванський, О. Данилко, В. Сердюк, Броніслав Маруненко. Образи, створені

33. Блавацький В. Спогади / В. Блавацький // Ревуцький В. В орбіті світового театру / Валеріян Ревуцький. – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : вид-во М. П. Коць, 1995. – С. 151.

34. Сімович В. Стефаникова “Земля” / В. Сімович // Назустріч. – 1934. – 15 січ. (Чис. 2). – С. 5.

35. [Дорошенко В.] Гостина театру “Заграва” у Львові. “Земля” / В. Д. // Новий час. – 1934. – 12 січ. (Чис. 7). – С. 5.

акторами за задумом В. Блавацького, мали проходити перед очима глядачів у гуцульських рамах, як у калейдоскопі. Сценограф Леонід Боровик дуже вдало розв'язав поставлене режисером завдання. Дві світлини з часопису “Назустріч” за 1934 р., про які вже йшла мова, і дві світлини з книги “Наш театр” (т. 1) дають нам чітке уявлення про сценографію вистави, котру бачили львів'яни 9 січня 1934 р.

Передній край авансцени, портали, падуги, а також краї завіси були обрамлені (очевидно, способом накладання смуг матерії) розмальованим гуцульським стилізованим орнаментом – солярними знаками різної величини, між якими бачимо на світлинах геометричні рисунки меандру. Таке обрамлення сцени викликає враження, що простір мовби оточений планетами-зорями. На третьому плані сцени від підлоги до середини 1/3 задника піднімалася чорна зорана земля і зникала за обрієм. Задник, що, очевидно, підсвічувався різними кольорами світла, творив необхідний настрій, підсилював психологічну атмосферу кожної новели. “...світляні ефекти степенували це могутче вражіння” – підтверджує у рецензії Н. Гірняк³⁶. Стилізована декорація Л. Боровика викликала в уяві образ космічного безмежжя, вічності, що оточує нашу землю. І на цій чорній зораній землі проходили перед ними долі людей, сповнені внутрішньої напруги і сили, радісні і трагічні. Художник використовує як в інтер'єрі, так і в екстер'єрі лише необхідні елементи. У першій дії екстер'єр – край хати, лавку, частину воза, голови коней, що виглядають з-за куліс, та ін. Усі ці елементи, тісно пов'язані зі сценічною дією, майстерно намальовані, площинні, немов фрески. Ці деталі і позначали місце дії, і органічно впліталися в неї. Актори зобов'язані були діяти поруч з цією стилізованою реальністю дуже конкретно й психологічно правдиво. На світлинці новели “Сини” бачимо, що старий Максим (В. Блавацький) веде розмову з кіньми: “Ти, Босаку, – звертається він до одного з коней, мальовані голови яких дивились на нього, висунувшись із-за куліси, – ти не є жаден кінь, ти пес, ти всі плечі мені обгриз,

36. Гірняк Н. *Гостина Українського Молодого Театру “Заграва” в Тернополі / Н. Гірняк // Новий час. – 1933. – 25 груд. (Чис. 285). – С. 7.*

знак на знакові, скусав а скусав. Не сіпай хоть ти мене, бо так ні жите насіпало, що ледви на ногах стою”³⁷. Очевидно, актор з усією правдою і вірою говорив до мальованого коня, наче до живого, глядач бачив, що це мальований кінь, і бачив живу правду акторського виконання. Поєднання цих двох, здавалось би, несумісних планів витворювало явище, яке ми називаємо Театром.

У другій дії (“Morituri”) на світліні бачимо інтер’єр хати. Тут усе лаконічно: збоку – частина печі, стіл, стільці, у глибині сцени – образи. Цей лаконізм, цей відбір реальних деталей надавав сцені чіткої організованої ритмічності. Нез’ясованим залишається питання, чи перехід з однієї новели на іншу, тобто відхід і прихід акторів, заміна оформлення відбувалися на очах у глядачів чи за завісою, на фоні якої промовляв хор “слів поета”. Саме таку позицію, коли хор “слів поета” стоїть перед завісою, бачимо на одній із світлин у часописі “Назустріч”. Мабуть, так було перед кожною новелою. На світліні з постановки новели “Сини”³⁸ бачимо зорані скиби землі, що пролягають по авансцені від однієї куліси аж до другої, а ноги старого Максима наче вгрузли в цю ріллю. Гадаємо, що “зорану” землю розгортали за завісою, коли хор “слів поета” стояв перед нею і промовляв до глядачів, вводив їх у нові запропоновані обставини.

В оцінці сценографії Л. Боровика рецензенти не були одностайні. В. Сімович говорив про “щасливо укладені декорації Боровика”³⁹. Критик В. Дорошенко мав іншу думку: “Ефект був би далеко кращим і сильнішим, коли б до мистецької гри була достосована декорація...”⁴⁰. У новелі “Марія”, коли за кулісами лунав спів Січових Стрільців, його естетичний смак вимагав

37. Стефанік В. Сини / В. Стефанік // Стефанік В. Твори / В. Стефанік. – К.: Дніпро, 1971. – С. 298.

38. *Наш театр: книга діячів українського театрального мистецтва. 1915–1975: у 2 т. / редкол.: О. Лисяк, Г. Лужницький (гол. ред.), Л. Полтава (літ.-мов. ред.), В. Шашаровський. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто: Об’єднання мистців української сцени (ОМУС), 1975. – Т.1. – С. 33.*

39. Сімович В. Стефанікова “Земля” / В. Сімович // *Назустріч*. – 1934. – 15 січ. (Чис. 2). – С. 5.

40. [Дорошенко В.] *Гостина театру “Заграва” у Львові. “Земля” / В. Д. // Новий час. – 1934. – 12 січ. (Чис. 7). – С. 5.*

“зміни декорацій на взір хоча б кінцевої дії “Фройлян Доктор”⁴¹. М. Рудницький відзначив їх мистецький відбір: “Декорації Боровика дозволяли очам спочити то на клаптику неба, то на кількох предметах сільської хати”⁴².

Гру акторів критики оцінюють високо, хоча були й певні критичні зауваження, зокрема у В. Сімовича, про що скажемо нижче. Усі троє зазначають: “Блавацький у “Синах” дає сильну креацію <...>⁴³ “Тстоміна зворушувала до глибини душі в “Марії” <...>⁴⁴ У “Злодії” Блавацький пописався як великий актор, а Паздрій, Опар і Сердюк дотримали рівня...”⁴⁵. Про режисерський хист В. Блавацького рецензенти висловлюються дуже схвально, віддаючи належне його талантові, працездатності і мистецьким пошукам. Найгостріше критичне зауваження мав В. Сімович щодо мови акторів. “Мішанина форм літературної мови з покутським говором В. Стефаникових персонажів, – констатує автор рецензії, – відбирає мистецьку вартість творів! А далі. Сама дикція – далека від вимови селян, та ще покутських. Вимова слів боками рота, з деяким забарвленням (подекуди вульгарним) – кривдить і В. Стефаникових **селян**, і самого В. Стефаніка, – обурюється В. Сімович. – Залишається вражіння, що сучасний артист української сцени вже далекий від села, а від покутського – то й поготів”⁴⁶.

Гостра, болюча для акторів критика В. Сімовича стосовно мови у виставі “Земля” повною мірою віддзеркалювала проблеми галицького театру в царині мови, яких не бракувало впродовж усієї його історії. На мову звертали увагу свого часу

41. [Дорошенко В.] *Гостина театру “Заграва” у Львові. “Земля” / В. Д. // Новий час. – 1934. – 12 січ. (Чис. 7). – С. 5.*

42. [Рудницький М.] *Молодий Український Театр “Заграва”: “Земля”, інсценізація творів В. Стефаніка / м. р. // Діло. – 1934. – 12 січ. (Чис. 7). – С. 8.*

43. *Там само.*

44. [Дорошенко В.] *Гостина театру “Заграва” у Львові. “Земля” / В. Д. // Новий час. – 1934. – 12 січ. (Чис. 7). – С. 5.*

45. *Там само. – С. 7.*

46. *Сімович В. Стефанікова “Земля” / В. Сімович // Назустріч. – 1934. – 15 січ. (Чис. 2). – С. 5.*

акторам М. Кропивницький, який працював у Руському народному театрі Товариства “Руська Бесіда” у 1875 році, і М. Садовський, який керував цим театром у 1905–1906 рр. Обурення В. Сімовича певною мірою можна зрозуміти, оскільки, як філолог, він піднімав у галицьких часописах питання української мови й українського правопису. Окрім цього, знаємо, що В. Стефаник саме його просив перекласти свої новели літературною мовою. Отож мовне питання для В. Сімовича було принциповим, зокрема у виставі, при відтворенні покутського діалекту.

Ця критика В. Сімовича через дев'ять років дала підставу Ростиславу Єндіку зробити висновок про те, що постановка була невдалою: “Наша тодішня критика загалом прихильно привітала цю смілу спробу дир. [ектора] В. Блавацького, так само публіка, і цим дали вони доказ, як мало в нас розуміють Стефаникові твори. Чи не єдиний В. Сімович, – наголошував Р. Єндик, – ствердив у той час (у 1934 р. – *Б. К.*), що ця спроба (постановка “Землі”. – *Б. К.*) невдатна”⁴⁷. Свого часу ми, пишучи рецензію на виставу “Білі мотилі, плетені ланцюги” театру “В кошику”⁴⁸, сприйняли ці слова на віру і теж кинули докір у бік вистави театру “Заграва”. Сьогодні маємо змогу визнати хибність свого судження і спростувати його.

Редакція часопису “Назустріч”, розуміючи прикрий для акторів тон рецензії В. Сімовича, подала до неї коментар: “Ми пересвідчені, що така критика, – акцентувала редакція, – <...> не може пошкодити театрові, якого вистава “Землі” загалом по-добається”⁴⁹.

Володимира Блавацького, очевидно, як і весь творчий колектив, насамперед цікавила думка самого В. Стефаника, який мав приїхати на виставу до Львова, проте – не приїхав. Замість нього прибули його син Семен і брат Лука. Вони привезли В. Блавацькому листа:

47. Єндик Р. На весь голос. З приводу інсценізації творів В. Стефаника / Ростислав Єндик // *Наші дні*. – 1943. – Січ. (Чис. 1). – С. 9.

48. Козак Б. “Білі мотилі, плетені ланцюги” : [рецензія] / Богдан Козак // *Український театр*. – 1997. – № 6. – С. 10. – Рец. на виставу “Білі мотелі, плетені ланцюги” Театру “У кошику”.

49. *Назустріч*. – 1934. – 15 січ. (Чис. 2). – С. 5.

Русів, 6. 01. 1934 р.

“Високоповажаний Пане Товаришу!

Я вже місяць хорий на грипу і не можу поїхати на Вашу виставу, бо не смію виходити з кімнати. Я дуже рад би побачити Вашу інсценізацію моїх оповідань. Артист тої міри, що Ви, мусів би вкласти багато для глядача і так зблизити мене до української літератури. За це я Вам вдячний і маю надію, як Ви будете ближче Покуття, таки поглянути на твір наш спільний і особисто з Вами познайомитися. В своїм заступстві посилаю з дому до Львова могого сина Семена і брата Луку, та прошу їм дати 2 першорядні крісла, вони будуть мене репрезентувати і Вам та Вашим співробітникам дякувати. Вони оба приїдуть у вівторок перед виставою і зголосять оба при касі по свої білети. Лист диктований, підпис мій.

*Остаю з найглибшою пошаною до Вас і до Ваших товаришів.
Ваш Василь Стефаник”⁵⁰*

Колективу залишалося одне – сподіватися на зустріч з автором у майбутньому. Вона відбулася через п’ять місяців. А до того часу театр мандрував Галичиною. Враження від виступу у Львові в січні було таке пам’ятне львів’янам, що в березні театр ще раз запросили на виступи. І знову були аншлаги! Цього разу преса не кинула в колектив жодного “каменя” докору. У газеті “Новий час” тоді можна було прочитати: “В. Блавацький сьогодні один із найкращих режисерів, на яких у нас така посуха. Це мистець, що за ніщо не хоче йти старими шляхами і навіть серед сірих мандрівних негод шукає нових шляхів до віднови нашого театру. В цій композиції вистави і у всій постановці дає у новій – у нас – формі виразисті образки життя. У цій експресивній формі, в яку В. Блавацький укладає стільки живої майстерності, бачимо чудово передані моменти політичного, суспільного життя. А моменти хлопської, чорноземної любови до своєї батьківщини проходять просто, щиро, іноді жорстко, а так величаво”⁵¹. Ре-

50. Блавацький В. *Мої зустрічі з В. Стефаником* / В. Блавацький // Кобзей Т. *Великий різьбар українських селянських душ* / Тома Кобзей. – [Торонто] : Снятинщина, 1966. – С. 186.

51. [Тишкевич М.]. *Заграва. Український театр під артистичним проводом В. Блавацького* / М. О. // *Новий час*. – 1934. – 4 берез. (Чис. 49). – С. 5.

цензент Михайло Тишкевич, що підписався криптонімом **М. О.**, зрозумів і політичне, і мистецьке значення вистави “Землі” для українського суспільства, що перебувало у складі Польщі. Віддаючи належне режисерському талантові В. Блавацького, автор замітки дуже високо оцінює і його гру: “Гра В. Блавацького повна, виразиста: не буде забагато сказати – незрівнянна. Його креації відривають нас від дійсності і переносять у дійсність”⁵². Такі ж слова захоплення він висловлює й іншим акторам: “За ним сміло йдуть: Б. Паздрій, М. Опар, Л. Боровик, Н. Блавацька, Г. Істоміна, Л. Сердюкова”⁵³. На завершення рецензії віддає належне мистецькому хисту Л. Боровика: “Декорації повні смаку, легкі помислом...”⁵⁴.

Зі Львова театр поїхав на Станіславівщину. В. Блавацький планує маршрут гастролей таким чином, щоб бути ближче до Покуття. Вже зі Станіслава він пише В. Стефанику такого листа:

“Достойний пане!

Маю честь повідомити Вас, що в неділю 6. 05 ц. р. відбудеться в Коломиї вистава “Землі”. Ми були б дуже щасливі, коли б Ви своєю прихильністю звеличали цей вечір, тим більше, що в Снятині (куди Вам було би ближше) не будемо.

Не тратимо надії, що Ваше здоровля дозволить Вам приїхати до Коломиї 6 травня.

З належною пошаною

Станіславів, 11. 4. 1934 року

В. Блавацький

P. S. Дозвольте нам всі кошти дороги взяти на себе”⁵⁵.

Минали дні, колектив “Заграви” перебував у великій тривозі: приїде В. Стефанік на виставу чи ні, адже, мабуть, читав відгуки на неї у пресі, а там були і добрі, і критичні слова. Що переказували йому знайомі, які бачили виставу, що радили? На львівській виставі, як ми уже казали, були брат і син В. Стефа-

52. [Тишкевич М.]. Заграва. Український театр під артистичним проводом В. Блавацького / М. О. // Новий час. – 1934. – 4 берез. (Чис. 49). – С. 5.

53. Там само.

54. Там само.

55. ЦДІА України у Львові. – Ф. 408, оп. 1, спр. 12-44. – Арк. 8.

ника, очевидно ж, вони розповіли йому про свої враження від спектаклю, гри акторів, декорацій і про те, як львівська публіка приймала виставу – безпосередньо, щиро, аплодуючи зі слізьми на очах. В. Стефаник, чий талант є наскрізь поетичним, експресивним, очевидно, зумів уявити образне стилізоване оформлення Л. Боровика, оцінити композиційну побудову кожної дії, що мали свої виразні теми. Дія перша – любов до української землі і офіра батьків, які за неї віддають своїх синів. Дія друга – кризь звичай народу, що, наче скиби землі, сперішені дощами часу, вітрами лихоліть, проростають пагони нового життя молодих освічених синів, що гуртуються навколо читальні, грають вистави, але змагають до волі (новела “Morituri”).

– “Все перейшло на читальню, там тепер ред.

– От, ред, дівки перебираються на парубків, парубки на дівок, обіймаються без встиду та сорому, весіле справляють та беруть гроші за білета.

– Така тепер у них настала забава, але вони мають розум, не бійси, молоді, світом бували. Польщі ані-ані не хоче, а панцькі ґрунти хоче розділити.

– Бігме, добре, ніц не кажіть, тепер з цев Польщев ніхто не годен вітримати: і маєткове, і доходоє, і ґрунтоє, і від псів, і від ґноївки... але де що на світі є?

– Та коби могли вібороти!”⁵⁶.

Ось так балакали між собою старі ґазди в хаті голяра Тимка. “Morituri” в перекладі з латини – “ті, що приречені на смерть”.

І хоч критики, як і сам В. Стефаник, вважали, що “Morituri” – слаба новела, але вона була важливою в загальній композиції, бо говорила про те, що відходить, і про прийдешне.

Треба думати, що поет з натури В. Стефаник з розповіді сина і брата уявив і хор “слів поета” у виставі як образ, як символ Землі, як її Голос, що промовляє його Словами. Очевидно, що письменника зацікавило режисерське рішення В. Блавацького, оригінальне оформлення Л. Боровика, рівно ж і як акторське виконання.

56. Стефаник В. *Morituri* // Стефаник В. *Твори* / В. Стефаник. – К. : Дніпро, 1971. – С. 314.

Хворий В. Стефаник таки зважився і приїхав на виставу до Коломиї. А побачивши виставу, оцінив її мистецьку вартість. Коли б вистава йому не сподобалась, не приїхав би на неї дивитися удруге до Снятина. В. Стефаник був людиною відвертою, впертою і не робив того, чого не хотів. Про приїзд В. Стефаника до Коломиї і до Снятина маємо три свідчення (у коломийських часописах, що зберігаються у Львівській національній науковій бібліотеці ім. В. Стефаника, про приїзд письменника до Коломиї відомостей не вдалося знайти). Перше – від нього самого, друге – від Гр. Лужницького, третє – від В. Блавацького.

Після перегляду вистави в Коломиї В. Стефаник написав на неї відгук, про що довідуємося з його листа до М. Рудницького з Русова 26 жовтня 1934 р.:

“Дорогий Товаришу!

Запитайте в редакції “Назустріч”, чи будуть коли друкувати мою нотатку про “Землю” Блавацького? Як не будуть, то нехай мені вишлють назад або дадуть скрипт братові або синові”⁵⁷.

Проте нотатку В. Стефаника ми відшукали в часописі “Новий час” у ч. 15 за 25 січня 1937 р. Її надрукували вже по смерті письменника. “Під вражінням вистави “Землі” – таку назву мала його стаття. Характером вона швидше літературознавча. В. Стефаник говорить у ній більше про покутський діалект, про його трудність у вимові, про прекрасно оброблену “землю” – українську літературну мову Т. Шевченка, П. Тичини, М. Рильського. Згадує про те, що просив проф. В. Сімовича перекласти його твори літературною мовою. Говорить також про події, що лягли в основу написання кожної з бачених на виставі новел. Треба думати, що В. Стефаник читав статтю В. Сімовича, який дуже критично поставився до відтворення акторами покутської говір-

57. Стефаник В. Лист № 311 [до М. І. Рудницького] / В. Стефаник // Стефаник В. Повне зібрання творів : у 3 т. / В. Стефаник ; відп. ред. : М. Гудзій, С. Крижанівський. – К. : Вид-во Академії Наук Української РСР, 1954. – Т. 3 : Листи. – С. 225.

ки. Можливо, саме тому В. Стефанік так багато місця приділив у своїй статті покутському діалектові, називаючи його то незораною землею, то жаргоном, немовби виправдовуючи акторів за їх вимову: “Крім Блавацького, ним не годен ніхто говорити, – зазначав письменник. – Кожен діалект, як кожна мова, мусить належати до цілого чоловіка, від дитини аж до старости”⁵⁸. Говорить, що саме через це побоювався їхати на виставу: “Не можу тепер затаїти свого страху перед виставою “Землі”. Непокоїло мене, як вистава піде. Я знав і знаю, що я не можу мати публіки. Чи ця публіка знайдеться в театрі, де інсценізовані мої маленькі оповідання, і чи директор Блавацький буде в силі поставити моїх героїв так, щоби вони заінтересували ширшу публіку? Я боявся, що страчу і ту невеличку публіку, яку тепер мав, а найбільше непокоїв мене покутський діалект”⁵⁹. Попри все його тривога була марною, публіки було море. Про це подає нам відомості Г. Лужницький: “На виставу до Коломиї приїхав сам В. Стефанік. При величезному здвизі народу та колосальних оваціях публіки (навіть жидівська організація дала йому вінок) йшла “Земля”. Під час антрактів, сидячи на паках в гардеробі, Великий Письменник казав до режисера Блавацького: “Ти з мене чоловіка зробив... Бо мене не люблять і не читають”⁶⁰. Де ж тут несприйняття вистави чи невдоволення нею, про яке писав Р. Єндик 1943 р. в часописі “Наші дні”. З тих кількох цитат В. Стефаніка, які він наводить у своїй статті, аж ніяк не складається враження про негативне ставлення письменника до вистави. Ось фрагмент з його статті: “Сам автор, що двічі бачив свою “Землю” на сцені, був глибоко зворушений та з великої вдячності для акторів і режисера написав статтю-спогад “Під вражінням вистави “Землі”, в якій став по боці В. Сімовича, осуджуючи не театр, але... себе: “Блавацький, щоправда, показав мене ширшій публіці, публіка була навіть зворушена, все ж це не драма, лише розкинені матеріали до

58. Стефанік В. Під вражінням вистави “Земля” / Василь Стефанік // *Новий час*. – Львів, 1937. – 25 січ. (Чис. 1). – С. 7.

59. Там само.

60. Лужницький Г. В. Стефанік на сцені / Г. Лужницький // *Новий час*. – 1937. – 25 січ. (Чис. 1). – С. 7.

драми. Цему винен я, а Блавацький, що міг, то вчинив”⁶¹. Із цих слів В. Стефаніка Р. Єндик робить категоричний висновок: “Так делікатно, але не менше рішуче Стефанік висловив негативну оцінку спроби інсценізувати його “маленькі оповідання”⁶².

А ось як В. Блавацький згадує момент зустрічі письменника з колективом “Заграви”: “Просто не хотілося вірити, – пише В. Блавацький, – що це один з найбільших наших письменників сидить з нами на паках з театральним реквізитом і гуторить. Так просто і сердечно, немов ми всі знайомі з Ним десятки літ. Мені почав зразу “тикати” і в загальній гутірці сказав слова, які мені сьогодні просто соромно згадувати, й коли нотую їх, то тільки тому, щоб доказати, наскільки скромний, а може і... – наскільки огірчений був В. Стефанік: “Ти, Блавацький, мене в люди вивів... Бо мене не читають і не люблять!”⁶³. Який теплий спогад, скільки в ньому любові, ніжності та смутку. Чи міг би В. Стефанік, з його покутським характером, так приязно сидіти з акторами, коли б вважав, що вони не відтворили головного – дух його новел, їх глибокий зміст? Коли В. Стефанік удруге був на “Землі” у Снятині, він знову зустрівся з акторами в їх гримувальній і довго бесідував... “А коли я з артистом Боровиком, – згадував В. Блавацький, – проводив Його до фіри, сказав ще: – Але ж той Блавацький з мене патріота зробив! Я таким не був... (яким він був патріотом, всім відомо, хто прочитав чи бачив на сцені “Сини” або “Марію”). Наприкінці обіцяв мені написати спеціальний епільог для сценічної “Землі”, та, на жаль, не встиг уже”⁶⁴. В. Стефанік тоді запросив колектив приїхати до Русова і показати “Землю” у його рідному селі. Загравісти показали свою виставу у Русові, проте вже після смерті письменника. “<...> Відвідали могилу В. Стефаніка, де заспівали улюблену

61. Єндик Р. *На весь голос. З приводу інсценізації творів В. Стефаніка* / Ростислав Єндик // *Наші дні*. – 1943. – Січ. (Чис. 1). – С. 9.

62. Там само.

63. Блавацький В. *Мої зустрічі з В. Стефаніком* / В. Блавацький // *Кобзей Г. Великий різьбар українських селянських душ* / Тома Кобзей. – [Торонто] : Снятинщина, 1966. – С. 186–187.

64. Там само.

ним пісню “Землі”, “Лишень моя мила...”. В. Стефанік раз сказав нам, що хотів, аби на його похороні над могилою заспівали йому цю пісню. Ми сповнили його волю в річницю смерті”⁶⁵.

Вистава “Земля” в інсценізації В. Блавацького мала довге сценічне життя. Театр грав її аж до 1938 р., до часу, коли об’єднався з театром Кооператива і утворив театр імені Івана Котляревського. В. Блавацький у своїй творчості ще тричі звертався до інсценізації новел В. Стефаніка: під час німецької окупації на сцені Львівського оперного театру (1941), в Ансамблі українських акторів в Аугсбурзі (Німеччина, 1945), а також в Українському театрі у Філадельфії (США, 1952).

У виставі “Земля” викувало свою майстерність не одне покоління акторів. Ті, які грали у першій постановці, мали середній вік 25 років. Вони своєю працею у важких умовах мандрівного існування довели, що справжнє мистецтво може творити тільки колектив, згуртований навколо високої театральної ідеї. Таку театральну ідею вказав їм В. Блавацький: “Я мріяв про виключно драматичний театр, – наголошував він у своїх “Спогадах”, – якого колектив творив би своєрідне братство фанатично відданих своїй ідеї акторів, в якому мистецька творчість, шукання нових шляхів, ріст рідної театральної культури правили б за закон”⁶⁶. На фоні тогочасних українських театрів і театриків “Заграда”, без сумніву, є винятковим Театром. Поруч з колективами Карабіневича, Когуцяка, театру імені Тобілевича, труп “Веселки”, Яреми Стадника, легкої ревії “Цвіркуна”, що грали і оперету, і водевіль, історичну українську драму і сентиментальні європейські п’єси, молода “Заграда” виглядала серйозним театральним колективом. Це був нелегкий, але почесний шлях. Це була місія. “Уже після вистави “Землі” Стефаніка прийшла нам думка, – зазначав Л. Боровик в інтерв’ю для часопису “Назустріч”, – що театр може виконувати у нас дуже корисне завдання – спопуля-

65. Блавацький В. Василь Стефанік на сцені / В. Блавацький // *Око світу* – 1950. – 31 лип. (Чис. 1).

66. Блавацький В. Спогади / В. Блавацький // Ревуцький В. *В орбіті світового театру* / Валеріян Ревуцький. – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : вид-во М. П. Коць, 1995. – С. 149.

ризувати літературу. Чи повірите, що щойно після вистави “Землі” деякі люди на провінції почали цікавитися новелами Стефаніка, а були й такі, сором сказати, що вперше довідались про його творчість”⁶⁷. Від праці над цією виставою, треба вважати, і почалася справжня “Заграва”. “Одержимі творчим захопленням актори “Заграви” забули про увесь світ, про щоденні турботи і клопоти, – говорить про репетиційний період роботи над “Землею” В. Блавацький, – і ці дні скували наш колектив в одну цілість. Мої мрії про театральне братство, споєне одною думкою і одним напрямком, почали на очах прибирати реальні форми”⁶⁸. Те, що після успіху “Землі” до театру прийшли зірки української сцени – Леся Кривицька і прімадонна Ганна Совачева, а згодом – талановиті Віра Левицька, Євген Левицький та інші, свідчило, що в особі В. Блавацького відкрився режисер, здатний поставити перед театром високі етичні і мистецькі цілі.

А в особі В. Стефаніка український театр здобув письменника, чия творчість у грі акторів відкрила глядачам глибинні джерела споконвічного існування нашого народу: його жертовність за рідну землю, любов до мови, традицій, звичаїв, сильніших за фізичну смерть, бо вкорінені у сфери духа, пронизані його життєдайним світлом як родюча земля промінням сонця...

67. Тарас Бульба на сцені театру “Заграва” // Назустріч. – 1934. – Чис. 6. – С. 5.

68. Блавацький В. Спогади / В. Блавацький // Ревуцький В. В орбіті світового театру / Валеріян Ревуцький. – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : вид-во М. П. Коць, 1995. – С. 151.

ІНСЦЕНІЗАЦІЯ НОВЕЛ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА “ЗЕМЛЯ” НА УКРАЇНСЬКИХ СЦЕНАХ (1941–1957)

Дванадцятого грудня 1933 р. галицький мандрівний театр “Заграва” у Збаражі на Тернопільщині показав прапрем’єрну виставу за новелами Василя Стефаника під назвою “Земля”. Режисером-постановником і автором інсценівки виступив відомий у Галичині режисер і актор Володимир Блавацький. Вистава стала знаковою в історії галицького театру не тільки тому, що на довгі роки зв’язала з українською сценою твори Василя Стефаника, який любив театр і навіть писав оригінальну п’єсу, а й з огляду на свою художньо-естетичну форму. Вистава “Земля” не сходила з афіш театру “Заграва” до 1938 р., тобто до моменту його об’єднання з Театром імені Івана Тобілевича у новий мистецький колектив – Театр імені Івана Котляревського.

Темою розвідки є сценічне життя цієї легендарної інсценізації після 1938 р. в Україні та діаспорі аж до 1957 р. – останньої постанови “Землі” на австралійському континенті. Мета дослідження – виявити прізвиська учасників кожної з вистав, уточнити дати прем’єр, окреслити їхню художньо-естетичну вартість. Джерелами слугували матеріали тогочасної періодики, архіви, спогади, листи. У ході дослідження дано побіжну інформацію про діяльність театрів, які на своїх сценах репрезентували інсценівку “Землі” В. Стефаника.

З вибухом Другої світової війни, після відходу радянських військ зі Львова на базі створених більшовицькою владою Театру імені Лесі Українки і Театру опери та балету був організований Український Театр міста Львова під мистецьким керівництвом В. Блавацького. Театр мав чотири секції: оперну, балетну,

Козак Б. Інсценізація новел Василя Стефаника “Земля” на українських сценах (1941–1957) / Богдан Козак // Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство. – Львів, 2009. – Вип. 9. – С. 16-27.

драматичну й опереткову. Дев'ятнадцятого липня 1941 р. оперою “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського театр відкрив свій перший сезон. Газета “Львівські вісті”, що почала виходити у серпні 1941 р., помістила ретроспективну інформацію про цю подію: “Заступник директора, головний режисер В. Блавацький у своєму відкритті першої вистави Українського Театру міста Львова назвав її (“Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського – Б. К.) “<...> новою епохою в історії українського театру”.¹ Кажучи так, В. Блавацький мав на увазі, що опера “Запорожець за Дунаєм” у Галичині ще ніколи не йшла на такій великій сцені за участю симфонічного оркестру, хору і балету. У перші місяці своєї діяльності Театр міста Львова відновлював деякі колишні вистави з репертуару театрів імені Тобілевича, “Заграви”, імені Лесі Українки. Тож цілком зрозуміло, що у рік 70-ліття від дня народження та п'яту роковину від дня смерті Василя Стефаника В. Блавацький звернувся до інсценізації “Землі” і здійснив її нову постанову. У газеті “Львівські вісті” в день прем'єри подано таку інформацію: “У четвер 30 жовтня о 6-тій ввечері виставить Український Театр в будинку Львівського Оперного Театру інсценізацію творів Василя Стефаника в 2-х частинах п. [ід] н. [азвою] “Земля”. Сценічна реалізація і постановка: В. Блавацький; режисер – асистент Б. Паздрій; музичне оформлення – Л. Туркевич; хормейстер – Я. Вошак; оформлення – В. Ласовський, виконання оформлення – під керівництвом М. Радиша”². “Земля” на сцені ЛОТу була десятою з черги прем'єрою сезону 1941–1942 рр.

Програмка формату А-5 до вистави, друкована німецькою і українською мовами, має 6 сторінок і містить коротку інформацію про автора, стислий зміст кожної новели, а також ролі і їх виконавців³.

На першій сторінці програмки вміщено назву: Львівський Оперний Театр (згодом ця назва стала офіційною назвою театру),

1. *Львівські вісті*. – 1941. – 9-10 серп. – С. 2.

2. *Львівські вісті*. – 1941. – 30 жовт. – С. 7.

3. Програмка вистави “Земля” 1941 р. зберігається в архіві заслуженої артистки України Віри Левицької на кафедрі театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка.

нижче великими літерами ЗЕМЛЯ, під нею – Інсценізація новел ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА в 2-х частинах

Сценічна реалізація й постава: В. БЛАВАЦЬКИЙ

Режисер–асистент: Б. ПАЗДРІЙ

Музичне оформлення: Л. ТУРКЕВИЧ

Хормейстер: Я. ВОЩАК

Декоративне оформлення: В. ЛАСОВСЬКИЙ

Виконання оформлення М. РАДИШ.

Друга і третя сторінки містять коротку інформацію про автора і зміст новел – німецькою мовою, четверта сторінка – українською. На п'ятій – німецькою надруковано назви новел, ролі та їх виконавців. Шоста сторінка подає відповідну інформацію українською мовою, а саме:

I частина.

МОЄ СЛОВО: Я. Геляс, О. Кривіцька, В. Левицька, І. Лісненко, О. Сліпенький, М. Степова.

ЗЕМЛЯ: Семен – І. Гірняк; Данило – В. Шашарівський; Марія, його жінка – Л. Сердюкова.

СИНИ: Максим – В. Блавацький.

МАРІЯ: Марія – Н. Лужницька;

I і II жінка – Р. Левицька, О. Купчинська;

I, II і III козаки – В. Карп'як, Ю. Лаврівський, Е. Левицький.

II Частина.

ЗЛОДІЙ: Гйоргій – Б. Паздрій; Злодій – О. Данилко; Молода жінка – Е. Дичківна; Максим – О. Яковлев; Михайло – В. Кролик – Е. Курило.

ПОБОЖНА: Семен – С. Крижанівський; Семениха – Л. Сердюкова.

МОРТУРИ: Тимко – П. Сорока; Тимчиха – М. Мельникова; Василь – В. Карп'як; Михайло – С. Крижанівський; Іван – І. Кудла; Максим – А. Антонишин.

Програмку видрукувано в друкарні Губернатора Дістрікту Галичини, у Львові, по вулиці Личаківській, Ч. 3. Варгість програмки 0.50 золотих.

Читаючи прізвища виконавців прем'єри 30 жовтня 1941 р., бачимо, що лише четверо із названих акторів грали у прапрем'єрній виставі 1933 р. – М. Степова, Л. Сердюкова, В. Бла-

вацький, Б. Паздрій, інші актори виступили в ролях уперше. Музичне оформлення спектаклю, з огляду на склад оркестру, вочевидь, було високохудожнім, рівно ж як і звучання хору. А як виглядала сценографія? Як розв'язав візуальне бачення вистави художник В. Ласовський?

Сценічне оформлення “Землі” 1933 р. Леонід Боровик вирішив у реалістично-умовному стилі. Край просценіуму і куліси обрамлювали накладені смуги з матерії, розписані гуцульським орнаментом у вигляді солярних знаків. Зовнішні краї куртини теж мали аналогічні накладені смуги. Екстер'єр для дії позначали мальовані на дикті чи матерії то край хати, що виглядав із-за куліси, то частина воза, то коні, а на заднику зображено зорану землю, що тягнулася до горизонту. Середовище для дії в інтер'єрі хати творили меблі – стіл, лава, стільці, скриня та інші дрібні елементи селянського покутського побуту. Зміна оформлення до кожної новели відбувалася після чергового закриття завіси.

Чи міг В. Ласовський запропонувати кардинально інше сценографічне рішення вистави 1941 р., яка по суті в режисерській концепції була поновленням попередньої?

Жодного ескізу чи світлини з постави 1941 р. не збереглося, як і жодного опису. Немає сумніву, що широке дзеркало сцени Львівського Оперного Театру і цього разу обрамляла гуцульська різьба, створюючи певну рамку, в якій відбувалася дія. Високохудожньою була світлова партитура вистави, костюми, а також виготовлені декорації, з огляду на технічні можливості театру.

Блавацький вважав оформлення вистави не зовсім вдалим: “Шкода тільки, що він (Ласовський. – Б. К.) не зумів використати в ньому всіх можливостей, які ця інсценізація давала,— писав він у своїх “Спогадах”. – Проте інсценізація успіх в публіки мала.”²⁴ Дуже сухо і лаконічно. Успіх прем'єри – це передовсім кількісний показник зіграних вистав. Валеріян Ревуцький у книжці “В орбіті світового театру”, говорячи про виставу “Земля” на сцені ЛОТу, подає інформацію: “Постановка мала величезний успіх і здобула рекорд за кількістю показаних

4. Блавацький В. Три роки Львівського Оперного Театру / В. Блавацький // Ревуцький В. В орбіті світового театру / Валеріян Ревуцький. – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : вид-во М. П. Коць, 1995. – С.192.

вистав у ЛОТ – 57 разів!”⁵. Очевидно, В. Ревуцький взяв ці дані зі статті Михайла Івасівки “Український Оперний Театр у Львові”⁶. Кількість зіграних вистав “Землі”, яку подав М. Івасівка, не відповідає дійсності. Переглянувши газету “Львівські вісті”, де щоденно подавався репертуар ЛОТу, можемо твердити, що вистава “Земля” пройшла лише 4 рази у 1941 р., а у 1942 р. і подальших роках її вже не було в репертуарі.

Яка причина зникнення “Землі” з афіші театру? Певною мірою відповідь на це питання може дати рецензія літературознавця і письменника Ростислава Єндика, опублікована у часописі “Наші дні”, під гучною назвою: “На весь голос: З приводу інсценізації творів Василя Стефаника”. Рецензент, з одного боку, говорить про своє несприйняття у Літературно-мистецькому Клубі, з нагоди шостих роковин смерті В. Стефаника, інсценізацій його новел “Синя книжечка” і “Тріх”, які поставив Богдан Паздрій, а з іншого – висловлює гострі критичні зауваження про виставу “Земля” у режисурі В. Блавацького. Дозволимо собі зацитувати доволі розлогий уривок з цієї рецензії: “...незаперечна правда те, що В. Блавацький пішов неправильним шляхом в основній лінії інтерпретування творчості цього велетня (В. Стефаника – *Б. К.*) в нашій літературі. Та ж на сцені не бачимо Стефаникових героїв, що в своїх крем'янистих душах нікому нічого не дарують, бо не варто бути м'яким. Тут перед нами обдерті люди, просто жебраки, оті відламки величезного суспільного організму, якими Стефаник, як син покутського багатія і як письменник, і як людина, попросту гидував. І далі зовсім не видно тієї шляхетности Стефаникового селянина, шляхетности, за якою шукав такий Ніцше, полум'яний шукач аристократизму, шукав і знаходив виключно в селянстві – а його таки Стефаник

5. Ревуцький В. В орбіті світового театру / Валеріян Ревуцький. – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : вид-во М. П. Коць, 1995. – С. 45.

6. Івасівка М. Український Оперний Театр у Львові / М. Івасівка // Наш театр: книга діячів українського театрального мистецтва. 1915 – 1975 : у 2 т. / редкол.: О. Лисяк, Г. Лужницький (гол. ред.), Л. Полтава (літ.-мов. ред.), В. Шашаровський. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1975. – Т. 1 : Матеріали до історії українського театру. 1915 – 1975. – С. 350.

показав. Увесь чар монументальної прози Стефаніка, особливої психології кованих постатей щезає безслідно, а перед засоромленим читачем виникає питання: чи ж би це справді були твори одного з найкращих письменників нашого села, чи ж це справді український селянин, якого особисту і громадську культуру подивляють чужинці, врешті – селянин, що на своїх плечах цілі століття двигав долю народу? Така інтерпретація йде по лінії мілкого сентименталізму, що засвоїв собі кілька заялених фраз про визволення трудового народу чи пролетаріату, який обов'язково мусів бути бідний, брудний і дурний: тоді можна б його визволити і піднести до “достойности” своєї породи”⁷.

У тексті рецензії виразно проглядається тенденційність та ідеологічна заангажованість. І вже цілком прозорий і погрозливий натяк на те, що В. Блавацький, як мистецький керівник ЛОТу, стоїть на ідейно хибних позиціях, бо працював у пролетарських радянських театрах у Харкові – в “Березолі” (1927 р.) та у Львові в Театрі імені Т. Шевченка та імені Лесі Українки (1939–1941 рр.).

Їдка, політично вислужлива критика з боку Р. Єндика – очевидний відгомін того, як сприймала німецька цензура, а за нею і частина львівської інтелігенції виставу “Земля”. А пересічний глядач? У розкішному, з позолоченими ложами Оперному Театрі він дивився на сцену, з якої линуло у його душу експресивне стефанікове Слово, правдиве і жорстке, зболене і стривожене за рідну землю, дітей, батьків, національну ідею і готовність умерти за неї. Вистава посилювала тривогу за майбутнє, вона ставила питання: як бути далі? Ще раз, дещо інакше, поставив питання перед львівським глядачем В. Блавацький в 1943 р. у прапрем'єрній виставі “Тамлет” В. Шекспіра: “бути чи не бути Україні?” Але це буде потім, а тоді, у 1941 р., на початку переможної війни, німецькій цензурі питання “як бути далі?” аж ніяк не були потрібні. Рецензія Р. Єндика – відкрите звинувачення мистецького керівника театру В. Блавацького у нерозумінні ідеологічних потреб воєнного часу могла мати для нього не най-

7. Єндик Р. На весь голос. З приводу інсценізації творів В. Стефаніка / Ростислав Єндик // Наші дні. – 1943. – Січ. (Чис. 1). – С. 9.

кращі наслідки. Тому Блавацький змушений був зняти “Землю” з репертуару.

Подальше сценічне життя інсценізація новел Василя Стефаника одержала 1945 р. в театрі, що мав назву Ансамбль Українських Акторів (АУА). Театр був створений у таборі Зомме-Казерне біля Авгсбурга (Баварія), куди влітку 1945 р. на чолі з В. Блавацьким емігрувала частина акторів ЛОТу. У вересні 1945 р. АУА розпочав свій перший театральний сезон п'єсою Арнольда Рідля “Поїзд – марево”, другою з черги постановою театру стала “Земля” Василя Стефаника.

В архіві артистки Віри Левицької збереглася програмка цієї вистави, щоправда, другого сезону (1946–1947)⁸. На першій сторінці вміщено світлину Володимира Блавацького у тонкій хвилястій червоній рамці, під світлиною напис дрібним чорним кольором: Мистецький керівник Ансамблю Українських Акторів режисер, арт. В. Блавацький. Хвилясту рамку підкреслює червона смуга, під нею великими літерами йде текст: ІНСЦЕНІЗАЦІЯ ТВОРІВ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА, а нижче грубими червоними літерами назва: З Е М Л Я. Зліва від рамки зверху донизу широка у 2 мм червона вертикальна смуга, від якої вгорі зліва у верхньому куті чорним кольором напис стовпчиком: АНСАМБЛЬ УКРАЇНСЬКИХ АКТОРІВ під мист.[ецьким] пров.[одом] В. Блавацького. У нижньому куті від червоної смуги стовпчиком: сезон 1946/1947 з підкресленням чорною тоненькою смужкою, нижче – цифра 2. Програмка має чотири сторінки формату А-5. На другій сторінці подано назви новел, ролі та прізвища виконавців:

ПРОЛЬОГ: Моє слово: М. Степова, В. Левицька, Е. Курило, Е. Левицький, Б. Крижанівський.

І. Частина

1. ВОНА –ЗЕМЛЯ: Семен – Б. Паздрій, Данило – С. Крижанівський, Марія – М. Мельник.

8. Програмка вистави “Земля” 1946 р. зберігається в архіві за служеної артистки України Віри Левицької на кафедрі театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка.

2. СИНІ: Максим – В. Блавацький.

3. МАРІЯ: Марія – Н. Горленко, козаки 1, 2, 3, – А. Теплий, О. Данилко, В. Карп'як, Жінка – О. Пастернак.

II. Частина 1. ЗЛОДІЙ: Злодій – В. Королик, Гйоргій – Б. Паздрій, його жінка – Е. Дичко, Михайло – В. Карп'як, Максим – В. Блавацький.

2. ПОБОЖНА: Семен – С. Крижанівський, Семениха – М. Мельник.

3. MORITURI: Тимко – А. Антонишин, Настя, його жінка – О. Карп'якова, Микита – А. Теплий, Василь – В. Карп'як, Михайло – В. Мельник, Іван – О. Данилко.

ЕПІЛЬОГ.

Нижче прізвища постановників: Інсценізація і постановка – В. Блавацький. Музичний вступ – Я. Барнич. Сценічне оформлення – М. Радиш.

На третій і четвертій сторінках вміщено інформацію В. Блавацького під назвою: СТЕФАНИК У ТЕАТРИ. Сторінки з історії театру “Заграва”. Згодом цей текст В. Блавацький опублікував у своїх спогадах про театр “Заграву” (“Арка”, Мюнхен, 1948 р.). В. Ревуцький надрукував повністю “Спогади” В. Блавацького у своїй книзі “В орбіті світового театру”⁹.

В архіві В. Левицької збереглися світлини з вистави “Земля” Ансамблю Українських Акторів. На першій з них – В. Блавацький під час виконання ролі Максима в новелі “Сини”, а зліва від нього виразно видно елементи сценографії М. Радиша. Сцену обрамляє різьблена гуцульським геометричним орнаментом рама. Різьба носить виразно монументальний характер. Коні, до яких під час монологу звертається Максим, стоять біля рами у повен зріст, сильні, з буйними гривами. З цього фрагмента декорацій можна зробити висновок, що вони були експресивно монументальні.

На другій світліні – В. Блавацький у гримі Максима перед виходом на сцену. На третій – в кімнаті окремі учасники вистави.

9. Блавацький В. Спогади / В. Блавацький // Ревуцький В. В орбіті світового театру / Валеріян Ревуцький. – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : вид-во М. П. Коць, 1995. – С. 150–152.

Текст програмки засвідчує, що деякі актори виконували по дві, а то і три ролі. Позначений у програмці ЕПЛЮГ поставив перед нами нове питання, адже у програмці 1941 р. він не зазначений.

Розшукуючи учасників вистави, а також тих, хто її бачив у ЛОТі чи в АУА, ми одержали лист від сина заслуженої артистки України Віри Левицької п. Юрія Левицького, який проживає у Філадельфії. Його мати, Віра Левицька, від 1934 р. незмінно працювала з В. Блавацьким як в Україні, так і на еміграції. Лист розкриває нам режисерський задум постанови “Землі”. “Я бачив “Землю” на сцені ЛОТ, в таборі Авгсбургу і у Філадельфії. – пише Юрій Левицький. – В кожній постановці актори, які виконували “Моє слово”, стояли в білих шатах по боках сцени – чоловіки по одній стороні, а жінки – по другій. В Авгсбурзі ще сидів молодий хлопець посередині просценіума. Актори не сходили зі сцени; вони стояли протягом цілої вистави і пов’язували кожную картину словами автора аж до епілогу. Вони давали тло і цілість вистави, по суті грецький хор трагедії”¹⁰. Цей опис, поданий Юрієм Левицьким, вказує, що учасники новели “Моє слово” були важливим єдиним елементом вистави. В. Ревуцький у книжці “В орбіті світового театру”, аналізуючи виставу “Земля” в театрі “Заграва” 1933 р., влучно прирівняв дії виконавців “Мого слова” до функції хору Слів Поета з вистави “Гайдамаки” Т. Шевченка в театрі “Березіль” у постанові Леся Курбаса. В. Блавацький бачив “Гайдамаків” у Харкові 1927 р., коли один рік працював у “Березолі”. Тож така паралель є обґрунтованою.

Над успішною діяльністю професійного таборового театру АУА в Авгсбурзі 1947 р. нависла загроза: рішенням американської адміністрації його було виселено за межі табору. Адміністрація за чієюсь намовою звинуватила акторів у співпраці з німцями під час війни. Вистави припинились, актори мешкали у наметах, поза межами табору. Лише крицева воля і організаційний талант В. Блавацького зберегли акторський ансамбль і продовжили його життя. У сезоні 1948–1949 рр. базою для те-

10. Лист Ю. Левицького від 25 січня 2009 р. зберігається в архіві автора.

атру став табір у Регенсбурзі, звідки колектив АУА виїздив з гостинними виступами до інших таборів, розкиданих у Західній Німеччині.

Трупа театру АУА налічувала 16 жінок і 21 мужчину. До складу оркестру входило 9 музикантів, а на окремі вистави додатково запрошували німецьких музик. Сценографами працювали Мирослав Радиш, Владислав Клек. Для театру п'єси з іноземних мов перекладали Микола Понеділок, Василь Софронів, Іларіон Чолган, Олег Лисяк.

“Від вересня 1945 р. по вересень 1947 р. Ансамбль Українських Акторів, – згадує у своїх спогадах Олег Лисяк, – дав у різних таборових осередках нашої еміграції 309 вистав, які відвідало 173.630 глядачів”¹¹. Даних про останні два роки діяльності театру у таборі Регенсбург О. Лисяк не мав. За весь період діяльності у Німеччині в діючому репертуарі АУА було 25 вистав. Треба думати, що “Земля” Василя Стефаника досить часто з'являлася на афішах театру.

У травні 1949 р. В. Блавацький з більшою частиною трупи АУА переїздить до Філадельфії (США). Там, зорганізувавшись в Український Театр у Філадельфії під мистецьким проводом Володимира Блавацького, вони 30 вересня 1949 р. відкрили театральний сезон інсценізацією твору Б. Лепкого “Батурин”. Виставу показали лише один раз. Стара українська еміграція, вихована на музично-етнографічних спектаклях аматорських колективів, не сприйняла ні змісту вистави, ні естетики театру. Спроба пошуку компромісу, постановою комедії М. Кропивницького “Пошились у дурні” під назвою “Дванадцять дочок на виданні” викликала цього разу тепер уже невдоволення нової еміграції. “Після ряду намагань театр зрезигнував з амбіції бути постійним театром, –

11. Лисяк О. Ансамбль Українських Акторів 1945–49 рр. у Німеччині / О. Лисяк // Наш театр: книга діячів українського театрального мистецтва. 1915 – 1975 : у 2 т. / редкол.: О. Лисяк, Г. Лужницький (гол. ред.), Л. Полтава (літ.-мов. ред.), В. Шашаровський. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1975. – Т. 1 : Матеріали до історії українського театру. 1915 – 1975. – С. 389.

писав у своїх спогадах актор Володимир Шашаровський, – і по волі почав переходити на позиції театру півпрофесійного. <...> Назовні ми ще були театром, а в дійсності вже ним не були”¹².

Правдиві і гіркі слова. Актори, щоб утримувати сім’ї, змушені були працювати на різних роботах, а у вільний час після важкої праці приходили на репетиції, дехто навіть приїздив із віддалених місць. “Вистави могли відбуватися тільки в суботи і в неділі, бо в інші дні глядачі майже не приходили. Все це не сприяло існуванню стаціонарного театру. Це й спричинило те, що, не маючи змоги існувати як театр професійний, він мусів остаточно перейти на позиції театру аматорського, даючи вистави час-до-часу...”¹³ Таке довго тривати не могло. У вересні 1952 р. уже тяжкохворий В. Блавацький відновлює “Землю” В. Стефаніка. Прем’єра відбулася не у Філадельфії, а в Торонто (Канада) 13 вересня 1952 р. Сьогодні важко назвати причини, чому театр відкрив театральний сезон у Торонто, а відтак уже у Філадельфії 27 вересня. З програмки до цієї прем’єри (архів В. Левицької) довідуємося, що її грали у Торонто двічі (13 і 14 вересня).

Програмка розміром одна четверта формату А-4 складена у вісім сторінок. На першій подано інформацію про постановників, назви новел і виконавців, решта сторінок заповнені різноманітною рекламою. Бачимо, що актори виконували по дві, а то й три ролі, а вистава, не маючи поділу на частини, йшла проте з антрактом.

Сценічне оформлення здійснив В. Клевх. Кожна новела у програмці позначена порядковою цифрою:

1. МОЄ СЛОВО.

СЛОВА ПОЕТА: В. Левицька, М. Степова, Е. Левицький, Я. Пінот-Рудакевич.

12. Шашаровський В. *Наші дебюти в Америці* / В. Шашаровський // *Наш театр: книга діячів українського театрального мистецтва. 1915 – 1975: у 2 т. / редкол.: О. Лисяк, Г. Лужницький (гол. ред.), Л. Полтава (літ.-мов. ред.), В. Шашаровський. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто: Об’єднання мистців української сцени (ОМУС), 1975. – Т. 1: Матеріали до історії українського театру. 1915 – 1975. – С. 427.*

13. *Там само.* – С. 431.

2. ВОНА – ЗЕМЛЯ: Семен – Б. Паздрій, Данило – В. Шашаровський, Марія – М. Мельникова.

3. СИНИ: Максим – В. Блавацький.

4. МАРІЯ: Марія – Н. Горленко. 1, 2, 3. козаки – В. Карп'як, В. Мельник, М. Солтис, Жінка – Є. Дичківна.

5. ЗЛОДІЙ: Гйоргій – Б. Паздрій, Злодій – В. Блавацький, Максим – В. Карп'як, Михайло – В. Шашаровський, Жінка – Є. Дичківна.

6. ПОБОЖНА: Чоловік – М. Солтис, Жінка – М. Мельникова.

7. МОРІТУРІ: Тимко – Б. Паздрій, Настя – Н. Горленко, Микита – В. Карп'як, Михайло – В. Шашаровський, Василь – В. Мельник.

Українська газета у США “Свобода” від 14 жовтня 1952 р. у рубриці “Вісті з Торонта” помістила рецензію на виставу Анатолія Курдника під назвою “Театр В. Блавацького в Торонті”. Автор інформує читачів про те, що “...театр приїхав у повному складі (17 осіб) і з заповіджених трьох вистав дав дві”¹⁴. Перша відбулася 13 вересня в суботу, а субота, як зазначив рецензент, “для наших театрів не пригожа”. Виявляється, українські громади в суботу роблять вечорниці і в такий спосіб заробляють гроші на потреби домівок. З цієї причини на виставі, констатує рецензент, “третина залу була порожня”. На другій виставі, 14 вересня, за підрахунками Анатолія Курдника, було понад тисяча осіб. “Серед принаявних, – наголошує автор, – було повно інтелігенції, були старі і нові канадійці, багато молоді, – доказ, що Стефанік царює в серцях свого народу. Всі стежили уважно за дією на сцені, вистава зворушувала до глибини, навіть в багатьох мужчин були на очах щирі сльози”¹⁵. Далі автор рецензії робить спробу проаналізувати гру акторів: “Про те, хто грав краще і хто слабше – немає мови, ті, що виконували “Слова поета”, нічим не гірші від дієвих осіб. Драматичні моменти насичені, крик жінки в моменті морду “Злодія” рве на шматки душу глядача, сам Злодій у п'яному стані – безконкурентний. Настя з “Морітурі”, Марія з “Марії” повинні бути закріплені у фотографіях

14. Курдник А. *Театр В. Блавацького в Торонті* / А. Курдник // *Свобода*. – 1952. – 14 жовт.

15. Там само.

для майбутніх адептів. З Паздрія повносокий дядько, особливо в моменті, коли всміхається філософічно, Блавацький – Максим з “Синів” створив креацію, що її можна слухати ще раз, що її можна різьбити й малювати. Не скоро знайдеться хтось, що перевершив би чи вніс щось нове у неї”¹⁶.

Разом з тим рецензент висловив і критичні зауваження щодо другої частини, в яку входили новели “Злодій”, “Побожна” і “Морітурі”. На думку Анатолія Курдника, “сьогодні в Україні вже немає ні “Побожних” і їх слинявих чоловіків, ні бездонно жорстоких Михайлів із “Злодія”, ні поліплених папірками дядів, які неділю починають з горілки та страху перед жінкою”¹⁷. Він вважає також, що тим, хто народжений в Канаді, у програмці слід було пояснити різницю поміж виставою “Земля” і звичними для них “Ой не ходи Грицю...”: “Ми гадаємо, – пише він, – що таке пояснення придало б виставі ще більше вартости, і ще сильніше підкреслило б виконавців “Землі”. І тоді не один глядач зрозумів би, в чому суть такої постави, як “Земля”, зрозумів би, що завдання Театру В.Блавацького саме в таких постановках...”¹⁸.

Кожна хвиля української еміграції зберігає у своїх душах романтичний, ідеалізований образ Батьківщини і не бажає бачити те, що руйнує цей образ.

Тому перша частина спектаклю, що говорила про любов до рідної землі, про самопожертву синів заради її свободи, викликала в глядацькій залі почуття патріотизму. Друга ж частина, що показувала непривабливий бік життя українського села, яку ми можемо подекуди спостерігати і сьогодні, українці в Канаді сприйняли критично.

На виставу, що відбулася у Філадельфії 27 вересня 1952 р., газета “Америка” помістила рецензію під заголовком “Земля” В. Стефаніка на сцені”¹⁹. Рецензент Ст. Мерехт спочатку розповідає читачам історію постави “Землі”, а відтак зміст новел.

16. Курдник А. *Театр В. Блавацького в Торонті* / А. Курдник // *Свобода*. – 1952. – 14 жовт.

17. *Там само*.

18. *Там само*.

19. Мерехт С. “Земля” В. Стефаніка на сцені / С. Мерехт // *Америка*. – 1952. – 7 жовт.

Про режисуру Блавацького зазначає, що той “...зумів у своїй постановці “Землі” дати до глибини відчуті її жахучий подих і її стихійну силу, що разом узяли в полон безмежної любови серце українського селянина”. Рецензент високо оцінює гру Блавацького у ролі Максима, відзначає акторське виконання ролі Марії в одноіменній новелі: “...ця роля була виконана артисткою Н. Горленко зі субтальною імпресою і в природному тоні”²⁰. Далі рецензент перераховує прізвища інших виконавців, зазначаючи, що: “Постаті селянок і селян були як живцем схоплені <...> Як у драматичних, так і побутових сценах було в грі артистів вірне віддзеркалення селянської душі. Рецитації В. Левицької, М. Карп’як-Степової, Е. Левицького, і Я. Пінот-Рудакевича вишли чисто з правильною інтонацією і виразисто, а місцями з легким патетичним полетом”²¹. Про сценографію подано одне речення: “В. Клех задовільно вив’язався із свого завдання, давши видержане в стилі сценічне оформлення”²².

Після виступу в Торонто В. Блавацький у розмові з колишніми акторами АУА, що проживали тепер у Канаді, однак не змогли побачити “Землю”, охарактеризував сценографію В. Клеха такими словами: “Шкода, це зовсім нове оформлення вистави. Напевно, вас зацікавило б. Але це нічого, побачите наступним разом”²³.

Прикро, але немає жодних світлин з вистави, що відбулися у Торонто і Філадельфії, немає також ескізів декорації в архіві Владислава Клеха. Тож важко уявити собі це “нове оформлення”. У пресі нарешті почали належно оцінювати діяльність театру, заявляючи про те, що “...Український Театр під кер[івництвом] В. Блавацького наочно підтверджує думку про потребу існування постійного професійного театру в Америці”²⁴. Та голоси визнання прозвучали надто пізно. “Так воно здавалося назовні. А насправді? <...> актори поволі догоряли, знеохочувались, бо це була сизифова праця понад нормальні людські сили. Догорив і

20. Мерехт С. “Земля” В. Стефаника на сцені / С. Мерехт // Америка. – 1952. – 7 жовт.

21. Там само.

22. Там само.

23. Лисяк О. Пам’ятник Блавацькому / О. Лисяк // Гомін України. – 1953. – 23 квіт.

24. Свобода – 1952. – 18 берез.

їхній керівник Володимир Блавацький” – згодом скаже у своїх спогадах В. Шашаровський.²⁵

За час діяльності Українського Театру у Філадельфії (1949–1953) було здійснено 11 постанов, показано 52 вистави у різних містах Америки і Канади. Акторський склад театру налічував 22 особи, режисерами були В. Блавацький, Б. Паздрій, В. Шашаровський. Після смерті В. Блавацького 1953 р. в газеті “Гомін України” О. Лисяк у репортажі “Пам’ятник Блавацькому” напише:

“– Власне, що тепер буде? – питаю Пінота-Рудакевича і Шашаровського у вузькому коридорчику за сценою <...>

– Не знаємо, – відповідають вони. – Не стало Блавацького, і, здається, поки що все готове заснути. Нема репертуару, нема кому взятись за діло, нема авторитету тієї міри, що Блавацький. Дехто вже відходить від гурту, дехто вже й відскочив... Погано...”²⁶. Невдовзі театр, що прагнув зберегти високий професійний рівень, припинив своє існування.

Інсценізація “Землі” В. Блавацького ще двічі була поставлена на українських аматорських сценах, хоча й за участі колишніх професійних акторів, на австралійському континенті. У другому томі “Книги діячів українського театрального мистецтва (1915–1951) “Наш театр” в біографічній довідці про актора і режисера Степана Крижанівського, що працював разом з Блавацьким у Львівському Оперному Театрі та в Ансамблі Українських Акторів, подано таку інформацію: “В році 1948 він емігрує до Австралії. Там з нечисленними акторами організує Театр ім. Леся Курбаса в місті Мельбурн, Вікторія. По відкритті сезону в січні 1951 р. виставою “Землі” В. Стефаника влаштовує цілий ряд інших вистав – побутових, історичних,

25. Шашаровський В. Наші дебюти в Америці / В. Шашаровський // Наш театр: книга діячів українського театрального мистецтва. 1915 – 1975 : у 2 т. / редкол.: О. Лисяк, Г. Лужницький (гол. ред.), Л. Полтава (літ.-мов. ред.), В. Шашаровський. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Об’єднання мистців української сцени (ОМУС), 1975. – Т. 1 : Матеріали до історії українського театру. 1915 – 1975. – С. 436.

26. Лисяк О. Пам’ятник Блавацькому / О. Лисяк // Гомін України. – 1953. – 23 квіт.

сучасних.”²⁷ Українська австралійська газета “Вільна думка” 1953 р. у рубриці “Різдво в Мельбурні” поінформувала громадськість: “Як звичайно, Маланку робилося не тільки для самої розваги, але й також для грошового доходу, як тепер для підтримки театральної секції на купно костюмів і улаштування сцени. Як зачуваємо, театральна секція солідно взялась до праці, підготовляючи дві речі. Перша з них має бути інсценізація “Земля” Стефаніка, що її виставлятимуть в день відкриття укр.[аїнського] театру при УГВ (Українська Громада Вікторії. – Б. К.). Нарешті – щось конкретне – на що довго всі чекають. От ця на правду започаткована праця набирає розгону, находячи радісний відгомін у всіх наших громадян. Набираємо віри, що серйозна праця режисера Крижанівського, обох панів Кліоновських (батько та син), митця Тимошенка, панства Залеських, панства Максимишиних і інших вкортці увінчається успіхом”²⁸.

Підтвердження тому, що вистава таки відбулася, знаходимо в збірнику “Українці в Австралії”, у статті В. Білинського “Наші культурно-мистецькі сили”. Автор засвідчує той факт, що в Театрі ім. Леся Курбаса в Мельбурні “першими були “Земля” Стефаніка і “Наталка Полтавка” Котляревського”²⁹.

Друга постава “Землі” на австралійському континенті відбулася на сцені Українського Театру Малих Форм імені В. Блавацького в Аделаїді. Газета “Вільна думка – Український шлях” 30 грудня 1956 р. повідомила дату прем’єри і акторський склад майбутньої вистави: “Нова прем’єра в Укр.[аїнському] Театрі Малих Форм – Аделаїда ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА. Найкращих сім перлин, що їх майстерно для сцени опрацював св.[ітлої]

27. *Наш театр: книга діячів українського театрального мистецтва. 1915 – 1975 : у 2 т. / редкол.: О. Лисяк, Г. Лужницький (гол. ред.), Л. Полтава (літ.-мов. ред.), В. Шашаровський. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Об’єднання мистців української сцени (ОМУС), 1975. – Т. 2. – С. 717.*

28. *Вільна думка. – 1951. – 11 лют. (Чис. 7). – С. 6.*

29. *Білинський В. Наші культурно-мистецькі сили / В. Білинський // Українці в Австралії: Матеріали до історії поселення українців в Австралії / Наук. Т-во ім. Шевченка в Австралії. – Мельбурн : Союз Укр. орг. Австралії, 1966. – С. 635.*

п.[ам'яті] ВОЛОДИМИР БЛАВАЦЬКИЙ. п.[ід] н.[азвою] “ЗЕМЛЯ” буде поставлено в залі “Австралія” у п'ятницю 4 січня 1957 року о год. 7.45

Режисер – арт. В. Королик

Дієві особи

Голоси: П. Ковальчук, М. Шепетюк, Св. Шумський, М. Шумська.

“Вона-земля”: Семен – А. Теплий, Данило – М. Мірза, Марія – пані Мірза.

“Сини”: Максим – Я. Андрухович.

“Марія”: Марія – пані Є. Андрухович, Сусідка – пані Мірза. Козаки – М. Мірза, І. Рошко, Я. Андрухович.

“Злодій”: Злодій – В. Королик, Гйоргій – А. Теплий, Жінка – пані Мірза,

Максим – І. Рошко, Микита – О. Кобилиця.

“Побожна”: Семениха – пані А. Люпуль, Семен – Б. Жолкевич.

“Морітурі”: Тимко – Б. Жолкевич, Настя – пані Є. Андрухович, Василь – В. Королик, Іван – О. Кобилиця, Микита – М. Мірза.”³⁰

Промовисту інформацію про прем'єру помістила газета “Вільна думка” 27 січня 1957 р. в короткому оголошенні “Земля” Василя Стефаника в інсценізації В. Блавацького, в постановці УТМФ ім. В. Блавацького, Аделаїда, П.[івденна] А.[встралія] Після великого успіху премієри, щоб дати змогу побачити й тим, що не могли бути, вистава буде повторена в премієровій обсаді в неділю 03.02.1957 в “Австралія Гоол”. Початок о г. 8 веч. Режисер – В. Королик. Просимо приходити точно! Не примушуйте нас спізнятися”³¹

Ще одну згадку про цю виставу знаходимо в газеті “Вільна думка” (3 березня 1957 р.) у статті “За один театр в Аделаїді”. Її автор Л. Зозуля присвятив “Землі” лише кілька речень: “4 січ-

30. Вільна думка – Український шлях. – 1956. – 30 груд. (Чис. 52). – С.4.

31. Вільна думка. – 1957. – 27 січ. (Чис. 4). – С. 4.

ня в Аделаїді з великим успіхом пройшла “Земля” Стефаника в постановці УТМФ ім. Блавацького. Перша театральна вистава по 4 роках театральної бездіяльності. Перша вистава без деяких знаних в Аделаїді акторів і перша – з деякими незраними”³². Решта статті присвячена діяльності аматорської театральної секції української громади міста Аделаїди, її клопотам, негараздам та надіям. Автор завершує статтю такими словами: “А УТМФ ім. В. Блавацького своєю першою постановкою подає всі надії на задоволення наших національних емоцій і культурних потреб”³³.

Інсценізація творів Василя Стефаника під назвою “Земля”, яку здійснив Володимир Блавацький 1933 р., упродовж чверті століття “задовольняла національні емоції і культурні потреби”, періодично з’являючись на українських професійних і аматорських сценах в діаспорі. Невмируще слово Стефаника і щира гра акторів будили в серцях глядачів любов до рідної землі, повертали їм молодість, надавали сили і віри у майбутнє.

32. Зозуля Л. *За один театр в Аделаїді / Л. Зозуля // Вільна думка.* – 1957. – 3 берез. (Чис. 9). – С. 6.

33. *Там само.*

ПАЛІМПСЕСТ УКРАЇНСЬКОГО “ГАМЛЕТА”: ПЕРЕКЛАД І ПРАПРЕМ’ЄРА 1943 РОКУ

Перша постава на українській сцені шекспірового “Гамлета”, що відбулася у Львові 1943 р., дедалі більше привертає увагу дослідників театру. Так само привертає увагу і факт створення Українського театру міста Львова – Львівського Оперного Театру (далі ЛОТ), під дахом якого успішно діяли опера, балет, оперета і драма. Виникнення такого потужного мистецького колективу, окрім підстав політичного характеру¹, мало ще й міцне історичне підґрунтя у 50-літній діяльності першого українського професійного театру, утвореного при Товаристві “Руська бесіда” 1864 р., а також у діяльності мандрівних театрів Галичини 20–30-х рр. ХХ ст. Два професійні галицькі колективи – “Заграва” під орудою Володимира Блавацького та ім. І. Тобілевича під керівництвом Миколи Бенцяля – 1938 р. з’єднались у театр під назвою ім. І. Котляревського. З приходом радянських військ

Козак Б. Козак Б. Палімпсест українського “Гамлета”: переклад і прапрем’єра 1943 року // Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство. – Львів, 2003. – Вип. 3. – С. 52–75.

1. Останні частини радянських військ покинули Львів вночі 30.06.1941 р. Ще до приходу німців 30.06 вранці у Львові вже було створено Управу міста на чолі з Юрієм Полянським, сформовано Комендатуру міста на чолі з Омеляном Мотлем та українську міліцію. Того ж дня проголошено утворення Української держави та Уряду на чолі з Ярославом Стецьком. 5.07.1941 р. почала виходити газета “Українські щоденні вісті”. 6.07.1941 р. львівське радіо транслювало виступ міського симфонічного оркестру під керівництвом Василя Витвицького. 7.07.1941 р. утворено видавництво “Українська книжка”. Віру українців у можливість утворення Української держави перекреслили німці 11.07.1941 р., заарештувавши Ярослава Стецька та інших міністрів Уряду, а також керівників організації ОУН на чолі із Степаном Бандерою. Включення Галичини до складу Генерального Губернаторства остаточно поховало всі надії.

1939 р. його реорганізовано спочатку в театр ім. Т. Шевченка, а потім – ім. Лесі Українки. 1940 р. у місті також діяв Львівський державний український театр опери та балету у приміщенні колишнього Міського театру, збудованого у 1900 році (сьогодні Львівський національний театр опери і балету імені Соломії Крушельницької). І хоч, як зазначав у своїх “Спогадах” В. Блавацький, “він був лише за назвою український” (в ньому працювали переважно поляки, євреї і росіяни), проте все-таки існував як потужна дієва структура із складом у 500 осіб. З вибухом війни поміж Німеччиною та СРСР і при відступі радянських військ зі Львова театр ім. Лесі Українки не евакуйовано. Частково залишилися в місті актори Театру опери та балету. Тож на базі цих колективів 19 липня 1941 р. оперою “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського почав роботу Український театр міста Львова, який невдовзі прибрав назву Львівський Оперний Театр.

У першому числі щомісячного часопису “Наші дні” за грудень 1941 р. у рубриці “Хроніка” можна було прочитати: “Найчисленнішою є Спілка Українських Театральних Мистців. Вона об’єднує поверх 200 мистців. Від початку липня існує у Львові український театр, у якому львівські мистці можуть плекати своє мистецтво”². Постави вершини творчого генія В. Шекспіра – трагедії “Гамлет” на сцені колишнього Великого міського театру у Львові 1943 р. стала закономірним виявом сили і зрілості національної театральної культури.

У періодичних виданнях, що виходили на той час: “Львівські вісті”, “Краківські вісті”, “Наші дні” – знаходимо близько десятка публікацій, пов’язаних із прапрем’єрою “Гамлета”. Поруч з рецензіями друкувалися і рисунки-портрети акторів у ролях з цієї вистави роботи художників С. Грузбенка (Грузберга), О. Танасевича та В. Форостецького, а також дружні шаржі Л. Меліка. Зберігся виданий, щоправда, вже після прем’єри, буклет до вистави “Гамлет” обсягом 24 сторінки, де подано фрагменти рецензій, опублікованих на час видруку буклета, зменшену копію афіші з прізвищами акторів, інформацію про В. Шекспіра та його п’єсу “Гамлет”, про режисера-постановника

2. *Наші дні. – 1941. – Груд. (Чис. 1). – С. 14.*

Йосипа Гірняка та виконавця ролі Гамлета, директора і художнього керівника ЛОТу Володимира Блавацького. У буклеті на обкладинці бачимо постать В. Блавацького у ролі Гамлета на тлі Львівського Оперного Театру, а на сторінках буклета поруч з текстом у рисунках зафіксовано образи, створені акторами.

У другій половині ХХ ст. в діаспорі, у 90-х роках і на Україні почали виходити спогади учасників цієї легендарної вистави, а також театрознавчі розвідки про український театр під час Другої світової війни. Нижче подаємо кілька найважливіших праць.

1. Наш театр: книга діячів українського театрального мистецтва. 1915 – 1975 : у 2 т. / редкол.: О. Лисяк, Г. Лужницький (гол. ред.), Л. Полтава (літ.-мов. ред.), В. Шашаровський. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : ОМУС, 1975. – Т. 1–Т.2. Серед різних публікацій, що містить це видання, є низка статей, де згадано виставу “Гамлет”, і надруковано також світлини з вистави.

2. Ревуцький В. Нескорені Березильці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська / Валеріян Ревуцький. – Нью-Йорк : Слово, 1985. На сторінках книжки знаходимо біографії та глибокий аналіз діяльності Й. Гірняка і О. Добровольської – видатних акторів театру “Березиль”. Згадано у книзі й історію постанови “Гамлета” 1943 р., режисером якої був Й. Гірняк, вміщено фрагменти з його листів до Ірини Стешенко про працю над виставою.

3. Ревуцький В. В орбіті світового театру / Валеріян Ревуцький. – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : вид-во М. П. Коць, 1995. Книжка присвячена творчості актора і режисера В. Блавацького. У ній розглянуто також історію постанови трагедії “Гамлет” та подано аналіз гри В. Блавацького як виконавця ролі Гамлета. У книжці вміщено і “Спогади” В. Блавацького, його окремі статті, друковані у журналі “Київ” (Філядельфія, 1950-1951 рр.).

4. Гайдабура В. М. Театр, захований в архівах: сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944). Історія. Політика. Документи. Ідеї. Художні реалії. Людські долі / В. М. Гайдабура ; наук. ред. Р. Я. Пилипчук – К. : Мистецтво, 1998. Ґрунтовне дослідження діяльності українських театрів під час німецько-фашистської окупації. У книзі є цікавий проблемний розділ “Гамлет говорить українською” – про виставу “Гамлет” у ЛОТі 1943 р.

5. Макарик І. Нічийна земля: “Гамлет”. Львів, 1943 / І. Макарик //

ЗНТШ. – 2003. – Т. ССXLV : Праці Театрознавчої комісії. – С. 306–324; Гарбузюк М. Прапрем'єра “Гамлета” в українському театрознавстві другої половини ХХ ст. / М. Гарбузюк // ЗНТШ. – 2003. – Т. ССXLV : Праці Театрознавчої комісії. – С. 325–338.

Названі книги і розвідки не вичерпують відомостей з історії постанови першого українського “Гамлета”. З плином часу виникають усе нові й нові питання, що потребують уточнень і детальнішого дослідження. Реконструювати виставу “Гамлет” сьогодні неможливо. Проте кожен новий факт, що допомагає зв'язати у цілість розірваний часом ланцюг подій і уточнити той чи інший момент праці над створенням вистави, може наблизити нас до розв'язання цієї проблеми.

В Українському музеї у Нью-Йорку, в архіві Євдокії та Володимира Блавацьких, зберігаються два листи перекладача трагедії “Гамлет”, професора Михайла Рудницького до Володимира Блавацького. Листи датовані 1943 р. і стосуються питань, пов'язаних із перекладом “Гамлета” та його постановою на львівській сцені. Перебуваючи на гастролях з театром ім. М. Заньковецької у США, я мав змогу ознайомитись із змістом цих листів і ласкаво одержав дозвіл на їх публікацію від директора Музею п. Марії Шуст та хранителя архівів п. Христини Певної. Автор листів згадує оцінки свого перекладу “Гамлета” у львівській пресі, а також подає цікаві зауваження щодо гри акторів – виконавців ролей у виставі, зокрема В. Блавацького у ролі Принца данського.

Перш ніж подати текст самих листів і прокоментувати їх, треба окреслити ряд головних і дотичних моментів, пов'язаних із прапрем'єрою “Гамлета”, не оминаючи ні соціальних мотивів, ні мистецьких проблем. Тільки узгодивши між собою роз'єднані факти: момент приїзду Й. Гірняка до Львова, час виникнення ідеї постанови “Гамлета”, створення перекладу п'єси, послідовний у хронологічному порядку процес підготовки вистави, її ключові етапи – побачимо закономірний зв'язок причин і наслідків, в колі якого увиразнюється контекст листів М. Рудницького до В. Блавацького.

Почнемо від свідчень перших осіб – В. Блавацького та Й. Гірняка. Із статті В. Блавацького “Три роки Львівського оперного театру” дізнаємося: “До постанови цієї драми (“Гамлета”. –

Б. К.) ми підготовлялися від самого приїзду Гірняка”³. Виникає закономірне питання: коли ж Й. Гірняк прибув до Львова? У різних джерелах подано різну інформацію, яка між собою не узгоджується. Навіть В. Блавацький, як далі побачимо, через роки припускається помилки. “Під кінець 1941 р., коли Харків опинився в руках німецької армії, – пише він, – приїхав до Львова відомий драматичний актор, бувший “березілець” Йосип Гірняк з дружиною, відомою акторкою Добровольською”⁴. У своїх “Споминах” і Й. Гірняк не подає конкретної дати свого приїзду до Львова⁵. Він тільки зазначає, що після окупації німцями Харкова 1941 р. виїхав у січні 1942 р. до Черкас, а до Тернополя повинен був прибути згідно з дозволом окупаційної влади до кінця лютого. І він таки прибув у лютому до містечка Струсова (тепер село у Тербовлянському районі) на Тернопільщині, де застав ще живою свою матір, якій було дев’яносто два роки. А вже після її смерті вони удвох із дружиною, згадує він з відтінком гіркоти: “...пішли допивати свою лицедійську чашу до кінця”⁶. Літературний керівник ЛОТу Григор Лужницький в інтерв’ю під назвою “Ювілей Львівського Оперного Театру”, надрукованому на сторінках газети “Львівські вісті” 11–12 квітня 1942 р., подає таку інформацію: “Наш театр заангажував визначного харківського режисера, колишнього режисера світової слави Українського Театру “Березіль” за дирекції геніального Леся Курбаса, п. Й. Гірняка. Гірняк приступив уже до праці та вже незабаром побачимо на львівській сцені комедію М. Куліша, п.[омерлого] н.[ині], “Мина Мазайло” в його постанові”⁷. Найточнішу дату приїзду подружжя Гірняків до Львова вказав 1975 р. колишній актор ЛОТу Михайло Івасівка: “У 1942 році в березні прибув до

3. Блавацький В. Три роки Львівського Оперного Театру / В. Блавацький // Ревуцький В. В орбіті світового театру / Валеріян Ревуцький. – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : вид-во М. П. Коць, 1995. – С. 197.

4. Там само. – С. 193.

5. Гірняк Й. Спомини / Й. Гірняк ; упоряд. Б. Бойчук. – Нью-Йорк : Сучасність, 1982. – 485 с.

6. Там само. – С. 473.

7. Ювілей Львівського Оперного Театру : [інтерв’ю з Г. Лужницьким] // Львівські вісті. – 1942. – 11–12 квіт. (Чис. 78). – С. 3.

Львова Йосип Гірняк з дружиною Олімпією Добровольською, які налагодили показ п'єс⁷⁸. Цю дату згодом підтвердив і Й. Гірняк у листі до Остапа Тарнавського, опублікованому 1995 р.: “Я участі в організації Львівського Театру не брав <...> приїхав до Львова 1942 р. у марті місяці⁷⁹. Отож, приїзд Й. Гірняка до Львова треба датувати кінцем березня 1942 року.

Наступне питання: коли виникла ідея поставити “Гамлета”? Як не дивно, але тут теж є певні неузгодженості у часі. Після прем'єри “Гамлета” у вересні 1943 року Й. Гірняк, як режисер-постановник, дав інтерв'ю кореспондентові газети “Львівські вісті”, ім'я якого заховане за криптонімом **бм**, що належав відомому тоді журналістові Б. Мелянському: “Запропонував я дирекції Львівського Оперного Театру ще весною 1942 року постанову кількох п'єс нашого й європейського клясичного репертуару, між ними і Шекспірового “Гамлета”¹⁰.

Не піддаємо сумніву, що Й. Гірняк, очоливши по приїзді до Львова драматичну секцію ЛОТу, запропонував дирекції театру низку п'єс, що засвідчили б у перспективі мистецьке зростання колективу. Але чи можна було вести мову про “Гамлета” В. Шекспіра у кінці березня чи на початку квітня 1942 р.? Адже саме тоді, 1942 р., “...нацисти заборонили “мистецтво ворогів” (у тому числі й мистецтво попередніх епох), – зазначає І. Макарик у своєму дослідженні “Нічийна земля: “Гамлет”. Львів, 1943”, – укупі з марксистськими, релігійними та націоналістичними творами”¹¹. Письменник і драматург Іларіон Чолган, який

8. Івасівка М. *Український Оперний Театр у Львові* / М. Івасівка // *Наш театр: книга діячів українського театрального мистецтва. 1915 – 1975* : у 2 т. / редкол.: О. Лисяк, Г. Лужницький (гол. ред.), Л. Полтава (літ.-мов. ред.), В. Шашиаровський. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1975. – Т. 1 : *Матеріали до історії українського театру. 1915 – 1975*. – С. 325.

9. Гірняк Й. *Вибрані листи. Лист до О. Тарнавського* / Й. Гірняк // *Світо-Вид*. – Київ ; Нью-Йорк, 1995. – № 6. – С. 68.

10. [Б. Мелянський]. *Гамлет у режисерській майстерні* : [розмова з режисером Йосипом Гірняком] / б.м. // *Львівські вісті*. – 1943. – 26–27 верес. (Чис. 220.). – С. 4.

11. Макарик І. *Нічийна земля: “Гамлет”. Львів, 1943* / І. Макарик // *ЗНТШ*. – 2003. – Т. ССXLV : *Праці Театрознавчої комісії*. – С. 315.

перебував 1942 р. в Австрії, подав наприкінці квітня до “Наших днів” огляд театрального життя Відня, опублікований у травнево-му числі часопису (під назвою “Від Бургтеатру до комедії”)¹². Зі статті довідуємося, що у Відні тоді не грали п’єс В. Шекспіра. Заборона на твори великого англійця ще діяла, як бачимо, весною 1942 р. І тут натрапляємо на цікавий факт. Через шість місяців після приїзду Й. Гірняка до Львова на початку жовтня 1942 р. у Львівському Літературно-мистецькому Клубі письменник Юрій Косач виголосив доповідь на тему “За новий стиль українського театру”, яку обговорювали члени Клубу. “Львівські вісті” з 6 жовтня 1942 р. надрукували замітку про це засідання, в якій подали кілька цитат з доповіді Ю. Косача. Ось одна з них: “Театр живе вічно: живе його єдине єство, шукаючи і змінюючи форми свого виявлення, вірне у всі часи засаді **трагічного** (підкреслення моє. – Б. К.), що є рушійною силою всього великого у житті людини. В сьогоднішню пору **німецький театр іде на шлях ясного, клясичного розвою. Романські театри йдуть на шлях нового Романтизму** (підкреслення моє. – Б. К.)”¹³. Далі автор серед прізвищ європейських драматургів називає імена Шекспіра, Мольєра, Сарду. Доповідь Ю. Косача, на нашу думку, віддзеркалює ті зміни і тенденції, що відбулися в німецькій пропагандивній політиці у другій половині 1942 р. відповідно до “заклику Геббельса” про необхідність “героїчного”, “суворо-романтичного” і “не сентиментально спрямованого” німецького театру”¹⁴. Під час обговорення доповіді Ю. Косача виступили Гр. Лужницький, В. Блавацький, редактор С. Волинець. Треба думати, ідея появи “Гамлета” на сцені ЛОТУ звучала на повен голос. На порядку денному постають елементи “трагічного” і “романтичного”. За браком сучасної німецької драматургії трагедії

12. Чолган І. Від Бургтеатру до комедії / Іларіон Чолган // *Наши дні*. – 1942. – трав. (Чис. 5). – С. 12.

13. Косач Ю. Про театр: доповідь письменника в Українському Літературно-Мистецькому Клубі у Львові / Юрій Косач // *Львівські вісті*. – 1942. – 6 жовт. – С. 5.

14. Макарик І. Нічийна земля: “Гамлет”. Львів, 1943 / І. Макарик // *ЗНТШ*. – 2003. – Т. ССXLV : Праці Театрознавчої комісії. – С. 315.

В. Шекспіра якнайкраще сприяли розв'язанню названих проблем. “Шекспір, свідомо чи поневолі, сплатив деяку данину “німецькій метафізиці” в монологах Гамлета”, – писав М. Рудницький, аналізуючи переклади “Гамлета” українською мовою¹⁵. Саме данина “німецькій метафізиці” допомогла повернути “Гамлета” під час війни на сцені Третього Райху. П'єси В. Шекспіра почали з'являтися у театрах Відня, Берліна, очевидно, й інших німецьких міст в кінці 1942 – на початку 1943 р. Таким чином, ідея постанови “Гамлета” на українській сцені могла виникнути наприкінці сезону 1942 р., тобто у серпні, і аж ніяк не в березні-квітні.

Першими дозвіл на постанову “Гамлета” одержали німецькі театри. У берлінському Народному театрі роль Гамлета готував Вернер Гінтц. І тут виникає цікаве питання: яким чином вдалося одержати дозвіл на постанову “Гамлета” для українського театру? Можливо, В. Блавацькому (Трачеві) певною мірою допомогло подолати цензуру напівнімецьке походження: “його мати – німкеня Йоганна на прізвище Бішоф”¹⁶, а також прихильність ліберального німецького директора ЛОТу Фріца Вайдліха, австрійця за національністю, що підтримував клопотання В. Блавацького, а ще, можливо, сприяння секретарки Вайдліха фройлян Біркенмайер, яка “любила театральне мистецтво, зокрема український театр, і не пропускала жодної вистави, де грав її улюблений актор... Богдан Паздрій”¹⁷. “Сам факт, що нацисти дозволили ставити “Гамлета” як у самій Німеччині, так і у Львові, виглядає дивним, якщо не брати до уваги загального контексту культурного імперіалізму (Germanisierung), з одного боку, й брак у нацистів справді послідовної політики – з другого”, – вважає І. Макарик¹⁸.

15. Рудницький М. *За повнокровного Шекспіра* / М. Рудницький // Наукові записки Львівського державного університету ім. Івана Франка. Факультет іноземних мов. – Львів, 1955. – Т. XXX. – С. 12.

16. Ревуцький В. *В орбіті світового театру* / Валеріян Ревуцький. – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : вид-во М. П. Коць, 1995. – С. 5.

17. Там само. – С. 43.

18. Макарик І. *Нічийна земля: “Гамлет”*. Львів, 1943 / І. Макарик // ЗНТШ. – 2003. – Т. CCXLV : *Праці Театрознавчої комісії*. – С. 315.

Дозвіл на поставу п'єс В. Шекспіра наприкінці 1942 р. одержав і Запорізький театр, де працювало в одному приміщенні два колективи: український і російський. 11 квітня 1943 р. українська трупа здійснила поставу “Сну літньої ночі” (реж. Микола Макаренко), а російська – 15 квітня “Гамлета” (реж. Сергій Радлов). Проте вирішальну роль тут відіграла зміна політичного курсу окупаційної влади щодо українців¹⁹. Німецький староста Львова Егон Геллер у внутрішньому розпорядженні у жовтні 1942 р. вимагав ставитись до українців лояльно і вважати їх “дружньою національною меншиною”, надаючи їм права “здебільшого на вільний культурний розвиток, який все ж таки мусить підпорядковуватись суспільно і господарчо німецьким розумінням і німецьким порядком”²⁰. Ці пільги мали далекоглядну перспективу: у квітні 1943 р. почалося створення дивізії СС Галичина. Тоді ж розпочато формування в Україні російських частин до армії генерала Власова.

Ще одне питання: кому належала ідея замовити новий переклад п'єси “Гамлет” і чому саме М. Рудницькому? Кореспондент газети “Львівські вісті” Б. Мелянський опублікував під криптонімом **бм** інтерв'ю з Й. Гірняком після кількох прем'єрних вистав “Гамлета”, переповідаючи подекуди зміст своєї бесіди: “Наша розмова переходить на тему українського перекладу “Гамлета”. Давніші українські переклади цієї Шек-

19. [Любченко А.]. Щоденник Аркадія Любченка: 2/XI-41-21/II-45 / упоряд. Ю. Луцький. – Львів ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1999. – С. 70.

У своєму щоденнику А. Любченко за 29.08.1942 р. подає інформацію про зміни у Києві німецької політики щодо України: “... потрапила мені до рук “Фолькшпер беобахтер” від 25/VIII. Тут стаття: “Тоді на Дону: 1918”. Наведено цитату з Айнхорна, що Україна рано чи пізно відродиться (“Еллада степів”), натяк на виправдані підстави самостійництва; є компліменти українському народові, талановитому і мужньому, завжди і тепер – констатація безсумнівної дружби з нім.[ецьким] народом, найприхильніше ставлення до нього, тощо – є згадка про укр.[аїнські] полки, які 1918 р. вкупі з донцями й німцями героїчно билися проти большевиків. Все це дуже знаменно, бо це ж “Фольк. [ішер] беобахтер”. Отже – не випадковість <...>”.

20. Hryciuk G. Polacy we Lwowie. 1939–1944 / G. Hryciuk. – Warszawa, 2000. – S. 226.

спірової трагедії відкидає реж. Гірняк як перестарілі під мовним оглядом і несценічні, переклад Віктора Вера, що вийшов на Україні в 1941 р., вважає надто сухим, хоч близьким оригіналу²¹, тому замовлено в Михайла Рудницького, що знає англійську мову, прегарно літературну українську, володіє легко віршем, а найголовніше, – далі кореспондент уже цитує слова Й. Гірняка, – Михайло Рудницький знає театр. Його переклад легкий для акторів і зрозумілий для глядача”²². Начебто усе з’ясовано. Проте “надто сухий” переклад В. Вера, як зазначав Й. Гірняк, і те, що М. Рудницький “знає англійську мову”, “знає театр”, не було єдиною причиною, чому В. Блавацький замовив (а зробив це, без сумніву, він як художній керівник театру) новий переклад “Гамлета” М. Рудницькому. А якою була інша причина?

1921–1923 рр. В. Блавацький працював в Українському театрі товариства “Українська бесіда” під керівництвом Олександра Загарова, який 1923 р. поставив трагедію В. Шекспіра “Отелло” в перекладі М. Рудницького. В. Блавацький у цій виставі виконував роль батька Дездемони – Бранбанціо. “Ставлячи “Отелля”, – писав у рецензії на прем’єрну виставу Іван Рудницький під псевдонімом Михайло Кедрин, – дирекція театру звернулася до д-ра Михайла Рудницького, щоб перевірів існуючий переклад Куліша: як інформують мене, показалось, що ставити “Отелля” у перекладі Куліша без змін – є цілком неможливою річчю. П[ан] Михайло Рудницький зладив новий переклад. Для театральної вистави він має перед усім ту прикмету, що є ясний і легкий”²³.

І хоч минуло двадцять років після прем’єри “Отелля”, В. Блавацький пам’ятав плідну творчу співпрацю режисера О. Загарова і перекладача М. Рудницького. Замовляючи новий

21. “Гамлет” у перекладі В. Вера, від якого відмовився ЛОТ, з успіхом ішов на сцені Театру ім. Т.Шевченка у Харкові 1956 р., а у Львові в Театрі ім. М. Заньковецької 1957 р.

22. [Б. Мелянський]. Гамлет у режисерській майстерні : [розмова з режисером Йосипом Гірняком] / б.м. // Львівські вісті. – 1943. – 26–27 верес. (Чис. 220). – С. 4.

23. [Рудницький І.]. Уільям Шекспір. “Отелльо” / Кедрин М. // Діло. – 1923. – 16 черв. (Чис. 58). – С. 12.

переклад “Гамлета”, він, без сумніву, розраховував на такі ж творчі взаємини з М. Рудницьким. І у своїх надіях не помилився. Очевидно, переклад п’єси замовили М. Рудницькому уже після того, як В. Блавацький отримав дозвіл на поставу “Гамлета”. Гадаємо, що це було не раніше, ніж у серпні – вересні 1942 р.

Спробуємо відповісти на ще одне важливе питання: коли М. Рудницький закінчив переклад “Гамлета”? Першу звістку про те, що в сезоні 1942–1943 рр. буде на сцені ЛОТу показано “Гамлета”, подав Іван Німчук, переповівши розмову з В. Блавацьким, у газеті “Краківські вісті” за 5 січня 1943 р.: “Щодо репертуару на найближчі місяці побачимо ще такі новини: “Зимовий вечір” (М. Старицького. – *Б. К.*) та “На перші гулі” (С. Васильченка. – *Б. К.*), “Облогу” Ю. Косача, “Хитру вдовичку” Гольдонія і **“Гамлета” В. Шекспіра (в знаменитому перекладі М. Рудницького)** (підкреслення моє. – *Б. К.*)”²⁴. Таку ж інформацію вміщено у січневому числі часопису “Наші дні” за 1943 р. в інтерв’ю (“Театр усмішки”) І. Чолгана з В. Блавацьким. На питання І. Чолгана, яким буде репертуар драматичної секції, В. Блавацький відповів: “Як знаєте, в найближчому часі піде “Камінний господар”. Рівночасно режисер Паздрій підготовляє “Зимовий вечір” та “На перші гулі”. За цим піде “Облога” Ю. Косача, “Хитра вдовичка” Гольдоні... Завершенням усього, козирем цього сезону буде Шекспірів **“Гамлет” у блискучому перекладі Михайла Рудницького** (підкреслення моє. – *Б. К.*)”²⁵. Це перші відомості про те, що на закінчення другого театрального сезону, тобто у червні-липні 1943 р., на сцені ЛОТу збираються поставити “Гамлета”. Зі слів В. Блавацького знаємо також, що у січні 1943 р. вже був готовий новий переклад “Гамлета”, і його зробив М. Рудницький. Переклад він оцінив як “знаменитий”, “блискучий”. У книжці Остапа Тарнавського “Відоме і позавідоме” читаємо таке: “Цей переклад було прочитано перед виставою під час сеансів в театрі у

24. Німчук І. *Півтора року праці : з розмови з мистецьким керманічем Львівського Українського театру, директором В. Блавацьким / І. Німчук // Краківські вісті. – 1943. – 5 січ. (Чис. 3). – С. 5.*

25. Чолган І. *Театральні усмішки. Розмова з директором : [інтерв’ю з В. Блавацьким] / Іларіон Чолган, Володимир Блавацький // Наші дні. – 1943. – Січ. (Чис. 1). – С. 7.*

присутності не лише директора театру Блавацького і режисера Гірняка, а й акторів і спеціалістів-україністів як рецензентів. Це читання дало змогу авторові перекладу добитись не тільки текстуальної близькості до оригіналу і художности вислову, а й повної пристосованости до вимог сцени”²⁶. Таким чином, текст п’єси колективно обговорювали не тільки актори, а й “спеціалісти-україністи, рецензенти”. Згодом у кожній опублікованій рецензії на виставу “Гамлет” ми знайдемо схвальні відгуки не тільки на гру акторів, зокрема В. Блавацького у ролі Гамлета, режисерську роботу Й. Гірняка, але й на переклад М. Рудницького. Та це буде згодом, після прем’єри 21 вересня 1943 р. На питання ж І. Чолгана у січні 1943 р., чи “ця прем’єра буде своєрідною сенсацією у Львові?”, одержуємо стриману відповідь В. Блавацького: “Можливо. Треба підкреслити, що “Гамлет” ще ніколи не був виконаний ні на Західній, ні на Східній українській сцені”²⁷. Ця стримана відповідь В. Блавацького засвідчує його розуміння поставленого перед колективом завдання.

Коли ж театр приступив до репетицій над “Гамлетом”? Читку відповідь на це питання дає Й. Гірняк в інтерв’ю по кількох виставах після прем’єри: “У квітні 1943 року почалася праця за столом з акторами над “Гамлетом”²⁸, тобто відбулося це через три місяці після того, як переклад був готовий. Думаємо, що цих три місяці були потрібні і Й. Гірняку, і В. Блавацькому для самостійної роботи над п’єсою. “Моїм першим кроком у праці над тією роллю (Гамлетом. – Б. К.) було вгризтись в текст п’єси, – розповідав В. Блавацький після прем’єри кореспондентові Богданові Мелянському, – і викликати в собі візію постаті Гамлета, очима уяви побачити себе на сцені в цій ролі. Вже тоді зродилась в мені моя індивідуальна концепція цієї ролі, мій індивідуальний образ її. І щойно тоді я став студіювати літературу про сам твір,

26. *Тарнавський О. Відоме і позавідоме / Остап Тарнавський. – К. : Час, 1999. – С. 526–527.*

27. *Чолган І. Театральні усмішки. Розмова з директором : [інтерв’ю з В. Блавацьким] / Іларіон Чолган, Володимир Блавацький // Наші дні. – 1943. – Січ. (Чис. 1). – С. 7.*

28. *[Б. Мелянський]. Гамлет у режисерській майстерні : [розмова з режисером Йосипом Гірняком] / б.м. // Львівські вісті. – 1943. – 26–27 верес. (Чис. 220). – С. 4.*

а про роллю Гамлета зокрема. Але після прочитання цілої гори книжок у мене витворився – хаос, і мій перший образ, створений моєю інтуїцією, приблизно зовсім. Поворот моєї первісної концепції образу почався щойно на репетиціях”²⁹. Й. Гірнякові як режисерові-постановнику теж потрібен був час, щоб визначити творчу групу, обміркувати розподіл ролей, обдумати концепцію вистави, побачити її у сценічному просторі, музичному звучанні... До творчої групи увійшли сценограф Мирослав Григорійв, диригент Лев Туркевич, асистент режисера Олімпія Добровольська, помічник режисера Н. Лісновська. Актори курбасівського гарту – Й. Гірняк і О. Добровольська, привчені до наполегливої і самовідданої праці, творили прекрасний гармонійний мистецький тандем. Вважаємо, що внесок О. Добровольської у постанову “Гамлета” дослідники театру ще не оцінили належним чином. Її режисерський і педагогічний талант під час праці на еміграції відзначив В. Ревуцький у книжці “Нескорені березільці”. Аналізуючи режисерську роботу О. Добровольської над постановою “Оргії” Лесі Українки, він подав фрагмент з рецензії В. Глушка, у якій той підкреслив риси монументального театру, які певною мірою можна помітити у постанові львівського “Гамлета”³⁰.

Цінну інформацію про те, як наполегливо працювали актори над виставою, подає В. Гординський, якого Й. Гірняк запросив у червні 1943 р., за чотири місяці до прем’єри, на постанову сценічного бою між Гамлетом і Лаертом: “У Львівському театрі найбільшою проблемою було пов’язати акторів різних шкіл і стилів в одну цілість шекспірівської драми. Не забуду одного характерного моменту, як я зайшов до будинку Великого театру в 8 годині ранком і застав Добровольську з двома акторами, які ще з вечора не закінчили проби, а Йосип Гірняк, який був мало-го росту, – спав на письмовому столі”³¹. Про всю важкість робо-

29. Мелянський Б. *З таємних глибин акторської творчості : розмова з дир. В. Блавацьким про його працю над ролю Гамлета // Львівські вісті. – 1943. – 31 жовт. – 1 листоп. (Чис. 250). – С. 4.*

30. Ревуцький В. *Нескорені Березільці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська / Валеріан Ревуцький. – Нью-Йорк : Слово, 1985. – С. 103.*

31. Гординський В. *Видатний акторський профіль В. Блавацького / В. Гординський // Свобода. – 1943. – 12 січ. (Чис. 6). – С. 2.*

ти над п'есою відверто говорить і В. Блавацький: “Але труднощі почали наростати якраз на репетиціях, в зустрічі з матеріалом, що ставить, як звичайно, запеклий опір. Ось картина: у вас повністю готова вже концепція образу постаті, ви в піднесеному настрої, у вас починається творчий процес – різьблення людини, такої, якою вона повинна б виглядати в житті, з її рухами, жестами, ходою, інтонацією і – нічого не виходить, провал, криза. Репетиції “Гамлета” – це одна хвиляста лінія творчих піднесень і глибоких криз, під час яких дуже легко проломити найменший опір і створити – штамп”³². Якщо до цього додати ще й напружену працю Блавацького як режисера опер і оперет, участь його самого та інших залучених до роботи в “Гамлеті” акторів у діючому репертуарі театру, то стає зрозуміло, з якими труднощами йшла праця над виставою: “І тільки пізно вночі, – зізнається через багато років В. Блавацький, – я міг спокійно працювати над “Гамлетом”³³.

У роботі над виставою В. Блавацький, як ми вже зазначали, покладав великі надії на допомогу М. Рудницького. Висока ерудиція професора М. Рудницького, глибоке знання творчості В. Шекспіра, європейського, зокрема англійського театру, розширювали світогляд виконавців ролей і поглиблювали розуміння шекспірівського тексту, а також допомагали у трактуванні образів п'еси. “Його праці, – писав В. Блавацький, – немало завдячує театральний успіх “Гамлета” на львівській сцені. М. Рудницький зробив нашому театральному колективі низку цікавих доповідей про Шекспіра та його творчість, а зокрема про самого “Гамлета”³⁴. Що це були за доповіді і які поради міг давати виконавцям ролей М. Рудницький, можна до певної міри дізнатися з його статті “За повнокровного Шекспіра”, опублікованої 1955 року, тобто в часі, коли автор не міг згадати про виставу “Гамле-

32. Мелянський Б. З тасмних глибин акторської творчості : розмова з дир. В. Блавацьким про його працю над ролею Гамлета // Львівські вісті. – 1943. — 31 жовт. — 1 листоп. (Чис. 250). – С. 4.

33. Блавацький В. Три роки Львівського Оперного Театру / В. Блавацький // Ревуцький В. В орбіті світового театру / Валеріян Ревуцький. – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : вид-во М. П. Коць, 1995. – С. 198.

34. Там само. – С. 197.

та” безпосередньо. У другому розділі цієї статті М. Рудницький ґрунтовно розглядає різні підходи до інтерпретації ролі Гамлета та подає характеристику інших персонажів п’єси. Вперше на цю статтю в контексті постанови “Гамлета” 1943 р. звернула увагу театрознавець Майя Гарбузюк³⁵.

Репетиції вистави відбувалися творчо і піднесено, проте не обходилося і без непорозумінь, ба навіть конфліктів. Нез’ясованими залишаються причини, чому сценографом вистави запросили художника М. Григорієва, який перебував у Празі, а не М. Радиша, який був у Львові і успішно працював у ЛОТі. Адже таке рішення згодом дуже позначилось на візуально-образному розв’язанні вистави. “Найслабшою сторінкою вистави, на мою думку, – згадував В. Блавацький, – було сценічне оформлення Григорієва, за що одначе, не можна винити самого митця, бо він не був у Львові і не міг приїхати на обговорення справи з режисером. А письмове полагоджування такої справи було невистачальне”³⁶. У словах В. Блавацького відчувається докір на адресу Й. Гірняка. Тож виробити чітку образну візію спектаклю було важко. Траплялись і конфлікти під час репетицій між виконавцем головної ролі і режисером, а можливо, й між режисером та перекладачем, щодо концепції вистави та інтерпретації образів³⁷. І хоча В. Блавацький, як і Й. Гірняк, ніде не подають

35. Гарбузюк М. *Препрем’єра “Гамлета” в українському театрознавстві другої половини ХХ ст.* / М. Гарбузюк // ЗНТШ. – 2003. – Т. ССXLV: Праці Театрознавчої комісії. – С. 329.

36. Блавацький В. *Три роки Львівського Оперного Театру* / В. Блавацький // Ревуцький В. *В орбіті світового театру* / Валеріян Ревуцький. – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : вид-во М. П. Коць, 1995. – С. 199.

37. *Про існування конфлікту поміж Й. Гірняком та В. Блавацьким* вказав Ю. Шевельов (Шевельов Ю. Я – мене – мені... (і довкруги) : спогади : [у 2 кн.] / Ю. Шевельов [Ю. Шерех]. – Харків ; Нью-Йорк : вид. часопису “Березіль” ; вид-во М. П. Коць, 2001. – Ч. 1. – С. 382). *Причини цього конфлікту сягали 1928 р., коли В. Блавацький покинув “Березіль”, про що досить критично відізався Й. Гірняк у своїх “Споминах” (Гірняк Й. Спомини / Й. Гірняк ; упоряд. Б. Бойчук. – Нью-Йорк : Сучасність, 1982. – С. 485). І ще різкіше він оцінив цей вчинок В. Блавацького у своєму листі до О. Тарнавського (Гірняк Й. Вибрані листи. Лист до О. Тарнавського. // Світо-Вид. – 1995. – № 6. – С. 69).*

інформації про те, що під час праці над “Гамлетом” між ними виникали непорозуміння, все ж їхній відгомін можна відчитати із статті В. Гординського: “У всіх театрах світу все приходить до конфлікту між режисером і актором, який грає Гамлета. Режисер дивиться на цілість вистави і в композиції вистави не допускає ніякого актора, щоб затьмарював іншого: Гамлет-актор знову хоче виявити себе повністю і вийти на перший план. Працюючи довго над постановкою, цей конфлікт загострювався і пізніше розвинувся в світоглядів розбіжності. Але саме ці розбіжності поглядів дали глядачеві, який ніколи не знає про закулісові проблеми, завершену постановку в душі найкращих європейських театрів”³⁸. У багатьох дослідників українського театру викликає подив той факт, що Й. Гірняк завершив свої “Спогади” на моменті від’їзду з Тернополя до Львова. В еміграції теж не дуже згадував про свою працю у ЛОТі. Лише в листах до Ірини Стешенко Й. Гірняк писав про свою роботу над “Гамлетом”³⁹. В. Блавацький, навпаки, на еміграції в публікаціях підкреслював єдність своїх позицій з Гірняковими під час роботи над “Гамлетом”. Він заявив про це відразу після прем’єри в інтерв’ю у жовтні 1943 р.: “З режисером Й. Гірняком ми були згідні щодо концепції образу, в нас була єдність думки під цим оглядом. Ми разом шукали спільної мови, мали спільну думку про п’єсу і про ролі. Очевидно, реж. Гірняк старався контролювати, чи йду правильним шляхом до спільно зговореної концепції. Мою працю в “Гамлеті” з реж. Гірняком згадуватиму завжди з великою приємністю”⁴⁰.

На першому етапі репетицій над “Гамлетом” поміж Й. Гірняком і В. Блавацьким могла пробігти чорна тінь неприязні, і на це були підстави: 1932 р. в “Березолі” Л. Курбас мав ставити “Гамлета” з Й. Гірняком у головній ролі⁴¹. Реалізації цього

38. Гординський В. Видатний акторський профіль В. Блавацького / В. Гординський // Свобода. – 1943. – 12 січ. (Чис. 6). – С. 1.

39. Ревуцький В. Нескорені Березільці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська / Валеріан Ревуцький. – Нью-Йорк : Слово, 1985. – С. 159–160.

40. Мелянський Б. З тасних глибин акторської творчості : розмова з дир. В. Блавацьким про його працю над ролею Гамлета // Львівські вісті. – 1943. – 31 жовт. – 1 листоп. (Чис. 250). – С. 4.

41. Хмурий В. В масках епохи : Йосип Гірняк / В. Хмурий, Ю. Дивнич, Є. Блакитний. – [Б. м.] : Україна, 1948. – С. 59.

проекту перешкодив арешт Л. Курбаса. 1937 р. Януарій Бортник у Дніпропетровську визначив навіть дату прем'єри "Гамлета", чекаючи на повернення Й. Гірняка із заслання, і той повернувся, але...⁴². "Коли я 1937 р. відважився на виїзд (з Ухт-Печлага), – згадував Й. Гірняк, – то моя поїздка на Україну закінчилась – арештом моєї дружини Олімпії Добровольської <...> і після того порадили переїхати негайно добровільно з Харкова до Чібію і там разом зі мною завойовувати Північ"⁴³. Їдучи у "добровільне" заслання, він міг з гіркотою сказати лише одне слово: "Не судилось!" І ось тепер, 1943 р., надія воскресла. Про те, що Й. Гірняк робив проби ролі Гамлета, маємо його ж свідчення. Після прем'єри "Гамлета" на запитання кореспондента "Львівських вістей": "Чому самі не берете участі у виставі як актор?", він відповів дуже коректно: "А щодо моєї участі в "Гамлеті", як актора, то, бачите, "Гамлет" переконав мене, що дуже важко бути в такому роздвоєнні між режисерством і акторством, або одне, або друге. Спочатку думалось, що по якомусь часі ввійду, як актор, в "Гамлета", але цього таки не буде..."⁴⁴. Ці слова Й. Гірняка виразно свідчать, що він мав намір грати роль Гамлета. Є ще свідчення, яке подає В. Гайдабура: "Учень Й. Гірняка по театральній студії у Львівському оперному театрі М. Гарух згадував, що "приблизно за два тижні від початку репетицій Йосип Йосипович пробував заголовну роль на себе"⁴⁵. Пробивав, але... відмовився. Розумів, що таку виставу, як "Гамлет", треба будувати на особистості одного виконавця. Тому вчинив тільки до певної міри так, як свого часу незворотно

42. Хмурий В. В масках епохи : Йосип Гірняк / В. Хмурий, Ю. Дивнич, Є. Блакитний. – [Б. м.] : Україна, 1948. – С. 60.

43. Гірняк Й. Спомини / Й. Гірняк ; упоряд. Б. Бойчук. – Нью-Йорк : Сучасність, 1982. – С. 413.

44. [Б. Мелянський]. Гамлет у режисерській майстерні : [розмова з режисером Йосипом Гірняком] / б.м. // Львівські вісті. – 1943. – 26–27 верес. (Чис. 220). – С. 4.

45. Гайдабура В. М. Театр, захований в архівах: сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944). Історія. Політика. Документи. Ідеї. Художні реалії. Людські долі / В. М. Гайдабура ; наук. ред. Р. Я. Пилипчук – К. : Мистецтво, 1998. – С. 144.

вчинив Л. Курбас – відмовився від ролі Гамлета і зосередився на ролі режисера.

В. Блавацький був на відміну від Й. Гірняка актором реалістично-психологічної школи, яку пройшов у Олександра Загарова. Коротке ж перебування в “Березолі” упродовж неповного сезону 1927–28 рр. він завжди згадував з великою теплотою, але воно не позначилось на його манері акторської гри. Методи праці Л. Курбаса радше відбилися на режисерських пошуках В. Блавацького, зокрема у театрі “Заграда”.

Режисер Й. Гірняк у роботі над виставою враховував людські риси В. Блавацького, його творчу індивідуальність. Елементів експресії, гротеску, знаків перетворення, таких притаманних творчій особистості Й. Гірняка – актора й режисера, ми не бачимо у “Гамлеті”, розглядаючи світлини, що збереглися з вистави 1943 р., і не натрапляємо на їхній опис у спогадах учасників спектаклю. На світлинах мізансцени, пози акторів, їхній одяг і грим вказують на реалістично-психологічну виставу. Й. Гірняк згодом, уже після прем’єри, досить стримано відповів кореспондентові “Львівських вістей” на запитання про кредо вистави “Гамлета”: “Я ставив його (“Гамлета”. – *Б. К.*) реалістично – хоч певний серпанок романтизму в ньому помітний”. І на наступне запитання про те, чи задоволений він зі своєї роботи, читаємо: “Реж. [исер] Гірняк усміхнувся. Розуміємо. Котрий бо ж правдивий мистець має відвагу признатися, що його твір совершенний?”⁴⁶. Як бачимо, на питання кореспондента Й. Гірняк відповів лише посмішкою. Тракувати її можна двояко.

Сезон (1942–1943 рр.) наближався до завершення. Громадськість міста з нетерпінням чекала на українську прапрем’єру “Гамлета”. Письменник І. Чолган ще у квітні 1943 р. надіслав з Відня на адресу часопису “Наші дні” лист-звернення до В. Блавацького. У зверненні, повна назва якого “Лист на рецепційній відривці”, він інформує В. Блавацького, а разом з ним і читачів про те, з яким успіхом ідуть шекспірівські вистави у ві-

46. [Б. Мелянський]. Гамлет у режисерській майстерні : [розмова з режисером Йосипом Гірняком] / б.м. // Львівські вісті. – 1943. – 26–27 верес. (Чис. 220). – С.4.

денських театрах, зокрема, подає свої враження від спектаклів “Багато галасу знічев’я” та “Ромео і Джульєтта” у Буртеатрі. Зміст цього “Листа” в очах громадськості міста підтверджував правильність репертуарного курсу ЛОТу в контексті змін німецької культурної політики і пропаганди, результати якої автор “Листа” захоплено описував на прикладі діяльності німецьких театрів Відня. Свій “Лист” І. Чолган завершує образним побажанням на адресу В. Блавацького: “З приводу ж близької прем’єри Шекспіра у Вашому театрі прийміть, Пане Режисере, найщиріші поздоровлення і побажання, щоб дух великого драматурга увійшов вогненним язиком через стелю Великого Театру і блиснув у серцях акторів і глядачів”⁴⁷. Проте дату прем’єри, запланованої на кінець сезону, перенесли. Й. Гірняк і В. Блавацький розуміли, що поспіх може лише зашкодити справі, слід було добре відпрацювати найменші деталі. Про зміну термінів випуску “Гамлета” довідуємося з “Львівських вістей” за 20 липня 1943 р. у статті з нагоди другої річниці ЛОТу “Два роки діяльності праці Львівського Оперного Театру”. Автор Б. Мелянський під криптонімом **бм** спочатку дав аналіз вистав, поставлених у різних секціях театру за два роки, вказав їхню кількість, назвав прізвища режисерів-постановників та виконавців ролей. А в кінці статті подав таку інформацію: “Найближчий сезон (1943–1944. – *Б. К.*) відкриє він (театр. – *Б. К.*) постановою Шекспірового “Гамлета” (ставить Й. Гірняк, Гамлета грає В. Блавацький), що вперше в історії українського театру побачить світло рампи”⁴⁸. Отож театр вирішив перенести прем’єру на початок нового сезону, про що повідомляв громадськість. Й. Гірняк уже після прем’єри “Гамлета” вказав на ті причини: “Виставу задумали дати ще на закінчення останнього театрального сезону (1942–1943 рр. – *Б. К.*), – але прийшлося її відложити на вересень. До кінця сезону сплановано три дії

47. Чолган І. Лист на реценційній відривці / Іларіон Чолган // *Наши дні*. – 1943. – Квіт. (Чис. 4). – С. 8.

48. [Б. Мелянський]. Два роки праці Львівського Оперного Театру / б.м. // *Львівські вісті*. – 1943. – 20 лип. (Чис. 161). – С. 4.

“Гамлета”, дальша робота велась від другої половини серпня”⁴⁹. Як бачимо, ще дві дії вистави не було розплановано, і тому прем’єру призначили на початок нового сезону.

Як же розгорталися подальші події? З другої половини серпня почалася інтенсивна праця над завершенням спектаклю. У середині вересня, вочевидь після прогонів спектаклю, термін прем’єри визначено на 21 вересня. Про те, що жодних змін більше не буде, засвідчує ціла низка публікацій, які підготовляли місто до визначної події в історії українського театру. “Львівські вісті” наприкінці серпня щотижня друкують окремі статті: 22-23 серпня – “Автор “Гамлета”, 29-30 серпня – “Театр Шекспіра”. Ці публікації підписані криптонімом **от**, за яким стоїть Остап Тарнавський⁵⁰.

19 вересня відбулася генеральна репетиція. Вона, правда, більше скидалася на громадський перегляд. Ось як цю подію описує О. Тарнавський: “Була неділя, 19-го вересня 1943 року, одна з тих незабутніх неділь львівської золотої осені <...> на передполудне цього ж дня заповіджено генеральну пробу першої української вистави Шекспірового “Гамлета”. Репетиція була незвичайна. <...> Були присутні запрошені гості, між ними перекладач⁵¹, критики музичних вистав театру: композитори Василь Барвінський, Станислав Людкевич, Борис Кудрик, рецензенти українських щоденників з д-ром Іваном Німчуком у проводі, не зайняті у виставі члени мистецького ансамблю Львівського Оперного Театру і дехто з рідні акторів. Генеральна проба проходила в піднесенні. Відчувалось хвилювання навіть у таких досвідчених акторів, як Блавацький. В певному моменті

49. [Б. Мелянський]. *Гамлет у режисерській майстерні* : [розмова з режисером Йосипом Гірняком] / б.м. // *Львівські вісті*. – 1943. – 26–27 верес. (Чис. 220). – С. 4.

50. *Остап Тарнавський* : бібліографічний покажчик / збір. і упорядкув. М. Тарнавська. – Філядельфія, 1980. – 77 с.

51. *О. Тарнавський припускається помилки. М. Рудницький був у той час уже на лікуванні в Моршині. Довідуємось про це зі щоденника А. Любченка, який у вересні 1943 р. теж перебував у Моршинському санаторії* ([Любченко А.]. *Щоденник Аркадія Любченка: 2/ХІ-41-21/ІІ-45* / упоряд. Ю. Луцький. – Львів ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1999. – С. 165.)

він схвилювано кличе: “Що до лиха, куртина!” Глядачі взяли ці слова за репліку з тексту вистави, хоч Блавацький справді хвилювався, чому не запущено вгору куртини. <...> Та хіба не можна зрозуміти і майстра від куртини, якщо він задивився на сцену і забув про свою функцію: він чей же теж уперше переживав великий твір Шекспіра на українській сцені”⁵². За день до прем’єри у “Львівських вістях” від 19-20 вересня О. Тарнавський надрукував ще одну статтю, підписану криптонімом **т**⁵³, під назвою “Перед виставою “Гамлет”. У газеті “Краківські вісті” критик І. Німчук, який був присутній на генеральній пробі, теж 20 вересня опублікував статтю під подібним заголовком “Перед виставою “Гамлета” у Львові”. Ажіотаж досяг свого апогею. Настав вівторок 21 вересня. В театрі було повно народу. О 18. 00 піднялася завіса, і вперше українська сцена побачила виставу “Гамлет” В. Шекспіра.

Як же сприймала її публіка? Як грали актори? Через два дні після прем’єри 23 вересня “Львівські вісті” видрукували розлогу схвальну рецензію “Блавацький у ролі Гамлета”: “...Гамлет Блавацького постать психічно багатогранна, в якій часто прибрані пози міняються з дійсним станом душі, а перехід від одного до другого стану буває раптовий, наглий, в якій настрої міняються як в калейдоскопі. Блавацький усі ці речі передумав до найдрібнішого жесту і інтонації і тому міг вести свою роллю з почуттям такту і міри, його поодинокі сцени були яскраві, а його гра повна акторської виразності, глибоко і щиро зворушувала глядачів <...> не звів Блавацький своєї ролі до якогось психологічного шаблону, але дав чіткий, закінчений і на правду хвилюючий образ, який йому прекрасно удался”⁵⁴. Але про те, як глядач приймав прапрем’єру “Гамлета”, детальніше довідуємося з рецензії Івана Німчука “Великий день українського театру у Львові”, надрукованої 26 вересня у газеті “Краківські вісті”: “Вчорашня вистава

52. Тарнавський О. Відоме і позавідоме / Остап Тарнавський. – К. : Час, 1999. – С. 528–529.

53. Остап Тарнавський : бібліографічний покажчик / збір. і упорядкув. М. Тарнавська. – Філядельфія, 1980. – 77 с.

54. [Б. Мелянський]. Блавацький у ролі Гамлета / б.м. // Львівські вісті. – 1943. – 23 верес. (Чис. 217). – С. 5.

“Гамлета” мала всі ознаки великої премієри: театр виповнений ущерть, настрої повний очікування. Коли ж почалася вистава, то з розвитком драматичної акції на сцені зростала й напруга серед глядачів, яка вилилась остаточно в їх спонтанні овації для всього акторського ансамблю, зокрема для виконавця головної партії дир. В. Блавацького та режисера Й. Гірняка, після третьої дії. Як буває на премієрах, чоловік виконавців обдаровано повними кошиками квітів, а по виставі признавали всі загалом, що Львівський Театр, зваживши його мистецькі можливості, зробив максимум зусилля, даючи таку виставу “Гамлета”, яка приносить йому справді велику честь і славу”⁵⁵. Високо оцінив І. Німчук і переклад М. Рудницького: “Ще декілька слів про переклад М. Рудницького. Не було в залі й глядача, який не признавав би, що переклад п’єси ядерний і зрозумілий та ясний для кожного. Справді: цей переклад роблено з думкою про сценічну виставу, може стати зразком для перекладу інших клясичних п’єс на українську мову”⁵⁶.

Чи справді переклад М. Рудницького був такий досконалий? Упродовж багатьох років науковці розшукували цей переклад. Його не було в жодному архіві, у жодній науковій бібліотеці. Спроби знайти текст перекладу були безрезультатними. Його вважали втраченим. За життя М. Рудницький унікав розмов на тему свого перекладу, а після його смерті дружина нікому не дозволила ознайомитися з архівом ученого. 1955 р. у статті “За повнокровного Шекспіра” М. Рудницький, дискутуючи про способи перекладу В. Шекспіра, подав кілька фрагментів свого перекладу “Гамлета” як антитезу до перекладу, зробленого В. Вером. Перекладачі й театрознавці не мали певності, чи це були фрагменти з перекладу 1943 р., чи його нова версія. З того перекладу зберігся лише монолог “Бути чи не бути”, опублікований у дисертації Б. Грибінського “Гамлет” в українських перекладах”. Дисертація зберігається в архіві кафедри перекладознавства та компаративної лінгвістики факультету іноземних мов Львівського національного університету ім. І. Франка. Автор

55. Німчук І. Великий день українського театру у Львові / І. Німчук // *Краківські вісті*. – 1943. – 26 верес. (Чис. 214).

56. Там само.

дисертації на сторінці 56 своєї праці подає зміст листа-відповіді М. Рудницького Григорієві Кочуру, який просив професора надіслати копію перекладу “Гамлета” або хоча б монолог “Бути чи не бути”: “Сам М. Рудницький, – пише Б. Грїбїнський, – неохоче говорить про свій переклад, вважаючи його недосконалим”⁵⁷. Далі наведено цитату з листа М. Рудницького: “Не було під руками ні словників, ні інших перекладів, самий текст оригіналу. Бездарний переклад”⁵⁸. Одначе надсилає переклад монологу Гамлета⁵⁹. Сигнатури листа М. Рудницького до Г. Кочура автор дисертації, на жаль, не подав, проте у додатках до своєї праці долучив передрукований на машинці монолог “Бути чи не бути”. Дисертація Б. Грїбїнського написана 1967 р., коли ще був живий Г. Кочур. Наші спроби віднайти тепер лист М. Рудницького у не до кінця впорядкованому архіві Г. Кочура не дали результату. Розпочавши працю над цією статтею, я підняв нові спроби розшукати переклад “Гамлета” М. Рудницького у США, куди емігрували В. Блавацький та Й. Гірняк. На моє прохання до різних діячів театру в діаспорі посприяти у пошуках тексту перекладу відгукнувся п. Юрій Левицький – син заслуженої артистки України Віри Левицької, яка працювала (1941–1944) в ЛОТі і проживає тепер у Філядельфії. Віра Левицька в “Гамлеті” виконувала роль Гертруди. Після смерті Євдокії Дичко-Блавацької п. Юрій Левицький упорядковував архів подружжя Блавацьких, який нині зберігається в Українському музеї Нью-Йорка. У цьому архіві був також і переклад “Гамле-

57. Грїбїнський Б. “Гамлет” в українських перекладах. 1967 р. // ЛНУ імені Івана Франка. Архів кафедри перекладознавства.

58. Там само.

59. Цілком зрозуміло, чому М. Рудницький так охарактеризував Г. Кочурові свій переклад. Про події, пов’язані з періодом німецько-фашистської окупації Львова, М. Рудницький волів не говорити. Те, що йому довелося пережити після приходу радянських військ до Львова, як, зрештою, і переважній більшості галицької інтелігенції, можна прочитати у книзі *Культурне життя в Україні: західні землі: документи і матеріали: у 2 т. /упоряд.: Т. Галайчик та ін. ; авт. передм. О. Луцький ; авт. комент. Т. Галайчик ; редкол.: Ю. Сливка ; НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип’якевича. – К. : Наук. думка, 1995. – Т. 1 (1939 – 1953). – 747 с.*

та” М. Рудницького, ксерокопію якого замовив у Музеї і ласкаво надіслав нам п. Ю. Левицький. На сторінках перекладу, друкованого на машинці, є коректура окремих слів та фраз, зроблена рукою М. Рудницького. Порівнявши фрагменти перекладу “Гамлета”, опубліковані у статті “За повнокровного Шекспіра”, та монолог “Бути чи не бути” з дисертації Б. Грибінського з текстом надісланої ксерокопії перекладу, бачимо їхню ідентичність, що незаперечно вказує на авторство М. Рудницького⁶⁰. Отож, стараннями п. Юрія Левицького українська наука збагатилася ще одним високопрофесійним перекладом “Гамлета”. Рецензенти, які у 1943 р. оцінювали його “як блискучий”, “легкий”, “ядерний”, не помилились – переклад справді такий. Він ритмічно легкий, здійснений добірною українською літературною мовою, у ньому вдало подано гру англійських слів, що робить його поетичним, живим, місцями гострим, саркастичним, дотепним, дієвим, а відтак і сценічним. При творенні цього перекладу М. Рудницький пішов властивим йому шляхом, який він згодом обстоював у статті “За повнокровного Шекспіра”.

Наведемо два листи М. Рудницького до В. Блавацького, які проливають виразне світло на поставу “Гамлета”, його переклад і гру Блавацького. Поштовхом до написання першого листа стала телеграма-запрошення від В. Блавацького приїхати на прем’єру “Гамлета”. На прем’єру М. Рудницький не поїхав, надіславши у відповідь листа:

В.[ельми]шановний Директоре!

Ви зробили мені велику несподіванку і честь своєю телеграмою. Навіть підозріваю, що думки невідомого мені рецензента із “Л.[ьвівських] вістей” у статті з вистави, коли йде про мій переклад, теж не без Вашого впливу (На жаль, я не бачив попередньої статті, про яку згадують, де мали ще більше говорити про переклад).

60. В архіві кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. Івана Франка зберігається копія цього перекладу. Опублікований у театрознавчому журналі “Просценіум” (2004. – № 1 (8)).

На прем'єрі я не міг бути передовсім тому, що в цей історичний день тут ішов страшний дощ із вітром, нелегко було спозаранку вибратись у дорогу. До того ж і почував я себе не найкраще. Проте я таки спробую приїхати ще під час свого лікування, вибравши відповідний день, – може, і повідомлю за-далегідь.

Тяжко уявити собі, як розгорнулась уся вистава. Мені було невимовно прикро покинути проби в самому розпалі праці – це були для мене справді приємні хвилини. І навчився я чимало, бо щойно чуючи живе слово Шекспірового **тексту, знаходив усякі недоліки** (підкреслення у тексті належать М. Рудницькому. – Б. К.), недогляди і кострубаті вислови. За всю війну я не мав приємнішої праці, як переклад “Гамлета”, і це виключно Ваша заслуга, що я за неї взявся. Гадаю, що як тільки події дозволять, Ви виберетесь з виставою до деяких наших більших міст. Таке бажання висловили деякі громадяни, з якими я тут зустрівся.

Цікаво, чому “Л.[ьвівські] вісті” не дають щодень репертуару театр.[альних] вистав. Без цього не можна вибратись у дорогу.

Здоровлю щиро

М. Рудницький⁶¹

На листі відсутня дата, проте її легко встановити, оскільки М. Рудницький згадає рецензію, де є схвальний відгук на його переклад “Гамлета”: “думки невідомого мені рецензента із “Л.[ьвівських] вістей” у статті з вистави”. Ця стаття підписана криптонімом **бм**, за яким, як уже сказано, стояв Б. Мелянський. Це була перша рецензія на “Гамлета”, опублікована 23 вересня у “Львівських вістях”. Ось як звучить цей відгук,

61. Оригінали листів зберігаються в архіві Українського музею в Нью-Йорку у фонді Євдокії та Володимира Блавацьких. Невеличкий уривок з цього листа (від слів “...І навчився...” до слів “...що я за неї взявся”) опубліковано у: Лисяк О. Великий день українського театру / О. Лисяк // Наш театр: книга діячів українського театрального мистецтва. 1915–1975 : у 2 т. / редкол.: О. Лисяк, Г. Лужницький (гол. ред.), Л. Полтава (літ.-мов. ред.), В. Шашаровський. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1975. – Т. 1 : Матеріали до історії українського театру. 1915–1975. – С. 744.

про який згадує М. Рудницький: “Про переклад “Гамлета” М. Рудницького ми вже кілька днів тому писали в нашому часописі (автор має на увазі статтю О. Тарнавського за 19-20 вересня, підписану криптонімом т – Б. К.), що це досі найкращий український переклад цієї Шекспірівської перлини. Можемо тепер тільки підкреслити, що він у великій мірі причинився до успіху прапрем’єри “Гамлета”⁶². М. Рудницький нічого не говорить у листі про рецензію І. Німчука у “Краківських вістях” за 26 вересня. Тому треба датувати лист М. Рудницького або 24, або 25 вересня, оскільки перша рецензія опублікована 23 вересня, а рецензія І. Німчука – 26 вересня.

Свої листи до В. Блавацького М. Рудницький розпочинає звертанням: “Вельмишановний Директоре”. Виникає питання: коли саме В. Блавацький, будучи на початку мистецьким керівником ЛОТу, очолив його і як адміністративний директор?

У першому числі часопису “Наші дні”, що вийшов у грудні 1941 р., у рубриці “Хроніка” читаємо: “Управа міста затвердила вибрану артистами дирекцію у складі: А. Петренко – директор, В. Блавацький та П. Сорока – заступники. Музичний провід обняв проф. Л. Туркевич, літературним референтом став др. Гр. Лужницький, мистецьким керівником театру іменувала Управа міста В. Блавацького.” Коли ж пішов з посади директора театру Андрій Петренко? В. Ревуцький у книзі “В орбіті світового театру” подає дату приходу В. Блавацького на посаду директора – 1 січня 1942 р.⁶³. Подібну думку висловлює і М. Івасівка: “До 1942 р. адміністративним директором був А. Петренко, а від 1942 р. В. Блавацький, директором і мистецьким керівником”⁶⁴. Про-

62. [Б. Мелянський]. Блавацький у ролі Гамлета / б.м. // *Львівські вісті*. – 1943. – 23 верес. (Чис.217). – С. 5.

63. Ревуцький В. *В орбіті світового театру* / Валеріян Ревуцький. – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : вид-во М. П. Коць, 1995. – С. 42.

64. Івасівка М. *Український оперний театр у Львові* / М. Івасівка // *Наш театр: книга діячів українського театрального мистецтва. 1915 – 1975 : у 2 т. / редкол.: О. Лисяк, Г. Лужницький (гол. ред.), Л. Полтава (літ.-мов. ред.), В. Шашаровський*. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Об’єднання мистців української сцени (ОМУС), 1975. – Т. 1 : *Матеріали до історії українського театру. 1915 – 1975*. – С. 350.

те ця інформація викликає сумнів, оскільки у травневому числі “Наших днів” (1942) у рубриці “Хроніка” повідомлялося: “Взагалі Львівський Оперний Театр... – це організація, яка під керівництвом досвідченого директора А. Петренка прямує до щораз більших висот”. Як бачимо, А. Петренко у травні ще перебував на посаді директора. Вірогідно, що він обіймав цю посаду аж до кінця 1942 р., оскільки відомості про те, що В. Блавацький є директором ЛОТу, знаходимо у пресі лише на початку 1943 р. Її подав той же часопис “Наші дні” у січневому номері за 1943 р., помістивши згадуване вже інтерв’ю І. Чолгана з В. Блавацьким під назвою “Театр усмішки”, де стоїть підзаголовок “Розмова з директором”. І. Німчук 5 січня 1943 р. у “Краківських вістях” подав статтю “Півтора роки праці” із підзаголовком “З розмови з мистецьким керманічем Львівського Українського театру, директором В. Блавацьким”. Таким чином, наприкінці 1942 р. В. Блавацький поєднав посаду мистецького керівника і посаду директора.

У листі М. Рудницького до В. Блавацького читаємо, що автор листа перебуває на лікуванні. Львівська інтелігенція досить часто лікувалась на курорті у Моршині. Туди, за свідченням А. Любченка, М. Рудницький приїхав 14 вересня 1943 р.⁶⁵ Отож, лист було написано саме там. Далі М. Рудницький говорить, що “покинув проби в самому розпалі праці”. Проби розпочалися у квітні 1943 р. і тривали до середини липня, а опісля їх відновили у другій половині серпня. У вересні почався найінтенсивніший репетиційний період, і саме тоді Михайло Рудницький й “покинув проби в самому розпалі”. І ще про одну важливу річ довідуємося з цього листа: “І навчився я чимало, бо щойно чуючи живе слово Шекспірового тексту, знаходив усякі недоліки, недогляди і кострубаті вислови. За всю війну я не мав приємнішої праці, як переклад “Гамлета”, і це виключно Ваша заслуга, що я за неї взявся”. Це ще одне свідчення спільної праці, на яку розраховував В. Блавацький, а також свідчення того, що текст перекладу шліфувався в часі репетицій і це, ясна річ, позитивно позначилось на його якості – а саме дієвості і чіткості виразу думки. Така

65. [Любченко А.]. Щоденник Аркадія Любченка: 2/XI-41-21/II-45 / упоряд. Ю. Луцький. – Львів ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1999. – С. 165.

співпраця перекладача з театром дала право І. Німчукові сказати, що М. Рудницький зумів "...придержуючись по змозі точно оригіналу, дати все ж сценічно живий, ясний та прозорий текст твору. Переклад цінний ще й тим, що його автор старався розв'язати численні мовні каламбури твору так, щоб і для актора і для глядача було в тексті по змозі все ясне і зрозуміле"⁶⁶.

Із тексту листа також бачимо, що ініціатива замовити переклад "Гамлета" М. Рудницькому належала саме В. Блавацькому. Про підстави для цього замовлення ми говорили вище.

Другий лист М. Рудницького датований 1 жовтня 1943 р. Він написаний після того, як М. Рудницький побачив виставу "Гамлет".

І. Х

В.[гельми]шановний Директоре!

На виставі не було часу зайти до Вас, а після неї і поготів. Приїхавши на село, збираю ще раз враження з вистави і передовсім хочу висловити своє щире захоплення її цілістю. Знайте, що я не йшов ніколи на лестоці, тим-то і тепер не мав би причини Вам кадити. Гамлетів я бачив з пів тузина, починаючи з славетного Кнаке-Завадського, що належав до найкращих Оттелло. Ви справді дали непересічного Гамлета, головно: дуже вірно до того образу, який нині сприймаємо з лектури твору. У ньому нема ні зайвого патосу, ні псевдофілософської надутости, ні того цукеркового тону, що йшов від креації Моїссі, доречі, зовсім непереконливого. У старому лондонському театрі, на місті, де колись стояв "Глоб", я бачив Гамлета, дуже схожого з Вашим, а там вони дотримувались традиції за Шекспіровою добою.

Для більшої виразности думки підкреслить у монолозі "Бути чи не бути" – "не тільки форму, навіть назву діла!" (підкреслення у тексті належать М. Рудницькому. – Б. К.). Усі ці три слова зв'язані одне з одним і вказують на потребу Гамлета щось робити. У сцені після акторської вистави, коли Гам.[лет] деклямує вірші "від кулі впав козел" і про Юнітера-Короля, проказуйте їх трохи поволіше і так, наче б Ви наслідува-

66. Німчук І. Вистава "Гамлета" у Львові / Іван Німчук // Наші дні. – 1943. – Жовт. (Чис. 10). – С. 8-9.

ли акторів, які щойно відійшли. Щодо сцени фехтування, то я бачив, як Гамлет вибиває Лаертові з руки рапіру, підіймає її, великосердно передає йому для оборони: це дуже ефективно. Не розуміюся на цьому (так я бачив), що рапірами б'ються трохи інакше; ними роблять здебільшого маленькі швидкі рухи вколо, наче кружальця в повітрі, тільки тією частиною, що йде до зап'ястка, а не цілим раменем. У сцені, де молиться Король, не слід підходити до нього так близько, бо цим затуляється принцип реальності; краще, коли Гамлет стоїть зовсім осторонь.

Ось такі дрібнички прийшли мені на думку і я передаю їх, знаючи, як Ви стежите за всілякими коментарями до гри.

Жаль, що дикція деяких наших артистів замазала не одне місце, потрібне для зрозуміння п'єси, чи попросту таке, що могло було б притягти увагу аудиторії. Левицька ніби захрипла, юнаки в 1-ій сцені ніби знеголосені тремтю, Офелія в перших сценах теж занадто невиразна у слові...

Зате який загальний великий успіх від того, що п'єсу сприймають як цікаве видовище! Аж дивно, що в нас це можливо. Якби технічні умови сцени дозволяли, то гідно було б закінчувати "Гамлета" апотеозою із похороном. Тоді слухачі виходили б з театру у піднеслому, не трохи пригнітливому настрої!

Нема найменшого сумніву, що вся вага п'єси спочиває на центральній дієвій особі і що якби Ви не були створили її живою, привабливою людиною, то весь успіх п'єси – не існував би від першої вистави. Вся вистава є водночас доказом, що Шекспіра можна в нас давати як живого драматурга, тільки треба мати новий переклад, відповідних артистів і режисера.

Цікаво, чи про виставу "Гамлет" заведуть у Клубі дискусію, вона була б не менш актуальна, ніж про Гоголя.

З щирим привітом

М. Рудницький

Цей лист ставить перед нами ще більше питань, ніж попередній. "На виставі не було часу зайти до Вас, а після неї і поготів," – так починає свого листа М. Рудницький. Чому він після перегляду вистави "Гамлет" не зайшов за куліси і не привітав ні В. Блавацького, ні Й. Гірняка, ані акторів? Така поведінка пе-

рекладача п'єси як одного з основних творців вистави виглядає дивною. О. Тарнавський у книжці “Літературний Львів. 1939–1944 рр.” ще більше загострює нашу цікавість, пишучи: “Не активізував себе з **особистих причин** (підкреслення моє. – Б. К.) Михайло Рудницький, хоч був у тісному контакті з деякими діячами літератури і не переставав працювати, перекладаючи драматичні твори для театру, виправляючи і пишучи (під чужим прізвищем) статті для наших видань”⁶⁷. Що ж це за особисті причини? Про них довідуємося із книжки “Рудницька Мілена. Статті, листи, документи”. У розділі “З минулого роду Рудницьких” рідна сестра Михайла Рудницького Мілена Рудницька розповідає, як їхній батько наперекір родині одружився з їхньою мамою Ідою Шпігель – “...дуже вродливою смаглявою з бідної жидівської родини”⁶⁸. Далі у своїх спогадах Мілена Рудницька говорить про те, як вона разом з братами під час наступу німецьких військ на Львів рятували свою матір: “Метрику мами ми знищили під час війни. На фальшивій метриці, яку видав мамі під час війни о. Дем'ян Лопатинський, подана дата народження 25 грудня 1886 р., місце народження Княжо-Лука, повіт – Стрий (всі дати фіктивні)”⁶⁹. Гадаємо, що через своє напівєврейське походження М. Рудницький не дуже хотів “активізуватися” і потрапляти на очі, зокрема у театрі, де бували і німці, і саме тому не прийшов після вистави за куліси до В. Блавацького.

У другому листі М. Рудницький згадує відомого польського актора Кнаке-Завадського (1858–1930) і порівнює гру В. Блавацького з грою англійського актора з театру “Глобус”, прізвища якого не називає. Автор листа віддає В. Блавацькому перевагу в його інтерпретації Гамлета перед інтерпретацією цієї ролі німецьким актором К. Моїссі (1880–1935). Тут мусимо зауважити, що Кнаке-Завадський, блискучий виконавець ролі Отелла, ніколи не виконував ролі Гамлета. М. Руд-

67. Тарнавський О. *Літературний Львів, 1939–1944: спомини / Остап Тарнавський ; передм. М. Ільницького.* – Львів : Просвіта, 1995. – С. 70.

68. Рудницька М. *Статті, листи, документи : зб. док. і матеріалів / М. Рудницька ; упоряд. М. Дядюк ; відп. ред. М. Богачевська-Хомяк.* – Львів : вид-во Отців Василіян “Місіонер”, 1998. – С. 46.

69. Там само. – С. 49.

ницький, мабуть, бачив його виступи на польських сценах у 20-х рр., проте подав помилковий факт. Але М. Рудницький у своїх порівняннях був недалекий від істини. Глядачі, які бачили “Гамлета” 1943 р., теж порівнювали гру В. Блавацького у ролі данського принца з грою найкращих європейських виконавців цієї ролі, зокрема німецьких, про що у своїх “Спогадах” пише і В. Блавацький: “Особливо приємні були мені слова признання багатьох німецьких акторів⁷⁰, які бачили найкращих німецьких Гамлетів (Грідгенса, Біргеля, Фернау та ін.) і які все-таки по декілька разів приходили на наші вистави, хоч не розуміли української мови ні слова”⁷¹. В. Блавацький, як людина і митець, був непересічною особистістю. Освічений, інтелігентний, амбітний і вольовий, адже керував не одним театром, рішучий у житті і наполегливий у праці, він мав сміливість приймати рішення і відповідати за них. В. Блавацький був інтелектуальним актором, мав широкий творчий діапазон і поряд з героїчними ролями грав і характерні. Подамо тільки деякі з них: Бракк і Ранк (“Гедда Габлер”, “Нора” Г. Ібсена); Возій (“Натусь” В. Винниченка); Збишко (“Моральність пані Дульської” І. Запольської); Мина Мазайло (“Мина Мазайло” М. Куліша); Мазепа (“Батурин” Б. Лепкого); Морріс Табрет (“Святе полум’я” С. Моєма); Ісус Христос (“Голгота” Гр. Лужницького); Шумицький (“Обітована земля” О. Олеся); Юда (“На полі крові” Лесі Українки); Платон (“Платон Кречет” О. Корнійчука); Гарпагон (“Скупар” Ж.-Б. Мольєра); Дальський (“Тріумф прокурора Дальського” К. Гупала); Генріх Дорн (“Ріка” М. Гальбе) та ін. Його творчій манері були притаманні ліризм і м’якість, іронія і жорсткість, сила і трагізм. На світлинах бачимо його людиною вище середнього зросту з виразними рисами обличчя: високе чоло, вдумливі розумні очі, стиснуті уста з ледь опущеними краями. В. Блавацький мав приємний голос з багатими модуляціями. Його худа, аске-

70. У Львові в приміщенні театру графа Скарбка 1943 р. діяв німецький стаціонарний театр.

71. Блавацький В. Три роки Львівського Оперного Театру / В. Блавацький // Ревуцький В. В орбіті світового театру / Валеріян Ревуцький. – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : вид-во М. П. Коць, 1995. – С. 199.

тична постать, довгі аристократичні пальці рук привертали до себе увагу. Проте тих, що бачили Гамлета у його виконанні, захоплювала внутрішня експресія думки, її емоційна спрямованість при стриманості зовнішнього пластичного рисунку ролі. Його гру можна охарактеризувати терміном Л. Курбаса – “динамічна статика”. Ось як сприйняв Гамлета В. Блавацького німецький рецензент др. Г. Гаусвальд: “Гамлета загалом можна грати екстатично, – писав він у газеті “*Krakauer Zeitung*”, – тут же виражено водночас визначальну для його подальшої долі, **внутрішню пристрасть героя**. Цим самим досягається **втримана велич та драматична динаміка ролі** (підкреслення моє. – Б. К.). В. Блавацький зумів передати головному героєві збудливу та переконливу життєву енергію. Відчувалось, як він з глибоким душевним переконанням розкриває трагічну суть своєї ролі та, використовуючи мовне інтонаційне багатство, моделює сутність свого персонажа”⁷². Інтонаційну виразність виконання В. Блавацького підкреслював також І. Німчук: “Ми подивлялися в його грі всю ту гаму химерних настроїв Гамлета, переданих великим багатством тонів. Усе: і наглі пориви, і меланхолія, і апатія, і самобичування, і глум були такі переконливі, що зі сцени повіяло справжнім, хоч і трагічним життям (підкреслення моє. – Б. К.). Словом – це була справді велика креація”⁷³. Для об’єктивності треба згадати і критичні сприйняття вистави “Гамлет”. Скажімо, коли йдеться про письменника А. Любченка, який прибув до Львова 1943 р., то, критикуючи виставу загалом, він знаходив для Блавацького – Гамлета слова схвалення: “Найбільше рятує справу сам Гамлет – Блавацький. Йому теж багато чого бракує, але він з-поміж усіх ще найкращий, і на цьому тлі кволости й ординарності приємно вирізняється. У нього місцями є навіть досить добрі позначки, і це мене щиро тішить. Він все-таки розуміє, що він робить і що таке образ Гамлета”⁷⁴. Ю. Шевельов, який теж на той час був у Львові, так по-

72. Hauswald G. *Ukrainisches Schauspiel. Shakespeares “Hamlet” in Lemberg* / G. Hauswald // *Krakauer Zeitung*. – 1943. – 25 sept.

73. Німчук І. *Великий день українського театру у Львові* / І. Німчук // *Краківські вісті*. – 1943. – 26 верес. (Чис. 214).

74. [Любченко А.]. *Щоденник Аркадія Любченка: 2/XI-41-21/II-45* / упоряд. Ю. Луцький. – Львів; Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 1999. – С. 186.

дав свої враження від вистави: “Блавацький дуже пишався тим, що це був перший “Гамлет” на укр. [аїнській] сцені. Хай так, але оригінальності вистава рішуче не виявляла. Вона сягала тільки рівня терпимости”⁷⁵. Щоправда, він тут же на сторінках своїх спогадів справедливо зазначив, що у зв’язку з фінансуванням діяльності ЛОТу німцями, “стати на шлях експериментів вони б ніколи не дозволили. Адже за Гітлера і в Берліні театри не експериментували”⁷⁶. На чому ґрунтувалася таке сприйняття А. Любченком і Ю. Шевельовим діяльності ЛОТу і, зокрема вистави “Гамлет”? У патріотизмові їм відмовити не можна. Очевидно, що у їхній пам’яті були ще живі харківські вистави “Березоля”, а потім Театру ім. Т. Шевченка.

Проте М. Рудницький, який мав теж добрі естетичні смаки, високу культуру, освіту і неабиякий театральний досвід, сприйняв образ, створений В. Блавацьким, як вершину сучасного європейського мистецтва. Він бачив в образі Блавацького – Гамлета втілення епохальних проблем тогочасної дійсності. Гамлет був для нього (і більшості глядачів) живим і близьким.

У наведеному вище листі він так характеризує створену В. Блавацьким постать Гамлета: “У ньому нема ні зайвого патосу, ні псевдофілософської надутости, ні того цукеркового тону...”. А далі робить висновок, “що якби Ви не були створили її (центральною дійовою особою. – *Б. К.*) **живою, привабливою людиною** (підкреслення моє. – *Б. К.*), то весь успіх п’єси – не існував би від першої вистави”...

У другому листі подано також свідчення прискіпливого ставлення М. Рудницького до точності виголошення акторами зі сцени шекспірівської думки. Він звертає увагу на дикцію та голос деяких акторів під час гри. Ці огріхи можна пояснити надмірним хвилюванням, з яким не могли впоратися актори навіть у післяпрем’єрних виставах. Не міг уникнути хвилювань і

75. Шевельов Ю. Я – мене – мені... (і довкруги) : спогади : [у 2 кн.] / Ю. Шевельов [Ю. Шерех]. – Харків ; Нью-Йорк : вид. часопису “Березіль” ; вид-во М. П. Коць, 2001. – Ч. 1 : В Україні. – С. 381.

76. Там само. – С. 382.

В. Блавацький, зізнаючись, що на прем'єрі “гамлетівське “Бути чи не бути” замінив на “добре чи недобре”⁷⁷. І навіть по прем'єрі, як свідчить В. Левицька у своїх “Спогадах”, опублікованих у книжці В. Ревуцького “Віра Левицька. Життя і сцена”, хвилювання не покидало акторів: “Одного разу в діялозі з Гамлетом у спальні Королеви Блавацький, що грав Гамлета, шепоче мені: “Я не знаю, що далі говорити”. Я зараз же підказала йому <...> На слідуєчій виставі на цьому місці стала я, і тоді Блавацький мене врятував...”⁷⁸.

М. Рудницький в листі робить зауваження і В. Блавацькому щодо логічного акцентування думки в кінці монологу “Бути чи не бути”. У листі це місце подано так: “**не тільки форму, навіть назву діла!**”. У тексті надісланого нам перекладу п'єси воно має таку редакцію: “Втрачають напрям, навіть назву діла”. Очевидно, що текст перекладу М. Рудницький ще доопрацьовував після прем'єри. Наводимо повністю монолог з надісланого нам перекладу п'єси, щоб глибше розкрити зміст думки у підкреслених М. Рудницьким прикінцевих словах:

Бути чи не бути? – ось питання.
Що шляхетніше: мовчки перенести
Окови й стріли навісної долі
Чи, знявши зброю проти хвиль і мук, –
Покласти край їм? Вмерти, ні, заснути,
Нічого більш. І сном сказати: “Так,
Кінець знемогам, тисячним ударам,
Тілесній спадщині – ось мріяне
Таке завершення”. Умерти, спати,
Як спати – може й снити? Тут крючок.
Бо смертний сон чи може мати сни,
Як ми позбулись смертних хвилювань?

77. Мелянський Б. З тасмних глибин акторської творчості : розмова з дир. В. Блавацьким про його працю над ролю Гамлета // Львівські вісті. – 1943. – 31 жовт. – 1 листоп. (Чис. 250). – С. 4.

78. Ревуцький В. Віра Левицька : життя і сцена / Валеріян Ревуцький. – Торонто-Нью-Йорк: Об'єднання Українських письменників “Слово”, 1998. – С. 195.

Спинись і думай! Через ці думки
З життям – продовжуємо злидні.
Бо хто терпів би бич і глум часу,
Гніт ворога, зневагу від гординь,
Закону підкуп, зражене кохання,
Нахабність влади і наругу всю
Негідників над чесними людьми,
Якби він сам міг все це припинити
Малим кинжалом? Хто б тягнув ярмо
Й тягар життя у стогонах і поті,
Якби не страх чогось ще – після смерти,
Ще не відкритого там світу, звідки
Не повернувся жоден мандрівник,
Так, що безвольні радше терпимо
Нам близьке лихо, ніж ідем назустріч
Незаномому? Отак свідомість робить
З усіх нас – боягузів. Сумніви
Падуть, мов тінь, на ясні постанови,
А з цим: далекосяжні почини
Втрачають напрям, навіть назву діла.
Та – цить... Це ж чарівна Офелія! ⁷⁹

М. Рудницький говорить у другому листі, що знає, як В. Блавацький пильно ставиться до найменших зауважень, які стосуються його гри на сцені, і, підкресливши слова в тексті, зазначає, що: “Усі ці три слова зв’язані одне з одним і вказують на потребу Гамлета щось робити.” Треба думати, що в часі репетицій і в особистих зустрічах М. Рудницький дав не одну добру пораду В. Блавацькому щодо логіки розкриття Шекспірового тексту. На це вказує і приклад з монологом “Бути чи не бути”. Далі у листі М. Рудницький робить ще одне слушне зауваження. Воно стосується поєдинку на рапірах поміж Гамлетом і Лаертом. Можна лише не погодитись із зауваженням стосовно моменту обміну рапірами у момент бою. Цей епізод у двобойі детально обгово-

79. Рудницький М. “Гамлет”. Акт III. Сцена I. // Архів Українського Музею в Нью-Йорку. Фонд Євдокії та Володимира Блавацьких. Сигна-тура 01/28026.

рювали актори, що засвідчує В. Гординський. Подамо досить просторий уривок з його спогадів, який роз'яснює, чому бій поміж Гамлетом і Ляертом на виставі, яку бачив М. Рудницький, викликав у нього таку реакцію. “Чотири місяці до прем'єри Йосип Гірняк звернувся до мене поставити сцену двообою Гамлета з Ляертом, – розповідає В. Гординський. – Студіюючи у Відні ще до війни, я від часу до часу ходив на курси фехтування в театральній школі Райнгардта і опанував шпаду. Але, як розв'язати на сцені проблему виміни шпад під час двообою – це вже не так легко. Традиційно, як Гамлет вибивав шпаду Ляертові, то давав йому свою, а сам підймав зі землі Ляертову. Але Гамлет у завзятій боротьбі вже був ранений затруєною шпадою Ляерта і така передача шпади виглядала неприродно. В англійських і американських постановках обі шпади вибиваються, ідуть у повітря і кожен з них ловить шпаду противника. Це також виглядає неприродно і непереконаливо. Я розв'язав ту проблему так, що як Гамлет вибиває з рук Ляерта шпаду, Ляерт ловить за рукоятку шпаду Гамлета, вириває її з руки, а Гамлетові не залишається нічого іншого, як підняти шпаду Ляерта зі землі. На ту тему розвинулася широка дискусія, в якій брали участь також колишні актори польського драматичного театру – але мені вдалося обстояти мій підхід. Блавацький в житті був людиною ренесансу і боротьбу шпадою опанував дуже скоро. Постава його тіла, рук і ніг робила враження професійного фехтувальника. З Дубровським в ролі Ляерта була вже інша справа. Він був надзвичайним рецитатором з прекрасною дикцією, але у фехтуванні не міг відрізнити шпади від шаблі та рухався на сцені тяжко і неприродно. Я працював з ним кожного дня в тижні і тільки в суботу разом з Блавацьким. І тоді, коли здавалося, що двобій вже поставлений, на прем'єрі, у запалі боротьби він почав шпадою рубати, як шаблею. І навіть у дальших виставах від часу до часу він повторяв ту саму похибку”⁸⁰. Очевидно, що у тій виставі, яку бачив М. Рудницький, Ляерт-Дубровський теж “почав шпадою рубати, як шаблею”.

Ще одне місце у другому листі М. Рудницького вимагає роз'яснення. Вистава завершувалась останнім монологом

80. Гординський В. Видатний акторський профіль В.Блавацького / В. Гординський // Свобода. – 1943. – 12 січ. (Чис. 6). – С. 1–2.

Гамлета і його смертю. Переможного приходу Фортинбраса з військом і англійськими послами, який є у п'єсі, у виставі не було. М. Рудницький запитує В. Блавацького, чи є можливість завершувати спектакль сценою з Фортинбрасом і похороном Гамлета, згідно із задумом автора: “Якби технічні умови сцени дозволяли, то гідно було б закінчувати “Гамлета” апотеозою із похороном. Тоді слухачі виходили б з театру у піднеслому, не трохи пригнітливому настрої!” Звернімо увагу на початок фрази: “Якби технічні умови сцени дозволяли...” “Технічні умови” – це що? Зміна декорацій? Місця дії? Мізансцен?... Про відсутність епізоду з Фортинбрасом у виставі є різні міркування. В. Гайдабура поділяє думку О. Тарнавського, який узалежнює відсутність сцени з Фортинбрасом через раптову хворобу (сухоти) актора Олекси Божедана – виконавця цієї ролі⁸¹. На нашу думку, ближча до істини І. Макарик. Вона вважає, що скорочення цієї сцени пов'язане з німецькою цензурою: “Тому не лише режисер, але й рецензенти воліли завбачливо обійти цей епізод мовчанкою”⁸². У пресі лише Й. Гірняк натякнув на правду, говорячи, що всі скорочення п'єси ще під час репетицій були узгоджені з автором перекладу, і досить різко висловився про зроблену купюру і вилучення сцени у фіналі спектаклю: “А навіть перед самою виставою, з причин від мене не залежних, мусів я скреслити всю останню, таку героїчну, сцену з Фортинбрасом”⁸³. Ці слова Й. Гірняка наштовхують на думку, що вказану сцену викреслили після генерального перегляду 19 вересня. І ми маємо певні підстави вважати саме так. У статті О. Тарнавського “Перед виставою “Гамлета”, надрукованій у “Львівських вістях” 19-20 серпня 1943 р., під криптонімом т, подано дату її написання – 18 вересня, тобто за день до перегляду “Гамлета”. Тож подаючи

81. Гайдабура В. М. *Театр, захований в архівах: сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944). Історія. Політика. Документи. Ідеї. Художні реалії. Людські долі* / В. М. Гайдабура ; наук. ред. Р. Я. Пилипчук – К. : Мистецтво, 1998. – С. 143.

82. Макарик І. Нічийна земля: “Гамлет”. Львів, 1943 / І. Макарик // ЗНТШ. – 2003. – Т. ССXLV : Праці Театрознавчої комісії. – С. 222.

83. [Б. Мелянський]. *Гамлет у режисерській майстерні : [розмова з режисером Йосипом Гірняком]* / б.м. // Львівські вісті. – 1943. – 26–27 верес. (Чис. 220). – С. 4.

за день до генеральної репетиції вистави список виконавців усіх ролей, в тому числі О. Божедана, який виконував роль норвезького князя Фортинбраса, тим самим засвідчив, що 18 вересня під час репетицій О. Божедан ще виконував цю роль. У жодній рецензії, написаній після прем'єри, цієї ролі рецензенти вже не згадують. Можна припустити, що після перегляду 19 вересня німецька цензура “порадила” вилучити фінальну сцену з вистави. Подамо ще один доказ на підтвердження такої думки. У “Спогадах” В. Блавацький, називаючи прізвища виконавців ролей у виставі “Гамлет”, написав: “Марцел – О. Гасюк (згодом О. Божедан)”⁸⁴. Якщо Божедан “згодом” виконував у виставі роль Марцела, а крім того, ще роль Гриця у виставі “Ой не ходи, Грицю...” та поштмайстера Шпекіна у спектаклі “Ревізор” М. Гоголя – останній прем'єрі театру 3 березня 1944 р., то чому він не міг грати роль Фортинбраса? Проте усі 25 вистав “Гамлета” на сцені ЛОТу йшли без сцени з Фортинбрасом. Отож не підлягає сумніву, що цей епізод вилучила цензура. В час наступу радянських військ переможні фанфари і слова Осріка:

“Це Фортинбрас – із Польщі переможець
Вітає по-воєнному послів англійських”⁸⁵

а відтак прихід англійських послів і норвезького князя викликали б непотрібні асоціації в залі.

М. Рудницький на прихований підтекст свого питання, яке він поставив перед В. Блавацьким про фінал вистави, сам же й відповів у кінці листа: “Вся вистава є водночас доказом, що Шекспіра можна в нас давати **як живого драматурга** (підкреслення моє. – *Б. К.*), тільки треба мати новий переклад, відповідних артистів і режисера”. “**Живого драматурга**” – треба розуміти як співзвучного **сучасності** драматурга!

Під час вистави часова віддаль між епохою, коли було написано “Гамлета”, і 1943 р. зникала миттєво. П'єса звучала

84. Блавацький В. Три роки Львівського Оперного Театру / В. Блавацький // Ревуцький В. В орбіті світового театру / Валеріян Ревуцький. – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : вид-во М. П. Коць, 1995. – С. 128.

85. Шекспір В. Гамлет / В. Шекспір ; пер. з англ. М. Рудницького. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2008. – С. 167.

актуально, бо на сцені діяла Людина, яка протистояла злу, що вирувало навколо, виважувала кожен свій крок, прикидалась божевільною, щоб вижити, відшукати істину і звершити помсту за вбивство батька, але в цій напруженій боротьбі через підступність гинула. Глядач, дивлячись виставу, ототожнював своє життя з життям героя. Перша дія трагедії тих, що сиділи в залі, почалася у вересні 1939 р., у 1941 р. відбувся її другий акт, а в 1943 р. йшов третій; попереду були ще четвертий – прихід радянських військ і п'ятий – репресії.

Через кілька днів після прем'єри "Гамлета" у Львові зчинилася паніка – радянські війська взяли Полтаву, Чернігів і підійшли до Києва. У місті розпочався терор, відбулися перші публічні страти. А в театрі в цей час на аншлагах йшов "Гамлет". Що у ці тривожні дні глядач шукав у "Гамлеті"? Мистецтва? Чи у мистецтві відповіді на проблеми, які ставило життя? Театр, що у вирі війни спроможний зібрати повний зал глядачів і викликати в них таку живу хвилю співпереживань з героями, які діють на сцені, мав у собі велику життєдайну духовну наснагу, яка додавала людям сили вижити. Справедливо писав рецензент у "Львівських вістях": "Думаємо про нові шляхи розвитку українського театру, а вулиця нагадує мені, що мріємо про великі мистецькі речі в часі, коли вся Європа говорить щоразу голосніше свій монолог "Бути чи не бути"⁸⁶. У часописі "Наші дні" за жовтень 1943 р. поруч з блискучою професійною рецензією критика І. Німчука на виставу вміщено рисунки акторів у ролях з "Гамлета". Вони обрамлюють текст рецензії з двох боків. Це портрети Віри Левицької – Гертруди, Володимира Блавацького – Гамлета, Єлизавети Шашарівської – Офелії, Івана Лісненка – Горацио, Богдана Паздрія – Клавдія, Петра Сороки – гробокопа, Сергія Дубровського – Лаерта. Посеред тексту – портрет Йосипа Гірняка: він при краватці, в окулярах, з люлькою у руці. І цілком несподівано, та на перший погляд незрозуміло чому, під текстом рецензії, що закінчується невеликим абзацом, на наступній

86. [Б. Мелянський]. Гамлет у режисерській майстерні : [розмова з режисером Йосипом Гірняком] / б.м. // Львівські вісті. – 1943. – 26–27 верес. (Чис. 220). – С. 4.

сторінці надруковано, як її продовження, обрамлений з двох боків портретами акторів вірш Івана Багряного “Матері”. Під назвою вірша в дужках читаємо: “З тюремного”. У контексті ідеї вистави і рецензії читач мав зрозуміти, що йдеться про Україну, синам якої – Гамлетам ХХ ст. – треба дати відповідь на питання “Бути чи не бути” у прийдешньому, що насувалося з наближенням фронту. Подаємо останні рядки цього вірша:

<...>

Одболять мозолі і рани –
Поростуть чебрецем в гаях...
Хай згоряє пелюстка остання...
Перед сонцем нового світання
Непотрібні ні “ох”, ні “ах”.

Одкричали над сонцем гави,
Облетіли листки золоті...
Просто вогонь
Мені ранок яскравий
Написав
На мечі і щиті.

Філософсько-медитаційний вірш І. Багряного, як і вистава “Гамлет”, викликали низку асоціацій і порівнянь, пов’язаних з подіями того часу.

Свого другого листа М. Рудницький закінчує питанням-пропозицією: “Цікаво, чи про виставу “Гамлет” заведуть у Клубі дискусію, вона була б не менш актуальна, ніж про Гоголя”. У Літературно-мистецькому Клубі майже півроку тривала дискусія про письменника М. Гоголя. Саме цю дискусію мав на увазі М. Рудницький. На жаль, вистава “Гамлет” не обговорювалась на засіданнях Літературно-мистецького Клубу.

Аналіз двох листів М. Рудницького до В. Блавацького, порушені питання, пов’язані з ними, чіткіше окреслили контури як самої вистави “Гамлет”, так і проблем її постави. Водночас визначилися нові напрями наступних досліджень:

1. Аналіз тексту перекладу.

2. Спроба реконструкції вистави (контекст рецензій, світлини, спогади учасників вистави, а також відгуки на неї очевидців).

“РУКОПИСИ НЕ ГОРЯТЬ!”

Це парадоксальне твердження знову засвідчило свою істинність – цього разу щодо перекладу українською мовою шекспірівського “Гамлета”, який здійснив у 1942 р. професор Михайло Рудницький для сцени Львівського оперного театру (ЛОТ). Під час німецько-фашистської окупації на Україні діяло 75 театрів¹. Львівський оперний серед них був найпотужнішим. До його творчого складу входили оперна й балетна, опереткова і драматична трупи. 21 вересня 1943 р. на сцені ЛОТу відбулася перша в історії українського театру постава “Гамлета” В. Шекспіра. Режисером-постановником був Йосип Гірняк, асистентом режисера – Олімпія Добровольська (обоє колишні актори театру “Березіль” – учні Леся Курбаса), декорації і костюми проектував художник Мирослав Григорійв, головну роль – Принца данського – виконав Володимир Блавацький, відомий у Галичині актор і режисер, на той час мистецький керівник і директор Львівського оперного театру. У рецензіях на цю виставу, опублікованих у тогочасній пресі Галицького генерал-губернаторства (“Львівські вісті”, “Краківські вісті”, “Наші дні”, “Krakauer Zeitung”), знаходимо схвальні відгуки як на поставу “Гамлета”, гру акторів, так і переклад п’єси. “Сценічний”, “легкий”, “зрозумілий”, “близький до оригіналу” – такі епітети характеризують його. Згадки про цю історичну поставу трагедії Шекспіра опублікували на еміграції В. Гординський, В. Блавацький, О. Лисяк, М. Івасівка. Спроби аналізу постави “Гамлета” здійснив Валеріян Ревуцький у книгах “Нескорені березільці” та “В

Козак Б. Козак Б. Рукописи не горять! / Б. Козак // Просценіум. – 2004. – № 1/2. – С.122–123.

1. Гайдабура В. М. Театр, захований в архівах: сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944). Історія. Політика. Документи. Ідеї. Художні реалії. Людські долі / В. М. Гайдабура ; наук. ред. Р. Я. Пилипчук – К. : Мистецтво, 1998. – 224 с.: іл.

орбіті світового театру”. Наукові публікації про “Гамлета” 1943 р. опублікували І. Макарик та В. Гайдабура.

У стінах Львівського національного університету імени Івана Франка 1999 р. створено кафедру театрознавства та акторської майстерности, яка у коло своїх наукових досліджень залучила й діяльність Львівського оперного театру періоду німецької окупації (1941–1944). Центральною виставою в діяльності ЛОТу, що привертала особливу увагу, був “Гамлет” В. Шекспіра. Одразу постало питання пошуку тексту перекладу, здійсненого М. Рудницьким, як вагомого підґрунтя для аналізу режисерської концепції та акторської інтерпретації образів. У жодному архіві Львова, наукових бібліотеках перекладу “Гамлета” не було виявлено. Після смерті Михайла Рудницького у 1975 р. спроби науковців ознайомитися з його приватним архівом натрапили на спротив дружини вченого. Інакше були свої вагомі причини. З приходом радянських військ до Львова у 1944 р. галицьку інтелігенцію звинувачено у колабораціонізмі. Не була винятком і особа Михайла Рудницького. Звинувачення й погрози, виключення із членів Спілки письменників України, загроза бути звільненим з посади професора Львівського університету імени Івана Франка, постійне цькування, нагляд і доноси довели його мало не до самогубства². Родина Михайла Рудницького і пізніше, після його смерті, відчувала на собі тавро неблагонадійности. При житті М. Рудницький ніколи не згадував про цей переклад. Немає згадки про нього і в офіційних документах, характеристиках його літературної та перекладацької творчости. У своїй блискучій статті “За повнокровного Шекспіра”³ він подає кілька маленьких фрагментів свого перекладу “Гамлета”. Поза тим жодних слідів перекладу усієї п’єси немовби не існувало. Вважали, що вогненний вир подій Другої світової війни (а можливо, сам автор) знищив переклад “Гамлета”. Проте ми вірили, що рукописи справді не горять! І зро-

2. *Культурне життя в Україні: західні землі : документи і матеріали : у 2 т. / упоряд.: Т. Галайчик та ін. ; авт. передм. О. Луцький ; авт. комент. Т. Галайчик ; редкол.: Ю. Сливка ; НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. – К. : Наук. думка, 1995. – Т. 1 (1939–1953). – С. 504.*

3. *Рудницький М. За повнокровного Шекспіра / М. Рудницький // Наукові записки Львівського державного університету ім. Івана Франка. Факультет іноземних мов. – Львів, 1955. – Т. XXX. – С. 15–19.*

били спробу розширити коло пошуків за межі України. Звернулися до діячів літератури і театру, які працювали під час Другої світової війни у Львові і виїхали на еміграцію до США й Канади. Відгукнувся д-р Юрій Левицький – син заслуженої артистки України Віри Левицької, яка у постанові “Гамлета” 1943 р. виконувала роль королеви Гертруди. Він повідомив про те, що текст перекладу п’єси “Гамлет”, зробленого Михайлом Рудницьким, є в архіві Володимира та Євдокії Блавацьких, що зберігається в Українському Музеї Нью-Йорка. Д-р Юрій Левицький по смерті Євдокії Блавацької упорядковував цей архів, тому знав місце його зберігання. Він замовив копію цього перекладу і надіслав її нам. Директор Українського Музею пані Марія Шуст та хранитель архівів пані Христина Певна ласкаво дали згоду безкоштовно опублікувати надіслану копію. Редакція журналу “Просценіум” висловлює глибоку подяку д-ові Юрію Левицькому, директорові Музею пані Марії Шуст та пані Христині Певній.

На сторінках друкованого на машинці перекладу є коректура окремих слів та фраз, зроблена рукою М. Рудницького. Бракує останньої сторінки першої дії та у п’ятій дії відсутня сцена приходу Фортинбраса і похорону Гамлета. Вистава 1943 р. закінчувалася смертю Гамлета. Сцена з Фортинбрасом була скорочена. Цим, очевидно, й пояснюється її відсутність у тексті перекладу⁴. Зіставлені нами окремі фрагменти перекладу, надруковані у статті “За повнокровного Шекспіра”, з надісланим текстом п’єси повністю збіглися. Це засвідчує – переклад “Гамлета” здійснив Михайло Рудницький.

Опрацьований викладачами кафедри театрознавства та акторської майстерності Майєю Гарбузюк та Ніною Бічуєю текст перекладу “Гамлета” М. Рудницького, ми повертаємо в науковий обіг ще один переклад безсмертного твору Шекспіра, завдяки чому значно реальнішими стали можливість вивчення та спроба реставрації першої постанови на українській сцені трагедії “Гамлет” В. Шекспіра.

4. Козак Б. *Палімпсест українського “Гамлета”*: переклад і прапрапра 1943 року // *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. – Львів, 2003. – Вип. 3. – С. 52–75.

АКТОРСЬКА ШКОЛА ЗАНЬКІВЧАН

Коли заходить мова про театральну школу, то насамперед говорять про методику та рівень професійної підготовки, і якимось мимоволі на другий план відступає те, що лежить у підґрунті мистецької професії, – людська особистість, її світобачення, її етичні засади. Проте саме це друге віддзеркалює, формує і узаляжнює перше, робить його вагомим, потужним, одне слово, творить особистість актора як митця. Навчання в акторській школі заньківчан має свою багатолітню традицію. “Школа може дати наслідки при театрі, – виважено зауважив у своїй книжці “Триста років українського театру” Дмитро Антонович, – школа без театру – це теорія без практичної творчості, без практики, одна складова без цілого”¹. В акторській школі заньківчан завжди органічно поєднувалися ці дві складові: теорія і практика. Недавном більшість випускників школи заньківчан ось уже майже п’ятдесят років успішно працюють у різних театрах України та за її межами.

Театр імени Марії Заньковецької як колектив був створений у буремні революційні дні 1917 р. у Києві з ініціативи української інтелігенції, що сформувала Комітет для відкриття Українського Національного Театру. У вересні 1917 р. театр було утворено і він отримав підтримку Української Центральної Ради, проте різні політичні уряди двічі міняли його назву. Уряд Гетьманату 1918 р. надав йому статус Державного Народного Театру, а 1922 р. радянська влада реорганізувала його, на-

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

1. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619 – 1919 / Дмитро Антонович ; передм. Б. Козака. – Львів, 2001. – С. 202.

давши 1923 р ім'я Марії Заньковецької². На сцені цього театру служили своєму народові П. Саксаганський, М. Заньковецька, Л. Ліницька, Г. Борисоглібська, К. Лучицька, І. Мар'яненко... Після багатьох років мандрівного життя театр у 1932 р. одержав стаціонарне приміщення у Запоріжжі. Під час Другої світової війни театр евакуйовано до Тобольська, а восени 1944 р. Указом Президії Верховної Ради України Запорізький музично-драматичний театр ім. М. Заньковецької було переведено до Львова на постійне місце праці. Б. Романицький – художній керівник театру – привіз добре згуртований творчий колектив, у складі якого були видатні актори: В. Любарт, В. Яременко, Ф. Гасенко, В. Данченко, Н. Доценко, Д. Дударєв... Тоді ж у 1944 р. до Театру ім. М. Заньковецької долучилась група акторів галицької сцени, серед них її зірки – І. Рубчак та Л. Кривицька.

Художній керівник театру, учень великої Марії Заньковецької – Борис Васильович Романицький 1945 р. відкриває при театрі Першу трирічну театральну студію, завданням якої було виховати для заньківчан нове молоде покоління. Чи ця причина була на цей час головною – важко судити. Коли зважити, що під час німецької окупації у Львові працював визнаний творчий колектив на чолі з В. Блавацьким і при ньому діяла (1942–1944 рр.) студія під керівництвом Йосипа Гірняка, то відкриття театральної школи при Театрі ім. М. Заньковецької було актом не тільки творчим, а й політичним. До педагогічної роботи студії були залучені найкращі творчі сили. Майстерність актора викладали Василь Харченко (два місяці), Віктор Івченко та Володимир Данченко. Вони й поставили дві дипломні вистави: “Сгор Буличов” М. Горького (режисер В. Івченко), “Вітівки Скапена” Ж.-Б. Мольєра (режисер В. Данченко). Художнє керівництво студії здійснював Борис Романицький, але коли 1948 р. на посаду художнього

2. Театральна громадськість України готувалася святкувати у грудні 1922 р. 40-річчя сценічної діяльності Марії Заньковецької. Ініціативна група Державного Народного театру на чолі з О. Корольчуком та І. Гончарівським перед відкриттям театрального сезону 1922/1923 рр. підняла питання про надання театрові імені Марії Заньковецької. Офіційно театр отримав це звання 12 січня 1923 р. постановою РНК УРСР.

керівника театру прийшов Борис Хомич Тягно, учень геніяльного Леся Курбаса, то він очолив і студію в рік випуску. Сценічну мову викладав Андрій Бендерський (педагог студії Й. Гірняка), ритміку – Неля Мончинська, танок – Євген Литвак, грим – актор театру Сергій Грінченко. Історію західноєвропейського театру читав професор Львівського університету Михайло Рудницький (викладав теж у студії Й. Гірняка), історію українського й російського театрів – Олексій Писаревський, хоровий спів і музичну грамоту вів Володимир Василевич, диригент хорової капели “Трембіта”.

Для навчання на першому курсі було відібрано тридцять студійців, хоча, як згадує народний артист України, випускник цієї Першої студії Борис Мірус, заяв було подано двісті³. Закінчили ж навчання сімнадцять осіб: Тетяна Авдієва, Любов Іваненко, Левко Колесник, Майя Корчагіна, Людмила Маслюкова, Клавдія Островська, Павло Шаповал, а Петра Байчука, Всеволода Васильківського, Мирославу Джуман, Мар’яна Кобата, Володимира Кремзу, Галину Крупник, Жанну Ксьондз, Броніслава Мешкіса, Бориса Міруса, Антоніну Шквирю залишено в театрі ім. М. Заньковецької. Театр одержав відчутний приплив свіжої творчої крові. Доля цих випускників склалася по-різному. Сьогодні в заньківчанському домі працює лише народний артист України Борис Мірус, з десятилітньою перервою на сталінські концтабори.

Основний акцент у навчальній програмі було зроблено на виявленні і розкритті творчої індивідуальності кожного студента, виробленні фахових навичок до копійки повсякденної праці в театрі. Виробнича практика студентів розпочиналася з другого курсу і тривала аж до закінчення навчання. Студентів залучали до участі в народних сценах, вони грали невеличкі епізоди та ролі у виставах.

На превеликий жаль, Перша студія не здійснила другого набору. Чому так трапилося, з’ясувати не вдалося. Можна лише припустити, що радянська влада змінила кадрову політику в Галичині. Цю думку підтверджує те, що аж до кінця 60-х рр.

3. Мірус Б. Спогади артиста. Друзі про нього / Борис Мірус ; ред.-упоряд.: Х. Мельничук, Б. Мельничук ; художн. Я. Омелян. – Тернопіль : Економічна думка, 2000. – С. 54.

до театру запрошували лише випускників Київського інституту театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого.

Ініціатором створення 1959 р. Другої студії став художній керівник театру Борис Тягно. Програма навчання була дворічна. Студія здійснила лише два випуски (1959–1961 рр. та 1961–1963 рр.). Подальше її існування припинила хвороба Б. Тягна і його відхід від керівництва театром.

Випуск 1961 р. дав цікаве покоління акторів. Серед них сьогодні гордістю українського театрального мистецтва є народні артисти України Алла Бабенко (режисер), Наталя Лотоцька, Богдан Ступка, Володимир Ячмінський, Арнольд Помазан – народний артист Білорусії (Театр імени Янки Купали), заслужені артисти України Богдан Ваврик, Володимир Глухий, Тадей Давидко, Віктор Коваленко, Алла Корнієнко, Майя Мернова.

Деякі випускники 1963 р. доповнили цей список: Лариса Кадирова, Богдан Козак, Мирослав Коцюлим – народні артисти України; Любов Собуцька, Богдан Стецько – заслужені артисти України. Викладачами Другої студії двох випусків були режисери-педагоги: Борис Тягно, Олекса Ріпко, Анатолій Ротенштейн, 1962 р. долучився Доміян Козачковський. Сценічну мову викладали Олександр Гай, Володимир Аркушенко, класичний танок – Олег Сталінський, танок народний – Онік Корковидов, сценічний бій – Сергій Ковальов, вокалу навчала Людмила Манковська, грим вів Всеволод Карлін, хоровий спів провадив Володимир Василевич, з 1962 року – Богдан Кох, концертмейстером була артистка оркестру піаністка Ася Полінська. Історію українського, російського та зарубіжного театрів викладали Леоніла Мельничук-Лучко, Борис Кордіяні (до 1961 р.), Володимир Осмолівський, Микола Моїсеєнко, образотворче мистецтво – Євген Джигіль, від 1961 р. – Володимир Овсійчук. Директором театру ім. М. Заньковецької і театральної студії на той час був корінний львів'янин, колишній співак Федір Петрович Сандович – завжди гладко зачесаний, у білій сорочці, краватці, в до блиску начищених мештах. Він дуже цікавився студійним навчанням, і не пам'ятаю жодної прем'єри, щоб він не зайшов по черзі у кожную гримувальну (а вони в театрі Заньковецької розташовані на першому поверсі) і не привітав, як кажуть, старо-

го й малою зі святом. Артист театру Микола Біловодський, як завуч студії, ретельно слідкував за дисципліною і відвідуванням занять. І це був жорсткий контроль. У студії 1959–1961 рр. навчалося 23 студенти: А. Бабенко, Б. Ваврик, А. Гарус, В. Глухий, Т. Давидко, С. Журба, А. Калинович, Б. Кіхтяк, В. Коваленко, А. Корнієнко, П. Кувшинір, А. Лобко, Н. Лотоцька, М. Мернова, О. Піцишин, А. Помазан, Л. Родзь, М. Свідерський, Б. Ступка, О. Теліченко, М. Хлебкевич, В. Ячмінський, Ю. Яременко. Теоретичний курс лекцій із майстерності актора викладав Борис Тягно. Він також вів і практичні заняття, вибираючи для них студентів з двох груп, якими керували Олекса Ріпка та Анатолій Ротенштейн. Група Олекси Миколайовича Ріпка випуску 1961 р. показала дипломну виставу п'єси О. Корнійчука “Платон Кречет”, а група Анатолія Ротенштейна – “Місто на світанку” О. Арбузова. У театрі ім. М. Заньковецької залишили тоді В. Глухого, В. Коваленка, Б. Ступку, О. Піцишин, А. Помазана, О. Теліченко, Ю. Яременка. Випуск 1963 р. здійснив три дипломні вистави: “Будиночок на околиці” О. Арбузова (режисери Б. Тягно та О. Ріпка), “Москаль-чарівник” І. Котляревського (режисер А. Ротенштейн) та “Зимовий вечір” М. Старицького (режисер Д. Козачковський). У театрі зі студії випуску 1963 р. залишили Л. Кадирову, Б. Козака, О. Ріттеля, Н. Черненко. Усього ж навчалося 22 студенти: Л. Александрова, Л. Ахмерова, Е. Бриткіна, Х. Геринович, Л. Гришокіна, Г. Гулей, П. Зозуляк, Н. Зюзь, В. Корнілов, В. Костюкова, М. Коцюлим, В. Кошуба, В. Лексиков, А. Синєбабка, Л. Слинько, Л. Собуцька, Б. Стецько, В. Якимов.

На першому курсі актори обох випусків працювали над етюдами (одинарні, парні), на основі яких засвоювали блискуче викладені Борисом Тягном основні положення системи К. Станіславського: “запропоновані обставини”, “задачі” (поділ на шматки), “конфлікт”, “надзадачі” (моральне виправдання), “наскрізна дія”, “фізична дія” та “приспособлення”. Перед кожним новим етапом роботи було докладне теоретичне обґрунтування. У своїй педагогічній діяльності Борис Тягно керувався вказівкою Леся Курбаса – йти від найскладнішого до найпростішого. Це може виглядати парадоксом, але такий метод підтверджує сьгоднішня наука. Засвоєні в першому семестрі елементи

системи дозволили студійцям успішно розв'язувати подальші завдання. У другому семестрі складали монологи з обов'язковою письмовою розробкою, а відтак переходили до діалогів (сцен із п'єс) і завершували перший курс одноактним водевілем. Усі етюди, монологи та сцени студенти вибирали та розробляли самостійно. На першому занятті нам було чітко сказано, що через вибраний і самостійно зроблений матеріал розкриваємо свій внутрішній світ, свої уподобання і нахили, тобто свою індивідуальність. Заняття з майстерности актора відбувалися щоденно. Вранці – загальноосвітні лекції, після обіду – майстерність. Коли до цього додати ще обов'язкову з другого семестру участь у виставах театру, то вільного часу практично не залишалося. Домашні завдання із загальноосвітніх предметів студенти виконували в театрі під час вечірніх вистав, у павзах між виходами в народних сценах. На іспити з майстерности та сценічної мови охоче приходили актори театру, і потім у коридорах і гримерних кілька днів обговорювали наші роботи. Ми були в центрі уваги, нами цікавилися, до нас приглядалися. З другого курсу найкращих студентів призначали як на епізоди, так і головні ролі. Таким чином, ми мали змогу пройти шлях акторської підготовки у виставі під пильним оком режисера, поруч з акторами театру – від першої репетиції аж до прем'єри. Такою головною роллю на другому курсі для Богдана Ступки став Механтроп у п'єсі О. Левади “Фауст і смерть” (режисер Б. Тягно), а мені пощастило заграти роль Дон Хуана у п'єсі П. Кальдерона “З коханням не жартують” (режисер С. Сміян).

Важливе значення для формування творчої особистости студентів як майбутніх акторів мала практика, а також спілкування з педагогами та акторами театру поза репетиціями. Уперше про театр “Березіль” і його керівника Леся Курбаса ми почули від Бориса Хомича – не на лекціях. Були, проте, й офіційні зустрічі з майстрами театру під час навчання у студії. Багато цікавого розповідали нам про історію театру, про акторський фох Борис Романицький, Василь Яременко, Леся Кривицька, Фаїна Гаєнко... Пригадую зустріч з Лесею Кривицькою, славною артисткою галицької сцени ще до 1939 р. Вона показувала нам, студентам, як треба акторові набирати дихання і утримувати його при вимов-

лянні фрази. Показувала це практично: клала по черзі наші руки собі в ділянці діафрагми та нижніх ребер, і ми відчували, як при вдихові вони розходилися, і ця повітряна опора утримувалась, коли вона декламувала вірш чи співала. Це вражало! І ми пробували виробити в себе таке ж дихання. Я попросив тоді розкрити нам деякі секрети її неперевершеного інтонування під час гри. Вона, усміхнувшись, з притаманною їй жіночністю промовила: “Ви, як той Блавацький... Ну “як”, “як” – просто, беру дихання і кажу, а в залі плачуть...” Ми тоді вперше почули ім’я В. Блавацького – видатного галицького актора і режисера, першого виконавця ролі Гамлета на сцені Львівського оперного театру в 1943 р.

Неабиякі уроки майстерності студенти черпали під час репетицій, слідкуючи за пробами досвідчених акторів. Ми прагнули “підглядіти” секрети їхньої творчості і підсвідомо наслідували їх. Авторитет старших акторів утверджувався сам собою, він базувався на результатах їхньої праці, а не на вказівках чи наказах. Перед кожною поїздкою на гастролі (цю практику ми проходили в кінці першого курсу) були збори колективу, які неодмінно закінчувалися звертанням корифеїв театру до трупи, незалежно від їх віку: “Пам’ятайте, ми – заньківчани, і поведіться в чужому місті достойно”. Гідність, людське достоїнство, повага до колег, культура спілкування – цього не набудеш за один день, але в такому колективі, як театр ім. М. Заньковецької, цього вчили особистим прикладом, і згодом це ставало нормою для молодих. Я аж ніяк не хочу ідеалізувати внутрішні театральні стосунки, бувало всяке, і ми, студійці, це бачили, проте на перше місце в колективі над усі негаразди і життєві труднощі завжди ставили творчі справи. Уміння згуртуватися зберегло театр і в роки репресій, і під час війни. Честь актора-заньківчанина в театрі ім. М. Заньковецької завжди стояла високо. Нелегко було “влитися” у цей колектив тим, хто приходив зі сторони. Коли ж хтось покидав театр (а такі випадки траплялися), то назад його уже не приймали. Вироблені роками правила: театр – це колектив одностудійців, сім’я – ненав’язливо, але послідовно особистим прикладом старші передавали нам, молодим студійцям.

Однією з важливих традицій у театрі було ставлення до мови, до слова. Актори театру ім. М. Заньковецької і в колективі,

і поза театром завжди розмовляють українською мовою (якісь окремі випадки не можуть переважити суті). Талант – від Бога, етика – від виховання, традиції, професійна майстерність – від повсякденної праці, творчої радості, розкутості, від доброзичливого ставлення старших до молодших, від бажання допомогти їм. У школі заньківчан ці засади, можливо, чи не найголовніші. Борис Мірус у своїй книжці “Спогади артиста” згадує свого педагога Віктора Іларіоновича Івченка і наводить такий факт: “І в побуті, і під час роботи спілкувався (В. Івченко – Б. К.) тільки українською мовою. На будь-яке російське слово, почуте в коридорі театру, він реагував незмінно: вибігав з гримерної і закликав порушника до порядку. При цьому не забуваючи наголосувати, що він – не націоналіст, а комуніст!”⁴. Коли зважити, що це було у Львові, одразу після війни, де щоденно проводило арешти МДБ, то це вже був громадянський вчинок! Таке ставлення до рідної мови не могло пройти повз увагу студійців. Пам’ятаю і я партійні збори в 70-х рр... Деякі режисери й актори в театрі дозволили собі під час репетицій з’ясовувати творчі завдання російською мовою. Так от на цих зборах ми, колишні студійці – актори театру, поставили вимогу, щоб творчі проблеми вирішувались у театрі мовою українською. Члени партійної організації завагалися, чи записувати це в резолюцію зборів. І тоді встав корифей театру Борис Романицький і сказав: “А чого ми лякаємось? Колись у 20-ті під час українізації ми всім театром сіли за парти вчити рідну мову. Зробимо це ще раз”.

Під час виробничої практики студійцям доводилося щоденно відвідувати кілька репетицій. У театрі ставили тоді в рік по вісім вистав. Недостатньо було самих розпоряджень, дисципліна трималася на свідомому ставленні до обов’язку, за яким стояла ідея національного театру. На репетиції старші актори завжди з’являлися без запізнь, із знанням тексту, активні, незважаючи на вік, підтягнені і готові до праці. Поруч із ними не можна було розслабитися, займатися чимсь стороннім, поводитись

4. Мірус Б. *Спогади артиста. Друзі про нього* / Борис Мірус ; ред.-упоряд.: Х. Мельничук, Б. Мельничук ; художн. Я. Омелян. – Тернопіль : Економічна думка, 2000. – С. 60.

некоректно. Їхнє ставлення до творчості виробляло у студійців повсякденну творчу дисципліну. Василь Сергійович Яременко якось розповів нам, студійцям, таку історію: відбувалось це в Києві у 20-ті рр., коли вони, тоді молоді, стояли біля театру після вистави, в оточенні своїх шанувальників, і раптом побачили, як із службового входу втомлено вийшов, спираючись на палицю, Панас Карпович Саксаганський, пройшов отак кілька кроків, зупинився... випростався – і впевненою ногою пішов далі. Це розповідали нам, молодим, як історію, але для того, щоб ми зрозуміли: актор не має права ні на мить забувати, що він актор. Не тільки в театрі, але й у повсякденному житті він не може дозволити ні на мить не контролювати себе, а повинен постійно споглядати себе з боку. Ось чому ми завжди бачили в коридорах театру Б. Романицького, Д. Козачковського, В. Яременка, Н. Доценко бадьорими, енергійними. За кулісами студійці часто полюбляли сидіти перед виходом на сцену. Ніхто з названих мною вище акторів не робив цього. Працюючи вже в театрі актором, я дозволив собі одного разу за кулісами сказати Надії Петрівні Доценко під час вистави “Сестри Річинські” (у якій ми разом виступали: я – у ролі Завадки, а вона – пані Річинської): “Надіє Петрівно, сідайте, будьласка!” Вона здивовано подивилася на мене і спокійно відповіла: “Богдане, Ви ж знаєте, я ніколи за кулісами не сідаю...” Що це – поза? Ні, це один із секретів майстерності – бути завжди енергійно зібраним, підтягнутим, готовим до дії. Творчі результати такої самодисципліни старших акторів мимоволі викликали бажання їх наслідувати. Вони слідували за нами, студійцями, збоку, непомітно, приходили на допомогу вчасно і робили це дуже коректно. Ті студійці, які залишились у театрі, упродовж багатьох років відчували їх опіку й увагу. Під час репетицій ролі Богуна у “Богдані Хмельницькому” я не міг вловити правильного темпоритму ролі. І тут до мене підійшов Борис Романицький і делікатно підказав: “Одягніть чоботи... відчуєте одразу, як у Вас зміниться хода, а з нею прийде те, що необхідне”. І справді, здавалося б, така дрібниця, а роль, як кажуть, “пішла”. Студійці всотували в себе ці неписані правила театрального життя, ці закони, що забезпечували творче і плідне співіснування поколінь, і всі разом – актори і студійці – творили

колектив, ім'я якого – заньківчани. Отож, різностороння практика упродовж двох років студійних занять була важливим елементом навчання.

Третю театральну студію при Театрі ім. М. Заньковецької 1974 р. відкрив головний режисер Сергій Володимирович Данченко. Він походив з акторської родини: його мати Віра Костянтинівна Полінська і батько Володимир Андрійович Данченко були блискучими майстрами заньківчанської сцени. Він знав театр з дитинства, був вихований у ньому, і нікого не здивувало, коли після закінчення геологічного факультету Львівського університету імени Івана Франка Сергій вступив до Київського державного інституту театального мистецтва імени І. Карпенка-Карого на факультет режисури. С. Данченко відчував ті зміни і тенденції, які проступали в театральному мистецтві 70-х рр. Він добре розумів значення студійного навчання в театрі, і як молодий головний режисер прагнув виховати своє покоління заньківчан. І це йому вдалося. Він керувався принципом попередніх студій, де гаслом були слова Леся Курбаса: “Принцип мусить бути один, метод – один, культура – одна”⁵.

Третя студія, яку відкрив С. Данченко, діяла при театрі найдовше (1974–1986 рр.), навіть після того, як він 1978 р. переїхав до Києва, де очолив Театр імени Івана Франка. Студія здійснила шість випусків, і кожен з них дав українському театрові прекрасних акторів...

5. Курбас Л. *Театральні закони і акценти* / *Леся Курбас ; вступ. ст. і впорядкув. Б. Козака.* – Львів : *Логос*, 1996. – С. 29.

ВИХОВАННЯ АКТОРІВ І ТЕАТРОЗНАВЦІВ У ЛЬВІВСЬКОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

На зламі століття в українській театральній освіті відбулися певні інноваційні зміни. 1999 року у Львівському національному університеті імені Івана Франка вперше в системі університетської освіти відкрито кафедру театрознавства та акторської майстерності. Згодом подібні кафедри відкрились і в інших університетах. Таким чином, театрознавство і акторське мистецтво із стін спеціальних учбових закладів перейшло до університетських театрів і аудиторій.

Наукові вимоги Університету змусили поглянути на проблему виховання студентів кваліфікацій “Театрознавець”, “Актор драматичного театру і кіно” під новим кутом зору щодо навчальних програм, наукового і технічного забезпечення навчання. Виразно оголилося кілька проблем, які не були розв’язані впродовж багатьох років в українській театральній освіті і які, гадаю, за перші десять років незалежності нашої держави можна було, хоча б частково, розв’язати.

Перша проблема, з якою довелося нам зіткнутися, була проблема підручників та посібників. Як не дивно, але сьогодні ми не маємо в Україні багатотомної історії зарубіжного театру рідною мовою, рівно ж як і не маємо підручників з основ театрознавства, театральної критики, історії та теорії драми. Та й кілька томів історії національного театру – лише в проектах. Таким чином, кафедри довелося з перших днів свого існування розв’язувати цю проблему. Щоправда, шлях до її розв’язання на-

Козак Б. Виховання акторів і театрознавців у Львівському національному університеті імені Івана Франка / Богдан Козак // Проблеми театральної освіти в Україні / Академія мистецтв України. – К., 2003. – С. 34–40.

креслив ще у 20-х роках П. Рулін. Він вважав, що, по-перше, необхідно писати історію театру власними силами і, по-друге, здійснювати переклади театрознавчих праць з іноземних мов.

І справді, у 20–30-х роках було видано чимало глибоких наукових праць з проблем театрознавства. Проте лише у 60-х роках з'явилася двотомник нарисів історії українського театру. Сьогодні ці видання вже раритети. Тому ми до двох шляхів, які накреслив П. Рулін, додали ще один – перевидати кращі посібники й підручники з питань театрознавства, що були видані в роки українізації. Отож, одразу перевидали “Триста років українського театру” Д. Антоновича (книгу, яка довгий час була заборонена), “Живе слово” Д. Ревуцького (перший підручник із сценічної мови). З польської мови переклали праці Єжи Гротовського “Театр. Ритуал. Перформер” та видали книжку з питань антропології театру “Паперове каное” Еудженію Барби. Упродовж 2003–2004 років видається посібник “Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці” Дж. Стайна у трьох томах (переклад з англійської мови). Зважаючи на малу кількість театрознавчих часописів, що виходять в Україні, кафедра з 2001 року видає театрознавчий журнал “Просценіум” обсягом понад 100 сторінок, який виходить тричі на рік, та Вісник Львівського університету, серія “Мистецтвознавство”, що виходить щорічно. Зразком для Вісника послужив збірник “Мистецтвознавство України”, який видає Академія мистецтв України. Тепер кафедра підготувала до друку переклад з російської мови праці Л. Софронової “Старовинний український театр”, що вийде у 2004 році, та готує до друку спільно з Українським Вільним Університетом у Мюнхені двотомне видання наукових праць, статей, рецензій Григора Лужницького – відомого в Галичині, а згодом і в еміграції у США, театрознавця, драматурга другої половини ХХ століття, – що з'явиться друком у кінці 2003 року. Наступного року вийдуть праці викладачів кафедри: “Історія львівського єврейського театру” Т. Степанчикової та “Архітектура театрів Львова австрійської доби (кінець ХVIII – перша пол. ХІХ ст.)” Ю. Ямаша. При кафедрі, завдяки добрій технічній базі Університету, створено видавничу редакцію, обладнану необхідною комп'ютерною технікою, що дає змогу реалізовувати накреслені плани.

Кафедра театрознавства та акторської майстерності, перебуваючи у стінах Університету, має змогу з усією повнотою використати його міжнародні зв'язки. Так, студенти театрознавчого відділення щороку впродовж двох тижнів слухають лекції з проблем театрознавства у Варшавському та Вроцлавському університетах, дивляться та аналізують вистави польських театрів. Дуже важливою для розвитку кафедри є угода, підписана у 2000 році між Львівським національним університетом імені Івана Франка та Київським державним університетом (на той час ще інститутом) театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Створюючи свої навчальні програми, ми спільно узгоджували їх і корегували, а також враховували досвід польських та німецьких театральних шкіл. Університет дає змогу періодично запрошувати для читання лекцій кращих викладачів як з України, так і з-за кордону – професорів Р. Пилипчака, В. Заболотну, доцента Г. Липківську (Київ), професорів Я. Деглера, І. Гушпіта (Вроцлав), Д. Ратайчакову (Познань), А. Маршалек (Краків), Є. Гота (Відень)...

Зупиняюся на можливостях, які відкрив перед театральним мистецтвом Національний університет імені Івана Франка як науковий і освітній заклад, щоб торкнутися однієї проблеми, яку в системі освіти України рано чи пізно доведеться розв'язати. Мається на увазі подвійне відомче підпорядкування театральної освіти, та, мабуть, і не тільки театральної. Не можна сидіти на двох стільцях одночасно: однією частиною належимо Міністерству культури і мистецтва, другою – Міністерству освіти. Мінкультури не в змозі використати переваги університетської освіти, а Міносвіти недостатньо враховує специфіку мистецької творчості. Гадаю, що цей гордіїв вузол настав час розв'язати або розрубати, необхідно йти в ногу з часом і вимогами, які висуває перед нами європейська освіта.

Деякі слова щодо акторського навчання. Акторська школа у Львові має давні традиції. Учні цієї школи з успіхом працюють у різних театрах України, відзначені високими званнями і державними нагородами: Наталя Лотоцька, Богдан Ступка, Алла Бабенко, Володимир Ячмінський, Лариса Кадирова, Богдан Козак, Богдан Стецько, Ярослав Коцюлим – усіх не пере-

лічити. Тож, відкриваючи кафедру в Університеті, ми зберегли основу цієї школи, яку заклав у Львові Борис Тягно – учень Леся Курбаса, і разом з тим розширили її можливості.

Що маємо на увазі? Коли 1999 року було здійснено перший акторський набір, Університет підписав угоду з театром імені Марії Заньковецької про співпрацю.

Заняття з майстерності актора відбуваються на базі театру. Театр забезпечує повноцінну практику студентам, надає свою сцену для показу дипломних вистав, які після перегляду художньою радою включає до свого репертуару. Окрім цього, студенти, починаючи з другого курсу, залучаються до участі у виставах (у масових сценах, епізодах, ба навіть у головних ролях). За цією схемою здійснюються навчання і практика кожного нового курсу у співпраці з Львівськими молодіжними театрами імені Леся Курбаса і театром “Воскресіння”.

У такий спосіб витворилася цікава модель, яку можна окреслити як мистецький виробничо-навчальний комплекс. Гадаємо, що він вартий вивчення і застосування у межах театральної освіти в містах, де існують вищі театральні школи. На таких засадах будував акторське навчання у “Березолі” Лесь Степанович Курбас. Видатний український вчений і історик театру Дмитро Антонович зазначав, що школа може дати наслідки при театрі, але школа без театру – це теорія без практичної творчості, без практики, одна складова без цілого.

Дуже добре, що сьогодні в Україні співіснують різні форми театрального навчання, проте для розвитку вищої акторської освіти нам необхідний значно ширший обмін педагогічним досвідом.

Звертаємося з пропозицією до Міністерства освіти і науки започаткувати щорічні перегляди студентських театральних дипломних робіт у травні почергово у містах Київ, Львів, Харків, заклавши під цю справу відповідну фінансову базу. Ми готові у Львівському національному університеті імені Івана Франка наступного 2004 року організувати й провести перший такий перегляд. Доцільно було б також проводити щорічні науково-практичні конференції з проблем театрознавства на базі Київського державного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

РОЗДІЛ 2

**ПЕРЕДМОВИ
ТА ПІСЛЯМОВИ
ДО КНИГ**

ПЕРЕДМОВА ДО ПЕРЕВИДАННЯ (Дмитро Антонович. Триста років українського театру...)

Незручно писати до книжки розлогу передмову, коли сам автор наділив її короткою. Але з огляду на те, що книга перевидається, необхідно сказати хоч кілька слів як про саму книгу, так і про її автора.

Праця Дмитра Антоновича “Триста років українського театру” вийшла друком 1925 року в Празі. Вона була, по суті, першою спробою широко розглянути і проаналізувати діяльність театру на всій історичній території України впродовж трьох століть: від 1619 року (перших постановок інтермедій Якуба Гаватовича) аж до 1919 року (коли виникали різні за напрямками театри).

Не одне покоління науковців, досліджуючи історію українського театру, користало з праці Д. Антоновича. Проте, незважаючи на багатючий документальний матеріал і нові методологічні підходи до його осмислення, книгу “Триста років українського театру” жодного разу не було перевидано в Україні. Якщо в діаспорі нею вільно користувалися в бібліотеках університетів, наукових товариств, то в Україні вона зберігалася в закритих спецфондах, у поодиноких приватних бібліотеках, маючи дуже обмежене коло читачів.

Що було причиною такої долі цієї книги? По-перше, політичні погляди автора, а по-друге, його еміграційна активна наукова і культурно-мистецька діяльність упродовж 1920–1945 років в Українському Вільному Університеті (УВУ) у Відні та Празі. Саме через ці причини радянська влада не дозволяла ні

Козак Б. Передмова до перевидання / Богдан Козак // Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919 / Дмитро Антонович ; передм. Б. Козака. – Львів, 2001. – С. 3–6.

видавати, не перевидавати жодної праці Дмитра Антоновича. Більшість з того, що він зробив на ниві історії мистецтва та театру, ще чекає на опрацювання й оприлюднення.

Дмитро Антонович народився 2(15) листопада 1877 року. Його батько, Володимир Боніфатійович Антонович, був відомим українським ученим, зачинателем нового напрямку української історіографії, професором Київського університету імені Святого Володимира. Початкову освіту Дмитро Антонович одержав у батьківському домі, що був одним з культурних українських осередків Києва. Продовжив своє навчання в четвертій гімназії, яка була на той час найкращою в Києві. Тут чітко окреслилися два напрями його подальшої діяльності, що будуть змагатися між собою в його серці все життя: активна громадсько-політична праця і дослідження на ниві історії мистецтва та театру.

Після закінчення гімназії Дмитро Антонович вступає на історико-філологічний факультет Київського університету імені Святого Володимира, але через рік переводиться до Харківського університету. Тут, у Харкові, 29 січня 1900 року він разом з друзями засновує першу Українську революційну політичну партію (РУП), що ставила собі метою боротьбу за створення Української суверенної держави. Упродовж довгого часу Антонович перебував у керівних органах партії, віддаючи їй усю свою енергію, знання і майно. Для поширення партійних ідей він їде 1903 року за кордон. У Галичині і Буковині організовує видавництво партійної літератури; в одній особі виступає і автором, і редактором, і видавцем РУПівських видань. Проте через фракційну боротьбу та розкол у партії, зміну її політичних орієнтирів Дмитро Антонович зрікається членства у РУПі й бере участь у створенні Української соціал-демократичної партії (УСДРП) 1906 р., а того ж самого року вдруге виїздить за кордон. Італія, Німеччина, Франція на довгих шість років стають місцем його проживання і навчання. Сферою своїх досліджень він обирає західноєвропейське мистецтво, його історію. 1911 року повертається в Україну, закінчує Харківський університет, й одразу включається в культурно-мистецьке життя Києва. 1912 року розпочинає свою педагогічну діяльність як викладач історії мистецтва у Київській мистецькій школі, а також історії стилів

та історії костюма в Музично-драматичній школі ім. М. Лисенка. Вир революційних подій 1917 року повертає Дмитра Антоновича до активного політичного життя. Велику роль він відіграв у підготовці та створенні Української Центральної Ради. Як прихильник ідеї цілковитої незалежності України, Дмитро Антонович після проголошення Четвертого Універсалу й утворення українського уряду стає спочатку генеральним секретарем (міністром) морських справ, за Гетьманату призначений генеральним консулом Української держави у Швеції. За Української Народної Республіки періоду Директорії їде до Рима як голова Української дипломатичної місії. Після знищення більшовиками української державності Антонович відходить від політичної діяльності, переїздить з Рима до Відня, де стає одним із засновників Українського Вільного Університету. 1921 року Антонович разом з університетом переїздить з Відня до Праги, де тричі обіймає посаду ректора університету і декілька років посаду декана філологічного факультету. Під його керівництвом у Празі створюється Студія пластичних мистецтв, а також Українське історично-філологічне товариство та багато інших українських установ, серед яких найвизначнішою є Музей Визвольної Боротьби України. Майже двадцять років він був незмінним директором цього музею, віддавав йому весь вільний час, енергію і здоров'я.

Під час німецької окупації Праги аж до приходу радянських військ Антонович переборював численні труднощі і матеріальну скруту. Помер він 1 жовтня 1945 року, заповівши над його кремованими останками заспівати українських пісень. Проте через страх перед радянським режимом його остання воля так і не була виконана.

За 30 років вимушеної еміграції він написав і видав велику кількість наукових праць та статей з питань мистецтва, українського театру. Окремо вийшли його засадничі праці “Скорочений курс історії українського мистецтва” (1923), “Триста років українського театру” (1925) та “Українська культура” (1940), що була перевидана в Україні 1992 року.

Книжка “Триста років українського театру” перевидасться вперше і є справді унікальною за обширом матеріалу та на-

уковим підходом до його осмислення. Методологічні засади, з якими підійшов Дмитро Антонович до вивчення історії рідного театру, були властиві на той час німецькій театрознавчій школі. Осердям дослідження театру ставала вистава як мистецький твір, де гра актора, сценографія, згодом режисура, музика, світло, театральні ефекти рівно ж, як і текст драми, були її складовими.

Особливості українського театру впродовж трьох століть Дмитро Антонович розглядає на тлі політичних і культурних подій тих часів у контексті з іншими видами мистецтв: музики, літератури, малярства. Театр не сам по собі, а як складова вияву повноти української культури. Такий підхід до аналізу театральних процесів був інноваційним. І хоча українське театрознавство за радянської влади зробило значний поступ у вивченні історії театру, проте через ідеологічні заборони цілому ряду театральних явищ дано неправильні оцінки, замовчувано або хибно трактовано працю багатьох визначних діячів української сцени. Досліджуючи шляхи розвитку національного театру, Дмитро Антонович у своїй праці вказує на причини, що гальмували цей розвиток упродовж століть, скеровували театр до самоізоляції та етнографічно-побутового існування. Відсутність державності України, її повна залежність на Сході від російського самодержавства, а на Заході – від польського тиску та перешкод як до, так і в умовах Австро-Угорщини, вважав учений, була тим основним гальмом, що не дозволяло українському театрові піти шляхом розвитку європейського сценічного мистецтва.

Подані автором численні історичні факти, дати, назви, прізвища визначних театральних діячів, акторів, режисерів, також велика кількість цитат з документів, листів, спогадів дають змогу читачеві проникнути в театральне життя країни впродовж трьох століть, роблять його зримим і виразним. Книга читається живо, легко і цікаво. Поруч з глибоким аналізом перших шкільних вистав, їх характеру, оформлення сцени, виконання, пластики і жесту, мовного інтонування подано навіть і такі “дрібниці”, як винагороди за виступ на кону. Детально описано створення перших професійних труп в Україні, їх репертуар та міста, де вони виникали. Окрім аналізу професійного театру, багато місця

відведено і дослідженню аматорського театру, згадано численні факти функціонування таких театрів, імена їх організаторів, учасників, назви вистав. Цікавою і актуальною залишається і сьогодні думка Дмитра Антоновича про українську театральну школу. “Школа може дати наслідки при театрі. Школа ж без театру, – наголошує вчений, – це теорія без практичної творчості, без практики, одна складова без цілого”. Важливими є міркування про театр початку ХХ ст., коли 1904 року М. Садовський пробував досягнути нові стилістичні особливості, притаманні європейському театрові. Автор вважає тодішні пошуки української сцени перехідною ланкою від побутового, натуралістичного стилю до нових умовних форм. Цікавим є погляд Дмитра Антоновича на критику галицького театру Іваном Франком. Дослідник не погоджується з думкою Франка щодо оцінки процесів, які відбувалися в галицькому театрі, вважає, що вчений бачив розвиток цього театру однобічно, тільки як народного, побутового. Слід зазначити, що сам Д. Антонович у своїй праці припустився певної похибки, бо розглядав діяльність галицького театру початку ХХ ст. як явище маргінальне поруч із життям театру на Східній Україні. Сьогодні цілком очевидно (і це стверджують театрознавці, зокрема Ірина Волицька), що саме галицький театр дав поштовх до інноваційних пошуків Миколи Садовського. Театр у Галичині перебував у сфері постійного впливу як німецького, так і польського, опановував усі жанри і форми, хай не так досконало, як ті театри, проте торував дорогу до європейського мистецтва. Незаперечним сьогодні є те, що галицький театр виховав тип акторів нового стилю, що оживили й реформували театральне мистецтво і на Великій Україні – Лесь Курбас, Амвросій Бучма, Мар’ян Крушельницький... – ось імена, які є гордістю всього українського театру.

Говорячи про театр зламу століть – театр модерний, революційний, Дмитро Антонович аналізує причини його виникнення крізь призму суспільних процесів та впливів європейського мистецтва. Він дає також стислий, проте цікавий аналіз драм Лесі Українки, Олександра Олеся, п’єс Володимира Винниченка, Гната Хоткевича, Спиридона Черкасенка, Степана Васильченка. Високо оцінює перші театральні пошуки, діяльність “Молодого

театру”. Наприкінці своєї праці Дмитро Антонович подає список літератури про театр; цей бібліографічний покажчик автор вважає неповним з огляду на своє перебування в еміграції, та він, без сумніву, має велику наукову вагу і цінність. Не менш важливим є й іменний покажчик, що робить пошук потрібної інформації в книжці про того чи іншого театрального діяча, драматурга, актора, режисера, композитора легким і швидким.

Готуючи книгу Дмитра Антоновича до друку, подаємо тексті з переважним дотриманням правопису і лексики пражського видання.

Перевидання першої підручної книги з історії українського театру, без сумніву, принесе велику користь театрознавцям, студентам, культурологам, історикам, філологам, урешті всім шанувальникам української сцени. Воно є виявом відродження нашої духовної пам’яті, що у своїх глибинах має неоціненні скарби, повернення яких до життя, сподіваємося, дасть поштовх до нового етапу в розвитку української культури і зокрема театрознавства в третьому тисячолітті.

ЛЕСЬ СТЕПАНОВИЧ КУРБАС... (Лесь Курбас. Театральні закони...)

Історично із небуття це ім'я – ім'я реформатора українського театру першої третини ХХ століття, актора, режисера, педагога, театрального діяча – повернули нашій культурі на початку 60-х років.

Хрест його життя: народився у Самборі на Львівщині 1887 року, заарештований у 1933 році в Москві, місце і рік загибелі – урочище Сандармох у Карелії, рік 1937.

Діяльність людини минає у певному культурному середовищі, культура є гарантом повнокровного суспільного функціонування народу як нації. Розрідження і розмивання національної культури призводить, з одного боку, до деградації і знищення менталітету народу, а з другого – породжує фольклорно-етнографічну замкнутість як підсвідому реакцію на небезпеку знищення. Розстріл українського відродження у 20–30-х роках, намагання стерти історичну пам'ять народу було загрозою того, що на довгі роки змусило нас функціонувати у колі фольклорної чуттєвості.

Повернення до життя, за висловом Л. Костенко, “загратованих, закатованих, засипаних снігами, кременем” духовних джерел народу дає мужність і силу розімкнути це фатальне коло етнографізму і знову вивести наше мистецтво в бурхливі потоки європейського мислення. В царині театру таким духовним джерелом, такою силою є творча спадщина Леся Курбаса.

Вивчення його акторської, режисерської і педагогічної діяльності, розпочате у 60-х роках, ще не завершено і вимагає неабияких наукових зусиль, оскільки не всі архівні матеріали

Козак Б. *Лесь Степанович Курбас... : [передмова]* / Богдан Козак// Курбас Л. *Театральні закони і акценти / Лесь Курбас ; вступ. ст. і впродкув. Б. Козака.* – Львів : Логос, 1996. – С. 5-15.

опубліковано, а статті, стенограми, лекції, спогади сучасників та учнів вимагають систематизації, аналізу та вивчення. Більшовицькі ідеологи від науки у свій час, хоч і дозволили повернути ім'я Леся Курбаса на сторінки наукових досліджень і підручників, проте щільно зачинили двері театральних вузів перед його Духом – постійними пошуками і експериментами.

Надзвичайно цінними для української театральної педагогіки є роздуми Курбаса над шляхами розвитку національного театру, а також методи виховання нового українського актора і режисера. Свою систему навчання, започатковану в роботі з акторами “Молодого театру”, Курбас розвивав і вдосконалював аж до останніх днів керівництва театром “Березіль”. Перед нами, практиками сцени, педагогами сьогодні стоїть завдання ввести до безпосередньої роботи зі студентами надбання першої професійної національної методи виховання акторських і режисерських кадрів, розробленої великим Майстром сцени.

Свою систему він створив на перехресті української культури і європейського мистецтва: театру, літератури, музики, малярства, філософії і психології. Л. Курбас мав серед своїх колег чи не найширшу гуманітарну освіту: закінчену гімназію, навчання у Віденському і Львівському університетах; за його плечима була акторська і режисерська робота в Гуцульському театрі Гната Хоткевича (1911), в театрі Товариства “Руська Бесіда” (1912–1914), а також у “Тернопільських Театральних Вечорах” (1914–1916) і в Києві у театрі Миколи Садовського (1916–1917). Він бачив вистави найкращих австрійських, німецьких, польських і російських театрів, спостерігав гру австрійця Й. Кайнца, поляка Л. Сольського, росіянина М. Чехова. Його партнерами були В. Юрчак, К. Рубчакова, І. Рубчак, М. Садовський... Молодий, амбітний, талановитий діяч театру Л. Курбас ставить собі за мету дати українській сцені нового актора і режисера – свідомого, освіченого і культурного митця як творчу індивідуальність, де людське і професійне було б злите у цілісну особистість. Вимоги, що їх поставив Лесь Курбас перед українським актором, були революційними і радикальними. Тоді на сценах театрів здебільшого працювали учасники аматорських вистав, вся школа яких полягала в намаганні копіюва-

ти копії з образів, створених акторами театру корифеїв. Одразу слід спростувати твердження про негативне ставлення Леся Курбаса до старого українського театру. Курбас вів суперечку не з Кропивницьким, Садовським чи Саксаганським, а з їхніми епігонами і “послідовниками”. Сперечався про методологію акторської гри і стиль театру нової доби. Одним з вихідних пунктів конфлікту було поняття психологізму і “переживання” актора у ролі. “Коли в театрі Садовського, який знаменує собою розквіт українського театру, – наголошував Курбас, – <...> коли актор у цьому театрі переживав, то він у цьому репертуарі не мав покладеного наголосу на переживання <...>, бо він, цей театр, був задуманий Садовським, Кропивницьким і Карпенком-Карим не як театр, у якому натиск покладено на переживання, а театр, у якому натиск на певних типах, на певних побутових стосунках. <...> Цей театр не був психологічним у розумінні змісту. Він під кінець почав робитися психологічним, коли до нього поприходили люди малоталановиті. <...> В час занепаду цього театру, а як ви простудіюєте історію акторської гри, то в час занепаду кожного театру, виступає психологізм не тільки як тема, але й як метод”¹.

Отже, боротьба не з традиціями театру корифеїв, боротьба не з реалізмом, який розумів Курбас дуже широко (як не згадати тут книгу Роже Гароді “Реалізм без берегів”), а з побутовим, розмитим у своїх формах психологізмом, нечіткістю сценічної концепції, неконкретністю акторської дії, “грою почуттів”, “страждань”, рутинною і безкультурністю українського актора – суть боротьби Леся Курбаса. “Коли я вже вступив, – згадував Лесь Курбас, – до театру Садовського, там багато було тих епігонів, а після цього не пригадую нікого, а то були все шалопай з іншою культурою, які не могли бути акторами того театру”². Він боровся за театр живий проти театру мертвого. “Нехай не говорять, що мистецтво – це фізіологія”³. “Мистецтво – це творчий

1. Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; упоряд., авт. прим. М. Лабінський. – К. : Дніпро, 1988. – С. 138–139.

2. Там само. – С. 139.

3. Там само. – С. 37.

трепет перед невідомим”⁷⁴. “Мистецтво – процес...”⁷⁵ – стверджує Лесь Курбас. Він приймає театр не як вияв життєвих рефлексій, а як мистецтво, де діють чіткі закони природи: “ми – мікрокосмос”; не як копію життя, а як акцентований його вияв, через чіткі театральні форми, де одним з головних засобів є момент перетворення.

Перетворення – це термін, що його дав театрові геній Курбаса. Перетворення – не винахід, а результат творчого підходу до осмислення законів, що діють у світі мистецтва від поезії і малярства до музики і театру. Перетворення – це символ, образність, метафора, “знак, який за своїм розміром безконечно менший, ніж те, що він зображує і викликає асоціацію всієї речі”⁷⁶. Не тільки життєва правда є важливою для театру, важливим є момент перетворення цієї правди в образ, символ, що значно розширює текст сприйняття реальності, де панує сила уяви і фантазії, сила духовної, космічної енергії. Здатність до найбільш несподіваних асоціацій у творчості актора і режисера, уміння тривати на хвилях душевного підйому Курбас вважав однією з ознак таланту.

Вимога свідомого підходу до процесу роботи над п’єсою і виставою, досконале знання режисером і актором мистецьких законів, володіння театральним матеріалом і фактурою: тілом, голосом, жестом, словом, пластикою, психологією почувань, мізансценуванням, темпоритмічною побудовою вистави і ролі, простором і часом та їх виявом на сцені – ось далеко не повний перелік того, що вивчали під час студійних занять актори Курбаса. Дуже цінні вказівки до розуміння методики і системи Л. Курбаса подав його учень Василь Василько у вступній статті до книжки: “Лесь Курбас. Спогади сучасників” (К.: Мистецтво, 1969). Розповідаючи про своє навчання, він вказує на ряд правил, що були обов’язковими до виконання під час роботи над міодрамою, сценою, окреслює їх термінологію: закон фіксації,

4. Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; упоряд., авт. прим. М. Лабінський. – К. : Дніпро, 1988. – С. 41.

5. Там само. – С. 39.

6. Там само. – С. 58.

закон сприйняття світу, закон послідовності дії, закон мотивації, закон перспективи, закон контрастів і світлотіні, називає і пояснює ще низку термінів і підходів у роботі з актором. Цілком очевидно, що унікальний досвід педагогічних пошуків Леся Курбаса і термінологію, що буда ним створена, необхідно сьогодні крок за кроком впроваджувати у навчальний процес. Це прискорить становлення національної театральної школи. “Ми кажемо, що актор, – наголошує Курбас, – це митець, який буде будинок”⁷. Будинок – це роль, а митець – будівничий. Подібну думку в 50-х роках висловив Жан Вілар. Він пояснював акторам, що задум вистави – це план, а потім її все одно потрібно по цеглині будувати. Ще один суто курбасівський термін впровадив у театральну практику Жан Луї Барро – “закон ввічливості”. Він стосується акторського мовлення на сцені. Як бачимо, та ж термінологія, що і в системі Леся Курбаса. Шкода, що ні Жан Луї Барро, ні Жан Вілар, мабуть, не знали про діяльність режисера театру “Березіль”, але їхня творчість, як і творчість Курбаса, розвивалася з одного коріння – європейської культури, тому настільки збігаються думки. Дуже цінною для актора є вказівка Курбаса про уміння бачити себе не тільки “збоку” в процесі гри, але сприймати цей процес очима глядача. Це важливе уточнення якісно доповнює як думку Станіславського про “контролера”, що його мусить виховати у собі актор, так і положення Мейерхольда про уміння себе “дзеркалити”.

Важливим чинником творчої особливості митця Лесь Курбас вважав формування його філософського свідогляду і світовідчуження, без чого уся технічна досконалість мертва: “Вся майстерність якраз у тому, щоб ідею, яка поставлена завданням, вивести, виявити в своєму матеріалі без лишку, побороти матеріал, підкорити певному завданню, а завдання це – певна ідея, певний образ”⁸.

Одним з найважливіших положень театру, яке висував Лесь Курбас, було положення про колектив однодумців, що

7. Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; упоряд., авт. прим. М. Лабінський. – К. : Дніпро, 1988. – С. 115.

8. Там само. – С. 116.

живе за певними етичними засадами, з'єднаний спільною метою, бадьоро і наполегливо працює над втіленням свого ідеалу – побудовою нового українського театру. Особистість митця світиться крізь створені ним образи, як проміння сонця через кристал. Тому етичним нормам життя і творчості майбутніх акторів та режисерів Курбас надавав особливого значення. “Мистець – вільний вияв людини”. “Мистецтво ревниве, і воно зради не прощає”⁹, – постійно наголошував Лесь Курбас. Саме на таких етичних підвалинах він створив у 1917 році “Молодий театр”, у 1920 р. – “Кийдрамте” і, нарешті, у 1922 р. – Мистецьке об'єднання “Березіль”. Упродовж усього творчого життя Курбас не зрадив тих принципів і положень, що задекларував у маніфестах “Молодого театру”. Якщо розглядати систему Лесея Курбаса у відриві від етики, тоді усе ділиться на клапті, і не можна зрозуміти цілого. Саме тут, у точці етики, нерозривно сходиться система Станіславського і система Курбаса. На високих етичних принципах творилися театри Ю. Мільтініса, К. Ірда, театр “Современник” і театр Г. Товстоногова. За такими самими етичними законами діють студії Є. Гротовського, П. Брука і Є. Барби. Відомий російський режисер О. Попов якось сказав, що етичні основи виховання митця театру є наріжним каменем усього вчення Станіславського і що етика нерозривно пов'язана з технологією акторської майстерності. “Як мисль, сказано гарно, – пише Курбас і цитує: “Виростити нове мистецтво на гіллі тисячолітньої культури і на гнилих листках опадаючої сучасності”¹⁰.

У мистецтві немає прогресу і руху вперед по горизонталі, а існує тільки рух угору, у сферу духу по вертикалі. Така модель, як зазначає М. Бахтін, властива середньовічній думці, де образи і метафори мають рух угору, як у “Божественній комедії” Данте, де все відбувається у вертикалі вгору або вниз. Життя і творчість Л. Курбаса – “... це бажання вищого стану <...> А вищий стан – до тривання на високому”¹¹. Єдиний рух, який може

9. Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; упоряд., авт. прим. М. Лабінський. – К. : Дніпро, 1988. – С. 38.

10. Там само. – С. 47.

11. Там само. – С. 45.

змінити стан душі – це рух угору. Курбас утверджує його своїм життям і своїм Театром.

На превеликий жаль, Лесь Курбас не залишив нам завершеної театральної системи, багато що пропало під час арешту і зникло в пожежах війни. Підстреленим птахом упав він з високості у холодну Соловецьку безвість. Та його творча спадщина, що вціліла, спогади учнів, глибокі вдумливі розвідки і праці Наталі Кузякіної, Юрія Бобошка, Неллі Корнієнко, Леся Танюка, Миколи Лабінського, Наталії Єрмакової, Ірини Волицької, роботи Валеріяна Ревуцького з Канади дають надію відтворити курбасівську систему виховання молодих акторів і режисерів.

Вибрані нами сентенції і думки із творчої спадщини Леся Курбаса подаємо не у хронологічному порядку, а викладаємо вільно, групуючи за тематичними розділами: митець, мистецтво, театр, актор, режисер, матеріали і фактури театру, різне. Форма думок стисла й нагадує собою максими й афоризми, що легко запам'ятовуються. Вони послужать сходами у світ театральних законів, відкритих і заакцентованих Великим Майстром, ім'я якого Лесь Курбас.

ПОВЕРНЕНА ДО ЖИТТЯ
(Дмитро Ревуцький.
ЖИВЕ СЛОВО. ТЕОРІЯ ВИРАЗНОГО ЧИТАННЯ...)

У дитинстві нас дуже вабило заглянути до старої скрині, де зберігались давні речі, такі несхожі на ті, що оточували нас. Вони були з іншого світу, мали іншу форму, мали свою біографію, історію, навіть запах. Речі були таємничими, вагомими, вони впливали на нас нерозгаданою значимістю і глибиною змісту. І хоч були давні, проте – більш сучасні, ба, навіть, майбутні. Їх ховали від нас. А вони викликали у нашій душі трепет і захоплення, збурювали наші відчуття, формували наш смак поза нашою волею і свідомістю, в'язали з попередніми поколіннями, немов творили місток над прірвою тривіальності, буденності, щоб ми у неї не впали. До цієї скрині не можна було заглядати щодня. Вона відкривалася лише у дні свят...

Сьогодні віко духовної скрині нашого народу, що була замкнена впродовж століть, широко відкрите. Ми маємо змогу побачити у ній неоціненні скарби, торкнутися їх сутності. І хоч нас відділяє від них час, вони мають свою коштовну вартість на шляху поступу. Серед таких цінностей є праця Дмитра Ревуцького “Живе слово”. Це перша підручна книга з мистецтва декламації, яку автор у 1920 році подарував ще молодій тоді українській шкільній та театральній педагогіці. Він подав у ній правила та закони не тільки виразного, але й художнього артистичного читання. Ця книга заклала перші наукові методичні підвалини до вивчення сценічного мовлення як предмету, як фаху і водночас як засобу виховання чуттєвого художнього світу учня.

Козак Б. Повернена до життя : [передмова] / Богдан Козак // Ревуцький Д. Живе слово. Теорія виразного читання... / вступ. сл. В. Ревуцький ; передм. Б. Козака ; ред. Н. Бічуя. – Львів : вид-во ЛНУ, 2001. – С. 4–8.

Дмитро Ревуцький був людиною всебічно обдарованою і високоосвіченою. На превеликий жаль, енциклопедії подають про нього дуже мало інформації, і ми радо друкуємо написану його сином Валеріаном Ревуцьким саме для цього видання стислу біографію батька.

“ДМИТРО МИКОЛАЙОВИЧ РЕВУЦЬКИЙ народився 24 березня 1881 р. у с. Іржавець (тепер Чернігівська обл.), мистецтвознавець, фольклорист, педагог і перекладач. Вчився в Прилуцькій та Чернігівській гімназіях (1891–1899), закінчив Київський університет 1906 р. (філологічний факультет). Його активність в українському рухові, зокрема його співпраця з Миколою Лисенком (співав у його хорі і був старостою в нім), викликала заниження кінцевої оцінки з боку консервативно-монархічної професури і заборону працювати в Києві. Він був змушений шукати роботу поза Києвом, працював викладачем словесності в Domschule в Ревелі (тепер Таллінн, Естонія), де провів три роки (1906–1909). Знаючи досконало німецьку мову, 1907 року він виїхав до Німеччини. За допомогою М. Лисенка 1909 року повернувся в Україну й влаштувався педагогом у приватній гімназії Володимира Науменка. Три роки пізніше став викладачем Київської сьомої гімназії. 1918 року став одним з засновників Київського музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка, де потім викладав дикцію, декламацію та курс історії пісні, що перед тим ніде не викладалася. Перебуваючи в Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка, організував і впродовж кількох років провадив музично-вокальні демонстрації, які охоплювали музично-вокальну літературу від Й. С. Баха до К. Вагня. Усі демонстрації проходили в українських перекладах, більшість з яких здійснив сам організатор демонстрацій. У кінці 1931 р. був звільнений з інституту за “націоналістичну ідеологію”. Одночасно від 1923 року він працював старшим науковим співробітником в Етнографічній комісії при Всеукраїнській академії наук з Климентом Квіткою. Був у контактах з Філаретом Колесою. 1934 року був звільнений з ВУАН. Проте не перервав своєї наукової праці. Робив переклади опер та виступав в публічних лекціях з літератури професора Євгена Перліна, ілюструючи їх мистецьким читанням (зокрема, надзвичайно добре читав

твори Василя Стефаника). У 1938 р. його прийняли на роботу в Київський театральний інститут (читав там курс української орфоепії). Водночас поновили старшим науковим співробітником в Інституті фольклору при Українській академії наук.

З початком німецької окупації батько через хворобу залишився в Києві, де був убитий 29 грудня 1941 р. Про цю подію, писав Вадим Павловський, який у той час працював фотографом у судово-медичній експертизі. Він кинувся до помешкання Ревуцьких і побачив там тіло Дмитра Миколайовича в фотелі перед письмовим столом над забризканим кров'ю рукописом про Миколу Лисенка. Голова його була пробита тридцять чотири рази молотком, і вбивця бив би, напевно, далі, якби не зламав держак молотка, головка якого відлетіла, пробивши внутрішню шибку вікна. Дружину Ревуцького, теж з пробитою молотком головою, знайшли біля вхідних дверей. Убивці нічого не взяли з цінних речей, навпаки, ще покинули там, немовби підпис під своєю роботою, шапку давно скасованого візця – “будьонновку”. Убивців не зловили, але все свідчило про те, що це була робота більшовицьких агентів – одверта розправа з видатним культурним діячем України, що залишився у Києві в часах німецької окупації...

Похований на центральній алеї Байкового цвинтаря у м. Києві.

Дмитро Миколайович Ревуцький залишив по собі чималий науковий доробок: “Українські думи та пісні історичні” (1919 р., друге видання 1930 р. з великими змінами), “Живе слово” (1920 р.), три томи пісень “Золоті ключі” (1926–1929 рр., 375 пісень з коментарями). Упродовж багатьох років працював над творчістю Миколи Лисенка: “Андрашіяда – опера-сатира Лисенка” (1930 р.), “Лисенко – хорový диригент” (1937 р.), “Автобіографії М. Лисенка” (1940 р.); праця “С. С. Гулак-Артемівський та його комічна опера “Запорожець за Дунаєм” (1936 р.), “Шевченко і народна пісня” (1938 р.). Д. Ревуцький – редактор збірок вокальних творів (з примітками) Л. Бетговена, “Галицьких пісень” Д. Ревуцького, “Дуетів” М. Лисенка. Переклав українською мовою майже 300 вокальних творів світової музичної літератури, переслідуючи мету скласти українським співакам репертуар для

концертів. Йому також належать переклади опер “Викрадення з сералю” В. А. Моцарта, “Пророк” Мейєрбера, “Фауст” Ш. Гуно, “Паяци” Леонкавалло, “Руслан і Людмила” М. Глинки, “Алеко” С. Рахманінова. Він був автором багатьох статей на музикознавчі та фольклорні теми, організатором концертів у київському Будинку вчених. Батько неперевірено виконував українські думи на фортепіано, зберігаючи при тому такі риси цього жанру, як оповідь, заплачка тощо. Навіть виступав на сцені як актор (роль педагога Радкевича в “Андрошїяді” М. Лисенка”).

Книга “Живе слово”, завдяки фінансовій підтримці професора Валеріяна Ревуцького, відомого історика українського театру, що проживає у Ванкувері (Канада), сьогодні повертається у науковий та мистецький світ. Науковий – бо автор у ній вперше зробив спробу витворити українську професійну декламаторську термінологію, яка лягла в основу усіх подальших українських праць із цього питання, подав предмет в усій можливій повноті з відповідними посиланнями та прикладами. Історично склалося так, що при створенні своєї праці автор орієнтувався в першу чергу на наукові російські зразки та перекладені російською мовою дослідження в царині художнього слова. Зокрема, це була праця відомого російського театального теоретика й практика князя С. Волконського “Виразне читання”, що вийшла у Санкт-Петербурзі 1913 року, на яку посилався у своїй педагогічній роботі і К. Станіславський (“Моє життя в мистецтві”, “Робота актора над собою”). Реформатор українського театру Лесь Курбас для виховання акторів своєї школи теж використовував книги С. Волконського “Людина на сцені” та “Виразне читання”. У “Живому слові” ми знайдемо не одне посилання на педагогічний досвід російських педагогів В. Сладкопєвцева, Ю. Озаровського та француза Є. Легуве, праця якого “Читання як мистецтво” (1872 р.) у Франції мала десятки перевидань, була перекладена і багато разів перевидавалася в Росії. Ці та інші дослідження, на які посилається Д. Ревуцький у своїй праці, та складений ним бібліографічний покажчик з цього питання говорять про широку обізнаність автора з цією темою. Разом з тим у книжці подані міркування та поради, що ґрунтуються на власному досвіді автора, його публічних виступах та педагогічній практиці.

Так, розглядаючи будову мовного апарату та фізіологію дихання, Д. Ревуцький висуває тезу про неможливість єдиного, уніфікованого для всіх способу дихання, наголошує на індивідуальних особливостях дихальної природи учня. У своїх педагогічних пошуках відомий експериментатор театру Єжи Гротовський через півстоліття після Д. Ревуцького немовби наново утверджує в роботі з акторами цю тезу як закон органічного дихання, опертого на природності, застерігає шукати однотипного “шкільного нормативного дихання”¹.

Через всю книжку “Живе слово” проходить ідея розкриття індивідуальності виконавця, її вільного художнього вияву. Вправи і свідома праця над текстом, наголошує автор, не чинять перешкод для натхненного читання, навпаки – добре відпрацьована під час занять дикція та голос, а також глибоко проаналізований з ідейного та художнього боку твір, відібрані звукові, ритмічні та інтонаційні засоби для його вияву звільняють виконавця від зайвого м’язового напруження, бездумного емоційного крику та шепоту. У своїй роботі з акторами про те ж казав і Лесь Курбас: “Немає уваги до слова, поваги до інтонації – немає розуміння доцільності форми... Безпардонне ставлення до слова створює стихію, хаос”².

Вважаємо доречним, що у книзі подано паралельні зіставлення української та російської фонетики із зазначенням різниці у їх мовному звучанні, що є дуже важливим для розуміння особливостей української мови, ознак її милозвучності та окремішності.

У книзі також в окремому розділі проаналізовано найпоширеніші фізичні вади мовного апарату і подано велику кількість вправ для їх виправлення. Д. Ревуцький дуже детально опрацьовує глави логічного та психологічного наголосу, оволодіння різноманітними динамічними відтінками читання – згідно з орфографічними розділовими знаками та всупереч їм, коли

1. Гротовський Є. *Театр. Ритуал. Перформер* / Єжи Гротовський ; упорядкув., вступ. ст. Б. Козака. – Львів : Літопис, 1999. – С. 90.

2. Курбас Л. *Театральні закони і акценти* / Лесь Курбас ; вступ. ст. і впорядкув. Б. Козака. – Львів : Логос, 1996. – С. 38–39.

мова заходить про розкриття підтексту та багатозначності думки. Автор звертає увагу декламаторів на такий обов'язковий в мистецтві художнього читання прийом, як каденція, акцентує на істотній різниці поміж поняттями сили та гучності голосу. Ці та інші правила є дуже важливими у практиці актора-читця.

Книжка Д. Ревуцького “Живе слово” цінна ще й тим, що вона неполітизована. У ній містяться прекрасні зразки національної літератури – як класиків (Т. Шевченка, Л. Глібова, І. Франка, Лесі Українки), так і сучасників автора (П. Тичини, М. Рильського, Д. Загула та ін.). Адресуючи свою книжку як для школи мистецької, так і загальноосвітньої, Д. Ревуцький детально проробив розділ віршованої метрики, її історії та різновиду. У додатках автор відводить окрему главу усному оповіданню. Розглядаючи цю тему, Д. Ревуцький посилається на досвід зарубіжних, зокрема американських, шкіл, і це ще раз свідчить про його широку обізнаність у ній.

Поруч із книжкою “Живе слово” за її науковою вагомістю в Україні можна поставити хіба що такі посібники, як “Виразне слово” М. Баженова (1940 р.) та “Художнє слово на сцені” Р. Черкашина (1989 р.). Цікаво, що саме М. Баженов у передмові до вищеназваної книжки так висловився про “Живе слово” Д. Ревуцького: “Треба застерегти, що дожовтнева спеціальна література, навіть у найкращих її зразках <...> аж ніяк не задовольняє сучасних вимог з ідеологічного, а здебільшого і з лінгвістичного боку. Це зауваження поширюється почасти і на деякі пізніші видання, як талановите “Живе слово” Д. Ревуцького...”³ Якщо М. Баженов у час більшовицького режиму, коли книжка Д. Ревуцького була вилучена з бібліотек і навчальних закладів, сказав про неї “талановите “Живе слово”, то це без сумніву засвідчує її високу професійну вартість.

Дослідження історії становлення та розвитку української театральної педагогіки, і зокрема сценічного слова як предмету викладання, є цілковито неможливе без праці Д. Ревуцького, що збереглося в поодиноких примірниках. Книга також стано-

3. Баженов М. *Виразне слово: теорія, техніка і методика виразного читання* / М. Баженов. – К. : Рад. школа, 1940. – С. 14–15.

вить собою і предмет міждисциплінарного вивчення як джерело формування українського правопису та лексики. Підсумовуючи сказане, треба зазначити, що “Живе слово” не втратило дотепер своєї наукової значущості.

Сьогодні праця Д. Ревуцького стараннями його сина Валеріяна Ревуцького і кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка повертається до нас знову, щоб зробити українське слово Живим Словом.

“ЧАС ЗБИРАТИ КАМІННЯ!” (Григор Лужницький. Український театр...)

Українське театрознавство увійшло в ХХІ ст. Вільний вибір, вільний пошук, широкий простір досліджень! Проте, найретельніше мусимо коригувати нашу театрознавчу думку з напрямом пошуків сучасної європейської театрознавчої науки. Ця наука мала безперервну у часі еволюційну тяглість, не зазнавала утисків, репресій і заборон, вільно творила різноманітні школи, течії, напрями, нагромадивши багатий фактологічний матеріал, що дає театрознавцям міцний науковий фундамент для розуміння і дослідження сучасних театральних процесів. Українське ж театрознавство, щоб надолужити втрачене, мусить активно збирати наукові праці, документи, статті, листи, світлини, спогади, театральні часописи, рецензії, розкидані упродовж віків вітрами історії та суспільно-політичними подіями по різних архівах, приватних колекціях, сховищах як в Україні, так і за її межами. Разом з тим з не меншою наполегливістю аналізувати і фіксувати явища сьогоdnішнього театру. Нові публікації, а також перевидання цілої низки “забутих” театрознавчих праць покликані прискорити процес творення об’єктивної історії національного театру і шляхів його розвитку в майбутньому.

Кафедра театрознавства та акторської майстерності філологічного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка з перших днів створення 1999 р. визначила одним із своїх важливих завдань здійснити перевидання театрознавчих праць Д. Антоновича, С. Чарнецького, М. Возняка, П. Ру-

Козак Б. Час збирати каміння : [передмова] / Богдан Козак // Лужницький Г. Український театр : наукові праці, статті, рецензії : зб. праць. / Григор Лужницький ; передм. Б. Козака. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2004. – Т. 1. : Наукові праці. – С. 6–10.

ліна, Г. Лужницького. У 2001 р. було перевидано книжку Дмитра Антоновича “Триста років українського театру 1619–1919 рр.”. Сьогодні повертаємо у науковий обіг театральний доробок Григора Лужницького (1903–1990) – одного з найвизначніших дослідників українського театру.

Постать Григора Лужницького – письменника, драматурга, театального критика, історика театру, історика Церкви, громадського діяча – на жаль, менш відома в Україні, ніж за кордоном, куди він був змушений емігрувати після Другої світової війни. Проте без його праць неможливо в усій повноті усвідомити розвиток української драматургії і театру в Галичині у 30–40-х рр. та зрозуміти діяльність українського театру в еміграції у 50–70-х рр. ХХ ст. Його праці з’єднують штучно розірваний історичний процес розвитку українського театру та театрознавства.

Першу зустріч Григора Лужницького зі сценою можна датувати 1922 р., коли він переклав для Українського театру товариства “Українська бесіда” п’єсу Оскара Вайльда “Ідеальний муж”. Першу публікацію з проблем драматургії знаходимо на сторінках часопису “Поступ” за 1927 р. – “Бернард Шов і Честертон”. Першу театральну рецензію зустрічаємо у львівській газеті “Новий час” за 22 жовтня 1928 р. під назвою “З нагоди гостинних виступів Просвітянського театру у Львові”. Першу статтю з історії театру “Театр в історії галицького відродження” опубліковано 1936 р. в “Календарі для всіх на 1937 р.” Остання театрознавча розвідка “Liturgical Elements in the History of the Ukrainian Theater” – побачила світ 1987 р. у США на сторінках журналу “The Ukrainian Quarterly” (н. 3-4).

Г. Лужницький мав ґрунтовну університетську освіту і добру наукову школу. “У своїх підходах до науково-дослідницької праці взагалі Г. Лужницький користувався вказівками своїх професорів – д-ра Яна Махала, в якого він докторизувався у Празькому університеті, та д-ра прав і філософії Гайдріха Шміда, професора Віденського університету: не йти протореними шляхами й точно перевіряти здобутки минулого; а від професора д-ра Олександра Оглоблина він засвоїв собі ще й третю вказівку: крім знання, велику (часом і вирішальну роль) у дослідах відіграє

інтуїція”¹. У широкому науковому і творчому колі зацікавлень Г. Лужницького театр посідав не останнє місце. В його театрознавчих дослідженнях можна простежити вплив німецької театрознавчої школи. Щоправда, не зустрічаємо у Г. Лужницького посилань на праці основоположника німецького, а відтак і європейського, театрознавства Макса Германна, рівно ж як і на публікації Карла Нессена. Проте знаходимо у нього неодноразові посилання на дослідження Артура Кучера, який розробляв у німецькому театрознавстві напрям етнологічних витоків театру з танцю і жесту.

Григор Лужницький – *учений*, якому притаманна широка професійна обізнаність, точність і сумлінність у визначенні і розкритті того чи іншого мистецького театрального явища. Його наукові праці і статті широко проілюстровані великою кількістю посилань на вітчизняні та іноземні джерела. Г. Лужницький, як і німецькі театрознавці, досліджував театр не крізь призму літературознавчих концепцій та розвитку драматургії, а як окреме мистецтво, в структурі якого п’єса була однією із складових частин вистави. У пошуках істини він мав наукову сміливість дискутувати і не погоджуватися з висновками відомих учених, навіть таких, як Іван Франко та Михайло Возняк.

Григор Лужницький – *драматург*, який збагатив національний репертуар історичними, релігійними і сучасними темами. У 30-х рр. ХХ ст. його п’єси “Ой Морозе, Морозенку”, “Ой, зійшла зоря над Почаєвом”, “Слово про Ігорів похід”, “Дума про Нечая”, “Голгота”, “Камо грядеши?”, “Лицарі ночі”, “Муравлі”, “Посол до Бога”, “Жабуриння”, “Подружжя у двох помешканнях” та інші часто з’являлися на афішах українських театрів Галичини, а у повоєнних роках – на еміграції.

Григор Лужницький – *театральний критик*, який не тільки висвітлював тогочасний театральний процес, а й прагнув накреслити шляхи його поступу, акцентуючи увагу на виховній і

1. Рудницький Л. *Коротка біографія Григора Лужницького* / Л. Рудницький, В. Яцун // ЗНТШ. – 1996. – Львів ; Нью-Йорк; Париж ; Сідней ; Торонто, 1996. – Т. ССХІІ : Збірник праць і матеріалів на пошану Григорія Лужницького (1903 – 1990) / ред. : В. Жила та ін. – С. 10.

консолідаційній функціях театру. У статті “Місія українського театру”, написаній 1936 р., він дорікав українській громадськості, яка, перебуваючи у полоні гасел “письменник виховує народ, працює для народу”, недооцінювала суспільне значення театру і драми. Але і сам театр, на думку Григора Лужницького, не бачив себе в нових політичних обставинах. Лужницький вважав, що українській сцені конче потрібна оздоровча сатира, фарс і гротеск: “Безумовно, що більша частина нашої суспільности була б до глибини душі обурена “висміюванням найдорожчих почувань”, – але тоді вона “не прочунала б з цього гнітючого сну, не витворила б людей з пристрастями”. Саме у відсутности реального критичного погляду на навколишнє життя бачив Григійр Лужницький один з моментів поразки нашої державности у 1918 р. На його думку, ми були тоді дуже “вихованими”. Пишучи в 1936 р. цю статтю, він пророче дивився у 1939 та 1941 рр., закликав сучасників скинути полуду з очей, критично подивитись на світ.

Григор Лужницький – *історик театру*, який сміливо взявся окреслити і визначити витоки та форми прадавнього українського театру, подаючи власну його періодизацію. Під цим оглядом незавершена “Історія українського театру” ще не знайшла свого наукового аналізу в нашому театрознавстві. Вагомим і актуальним є внесок Г. Лужницького у дослідження розвитку релігійного театру в Україні. Його праці “Христос як герой у візантійських і східнослов’янських літургійних містеріях”, “Літургійний театр в Україні”, “Літургійні елементи в історії українського театру” становлять сьогодні незаперечне наукове підґрунтя для окремого розділу в історії національного театру. Лужницький також присвятив кілька праць драматичній творчості І.Франка та його ставленню до українського театру в Галичині: “Театральні-соціологічні елементи в драматичній творчості Івана Франка”, “Драматичність поетичних образів – творчості Івана Франка”, “Іван Франко про завдання і цілі театру”. Важливими для розуміння діяльності мандрівних галицьких театрів є його публікації про творчість Йосипа Стадника, Олександра Загарова, Миколи Бенцаля, Володимира Блавацького, Ганну Сочачеву та інших театральних діячів.

Останні роки ХХ ст. в Україні були позначені зацікавленням до творчої спадщини Григора Лужницького, зокрема як драматурга і театрознавця². У 2001 р. вийшла праця С. Хороба “Історія української релігійної драми кінця ХІХ – поч. ХХ ст.”, у якій розглянуто і релігійну драматургію Григора Лужницького.

Видання, яке здійснює кафедра театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка спільно з Українським Вільним Університетом (Мюнхен), є найповнішим зібранням театрознавчих праць Григора Лужницького. Воно упорядковане у двох томах. Перший том охоплює засадничі наукові театрознавчі праці, які розташовані у тематично-хронологічному порядку. Другий том поділено на два розділи. У першому в тематично-хронологічному порядку розташовано статті з питань становлення і розвитку національної драматургії та діяльності театру в Галичині у різні його періоди, а також статті про зарубіжну драматургію. Другий розділ містить зібрані у хронологічному порядку рецензії на вистави українських та польських театрів у Львові. Мову і стиль автора залишено без змін, правлено пунктуацію та друкарські помилки в окремих словах. При різному орфографічному написанні прізвищ дотримано одного варіанту. До кожного тому подано іменний покажчик та коментар. Авторські посилання позначено арабською нумерацією, коментарі – астериском. Видання адресоване історикам театру, культурологам, студентам-театрознавцям, а також поціновувачам української театральної історії. Воно покликане поглибити і розширити знання в царині історії національного театру.

2. Рудницький Л. Драматургія Григора Лужницького / Л. Рудницький // ЗНТШ. – 1992. – Т. ССХХVI. – С. 185–209; Хороб С. Українська релігійна драма і Григор Лужницький / С. Хороб // Лужницький Г. Посол до Бога / Григор Лужницький ; упорядкув., прим. С. Хороба. – Івано-Франківськ, 1996. – С. 236–243; Лужницький Г. Вибране : історичні драми та наукові праці / Г. Лужницький ; упорядкув., літ. ред., вступ. ст. і наук. комент. С. Хороба. – Івано-Франківськ, 1998. – 274 с.

МЕЙЄРХОЛЬД-РАЙХ ВСЕВОЛОД ЕМІЛЬОВИЧ (Всеволод Мейєрхольд. Мистецтво театру...)

Мейєрхольд-Райх Всеволод Емільович – таке повне ім'я видатного російського режисера, яке навічно вкарбоване у сторінки історії світового театру ХХ століття. “Він блискучий експериментатор, завойовник вершин, – писав про Всеволода Мейєрхольда у 1935 році Гордон Крег, англійський режисер і сценограф, один із перших реформаторів сучасного європейського театру, – він не знає відпочинку і мало не кожен рік, гордо задерши голову, бере нову висоту. Ознайомтесь з історією його шляху, і ви побачите, яким вільним є його дух – ніколи він вперто не чіпляється ні за свої попередні, ні за свої останні твердження...Години, які я провів у його домі, були вільні від педантизму: я провів їх з людиною, котра прагне, як прагну і я, бути художником Театру”.¹

Послухаємо поради Гордона Крега і поглянемо на історію творчого і життєвого шляху великого Майстра.

Він народився 10 лютого 1874 року у місті Пензі Саратовської губернії. Його батько був вихідцем із Німеччини. Лютеранське віросповідання, російська і німецька культури оточували його дитинство та юність. Вдома звучали музика, поезія, виступали артисти, поети. Юний Карл-Казимир Теодор – таким було ім'я Мейєрхольда при хрещенні – виявляв неабив-

Козак Б. Мейєрхольд Всеволод Емільович : [передмова] / Богдан Козак // Мейєрхольд В. Мистецтво театру / Всеволод Мейєрхольд ; вступ. ст., пер. і впорядкув. Б. М. Козака. – Львів : Простір „М”, 1997. – С. 5-19.

1. Мейєрхольд В. Статті, письма, речи, беседи : в 2 ч. / В. Мейєрхольд ; сост., ред. текст. и коммент. А. В. Февральский ; общ. ред. и вступ. ст. Б. И. Росточкиго ; редкол.: М. А. Валентей, М. М. Коренев, А. А. Марков, Б. И. Росточкий, А. В. Февральский, Н. Н. Чушкин. – М. : Искусство, 1968. – Ч. 2 : 1917 – 1939. – С.334. (Переклад тут і далі автора.)

які здібності до гри на фортепіано та скрипці. Ще учнем гімназії він ставить п'єсу “Лихо з розуму” А. Грибоедова, вдома організовує читання творів А. Чехова, Г. Ібсена, Г. Гауптмана. 1895 року закінчує гімназію і перед тим, як вступити до Московського університету, пориває з релігією своїх батьків – лютеранством, приймає православ'я і змінює своє ім'я Карл-Казимир Теодор на Всеволод.

У цьому вчинку проявилась основна риса його характеру – здатність до рішучих і непередбачених кроків. Ця риса – знак його Долі, у ній були закодовані і його геніальність, і його схильність до конфліктів як із самим собою, так і з оточенням. Усе своє життя він буде зрікатися звичного і зрозумілого, шукати нового і невідомого, буде в цих пошуках нетерпеливим і нетерпимим. Неможливо буде “пригладити”, “прилизати” його бунтарський, колючий і незмирений дух. “Щось подібного від Люцифера чи Агасфера було у неспокійній фігурі мого вчителя”², – напише у своїх спогадах кінорежисер Сергій Ейзенштейн. Якась невідома демонічна сила гнатиме його поперед себе аж до мученицької смерті.

1895 року Мейерхольд вступає до Московського університету на юридичний факультет. Вчиться рік і кидає навчання, складає іспити до Музично-драматичного училища Московського філармонічного товариства, яке вважається предтечею нинішньої Російської академії театрального мистецтва. Його приймають одразу на другий курс, де викладає Володимир Немирович-Данченко. Після закінчення училища 1898 року його в числі найкращих випускників Костянтин Станіславський запрошує до новоутвореного Московського художнього театру (МХТ). Доля призначила їм співпрацювати тричі. Це була їхня перша зустріч. Уроки Станіславського він пам'ятатиме усе життя. “Бувають такі учні великих учителів, – скаже через багато років Мейерхольд, – як ваш покірний слуга, який завдячує своїм великим досягненням тій обставині, що розпочинав свою діяль-

2. *Эйзенштейн С. Из автобиографических записок / С. Эйзенштейн // Встречи с Вс. Мейерхольдом : сб. воспоминаний / Ред.-сост. Л. Д. Вендровская. – М. : ВТО, 1967. – С. 223.*

ність у лабораторії блискучого майстра – К. С. Станіславського”. І далі сконкретизував свою думку: “...маючи в руках канони К. С. Станіславського, маючи обов’язкові закони взаємовідносин актора і режисера, майстерність мізенсценування, гри з речами, я можу згадати ще цілий ряд випадків, коли Костянтин Сергійович відкрив мені секрети ставлення до речей і вплив речей на людину в розумінні гри”.³

Мине чотири роки, і Мейєрхольд покине МХТ, хоч і зіграв там 18 великих ролей (зокрема Треплева – у “Чайці” і Тузенбаха – у “Трьох сестрах” А. Чехова, Івана Грозного – у “Смерті Івана Грозного” А. Толстого, Фокерата – в “Одиноких” Г. Гауптмана), і Станіславський залучав його до режисерської роботи – він їде у провінцію. Створює власну трупю “Театральне товариство нової драми”, де ставить і грає впродовж трьох сезонів у Херсоні та Тифлісі. Здійснює 170 (!) постановок класичної та сучасної як російської, так і західноєвропейської драматургії.

Перші його самостійні постановки були здебільшого копіями з вистав МХТу, але поступово він змушений був вирішувати цілий ряд завдань, які перед ним висувала нова європейська драматургія, що через драматургічну техніку підтексту показувала суперечності між словом і прихованим за ним істинним змістом думок, бажань і вчинків. Треба було мовою театру розкрити цей підтекст і таким чином виявити суть і прихований зміст суспільно-значущих явищ. Водночас із розвитком драматургії тонкого психологізму європейський театр огортала хвиля символізму. 1904 року Станіславський ставить одноактні драми “Сліпі”, “Непрощена” лідера символізму Моріса Метерлінка. Того ж року у Херсоні Мейєрхольд здійснює постановку його “Монни Ванни”. Драми Метерлінка, на відміну від п’єс натуралістичних, вимагали зовсім інших сценічних форм. “Вони, – згодом напише Мейєрхольд, – містерія або ледь вловлена гармонія голосів, хор тихих сліз, стлумлених ридань і трепет надії”.⁴ 1905 року

3. Мейєрхольд В. Статті, письма, речі, бесіди : в 2 ч. / В. Мейєрхольд ; сост., ред. текст. и коммент. А. В. Февральский ; общ. ред. и вступ. ст. Б. И. Ростозкого ; редкол.: М. А. Валентей, М. М. Коренев, А. А. Марков, Б. И. Ростозкий, А. В. Февральский, Н. Н. Чушкин. – М. : Искусство, 1968. – Ч. 2 : 1917 – 1939. – С. 335-344.

4. Там само.

Станіславський, який уважно стежив за розвитком театрального процесу як у Європі, так і в Росії, запрошує Мейерхольда повернутися у МХТ для організації експериментального Театру-студії. Ідея захоплює Мейерхольда, і він повертається у Москву. Це була їхня друга спроба спільної творчої роботи. Мейерхольд розпочинає репетиції над п'єсами: “Смерть Тантажіля” Метерлінка, “Сніг” С. Пшибишевського та “Шлюк і Яу” Г. Гауптмана. В майстернях Театру-студії він зустрів художників Миколу Сапунова та Сергія Судейкіна, які дали йому ключ до сценічного розв'язання символічної драми. Відтепер у своїх постановках він надаватиме особливого значення візуальній стороні вистави – її сценографії.

МХТ створював на своїх спектаклях “настроєвість” натуралістичними декораціями, засобами побуту: скрипом підлоги, дверей, димом від цигарок, напівтемрявою кімнатного освітлення, побутовою негаласливою мовою, реальністю і простотою акторських рухів, грою на фортепіано в сусідній кімнаті, співом на вулиці і шумом дощу. Мейерхольд намагається створити “настрій-атмосферу” у виставах Театру-студії шляхом стилізації. Він вимагає від акторів подавати слова без натуралістичного інтонування, стилізує пластику і жести, вводить світло і музику, живопис і колір як образні складові спектаклю. Проте Театр-студія не відкрила своїх дверей для глядачів. Згадуючи згодом цей період своєї творчості, він скаже, що все ним тоді зроблене було не цілком довершене (Станіславський, як ніхто інший, це відчув), а тому мав рацію, що не показав публіці те, що тільки-но брунькувалося. Мейерхольд їде у Петербург, де потрапляє у літературний гурток символістів на чолі з В'ячеславом Івановим. Знайомиться з Олександром Блоком. Теоретик російського символізму В'ячеслав Іванов висував ідею театру Майбутнього на основі давніх дійств, що сягають культу Діоніса та Аполлона. Його приваблювали містерії з їх таємними обрядами і символами. Зароджується ідея створити такий театр під назвою “Факели”. Для його відкриття Олександр Блок пише свій знаменитий “Балаганчик”, але ініціатори не змогли зібрати належних коштів для відкриття

театру, і Мейєрхольд повертається в “Товариство нової драми”, яке гастролює в Тифлісі. Та вже наприкінці 1906 року він знову в Петербурзі у Театрі Віри Комісаржевської на посаді режисера й актора. За один рік він поставив там 10 вистав (чотири з них: “Сестра Беатріса” М. Метерлінка, “Балаганчик” О. Блока, “Життя людини” Л. Андрєєва і “Перемога смерті” Ф. Сологуба матимуть значний вплив на подальший розвиток російського театру). Все те, що починав у Театрі-студії, він розвиває і втілює на сцені Театру Комісаржевської: гру світла і кольору, ритми пластики тіла і голосу, музики і пауз. Він уперше використовує багатопверхову декорацію, на якій дія вихоплюється світлом, організовує простір сцени через різні площини, використовує барельєфну побудову мізансцен на просценіумі, виводить акторів на сцену через зал... Мейєрхольд стає хоч і скандальним, але визнаним лідером російського театрального символізму. У своїх пошуках він знаходить опору в театральних ідеях Георга Фукса, Адольфа Аппія та Гордона Крега і творчо переосмислює ці ідеї. Але на відміну від Гордона Крега, котрий ішов до практичної реформи театру від своїх теоретичних уявлень і, по суті, не зміг втілити до кінця жоден свій проект, Мейєрхольд реформує театр ізсередини через практику, що безпосередньо наштовхувала його на відкриття того чи іншого прийому цілком випадково. Так, наприклад, він відкрив для себе сценічну виразність просценіуму, виходячи з обставин, що виникли під час гастролей у Полтаві (ще до приходу в Театр Комісаржевської). Глядацький зал від сцени відділяла надто широка оркестрова яма, і складалося враження, що дія вистави (“Привиди” Г. Ібсена) постійно відбувається у глибині сцени. Це змушувало акторів посилювати голос і руйнувало атмосферу спектаклю. Рішення прийшло спонтанно і стало театральним відкриттям. Мейєрхольд наказав закрити оркестрову яму щитами і таким чином виник “мейєрхольдівський” просценіум, на якому відбувалася дія, максимально наближена до глядача. Цей прийом він з успіхом використовував упродовж багатьох років. Його театральні відкриття виникали не стільки з драматичного матеріалу, а здебільшого народжувалися від розміру сцени і залу, їх пропорцій і архітектури –

тобто тих умов, у яких йому доводилось працювати. У 1934 році Сергій Ейзенштейн, аналізуючи мізансценічну побудову вистави Мейєрхольда “Дама з камеліями”, сказав так: “Справжній ключ (до діагональної побудови “Дами з камеліями”) слід шукати не в естетиці просторового комбінування, а в реальних просторових умовах, у які було поставлено майстерність Мейєрхольда. Я думаю, що в такому розумінні його досягнень є більше прекрасного і значно більше повчального”⁵

Постановки Мейєрхольда на сцені Театру Комісаржевської викликали як захоплення, так і обурення. Зокрема, критика не бажала у них сприймати гру Комісаржевської, вважаючи, що Мейєрхольд “нищить” її індивідуальність. Як талановита актриса, Віра Комісаржевська відчувала потребу нового і високо цінувала режисерський талант Мейєрхольда, але страх втратити прихильність критики і глядачів змусив її відступити. Посеред сезону вона розриває контракт із Мейєрхольдом. Розгублений і обурений, він з групою відданих йому акторів виїздить на гастролі у Білорусію та Україну. Але слава основоположника театрального символізму повертає його у 1908 році до Петербурга режисером драматичної й оперної сцен імператорських театрів. Це було офіційне визнання його таланту! Настає важливий етап у його творчості. Він здійснює цілий ряд визначних драматичних і оперних постановок: “Трістан та Ізольда” Вагнера (1909), “Дон Жуан” Мольєра (1910), пантоміма Шніцлера “Шарф Коломбіні” (1910), “Орфей” Глюка (1911), “Електра” Р. Штрауса (1912), “Маскарад” Лермонтова (1917). Про останню виставу слід сказати, що Мейєрхольд готував її п’ять років, тричі поновлював. Вона йшла на сцені до 1941 року, навіть тоді, коли ім’я режисера було заборонене. Більшість своїх постановок на сцені імператорських театрів Мейєрхольд створив у співпраці з талановитим художником Олександром Головіним, чий мистецький смак і культура мали великий вплив на його творчість. Про уроки Головіна Мейєрхольд згодом розповідав своїм акторам: якось

5. Эйзенштейн С. Избранные произведения : в 6 т. / С. Эйзенштейн ; сост.: М. Аташева, Ю. А. Красовский, В. П. Михайлов. – М. : Искусство, 1966. – Т. 4. – С. 604.

у 1913 року в Парижі той узяв його за комір і повів у Лувр; довго водив по цілому рядові кімнат, "...потім притягнув до якоїсь картини і каже: "Любуйтеся!"⁶ У журналах і газетах Мейєрхольд друкує цілу низку статей і теоретичних праць, зокрема "Театр – до історії і техніки", "Макс Рейнгардт", "Про театр". Згодом об'єднає їх і видасть окремою книжкою під назвою "Про театр" (1912). Теоретичні положення, які виклав Мейєрхольд у цій книжці, актуальні й сьогодні. Він розмірковує над шляхами розвитку театру двадцятого століття, методом роботи режисера над п'єсою і постановкою, особливостями музичної вистави, аналізує поняття – стиль і стилізація, гротеск і символ, вказує на нагальну потребу зміни технології акторської гри відповідно до тих змін, які висував умовний театр. 1914 року Мейєрхольд створює театральну студію, де (у вільний час від роботи на імператорських сценах) експериментує в царині акторської техніки. Він також видає і редагує журнал "Любов до трьох апельсинів", на сторінках якого досліджує комедію дель-арте. Його захоплює яскрава і виразна театральність персонажів італійської комедії масок, умовність і стилізація східного, зокрема японського театру, лицедійство російського ярмаркового балагану. Він відкриває для себе експресію гротеску – як вищу форму сценічної гри! Асиметрія, постійна гра на контрастах, що властива гротеску, найбільше відповідала його творчій і людській натурі. Вдумаємося у міркування М. Бахтіна: "У зв'язку з Рабле і Шекспіром Гюго дає дуже цікаву характеристику генія і геніальності твору. З цієї характеристики випливає, що обов'язкова ознака геніальності – це гротескний характер творчості. Геніальні письменники – у тому числі Рабле і Шекспір – відрізняються від просто великих письменників різкими перебільшеннями, надмірністю, темнотою (obscurite) і жакливістю (monstruosite) усіх своїх образів і своїх творів у цілому".⁷ Геніальність Мейєрхольда як митця,

6. Мейєрхольд репетирует : в 2 т. / сост. и коммент. М. М. Ситковецкой ; вступ. текст. к стеногр. М. М. Ситковецкой, О. М. Фельдмана ; закл. ст. Б. Зингермана. – М. : Артист. Режисер. Театр, 1993. – Т. 1. – С. 244.

7. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Худ. лит., 1990. – С. 141.

гадаємо, скрита саме у таких різючих контрастах. Його особистість можна порівняти хіба що з готичним храмом, де ажурне плетиво арок з дивовижними химерами на порталах викликає страх і подив з постійним стремлінням вгору, у безконечність. Революція 1917 року, а за нею жовтневий більшовицький переворот кидають Всеволода Мейерхольда у вир політичної боротьби, яку він прийняв як належне руйнівне начало для побудови нового суспільства, а значить, і нового театру – революційного театру. Він стає членом партії і працює, як тоді казали, на “фронті театрального будівництва”. Разом з Маяковським та художником Казимиром Малевичем він ставить у Петрограді до першої річниці перевороту “Містерію-буфф”.

1920 року його викликають до Москви і призначають на посаду завідувача Театрального відділу Народного комісаріату освіти. Комісара у справах театрів з нього не вийшло. Він повертається до практичної діяльності – очолює “Театр РРФСР-1” і ставить “Зорі” Е. Вергарна – виставу-мітинг, плакат. Так уперше виник театральний кубо-футуризм. Актори грали в підкреслено геометричних костюмах серед розкиданих по сцені і розфарбованих кубів, циліндрів, сходів і коліс. Спектакль закінчувався співом “Інтернаціоналу”. Того ж таки 1921 року Мейерхольд здійснює другу редакцію “Містерії-буфф”, у якій ліквідує завісу, дію переносить у глядацький зал, а декорація сягає першого ряду партеру, і робітники на очах у глядачів переставляють численні східці, площини і циліндри, обертають величезну півсферу з написом “Земля”. Через брак коштів “Театр РРФСР-1” закривають. Мейерхольд з групою акторів організовує Вищу державну режисерську майстерню. Тут він формулює систему і методику біомеханічного тренування актора, в основу якої кладе рух “реакцію – “...рух такого сорту, що всі “переживання” виникають із його процесу – з такою невимушеною легкістю і переконливістю, з якою підкинений вгору м’яч падає на землю”.⁸

8. Мейерхольд В. Статті, письма, речи, беседи : в 2 ч. / В. Мейерхольд ; сост., ред. текст. и коммент. А. В. Февральский ; общ. ред. и вступ. ст. Б. И. Ростоккого ; редкол.: М. А. Валентей, М. М. Коренев, А. А. Марков, Б. И. Ростоккий, А. В. Февральский, Н. Н. Чушкин. – М. : Искусство, 1968. – Ч. 2 : 1917 – 1939. – С.28.

Актор має навчитися свідомо керувати своїм матеріалом (тілом і голосом), сценічна гра не має залежати від його настрою. “Дивіться, – пояснював Мейєрхольд, – актор тільки нахилив голову. “Ах, цей чоловік плаче, бідолаха?” – запитав, уважно вдивляючись за рампу, глядач. Повірив, що плаче, і сам схлипнув. А актор? Сміється собі нишком, прийнявши трагічну позу. Ось яка сила (і який обман!) у позі актора, в жесті актора”.⁹

Він використовує у своїх пошуках праці американського філософа і психолога Вільяма Джеймса, а також закони семіотики, блискуче розроблені французьким педагогом Дельсартом. Під час репетицій Мейєрхольд постійно наголошував акторам: “Треба триматися вказівок, переданих нам Дельсартом”¹⁰. Костянтин Станіславський на той час вів пошуки щодо розкриття фізичної дії у грі актора. Фізична дія, за його образним визначенням, має таке ж значення для актора, як злітна смуга для літака, з якої той у змозі злетіти в повітря, а актор – у почуття. Але якщо Станіславський вів свої пошуки спокійно, методично і врівноважено, то Мейєрхольд свої принципи декларував категорично і вимогливо. З групою студентів режисерських курсів він створює театр свого імені (ТІМ), відкриває майстерні свого імені, керує Театром Революції. Оглянувши 1922 року виставку московських конструктивістів “5 x 5 = 25”, він запрошує її учасницю Любов Попову до співпраці над постановкою спектаклю “Великодушний рогоносець” Ф. Кроммелінка. Експеримент перевершив усі сподівання.

“Сцена <...> була оголена, і волога цегляна стіна, замість попередніх живописних полотен-задників служила заднім фоном. На сценічному майданчику без рампи і завіси була розставлена конструкція, складена з “працюючих” частин: сходів, похилостей і підвишень, двох дверей, що оберталися навколо своєї осі, та решіток, які відкривалися. <...> Ззаду крутилися два

9. Песочинский Н. Биомеханика в теории Мейерхольда / Н. Песочинский // Театр. – 1990. – № 1. – С. 106.

10. Мейерхольд репетирует : в 2 т. / сост. и коммент. М. М. Ситковецкой ; вступ. текст. к стеногр. М. М. Ситковецкой, О. М. Фельдмана ; закл. ст. Б. Зингермана. – М. : Артист. Режисер. Театр, 1993. – Т. 1. – С. 107.

колеса і крила вітряка, що у хвилини наростання дії прискорювали свій рух. На новому станку вперше появився і новий актор...”¹¹ Так виник новий напрям світового театру – театральний конструктивізм, започаткований Всеволодом Мейєрхольдом. Наступні постановки “Смерть Тарелкіна” О. Сухово-Кобиліна (1922), “Земля димом” С. Третьякова за М. Мартіне (1923), “Ліс” О. Островського (1924) тією чи іншою мірою розвивали цей напрям, що остаточно зруйнував у театрі живописність, бутафорію і декоративність. Гра акторів була насичена ексцентрикою і акробатикою. Кожна постановка – експеримент, несподівані виразні сценічні форми, що могли б дати цілі нові театральні напрями: “Учитель Бубус” А. Файка (1925), “Мандат” М. Ердмана (1926), “Ревізор” М. Гоголя (1926), “Лихо з розуму” О. Грибоєдова (1928), “Клоп” В. Маяковського (1929). Спектаклі викликають постійні дискусії: схвалення і роздратування, овації і протести. Мейєрхольд втягує у сценічну дію глядацький зал, застосовує рухомі конструкції, розсувні стіни і фурки, кіноекран, рух сценічного кола та рух накладних кіл. Його ім’я не сходить зі шпальт газет і сторінок журналів. У пресі його називають то Колумбом, то Савонаролою, присвоюють звання Народного артиста Російської Федерації. Актор Михайло Чехов, котрий емігрував з Росії наприкінці 20-х років, у передмові до книжки “Темний геній” Юрія Слагіна так написав про Мейєрхольда: “Мене, як і багатьох сучасників Мейєрхольда, мучило усвідомлення страшних, хочеться сказати, диких суперечностей його натури. Особисто я знав трьох Мейєрхольдів... Перший – художник. Він творив, тобто показував нам динаміку життя, образи, факти так, як сам їх бачив і знав, і як хотів, щоб їх бачили і знали інші. Другий: Мейєрхольд-революціонер. Цей знищував, руйнував і як член правлячої партії приймав (повинен був приймати) дії і злочини революції і ніс свою частку відповідальності як за ті, так і за другі. Третій: Мейєрхольд-людина. Тут ви мені, читачу, не повірите, якщо не знали його особисто. Він здатен був любити людину. Не абстрактне людство, в ім’я якого за вироком партії гинуть мільйони живих, конкретних людей, а індивідуальну конкретну лю-

11. Михайлова А. Мейєрхольд и художники / А. Михайлова, Л. Данилова, Н. Зайцева. – М. : Галарт, 1995. – С.154.

дину, вас і мене, і його. Був ніжний, простий, прекрасно-спокійний, дотепний, смішливий і смішний. Суперечності ці мучили нас, хто знав його ближче, аніж публіка, аніж ті, для кого і зараз політика заслоняє художника у складній особистості Мейерхольда. Кожен із нас є проблемою. Мейерхольд – надпроблема. Я хотів розгадати її, щоб позбавити себе хаосу почуттів і думок щодо “темного генія”. Можливо, для багатьох із нас мучитель-Мейерхольд і не вартий уваги, але доля дала йому покуту – він сам був замучений”¹². Справді, Мейерхольд – це надпроблема і як людина, і як митець, але для більшовицького режиму не існувало жодних проблем. Почалися партійні чистки. По цілому Союзу проходять судові процеси над троцькістами. 1923 року Мейерхольд присвятив виставу “Земля дибом” Червоній Армії та її командармові Льву Троцькому, і тепер ця присвята зависла над митцем, як ніж гільйотини. Він пише пояснювальні записки, визнає “помилки” і кається. Йому прощають. Більш того, театр відпускають на гастролі до Німеччини та Франції. Десять років Європа чекала на театр Мейерхольда і – нарешті він там, але ...“модний і буржуазний Берлін ...Мейерхольда не прийняв..., – так напише про ці гастролі його дружина, актриса театру Зінаїда Райх, – преса кричала про запізнення Мейерхольда в Берлін і просто писала, що Грановський, Таїров і Піскатор та багато інших “обікрали” Мейерхольда і скоріше все показали Берліну”¹³. Та й сам він з гіркотою визнає: “Запізнився в Європу”¹⁴. Мейерхольдові пропонують гастролі в Америку. Він посилає запит у Москву – йому відмовляють. Це був серйозний сигнал. Михайло Чехов у Берліні мав з ним розмову: “Я старався передати йому мої почуття, скоріше передчуття, про його страшний кінець, якщо він повернеться до Радянського Союзу. Він слухав мене мовчки, спокійний і сумний, і відповів мені так (точно слів я не пам’ятаю): “Я знаю, ви маєте рацію

12. Чехов М. С предисловия к книге “Темный гений” Ю. Елагина / М. Чехов // Театр. – 1990. – №1. – С. 90.

13. Калезин В. Мейерхольд и Гротпиус / В. Калезин // Театр. – 1992. – № 8. – С. 122.

14. Там само.

– мій кінець буде таким, як ви кажете, але в Радянський Союз я повернусь”.¹⁵ І він повернувся... Це вперше у своєму житті Всеволод Мейерхольд не вчинив згідно зі своєю вдачею – не зробив рішучого кроку, не змінив ритму своєї ходи, не почав усе спочатку, як робив це не раз. Згодом почали виникати проблеми. Розпочате ним будівництво нового театрального приміщення, що мало стати підсумком усіх його пошуків і експериментів у царині театрального простору (сцена-зал) і увібрати в себе найновіші технічні досягнення доби (машинерія, світло, звук), припиняється. Проте він продовжує працювати. Поновлює ряд попередніх вистав і попри те, що його театр перекидають з одного приміщення в інше, ставить “Даму з камеліями” Дюма-сина (1934), викликаючи захоплення всієї театральної Москви. Об’єднує одноактні водевілі А. Чехова під назвою “33 умління” (1935), а в Ленінграді здійснює блискучу постановку “Пікової дами” П. Чайковського (1935) за новим лібрето. Проте термін “мейерхольдівщина” вже починає гуляти на сторінках преси, на зборах і комітетах. Він змушений припинити репетиції “Бориса Годунова” О. Пушкіна.

Іде у Ленінград, де робить третю редакцію “Маскараду” М. Лермонтова (1938). Планує видати 8-томне зібрання своїх теоретичних праць, виступів, стенограм репетицій, готує підручник з режисури. Але настає злочасний день – 8 січня 1938 року! Наказом Комітету в справах мистецтв Всеволода Мейерхольда звільняють від керівництва ТІМу – театр закривають, акторів “розсортовують” по інших колективах. І тут доля утретє зводить його з Костянтином Станіславським. Учитель простягає таврованому учневі руку допомоги – робить крок, гідний громадянського подвигу, крок, на який у той час не зважився б жоден інший керівник театру, – запрошує Мейерхольда на роботу в Оперний театр свого імені. Але їхня співпраця триває недовго. Того ж таки 1938 року Станіславський помирає, Мейерхольд ще встигне перенести на сцену його постановку опери “Ріголетто” Дж. Верді, і наче прощальний журавлиний клекіт прозвучать два

15. Чехов М. С предисловия к книге “Темный гений” Ю. Елагина / М. Чехов // Театр. – 1990. – №1. – С. 90.

його останні виступи на першій Всесоюзній театральній конференції, що відкрилася у Москві 15 червня 1939 року. Овації там на його честь пролунали як гучний, хоч і безсловесний, протест проти закриття його Театру. Мейерхольда заарештовують через чотири дні після конференції. Гільйотина не припиняла свій рух. Двоє “невідомих” 15 липня 1939 року вбивають його дружину Зінаїду Райх – провідну артистку ТІМу. А 2 лютого 1940 року у Москві на 65-му році життя Всеволода Емільовича Мейерхольда розстрілюють як ворога народу. Театр втратив великого Майстра.

Залишилися учні... Пам`ять... Архів...

Час повернув театральній культурі режисерську і педагогічну спадщину Мейерхольда у стенограмах репетицій, статтях, виступах, дослідженнях, спогадах.

Український читач має змогу вперше рідною мовою, нехай і стисло, у формі коротких цитат, ознайомитися з тими принципами і законами театрального мистецтва, які відкрив і утвердив творчий геній Всеволода Мейерхольда. Вони і сьогодні не втратили свого значення і потрібні нам як компас, щоб орієнтувати поступ сучасного українського театру в контексті світової культури.

ПІТЕР БРУК (Пітер Брук. Жодних секретів...)

Митець той, що у відчуженні творчому
сильніший від існуючих категорій.

Лесь Курбас

У театральному просторі немає такої сфери, якої б не торкнувся Пітер Брук – режисер драматичної і оперної сцен, режисер художніх фільмів, екранізатор своїх театральних вистав, сценограф і сценарист, композитор і критик балетних спектаклів, теоретик, експериментатор, філософ театру. Пітер Брук – харизматична постать світового театру другої половини ХХ ст., він вагомо і впевнено увійшов у ХХІ ст.

Свій творчий шлях на професійній сцені Пітер Брук розпочав 1945 р., коли повоєнна Європа лежала в руїнах, під якими, здавалося, назавжди поховано відкриття діячів Великої театральної реформи. Він був серед тих молодих митців, які енергійно і вдумливо прагнули переосмислити усе відкрите попередніми поколіннями, водночас пробоєм торували власний шлях, інтуїтивно креслячи нові координати мистецького руху. П. Брук і сьогодні, як і тоді, шукає шляхів до оголеного нерву правди, що пронизує і єдне сцену й зал. В енергетичному полі цієї єдності він відшукує “філософський камінь”, за допомогою якого розкриває приховану за видимим життям глибинну сутність явищ, конфліктів і проблем. Немов алхімік, з простих речей і образних візій, у порожньому просторі сцени спільно з акторами на очах глядачів творить “тут і зараз” дійство, яке має конкретний часо-

Козак Б. Пітер Брук : [післямова] / Богдан Козак // Брук П. Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр : пер. з англ. / Пітер Брук. ; післям. Б. Козака. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2005. – С. 121–133.

вий вектор і водночас єднає у собі широку філософську багато-векторність.

П. Брук завжди прагне найвищої досконалості як у житті, так і в мистецтві. Не ділить ні себе, ні інших на сегменти, а сприймає людину як цілість. Не вважає себе педагогом, бо, як каже, не творить школи чи системи, а працює лише з професійно підготованими акторами; проте ті, хто мав щастя творчої зустрічі з ним, вважають його великим педагогом. У підґрунті його праці лежить повага до акторської індивідуальності, турбота про її розкриття. Він надзвичайно уважний до пропозицій кожного, з ким взаємодіє у творчому процесі. І це його панівний режисерський постулат. Не відділяє себе від інших, а разом з ними простує до поставленої мети, до успіху. І в цьому його життєва мудрість.

Пітер Брук народився в Англії 21 березня 1925 р. в сім'ї, що емігрувала з Росії. 1942 р. розпочав навчання у коледжі Святої Магдаліни в Оксфорді. Мав намір вивчати право, проте доля готувала йому “мандрівку” у світ мистецтва, сповнений уяви і фантазії. Те, що його батьки були науковцями, не позначилося на виборі професії, хоч, як він згодом зазначив в одному з інтерв'ю, їхній інтелект все ж мав на нього великий вплив.

У сімнадцять років в аматорському театрі П. Брук ставить “Доктора Фауста” Крістофера Марло, проте його приваблює кінематограф. 1944 р. в Оксфорді організовує Клуб шанувальників кіно, знімає фільм “Сентиментальна подорож” за повістю Лоуренса Стерна. Картина успіху не мала, на противагу до його режисерських спроб у театрі. Упродовж 1945 р. здійснив 5 вдалих театральних постанов на професійних лондонських сценах. Його помітили. Він одержує запрошення до участі у щорічному Шекспірівському фестивалі від директора сера Барі Джексона, з легкої руки якого розпочався злет кар'єри Пітера Брука. Фестивальний дебют двадцятилітнього режисера (постав “Короля Джона” В. Шекспіра з Полом Скофілдом у головній ролі) виявився вдалим. Йому пропонують наступного року режисерський дебют у Королівському Шекспірівському Меморіальному Театрі – постанову комедії В. Шекспіра “Марні зусилля кохання”. Це було вже справжнє офіційне визнання.

Випадок, що трапився з ним під час однієї з репетицій, мав для його подальшої творчості вирішальне значення. На першу сценічну пробу з акторами він прийшов ретельно підготований, із грубезним зошитом під пахвою, детально розпланувавши мізансцени майбутнього спектаклю. Цей зошит у руках молодого режисера викликав повагу адміністрації, і йому одразу поставили у залі столик з лампою як маститому майстрові.

Почалася проба. Заглядаючи у зошит з накресленими мізансценами, П. Брук давав вказівки акторам і нараз помітив, що коли заглядав у зошит, актори якусь хвилю ще продовжували діяти, немов на крок випереджаючи його вказівки. Їхні рухи були органічні й живі. “Повертаючись у минуле, – згадує про цей випадок Пітер Брук у книзі “Порожній простір”, – я думаю, що на карту було поставлено моє майбутнє, вся моя творча доля. Я зупинив репетицію, покинув свій зошит на режисерському століку і наблизився до акторів і відтоді ні разу більше не заглянув у свій підготований план. Я збагнув тоді раз і назавжди, як з мого боку було нерозумно й зарозуміло вважати, що нежива модель може замінити живу людину”¹. Так зродилась ідея “живого” театру. Почався пошук дороги до нього. “Брати Карамазови” Ф. Достоевського (1946), “За зачиненими дверима” (1946) та “Люди без тіні” (1947) Жан-Поля Сартра, “Ромео і Джульєтта” В. Шекспіра (1947) – вистави різні за стилем і жанрами, але їх єдиною прагнення молодого Брука у кожній відшукати точки дотику між драматичним матеріалом, акторами і глядачами. Уже тоді серед англійських режисерів його вирізняло уміння в тематичному колі взятої до постанови п’єси віднайти найважливішу тему, співзвучну бурхливому й жорсткому життю, яке після війни вирувало за стінами театру. Це уміння вловлювати пульс часу, його проблеми, що на початку здавалися ледь відчутними, але згодом виявляли себе як важливі суспільні конфлікти, було сильною рисою його таланту. Завжди ішов на крок попереду інших сміливо і впевнено. Як тут не згадати слова видатного російського режи-

1. Брук П. Пустое пространство / П. Брук ; пер. с англ.: О. С. Роман, И. С. Цымбал ; вступ. ст. Ю. Кагарлицкого ; коммент.: Ю. Фридштейна, М. Швыдкого. – М. : Прогресс, 1976. – С.171.

сера Всеволода Мейерхольда про те, що хоробрість і рішучість потрібні не тільки генералові, але також і режисерові.

З перших кроків своєї праці в театрі П. Брук збагнув один з найважливіших мистецьких законів – досягнути вершин у творчості можна, лише працюючи з найкращими. Упродовж своєї творчої кар'єри він ніколи не відступав від цього правила. Вдумливо добирав виконавців ролей, сценографа, композитора, хоч у перші роки часто перебирав обов'язки останніх на себе.

Від 1948 по 1950 р. обіймає посаду мистецького керівника оперного театру Ковент Гарден. Здійснює низку блискучих оперних постанов: “Борис Годунов” М. Мусоргського (1948), “Богема” (1948) Дж. Пуччіні, “Весілля Фігаро” В.-А. Моцарта (1949), “Саломея” (1949) Р. Штрауса. Проте не забуває про драматичну сцену, ставить “Міра за міру” (1950) та “Зимову казку” (1951) В. Шекспіра, в яких головні ролі виконує Джон Гілгуд – один з найкращих акторів англійської сцени.

1953 р. одержує запрошення до США, де знімає телевізійний фільм за трагедією В. Шекспіра “Король Лір”, ставить у Метрополітен Опера “Фауста” Шарля Гуно. Повернувшись до Англії, здійснює постанову “Тита Андроника” В. Шекспіра (1955), де в головних ролях виступили Лоуренс Олів'є і Вів'єн Лі. У цьому проекті П. Брук – не тільки режисер, але й сценограф і композитор. Спектакль мав неабиякий успіх, викликав широкий резонанс у театральних колах і зайняв чільне місце в репертуарі Королівського Шекспірівського Меморіального Театру. Того ж року він з успіхом ставить ще одну трагедію Шекспіра – “Гамлет” (у ролі Принца виступив П. Скофілд). Ім'я Пітера Брука стає широко відомим у світі, його вважають одним з найкращих режисерів-постановників шекспірівської драматургії.

Рік 1956 П. Брук вважає роком, що завершив перший етап його творчості. На той час у його творчому доробку було сорок вистав (на драматичних і оперних сценах), п'ять фільмів, кілька гастрольних турне по країнах світу. Як бачимо, чимало. Але чому саме цей рік є переломним? 1956 р. у Лондон приїхав на гастролі німецький театр Берлінер Ансамбль під керівництвом Бертольта Брехта – німецького драматурга, поета, публіциста. Брехтівський “епічний” театр мав виразну соціальну спрямова-

ність, під час гри актори демонстрували відстороненість від образу, в структуру спектаклю входили зонги, вистава мала ритмічну довершеність і чіткість. На молодих англійських режисерів і драматургів, у тому числі й П. Брука, побачене справило велике враження. Брехт показав їм інший бік театру, його нові можливості. Того ж року П. Брук ще відвідав в Італії англійського сценографа і режисера, одного з зачинателів Великої театральної реформи – Гордона Крега. Ці дві зустрічі дали йому поштовх до роздумів про подальші шляхи розвитку театру.

1957 р. П. Брук показує “Тита Андроника” в Парижі в рамках Сезону Театру Народів. 1958 р. ставить у Парижі п’єсу Артура Міллера “Вид з мосту”, і можливо, саме тоді, під час перебування у Франції, він уперше ознайомився з теоретичними положеннями “театру жорстокості” Антонена Арто. Упродовж кількох наступних років П. Брук працює то в Європі, то у США. Успішно ставить “Візит старої дами” Ф. Дюрренматта у Нью-Йорку (1958), а в Парижі – “Балкон” Жана Жене (1960). Друкує свої перші теоретичні маніфести: “До порожніх крісел” (1959), “У пошуках голоду” (1961).

Директор Королівської Шекспірівської Компанії Пітер Холл (таку, з його ініціативи, назву одержав Королівський Шекспірівський Меморіальний Театр) 1962 р. запрошує Пітера Брука на посаду режисера й одного із співдиректорів, до обов’язків якого належала пошукова робота з молодими акторами театру. Як режисер, П. Брук вибирає для постанови трагедію “Король Лір” В. Шекспіра (1962), у якій роль Короля Ліра блискуче втілює П. Скофілд. “Великий режисер (П. Б.), – писав про виставу відомий англійський критик Кеннет Тайнен, – свіжим оком поглянув на текст і відкрив зовсім іншого героя – несправедливо обуреного тирана давніх часів, що мече громи, а сварливого примхливого старого, поруч з яким нестерпно жити. Одне слово, він мав сміливість поставити трагедію “Король Лір” з позицій морального нейтралітету. Глядач вирішував, хто має рацію – Лір чи дочки”². У постанові цієї п’єси позначився, з одного боку, вплив

2. Тайнен К. Триумф Стретфордського Ліра / Кеннет Тайнен // Тайнен К. На сцені і в кіно / Кеннет Тайнен. – М. : Прогресс, 1969. – С.136.

Бертольта Брехта (дія відбувалася у порожньому просторі сцени в білому обрамленні), а з другого, завдяки польському вченому Янові Котту, бачимо вплив драматургії абсурду Семюеля Беккета. Студійну роботу як один із співдиректорів П. Брук розпочав з молодими акторами, маючи на меті перевірити на практиці теоретичні положення Арто. Нові пошуки в царині технології акторської гри він провадив за закритими дверима, оскільки в Англії на той час ще існувала театральна цензура, яку було скасовано лише 1968 р. Проводити експерименти допомагав йому режисер Чарльз Моровіц, вихований на американській театральній Школі Методу, яку заснував у 1947 р. режисер Лі Страсберг. Школа Методу базувалася на системі К. Станіславського, проте з елементами виразної експресивності.

П. Брук поставив собі за мету вишколити нового актора – досконалого не тільки фізично, але й ментально, духовно. Це, на його думку, мав би бути актор, що випромінює енергію, діє експресивно і непередбачувано. “Нам ідеться про експеримент, завдяки якому актори і режисери можуть збагнути, як перейти через панівні сьогодні закостенілість, штивність і часто неадекватність форми виразу”³. Свої пошуки П. Брук показав театральній громадськості Лондона у 1964 р. на сцені театру “Лампа”, створивши з різних сцен-етюдів виставу під назвою “Театр Жорстокості”. Англійська критика не подала жодної негативної рецензії, що заспокоїло публіку, і вона почала відвідувати виставу. Набутий практичний досвід П. Брук підсумовує в есеї “У театрі – інтерпретація, а не традиція” (1963).

Відкривши нові можливості акторської гри, П. Брук ставить “Ширми” Ж. Жене (1964). Вистава не принесла бажаного успіху, проте стала містком до блискучої постанови п’єси “Марат-Сад” Пітера Вайса (1964). “Марат-Сад” у режисурі П. Брука – чи не найбільша театральна сенсація в Європі 60-х років. Спектакль вражає глядачів і сьогодні (П. Брук зняв його як фільм) режисерським задумом, сценографією і що найголовніше – способом акторського існування у ролях, природою їхніх почувань

3. Brook P. *The Theatre of Cruelty* / P. Brook // Brook P. *The Shifting Point, Methuen Drama* / P. Brook. – London, 1989. – S. 56-57.

в атмосфері божевільні, зосередженістю на дії, експресивністю і непередбачуваністю реакції та поведінки.

1966 р. П. Брук несподівано для всіх розпочав роботу над спектаклем “US” – про війну у В’єтнамі. На першому етапі до співпраці запросив американського режисера і актора Йозефа Хайкіна. Рік перед тим познайомився з Єжи Гротовським – видатним польським театральним експериментатором у царині акторської техніки. Захоплений його тренінгами і методом праці з акторами, тепер запросив його та актора Ришарда Цесляка для вишколу молодих акторів Королівської Шекспірівської Компанії у другому етапі підготовки до вистави “US”. Прем’єра спектаклю, насиченого співом, пародією, експресією акторського виконання, викликала полярні відгуки. П. Брук, як завжди, знайшов гостру суспільну проблему – ставлення американського суспільства до війни, що точилася у В’єтнамі. Вистава була епатажною, сміливою, живою і потрібною. Брук знову був на вістрі соціальної проблеми, яка обговорювалася в світі.

1968 р. виходить у світ його книжка “Порожній простір”. Вона постала з циклу лекцій під назвою “Театр сьогодні”, які прочитав П. Брук дещо раніше в кількох англійських університетах. У книжці автор виклав своє бачення театру, розділивши його на “мертвий”, “простий”, “безпосередній” та “святий”. Лише останні три його прояви вважає плідними сьогодні і в майбутньому. Окреслив також своє розуміння праці режисера та актора. “Порожній простір” одразу було перекладено різними мовами. Книжка стала театральним бестселером.

Того ж таки 1968 р. П. Брука запрошено поставити спектакль для Сезону Театру Народів у Парижі. Він погоджується за умови, що там продовжить розпочаті пошуки та експерименти. Обирає “Бюрю” В. Шекспіра, де своєрідно переплетено два світи – земний і духовний. Революційні виступи студентів у Парижі і подальші пов’язані з ними події перервали працю. Він повертається у Лондон і там доводить роботу до прем’єри.

Рік 1970 підсумовує другий етап творчості П. Брука. Як вважає відомий польський театрознавець Гжегож Зюлковський, “...з перспективи часу бачимо, що П. Брук упродовж 60-х років

шукав методів і стилістики, за допомогою яких можна виявити багатомірність і синкретизм драматургії Шекспіра. Тепер, нарешті, настав час, щоб відділити зерно від полови, перевірити, що із здобутого досвіду є придатним при творенні наступної шекспірівської інсценізації”⁴. Такою виставою напередодні від’їзду до Парижа стала постава комедії “Сон літньої ночі”. У ній, як і в “Бурі”, теж існують два світи: світ лісових духів – ельфів і світ земний, обидва їх поєднує тема кохання. Світ ельфів П. Брук розташував у повітрі на гойдалках, а земний – на помості сцени. І все це (знову відчувається вплив Б. Брехта) у порожньому просторі, обрамленому білими стінами з отворами замість вікон і дверей. Через гру, елементи цирку, клоунаду режисер досягнув одночасно простоти й поезії. Вистава стала знаковою в європейському театрі. Упродовж 1971 р. з успіхом покаже її в різних містах США, а 1972 р. здійснить з нею світове турне. Вплив цієї вистави на розвиток театру в Європі важко переоцінити. Його знову визнають театральним лідером і одним із найкращих режисерів Європи. Проте П. Брук полишає Англію і їде до Парижа, який стає його домом. Тут він починає новий етап своєї творчості. За підтримки фундації Джорджа Форда і ЮНЕСКО засновує Міжнародний Осередок Театральних Пошуків (CIRT).

До співпраці в CIRT Брук залучає акторів різних країн світу. Продовжує не тільки пошуки, перервані у 1968 р., а й вивчає техніку різних національних театральних шкіл (зокрема, Сходу й Африки), шукає спільного людського осердя, що передує вияву театральної форми. Інтернаціональна трупа під його керівництвом творить єдиний мистецький ансамбль. Методом тренінгів, імпровізацій, етюдів, враховуючи національні особливості кожного члена колективу, вибудовує виставу “Оргаст” на основі міфу про Прометея. Покаже її 1971 р. на Міжнародному фестивалі мистецтв в Ірані. Використавши балійські ритуальні маски, 1973 р. створить за мотивами поезії Близького Сходу (знову ж таки у порожньому просторі сцени, на великому перському ки-

4. Ziolkowski G. *Teatr bezpośrodkni Petera Brooka / Grzegorz Ziolkowski*. – Gdańsk, 2000. – S. 136.

лимі) спектакль “Конференція птахів”, який гратиме у країнах Африки. Кожну подорож використовує, щоб вивчати ритуали й театральну культуру різних народів і племен. З огляду на обставини праці вносить зміни й корективи у свої вистави, постійно шукаючи якнайтіснішого контакту з глядачами. Використовуючи набутий інтернаціональний досвід, 1974 р. П. Брук реорганізовує CIRT у Міжнародний Осередок Театральної Творчості (СІСТ). П’єсою Шекспіра “Тимон Афінський” відкриває новий театральний сезон у театрі Бюф дю Нор, а матеріал з подорожі Африкою покладе в основу наступного спектаклю “Плем’я Іків” (1975), за мотивами книжки Коліна Турнбулла “Тірські люди”. У центрі вистави проблема – цивілізація і світ, розповідь про плем’я, яке влада позбавила звичного способу життя – полювання, оголосивши територію племені заповідником. “Плем’я Іків” П. Брук показував майже п’ять років у різних куточках світу. Реакцією залу завжди була тиша, мовчання, роздум. “Суть не в тому, чи ставиш трагедію, чи комедію, – вважає П. Брук, – важливо, щоб трикутник, вершинами якого є тематика, виконавці і глядач, творили нерозривний обіг”⁵. Не використовував у спектаклі жодних сценічних ефектів, лише найнеобхідніші реальні речі – каміння, землю, зерно, воду, дерев’яні жердини і, як завжди, – глибоко правдиве існування акторів. Вкотре у своїй творчості П. Брук простою виставою змусив світ задуматися, цього разу над питанням – що несе людям цивілізація: добро чи зло.

До драматургії А. Чехова, П. Брук уперше звернувся 1981 р., обравши п’єсу “Вишневий сад”. Тему “людина і світ” цього разу продовжив на матеріалі з життя російської інтелігенції. Розгорнув дію у порожньому просторі театру Бюф дю Нор, облізла фарба стін якого мимоволі створювала атмосферу будинку, який покидають. На підлозі лежали килими, на яких стояло кілька предметів: шафа, крісла, ширми, а за стінами театру – простір світу. П. Брук у грі обмежив зовнішню експресію акторів, сконцентрувавши їхню увагу на вияві багатого на ледь вловимі імпульси внутрішнього світу персонажів, зробивши вагомий

5. Hunt A. Peter Brook / A. Hunt, G. Revers. – Cambridge : University Press, 1995. – S. 143.

акцент на чеховський текст, закодований поміж його словами потужний емоційний пласт прихованих намірів і бажань. “Кармен” Ж. Бізе, яку поставив П. Брук 1981 р., була несподіванкою для багатьох знавців музики. Режисер радикально очистив її від нашарувань часу і “мильного” оперного стилю, звернувшись до тексту П. Меріме та оригіналу партитури, написаної композитором. Ж. Бізе Індійський епос “Магабгарата” (1985) – велична і потужна постава П. Брука. Зняв її як фільм тривалістю в шість годин, що дає нам змогу сьогодні, затамувавши подих, поринути з героями на поле Куру і поле дгарми, де відбувається не тільки бій між пандавами і кауравами, а й внутрішня драматична боротьба морально-етичного вибору особистості. Показана у різних частинах світу, вистава дивувала і захоплювала глядачів. Яка могутня творча енергія потрібна була Пітеру Брукові, щоб інсценізувати один з найвеличніших епічних творів світу!

Режисерський геній П. Брука вільно виявляє себе у різних техниках, жанрах і стилях з притаманною лише йому легкістю, чуттям і тактом, з’єднує їх, комбінує, немов граючись, творить нові, дивуючи всіх парадоксальністю свого мислення.

Театральний світ уже зник, що кожна наступна прем’єра П. Брука – це відкриття. Такими стали 1990 р. і нова версія “Бурі” В. Шекспіра, і “Пелес – Імпресії” К. Дебюссі та М. Метерлінка (1992), і “Щасливі дні” С. Беккетта (1995), а також друге прочитання “Гамлета” (2000). Ключ до нової версії трагедії Шекспіра П. Брук знайшов у творчості А. Чехова і К. Станіславського. Це може виглядати дивним, але не для П. Брука. Польський актор Анджей Северин, що брав участь у роботі над “Магабгаратою”, під час однієї з проб запитав П. Брука, що той розуміє під психологічною грою. П. Брук відповів: “Поясню тобі образно. Уяви собі оркестр, що складається з трьох інструментів – скрипки, віолончелі і флейти, і ці три інструменти не є в ансамблі, один з них хоче грати сильно, другий грає заслабо і т. д. Ці три інструменти – почуття, твій інтелект і твоє тіло. Проблема полягає у тому, щоб ці три елементи діяли одночасно”⁶. У “Гамлеті” П. Брук як диригент зумів ра-

6. *Severyn A. Aktor w teatrze wyobraźni / Andrzej Severyn // Konteksty. – 1991. – №3–4. – 8. 34.*

зом з акторами різного кольору шкіри і різної театральної традиції створити зіграний оркестр. Цікаву рецензію написав на цю виставу Тадеуш Корнас: “Ця вистава поєднує у собі багато різних елементів, вона дещо сентиментальна, дещо трагічна, багато в ній жарту <...>. Напруга між персонажами не звучить на високих нотах, хтось навіть сказав, що це “Гамлет” вегетаріанський, позбавлений хижості, а отже, й драматизму, бракувало великого видовищного розмаху Orghastu чи Mahabharaty. Бракувало пристрасти чи жару US чи Tytusa Andronicusa. Проте цей безхмарний театр, ця безхмарна розповідь про Гамлета надзвичайно сильно впливала на сприйняття довколишнього світу. Вистава була дуже мудрою і створювала ілюзію уявних подій, які, однак, виявились реальністю. Людські трагедії у висвітленні Брука розширюють контекст вічності. Болі нашої планети: насильство, смерть, зрада, хіть – знайшли свою історію тут. Полишаючи відкритим найважливіше питання: що далі”⁷. Краще сказати годі.

Поруч з активною практичною діяльністю в театрі П. Брук періодично публікує книжки, на сторінках яких ділиться своїм досвідом. Публікує “Точку відліку” (1987), “З Шекспіром”, “Мотиви часу – спогади” (1988). У 1993 р. вийшла друком книжка “Жодних секретів”. Вона складається з трьох виступів П. Брука. Перший – “Підступність нудьги” є записом його виступів під час занять, які він проводив у Парижі 9 і 10 березня 1991 р. Другий і третій – “Золота рибка” і “Жодних секретів” постали на основі його доповідей в Кіото (Японія) в листопаді 1991 р. з нагоди вручення йому нагороди фундації Інаморі. У 1999 р. з’явилися ще дві книжки: “Викликаючи Шекспіра” та “Між двома видами тиші. Розмовляючи з Пітером Бруком”. Він ставить також у 2002 р. п’єсу “Далеко звідси” Керила Черчіла, а також “Смерть Крішни” на основі твору Жана-Клода Кар’єра та фрагментів з епосу “Магабгарата”. 2003 р. відбувається прем’єра твору Керола Рокаморі “Твоя долоня в моїй долоні”,

7. Корнас Т. Гамлет: примирення? / Тадеуш Корнас // Просценіум. – 2002. – №3. – С.111.

того ж року виходить у світ ще одна книжка – “Розмови з Пітером Бруком, 1970–2000”.

2001 р. доля подарувала мені зустріч з Пітером Бруком у Вроцлаві в Міжнародному Осередку творчості Єжи Гротовського під час конференції, присвяченої Георгію Гурджієву. Серед учасників конференції виділявся невисокий на зріст мужчина, з блакитними очима, високим чолом, говорив тихо, наче вслухаючись у реакцію залу на свої слова. В очах світився розум, на устах – легка посмішка, і вся його постать випромінювала енергію доброти, щирості, толерантності. З ученням Гурджієва П. Брук ознайомився 1949 р. і відтоді став його послідовником, ідучи нелегкою дорогою духовного вдосконалення. Можливо, саме тому 1970 р. переїхав до Франції, де свого часу містилася школа, заснована Гурджієвим, і де після його смерті продовжував діяти осередок школи. Цей маловідомий бік життя П. Брука без сумніву, має потужний вплив на його творчість. Під час конференції у Вроцлаві Пітер Брук дав дозвіл театрознавчому журналові “Просценіум” Львівського національного університету імені Івана Франка на друк своєї книжки “Жодних секретів” (1993), яку журнал опублікував під назвою “Без секретів”.⁸

Вдруге я мав щастя побачити Пітера Брука 2005 р. у Познані, коли йому вручали почесне звання Doktor Honoris Causa Познанського університету ім. А. Міцкевича. Він привіз до Польщі прем’єрну виставу “Тьєро Бокар” за твором Амаду Гампате “Мудрець з Бандіагара”. Дія спектаклю розгорталася перед глядачами як повільний плин глибокої потужної ріки, що прямує у лоно океану. У центрі вистави – конфлікт світоглядів: мусульманської Африки, її вірувань – і колоніальної Англії. У їхньому зіткненні виникала майже фізично відчутна думка: ніхто у світі не має права на прерогативу Правди. Головний герой вистави мудрець Тьєро Бокар благословляє у дорогу свого учня словами: “Є моя правда, є твоя правда, і є просто Правда”. Спектакль не мав жодних сценічних ефектів, на рівній площині сцени посе-

8. Брук П. Без секретів. Думки про акторську майстерність і театр : пер. з англ. / Пітер Брук // Просценіум. – 2002. – № 1 – 3 ; 2003. – № 1 – 3.

редині стояло дерево, довкола лежали плетені з трави килимки, африканський посуд, а довкола – порожній простір як Всесвіт. Розвиток подій у виставі лише час від часу акцентувала жива музика на східних інструментах, яку виконували двоє музикантів, що сиділи осторонь.

У залі було багато молоді. Проте всі зосереджено і мовчки стежили за розгортанням подій, роздумами героїв, аж доки повільно не згасло на сцені світло. У залі запала тиша, яку по довгій паузі розірвали гучні оплески. Пітера Брука вітали не лише з прем'єрою, але й з 60-літтям творчого і 80-літтям життєвого шляху! На сцені скромно стояв великий Режисер, Педагог, Мислитель.

Вихід українською мовою окремого видання книжки П. Брука “Жодних секретів” є нашим скромним вітанням – визнанням його заслуг перед світовим театром.

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

(Єжи Гротовський. Театр. Ритуал. Перформер...)

Єжи Гротовський – видатний діяч польської і водночас світової театральної культури, режисер, педагог, експериментатор і теоретик театру, творчість якого сорок років викликає у всьому світі дискусії, зацікавлення, подив і захоплення. Видання його праць українською мовою є реалізацією давньої мрії групи акторів Львівського театру ім. М. Заньковецької, ще з 60-х років захоплених його творчістю і пошуками. 1998-го року вдалося одержати згоду Єжи Гротовського на друк його текстів як дарунок українському театрові, що прагне увійти в третє тисячоліття театром вільним, театром розкутим.

Сумно і прикро, що великий Майстер не побачив цього видання і не зміг розділити з нами радість цієї події. Віримо, що книжка дасть змогу старшому поколінню українських діячів театру зіставити свої пошуки з напрямком пошуків Гротовського, а для молодого покоління акторів і режисерів буде імпульсом для інноваційних пошуків розвитку національного театру.

Пошуки, які Єжи Гротовський провадив останні чотирнадцять років свого життя (1985–1999), мали назву “Мистецтво Ритуалу” і відбувалися в Італії біля невеличкого міста Понтедери, що розташоване за двадцять кілометрів від Флоренції. Все, що там відбувалося, не було виставами і не передбачало присутності глядача. Пітер Брук, відомий англійський режисер, вважає, що ці пошуки Гротовського наснажують публічні виступи живого театру. Без таких експериментів у царині акторської техніки: голосу, руху, внутрішньої енергії, звукової вібрації, резонування простору, дисципліни і точності виконання, на думку

Козак Б. Переднє слово : [передмова] / Богдан Козак // Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер / Єжи Гротовський ; передм., упорядкув., вступ. ст. Б. Козака – Львів : Літопис, 1999. – С. 3–9.

Пітера Брука, театр в'яне і вмирає. Слід зазначити, що не тільки пошуки акторських можливостей були головною метою діяльності “Осередку Гротовського” у Понтедері. Через спів, танець, ритм, через структуровані елементи рухів, фізичну дію, давні тексти і їх мотиви Гротовський разом з молодими акторами з різних країн шукав у природі їхнього акторського ества те, що спільне всім людям, що існувало до того, як виникли різні культури і мови. Альберт Ейнштейн, відкривши теорію відносності, прагнув знайти закон єдиного поля для усього, що існує у Всесвіті. Гротовський шукав закон єдиного психічного поля людини, її праджерело, шукав те, що було, – за його словами, – до Вавилонської вежі, шукав Спільне, а не Відмінне. “Щодо джерел, – вважав він, – можливо, треба сказати так: існує людина, яка передує різниці”¹.

Але, щоб зрозуміти еволюцію таких його пошуків, треба окреслити їх шлях і періоди цього шляху. Гротовський поділяв свою творчість на два періоди – період театральних вистав і період експериментів та лабораторних пошуків. Логічний і масштабний поділ. Проте між цими двома періодами – і цього не заперечував Гротовський – існує тісний взаємозв'язок, що творить одну велику Дорогу пошуку, позначену чіткими шаблями, етапами постійного духовного сходження і росту.

Час від 1957 року – першої прем'єри “Крісел” Йонеско у Кракові – до 1968 року, коли він у Вроцлаві поставив свою останню виставу “Арокаліпсис сум фігуріс”, Збігнев Осінський, біограф Гротовського, визначає як перший період – період публічних театральних вистав. Він також вважає, що можна визнати початком цього періоду і той момент, коли Гротовський 1959 року очолив в Ополю театр “13 рядів”, де й розпочав свої пошуки. Нам здається, що це останнє твердження доктора Осінського точніше, проте ми окреслили б його як другий період. Роки ж навчання Гротовського у Краківській вищій театральній школі імені Л. Сольського (1951–1955), активну участь у всепольському молодіжному русі, що припав на час політичної

1. *Grotowski J. Teksty z lat 1965–1969 / Jerzy Grotowski. – Wrocław, 1990. – S. 207.*

“відлиги”, стажування на режисерських курсах (1955–1955; Москва, ПТІС), перші режисерські спроби в театрі і на радіо (1957–1959; Краків) – слід вважати етапом першим. Уже тоді в низці публікацій Гротовський задекларував нові театральні ідеї, нове уявлення про театр і його майбутнє, що, звичайно, аж ніяк не узгоджувалося з тодішніми концепціями театру соціалістичного реалізму, який не міг вийти за межі логічно-емоційного вібрування поміж авторським текстом і партійними настановами.

Подальші роки були спробою реалізувати ці ідеї. Практика і час вносили свої корективи.

Третій період можна визначити як двоступеневий: “Театр участі” (Діючі культури, або Паратеатр) 1969–1978 рр. і “Театр Джерел” 1979–1982 рр. Це були відкриті семінари та стажування з акторської техніки і її можливостей. Вони відбувалися як у Польщі, так і в різних країнах світу. 1982 року під час введення військового стану Гротовський припиняє свою діяльність на батьківщині і виїжджає за кордон.

Четвертий, закордонний період також має два етапи: перший – “Об’єктивна драма” (США, 1983–1985), а другий – під гаслом “Мистецтво Ритуалу” тривав з 1985-го до 1999... в Італії, у Понтедері. Треба сказати, і на це звертав увагу сам Гротовський, що всі назви його проектів доволі умовні, вони лише певною мірою виражають його шукання, які, по суті, були одним безперервним Великим Пошуком. “У моїй роботі, – відверто визнавав Гротовський, – завжди існувало два спрямування: перше більш-менш публічне, друге суто особисте. Те друге спрямування було безперервним. Я творив його сам або з кількома особами. Ніколи я про нього не говорив публічно.

Коли я ще працював у театрі і ставив вистави, спрямування публічне було виявлене з усією повнотою. Спрямування ж особисте залишалося у тіні і було пов’язане тільки з пробами. Проте вони ніколи не були для мене пошуком ефекту, мали вартість самі у собі – вартість чогось такого, що може відбутися поміж існуваннями, коли ті переходять усталені межі”.²

2. *Grotowski J. Teksty z lat 1965–1969 / Jerzy Grotowski. – Wrocław, 1990 – S. 195.*

Ці два спрямування Гротовського мають свої джерела. З одного боку, це східна філософія (1957 року у Кракові він прочитав публічний цикл лекцій з індійської та китайської філософії, яку наполегливо опановував у роки навчання, а потім і в роки праці), а з іншого боку – це досконале знання спадщини великих реформаторів театру першої половини ХХ ст., зокрема педагогічних методів творця “системи” фізичної дії Костянтина Станіславського, законів “біомеханіки” та режисерських нововведень Всеволода Мейсрхольда, теоретичних концепцій “театру жорстокості” Антонена Арто та театральної етики Юліуша Остерви. Ці джерела тією чи іншою мірою як базові пульсують у підґрунті його пошуків на усіх етапах. Він спромігся творчо осмислити їх і піти далі власним шляхом.

Праці, які ми подаємо у цій книжці, – це публічні виступи Єжи Гротовського та інтерв'ю. Вони охоплюють період 1965–1969 рр. і підсумовують певний етап діяльності Гротовського і його пошуків як режисера і педагога. За окремими винятками ці праці здебільшого невідомі діячам українського театру. Не треба шукати в них рецептів до постановки вистав – радше навпаки: там можна знайти поради, чого не слід робити, про те, що не властиве театрові. Основна теза, що постає з його практичної роботи і її аналізу: актор – це особистість, яка спроможна відкрити нам таїну людського існування на глобальному рівні, особистість, що провокує нас на спонтанну реакцію – відповідь про себе, про нас. Бо актор діє під час вистави не тільки як “актор”, але як людина, що здатна долати простір і гравітацію і через відверте блазнювання, через оголення своєї душі може відхилити завісу свого попереднього існування, вірувань, суспільного досвіду і через творчий процес у момент взаємодії з партнером сягнути свого праджерела, виявити мить сучасну, час теперішній, “тут і зараз”.

Публікуємо також два тексти: “Performer” (1987) та “Від театрального колективу до театру як способу транспортування” (1992). Цим двом публікаціям передує передмова Пітера Брука (1987), дуже важлива для розуміння того, що прагнув виявити Гротовський в останній період свого життя.

З люб'язної згоди пана Збігнева Осінського наприкінці книжки друкуємо статтю “Єжи Гротовський визначає маршрут...” (1988). Ця стаття дасть змогу читачеві більш детально, ніби зсередини побачити напрямок шукань Гротовського “періоду Понтедери”. Така подача матеріалу – стрибок у часі – допоможе читачам відчувати масштаб тих завдань, які ставив перед собою великий Майстер, прагнучи на всіх етапах своєї творчості знайти спільно з актором як людиною способи, як проламати товщу фальшивих нашарувань життя, мертвих традицій і суспільних умовностей, і сягнути єства, що пульсує в одному ритмі з Космосом і має Єдине джерело енергії безпосереднього творення щоразу нової одухотвореної миті.

Матеріали, що містяться у цій книжці, дуже важливі для практиків українського театру, які прагнуть на сцені розкрити міф і ритуал, експериментують у царині акторської технології. Вони є дуже потрібні педагогам і студентам театральних навчальних закладів, бо виявляють нові методологічні підходи в оволодінні професією. Вони також потрібні і театрознавцям, що досліджують сучасний театральний процес в Україні у контексті розвитку європейського театру, здобутки якого упродовж останніх десятиліть позначалися творчими пошуками Єжи Гротовського.

То хто ж такий Єжи Гротовський? Режисер, педагог, теоретик, антрополог театру чи його професор, *doctor honoris causa*, філософ і мрійник? “Performer” – з великої літери – є людиною дії... Я вчитель Performera... – наголосив Гротовський в одній із своїх публікацій. – Вчитель – як у ремеслі – це той, через кого приходить наука: науку можна отримати, але тільки особистим мусить бути той факт, коли практикант заново відкриває її для себе і як її пам’ятає... Performer – це спосіб існування”..³

Нікого не кликав за собою!
Не хотів мати учнів!
Не творив жодної театральної системи!
Залишив нам дорогу пізнання...

Прах свій заповів розвіяти над Індією.

3. *Grotowski J. Teksty z lat 1965–1969 / Jerzy Grotowski. – Wrocław, 1990 – S. 214.*

ГРЕБТИ ПРОТИ ТЕЧІЇ! (ЕВДЖЕНІО БАРБА. ПАПЕРОВЕ КАНОЕ...)

Мистецтво театру потребує
такого широкого знання та освіти,
як і інші мистецтва.

Л. Курбас.

Евдженіо Барба – один з найвідоміших сучасних режисерів експериментального театру, практик і теоретик, засновник і керівник театру “Одін” (1964) та “Міжнародної школи театральної антропології” (1979), автор понад двадцяти книг, перекладених багатьма мовами.

Кілька років тому ми мали змогу побіжно ознайомитися з діяльністю Е. Барби, його роздумами про театр та аналізом акторської техніки завдяки публікаціям: “Слова чи присутність” (Український театр. – 1994. – № 5), “Інтерв’ю” з книги “Пливучі острови” та “Лист до актора Д.” (КІЖ. – 1996. – 27 березн. Чис. 13.), а також фрагментам книги, написаної спільно з Ніколя Саварезе – “Секрети мистецтва лицедійства” (Кіно. Театр. – 1996. – № 5, № 6; 1997. – № 1). У перший рік третього тисячоліття діячі українського театру: режисери, актори, театрознавці, критики і просто його шанувальники отримали книгу, що на широкому матеріалі різних театральних шкіл світу розкриває перед нами дуже важливі моменти у праці актора над роллю, у засобах його впливу на глядача.

“Паперове каное” – книга не для широкого кола читачів, хоча й охоплює собою “простір за горизонтом”. Каное кличе нас плисти стрімкими підземними водами технологій акторської гри,

Козак Б. Гребти проти течії : [передмова] / Богдан Козак // Барба Е. Паперове каное / Евдженіо Барба ; пер. М. Шкарабан ; передм. Б. Козака. – Львів : Літопис, 2001. – С. 7–15.

щоб усвідомити – різні театральні течії мають спільне потужне глибинне джерело, що відкривається лицедієві під час гри, коли той свідомо оволодіє технікою. Каное, змайстроване людиною, яка щоденно займається практикою театру, і змайстроване для тих, хто прагне підкорити собі стрімку течію акторського ремесла. Книга має непросту композиційну побудову, її розділи переплітаються спогадами дитинства, листами, сторінками щоденників, аналізом і описом гри акторів різних шкіл і континентів, численними цитатами великих реформаторів театру, теоретичними і філософськими відступами, аналогіями та дефініціями, проте щільно з'єднана поетичними, образними назвами глав і розділів. Енциклопедична ерудиція автора, його справді глибоке знання суті предмету, про який веде мову, вражає і водночас захоплює. Аналізуючи техніку гри акторів європейської школи і школи акторів Сходу, Е. Барба пропонує повернути земну кулю таким чином, щоб Схід став Північним полюсом, а Захід – Південним. Дезорієнтуючи читача у цій системі координат, автор розглядає проблему нестандартно та багатопланово. Що це – гра, фокус, театр? Певною мірою театр, але театр містеріальний, у якому приховані магічні символи, скриті коди, де немає однозначної відповіді на запитання. Тут діє визначення Е. Декру, яке цитує Барба у своїй книзі: “Щоб стати мистецтвом, ідея речі повинна бути відтворена через іншу річ”. І ще: духовна творчість – рух по вертикалі, вниз і вгору, горизонтальна лінія – тільки послідовність фактів історії. “Міжкультурні зв'язки, які кидають мені виклик, – наголошує Е. Барба, – є вертикальними зв'язками”. А вертикальний злет Митця-Лицедія, вказував Єжи Гротовський, – це як те сходження на небо по біблійній драбині, котру бачив у сні Яків. Технічний бік гри актора – це шаблі драбини його духовного сходження, і вони мусять бути добре допасовані. Це перша складність, яку може збагнути тільки обізнаний читач. Другою є термінологія. Вона викликає подив і обурення, страх і злість. Її багато, як на ріці бурунів від порогів, і треба плисти так, щоб не втонути. Кількість термінів, що наводить автор з практики театрів Балі, Китаю, Індії, Японії, зрештою і ті, які творить сам Барба, вибивають нас із колії звичної театральної термінології, системи Костянтина Станіславського.

Вони викидають нас із зручного “просидженого” крісла на тверду підлогу, змушують зірватися на ноги, рухатися, думати, аналізувати, зіставляти і робити висновки, бути живим, активним, тобто – *учитися*. “Взагалі, професійний досвід лицедія, – вважає Барба, – починається з його асиміляції із знанням техніки. Обізнаність у принципах, якими керується сценічний *біос*, створює можливість ще для однієї речі: *навчання*. Це набуває величезної ваги для того, хто вирішив або зобов’язаний вийти поза межі обмежених технік. Насправді *навчитися вчитися* є суттєвим для кожного. Це – умова, яка дає нам можливість керувати технічним знанням, а не підпорядковуватися йому”. Одразу слід застерегти: Барба не піддає ревізії вчення Станіславського, як може комусь видатися на перший погляд. Радше навпаки, він розкриває перед нами ще не до кінця усвідомлену і осмислену багатьма педагогами, режисерами і акторами повноту таких понять, як “фізична дія”, “партитура ролі”, “темпоритм ролі”, “приспосовування”... Аналізуючи методи Станіславського, Барба знаходить їм належне місце у складній структурі різних театральних систем і технік.

У нашій педагогічній практиці ми звикли, що система Станіславського є визначальним і непорушним центром, довкола якого повинна обертатися акторська гра. Проте у світі духовного мистецтва немає ні центру, ні периферії. І книжка Е.Барби це яскраво доводить.

Прикро, що серед великої кількості імен європейських режисерів-реформаторів, чії твердження стали опорою для дефініцій Е. Барби, немає імені Леся Курбаса, реформатора українського театру першої третини ХХ ст. Ні його статей, ні виступів, рівно ж як і стенограм лекцій не перекладено жодною європейською мовою. Він будував театр на законах, що виховували вдумливого актора-арлекіна. У його театрі мистецького перетворення актор повинен був уміти більше, аніж лякати голосом глядачів у залі. Курбас мріяв, як усі великі режисери, щоб актор мислив асоціаціями (закон перетворення), знав техніку, що спроможна відкрити у ньому канали для потоку енергії, умів стримувати її (динаміка в статиці), зробити тіло легким, променистим, рішучим, а гру – непередбачуваною, проте добре виваженою та від-

працьованою. “Станіславський, Аппія, Крег, Копо, Арто, Брехт, Ейзенштейн, Декру...” і Курбас...

Антропологія театру, якою послуговується у своїх дослідженнях Е. Барба, не має нічого спільного з антропологією культури. “Театральна антропологія, – наголошує дослідник, – скеровує свій погляд на емпіричну територію для того, щоб прокласти дорогу поміж розмаїтими відокремленими дисциплінами, техніками та естетиками, які мають відношення до лицедійства. Вона не ставить собі за мету поєднання, нагромадження чи систематизацію технік лицедія. Вона шукає елементарне: *техніку техник*”. І ще один дуже важливий висновок, що пронизує усю книгу Е. Барби – це повага до вчителів, які вказали йому шлях до вершини творчості. Ця повага відчувається і в тоні, і в коректності, з якою автор говорить про ті чи інші театральні напрямки і школи, приклади і цитати з яких використовує у своїй праці. Великий етичний закон, без якого неможливий поступ у творчості, читач може відкрити для себе на сторінках “Паперового каное”.

Евдженію Барба народився 1934 року в селі Галліполі на півдні Італії. Яскраві спогади дитинства він описує на початку своєї книжки. Емоційний образний світ, що виникав у його дитячій уяві від зіткнення з повсякденним та ритуальним життям села, Барба кладе в основу своєї неспокоїної творчої мистецької натури. Саме вона, коли йому виповнилося 17 років, штовхнула у мандри. Він покидає батьківщину і згодом прибуває до Скандинавії. В Осло вступає до університету і водночас працює зварником на корабельні. Відтак два роки плаває матросом на норвезькому судні. Згодом Е. Барба закінчує університет і отримує ступінь з норвезької і французької мов та історії релігії. Відтоді філологічні знання, з одного боку, та історія релігії, з іншого, кріплять береги ріки його театральних пошуків. Вони допомагають йому розкривати онтологію театрознавчих термінів та спорідненість закодованих асоціативних смислів у структурі старих міфів при творенні нового театального ритуалу.

1960 року завдяки стипендії ЮНЕСКО Барба приїздить до Польщі, де у Варшавській вищій театральній школі розпочинає режисерські студії. Чуття нового, ще не звіданого, приводить його у невеличкий театр міста Ополя – Театр “13 рядів”, яким

керували режисер та директор Єжи Гротовський і Людвик Фляшен – літературний керівник. Те, що Барба побачив там як з боку організаційного, так і етичного та творчого, справило на нього неабияке враження. Два роки спільної пошукової праці з Гротовським визначили подальший напрямок його самостійної роботи в царині театру і його технології. Голос, тіло, психофізичні можливості актора стали сферою його дослідження та експериментів, а також пошук надповсякденної виражальної акторської техніки та її впливу на глядача під час вистави. Від перших років роботи з Гротовським Е. Барба вперто і послідовно пропагує в Європі методи праці польського режисера, його тренінги, як новий шлях до розкриття творчої особистості актора-людини.

1964 року Е. Барба розпочав власний творчий пошук, утворивши в Осло театр “Одін” з групою абітурієнтів-“невдах”, які не вступили до державної театральної школи. Професійні актори не хотіли з ним працювати, бо був новачком і робив щось усупереч звичній праці в театрі (проби, вистави). А ті “невдахи” горіли непереборним бажанням стати акторами і готові були працювати щоденно до самозабуття, йти з ним у світ Театру незвіданими, нетрадиційними стежками.

1999 року мені пощастило побачити виставу Евдженіо Барби “Mitos” і бути на зустрічі з його акторами після вистави. З’ясувалося, що одну з головних ролей у спектаклі виконував хлопець, який прийшов кілька років тому до театру “Одін”. За фахом був столяром, грав на музичних інструментах, непогано співав, але дуже хотів бути актором. Театр не міг взяти його на платню актора, бо сам ледве існував на скромну субсидію міста Гольстебро. Прийняв його як столяра без платні, проте одержимість хлопця, бажання служити в театрі хоча б столяром згодом у роботі з Барбою як педагогом переросло у лицедійство. Він одержав шанс і використав його сповна, хоча й зараз продовжує робити декорації для театру.

Маніфест Єжи Гротовського “До вбогого театру”, який Евдженіо Барба добре знав і опублікував 1968 року, ліг в основу діяльності театру “Одін” від перших кроків, і, як свідчить приклад із столяром-актором, його постулати діють і сьогодні. Двері до театру Е. Барби завжди відкриті для людей, одержимих пошу-

ком власного духовного шляху, що приводить їх до розуміння – мистецтво є засобом реалізації цього шляху. Проте цей шлях не може їм дати матеріальних благ, бо проходить обіч масової культури, є дорогою пізнання.

1964 року Е. Барба не думав, що пов'яже надовго своє творче життя з театром “Одін”. У листі до польського критика Збігнева Косинського, датованого 3 червня 1964 року, писав: “Я намагаюся щось зробити тут в Норвегії: по-перше, видавати театральний журнал, який має займатися тільки теоретичними та технічними проблемами театру: грою, режисурою, архітектурою, драматичною літературою, сценографією; по-друге, відкрити маленький аматорський театр, щоби працювати вільно, поза проституцією, тобто академічним театром. Я буду тут в Норвегії якийсь рік”. Доля розпорядилась інакше. З першою виставою “Ornitofilene” (1965) театр “Одін”, долаючи матеріальну скруту, гастролював по всій Скандинавії. Це привернуло увагу громадськості, і 1966 року трупя отримала субсидію міста Гольстебро. Театр переїздить туди як “Загально-скандинавський театр-лабораторія акторського мистецтва для дослідження і створення власного бачення різних аспектів театральної педагогіки і теорії видовищ та аналізу театральних концепцій”. Упродовж кількох подальших років театр наполегливо веде пошук у царині акторської технології, створює комплекс експресивних психофізичних вправ, використавши досвід Є. Гротовського та “біомеханіку” В. Мейєрхольда, а також віковий досвід шкіл орієнтального театру, зокрема *катакалі*, театру *но*. Результати цієї пошукової праці позначені виставами “Kaspariana” (1967), “Feraï” (1969), “Min Fars Hus” (1972). Ця остання постановка окреслила новий щабель пошуків трупи театру “Одін”. Важливим стає не тільки взаємодія акторів між собою чи простором, володіння голосом, резонаторами, експресією тіла чи “знаками” асоціативного мислення як образної партитури вистави, важливим стає контакт з глядачами. Це покликало театр до мандрівок по забутих селах і містечках Північної Італії, Латинської Америки і Японії. Після вистав актори у діалозі з глядачем не тільки довідувалися про враження від спектаклю, але знайомилися з технікою первіс-

них ритуалів корінного населення, їхнім співом, танцями. Відбувався взаємообмін, своєрідне одкровення за одкровення.

Цей період шукань театру дав такі постановки, як “Dansens Bok” (1974), “Johan Sebastian Bach” (1974), “Come! And Day Will be Ours” (1976), “Anabasis” (1977), “Millionen” (1978). У виставах театру з’являються яскраві костюми, деталі реквізиту, маски, виразний грим, танці, експресивний рух, пантоміма, спів, гра на інструментах. Використання різноманітних акторських технік перетворювало вистави у ритуальний танок-карнавал із глибокими асоціативними структурами. Набутий досвід окреслюється контурами наукових понять, термінів, дефініцій. Все органічне і природне, спонтанне у творчості актора Евдженіо Барба визначає як базове, що сформоване традиційною культурою його повсякденного існування, яку антропологи визначають як “інкультуру”. Актори ж театру “Одін” використовували техніки різних “інкультур” і так творили “транс-культурну” техніку. Проте матеріал “інкультур” у грі акторів підлягає мистецькій стилізації, яку можна окреслити як штучність, тобто заакцентованість форми виразу суті явища, органічну під час дії актора, але невідповідну до його повсякденної органічності. Барба визначає таку техніку у діях актора як “акультурну”, в осерді якої заховано індивідуальність митця.

Новий шабель у діяльності Барби та театру можна окреслити як дослідження антропології міжкультурних театральних традицій в акторській грі. Він утворився органічно з праці театру у попередні роки. Театр провів низку практично-наукових семінарів: Белград (1976), Бергамо (1977), Мадрид (1979).

1979 рік став роком створення Міжнародної школи театральної антропології (ISTA). Спільно з ученими, зокрема психологами, біологами, фізіологами, а також з представниками різних акторських шкіл як Європи, так і Сходу розпочато дослідження суспільно-культурних та фізіологічних аспектів праці актора. Мета цих досліджень – пошуки транскультуральної техніки. Саме тоді, у Белграді, Евдженіо Барба назвав театр “Одін” і близькі у своїй діяльності до нього акторські групи “Третім Театром”.

Перебуваючи в Бразилії, Барба почув історію про третій берег ріки: “Один старий чоловік мешкав зі своєю родиною по-

близу ріки. Якогось дня взяв човен і вплив на воду, веслуючи на середину, де була сильна течія, і там залишився. Не повернувся до оселі. Щодня син привозив йому їжу і просив повернутися до хати, на берег. Але батько вперто скеровував човен проти течії. Так робив день за днем, рік за роком, аж до тієї ночі, коли помер. Ранком наступного дня його син пішов до човна, вплив на середину ріки і почав гребти проти течії”. Гребти проти течії – суть праці Евдженію Барби, рівно ж як і праці тих подвижників театру, що існували до нього, і які є зараз поруч з ним. Гребти проти течії – це не дати померти мистецтву Театру, робити його живим, творити безперервний зв’язок з тим прихованим, що є у його давній магичній суті, відкривати цю суть, цю магію, енергію щоразу наново, як непорушний закон творчості. У цей період Евдженію Барба здійснює такі постановки, як “Brecht Aske” (1980, 1984), “Marriage With God” (1984), “The Oedipus Story” (1984), “Oxyrhincus Evangeliet” (1985), “Judith” (1987).

Книжка “Паперове каное” – це спроба узагальнити результати досліджень, здійснених під час семінарів “Міжнародної школи театральної антропології”, а також тих, які виникали під час практичної роботи над постановками. Міжнародна школа продовжила свою діяльність і після виходу книжки у світ: Лондріана (Бразилія – 1995), Умсаа (Швеція – 1996), Копенгаген (Данія – 1998), Монте-мор-о-Ново (Португалія – 1999), Білефельд (Німеччина – 2000). Сподіваємося, вона працюватиме і в третьому тисячолітті.

У книзі Е. Барба вжив образ ікебани для пояснення принципу багатоплановості, що виникає від зіставлення деяких реальних протилежностей під час гри актора і робить цю гру неоднозначною, перетворює її. Книга “Паперове каное” – це прекрасна ікебана, сповнена глибокого змісту і водночас конкретики. Ікебана – “жива квітка” театру, створена Е. Барбою, – унаглявляє спільні моменти в перформативній практиці шкіл Сходу і Заходу. “Вся історія театральних форм ХХ ст. як на Сході, так і на Заході, – вважає Е. Барба, – показує міцні зв’язки взаємозалежності поміж перетвореннями минулого і новими мистецькими утвореннями”. Власне ці взаємозв’язки та взаємовпливи створили Театр, який різко відрізняється від театру етнографічного.

Він не заперечує останнього, існує паралельно і вимагає такого ж дослідження і вивчення, як і традиційні форми театру. Тому на думку Е. Барби: “Історики без обізнаності в практичному ремеслі подібні до митця, замкнутого в рамках власної практики, байдужі до потоку річки, в якій плаває його маленький човник, проте вони впевнені у тому, що перебувають у контакті з єдиною правильною реальністю театру. Це, врешті-решт, призводить до хибного судження. Нефахівець в історії та нефакхівець у практиці мимоволі об’єднують свої зусилля для осквернення театру”.

І на завершення. У листі до Річарда Шехнера Е. Барба писав, що просто робить театр і займається його антропологією тому, що йому потрібна батьківщина, не обмежена якоюсь нацією, територією чи містом. Праця, якою він займається як митець театру, його дослідник, практик, що збагнув закон “енергетичного поля”, який діє у мистецтві актора незалежно від місця, де він живе, і часу, в якому перебуває. “Мені пощастило, – писав він Шехнерові, – моя батьківщина стала більшою не в значенні землі чи географії, а в значенні історії та людей”.

Митці українського театру мають змогу відкрити для себе ту батьківщину. “Паперове каное” може перевезти нас до неї. Треба лише сісти за весла і гребти. *Гребти проти течії!*

Щасливої дороги!

ПЕРЕДСЛОВО ДО УКРАЇНСЬКОГО ВИДАННЯ (Доріс А. Карнер. Сміх крізь сльози...)

Дослідження діяльності єврейських театральних колективів на території України, зокрема в Галичині і на Буковині, – цілком нова тема для українського театрознавства. Першою ластівкою у вивченні єврейського театру у Львові стала книжка “Історія єврейського театру у Львові. Крізь терни до зірок” (Ліга-Прес, 2005 р.) викладача кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Франка, нині, на жаль, покійної Тетяни Степанчикової. За дивним збігом обставин того самого року ви-йшла у світ німецькою мовою книжка Карнер Доріс А. “Сміх крізь сльози. Єврейський театр у Східній Галичині і на Буковині”. Презентація цієї книжки відбулася 2006 року у Львівському національному університеті імені Івана Франка на кафедрі театрознавства та акторської майстерності, тоді ж і виникла ідея перекласти цю працю Доріс А. Карнер українською мовою.

У монографії “Сміх крізь сльози” розгорнуто історію становлення єврейських театральних колективів, що грали мовою ідиш, їхні злети і падіння. Театри діяли на території Галичини і Буковини, грали у Львові, Чернівцях, Варшаві, Вільні, Лодзі, одне слово – на всій території, що належала до Австро-Угорської імперії, а після Першої світової війни – до Польщі та Румунії. Читаючи монографію, ми торкаємось джерел, не відомих упродовж сторіччя, джерел, дуже важливих для розуміння культури народу, що живе сьогодні в Українській державі. Діяльність єврейських театральних колективів на окреслених автором територіях подано на тлі суспільно-політичних подій і

Козак Б. Передслово до українського видання : [передмова] / Богдан Козак // Карнер Доріс А. Сміх крізь сльози: Єврейський театр у Східній Галичині і на Буковині / Доріс А. Карнер. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2008. – С. 7–8.

зрушень, що відбувалися між двома Світовими війнами. Боротьба за власну ідентичність, пережиті репресії, утворення громадських організацій і об'єднань, гастрольні подорожі, творення нової єврейської драматургії, відомості про діячів єврейської театральної культури, їхні контакти з польськими, українськими, румунськими діячами культури – таке коло проблем порушує авторка у монографії “Сміх крізь сльози”. Книга ґрунтується на архівних джерелах, спогадах та публікаціях у пресі, які дослідниця вміло аналізує, розшифровує і коментує, створюючи безперервний потік подій із життя єврейських громад та діяльності їхніх театрів.

Монографії “Сміх крізь сльози” Карнер Доріс А. та “Крізь терни до зірок” Тетяни Степанчикової відкривають нову вагому сторінку в науковій діяльності українського театрознавства.

Факультет культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка висловлює щиру подяку аташе з питань науки і освіти посольства Австрії в Україні, директорові Австрійсько-українського бюро кооперації в освіті, науці і культурі Андреасу Веннінгеру за фінансову допомогу в отриманні авторського права, здійсненні перекладу та друку монографії Карнер Доріс А.

ПЕРЕДСЛОВО ДО УКРАЇНСЬКОГО ВИДАННЯ (Крістофер Бальме. Вступ до театрознавства...)

Українське театрознавство у ХХІ ст. почало активно шукати нові шляхи для контактів з європейським театрознавством, які понад півсторіччя були для нас закритими. Нині у трьох університетах України – Київському національному театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого, Львівському національному імені Івана Франка та Харківському університеті мистецтв імені Івана Котляревського діють кафедри театрознавства, розробляє нові наукові підходи до вивчення театру Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса у Києві, а також Театрознавча секція НТШ у Львові, що залучає до співпраці театрознавців з цілої України. Проте, як не прикро, але мусимо констатувати, що українська наука про театр не спромоглася ще на видання підручників з проблем теорії та філософії театрознавства. Незважаючи на інтернет-комунікації, що охоплюють весь світ, досягнення театрознавчих шкіл Європи та США, на жаль, залишаються поза увагою як студентів, так і більшості викладачів. Окремі переклади наукових статей є радше явищем спорадичним, а не систематичним. Тож видання українською мовою “Вступу до театрознавства” – підручника німецького професора Крістофера Бальме є неабиякою подією для наших університетів. Підручник висвітлює розвиток не лише німецької науки про театр, він аналізує найважливіші театрознавчі напрями країн Європи та США. Віддаючи належне історичному театрознавству, пропонує нам сміливо увійти у багатовимірність наукового простору. Засадничим пунктом німецького театрознавства від самих його початків (М. Геррманн)

Козак Б. Передслово до українського видання : [передмова] / Богдан Козак // Бальме К. Вступ до театрознавства / Крістофер Бальме ; пер. В. Кам'янець ; передм. Б. Козака. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2008. – С. 8–10.

стало дослідження не драматургії, а здійсненої на її основі вистави як головного осердя театру. Цей постулат є незмінним і для Крістофера Бальме з тією різницею, що науковець аналізує нові театрознавчі ідеї не через призму німецької проблематики, а інтертекстуально, пропонуючи міждисциплінарні підходи до такого феномену, як театральна вистава, що одержує свою виразну артикуляцію через творчість режисера, сценографа, композитора та гру актора у взаємодії з глядачем.

Можна дискутувати з автором щодо критичного погляду на усталену періодизацію європейського театру, проте не можна йому заперечити, що під час дослідження певних театрознавчих тем межі цих періодів зміщуються.

Підручник добре структурований, подає історію розвитку драматичного, музичного, театру ляльок та театру танцю; аналізує акторство, сценографію, режисуру, театральний простір через призму інноваційних підходів. Автор подає таблиці для структурування мови театральної постанови, пропонує різні методи досліджень, що притаманні сьогodнішньому театрознавству: історичний, семіологічний, постструктуральний, соціологічний, гендерний, комунікативний, антропологічний, етнологічний, медійний тощо.

Видання українською мовою підручника Крістофера Бальме важко переоцінити. Наше театрознавство має цілу низку вагомих монографій з історії українського театру, починаючи ще з кінця XIX ст. Проте не маємо жодних теоретичних науково-методологічних праць, що давали б ключ до аналізу сьогodнішнього театру і можливість передбачити його розвиток у майбутньому. Видрук підручника Крістофера Бальме – це ще один крок у послідовній реалізації видавничого плану кафедри театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка. Від моменту відкриття кафедри 1999 року ми ставили собі за мету давати практикам та теоретикам театру відповідні точки для об'єктивного визначення точного місця і реального часу перебування української науки про театр, а відтак і самого театру в європейському контексті. З цією метою поряд із виданнями і перевиданнями окремих важливих праць з історії українського сценічного мистецтва вийшли у світ такі теоре-

тичні праці: Є. Гротовський “Театр. Ритуал. Перформер” (1999), Е. Барба “Паперове каное” (2001), Дж. Стайн “Сучасна драматургія в теорії та практиці” (2003–2004), П. Брук “Жодних секретів” (2005), П. Паві “Словник театру” (2006). Сподіваємося, що підручник Крістофера Бальме стане ще одним вагомим поштовхом для корекції, а можливо, й переоцінки методів та підходів аналізу, вивчення і викладання як проблем сучасного театрального процесу, так і історії українського театру.

Факультет культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка висловлює щиру подяку аташе з питань науки і освіти Посольства Австрії в Україні, директорові Австрійсько-українського бюро кооперації в освіті, науці і культурі Андреасу Веннінгеру за фінансову допомогу в отриманні авторського права, здійснення перекладу та друку підручника Крістофера Бальме.

РОЗДІЛ 3

**ШТРИХИ
ДО ПОРТРЕТІВ**

УЧИТЕЛЬ (Борис Романицький)

Є на землі ріки, з якими пов'язується історія цілих народів, що на їх берегах п'ють їхню воду, вбирають у себе їхню силу, широту, щедрість. Так і в мистецтві театру є імена, з якими пов'язаний розквіт і життя цілих мистецьких колективів. Для Львівського академічного театру імені Марії Заньковецької такою особистістю, такою духовною рікою є народний артист Радянського Союзу, лауреат державної премії СРСР, Державної премії УРСР ім. Т. Шевченка – Борис Васильович Романицький.

Не одне покоління заньківчан своїм акторським, режисерським становленням завдячує щедрості його душі й таланту. Нескінченно довго і з захватом можна говорити про поставлені ним вистави, зіграні ролі (про це писали, пишуть і писатимуть театрознавці, критики, літератори), бо його творчість – це справжня школа, жива конкретна школа правди й органічності, думки і темпераменту, зосередженості і взаємодії. Школа життєвої і театральної етики, злитої в одне ціле, бо мистецтво для цієї людини невіддільне від правди життя, а життя невід'ємне від правди мистецтва. Саме про це мені хочеться сьогодні, у день Його народження подумати ...

Цікаво, а про що зараз, цього дня думає сам Борис Васильович. Найімовірніше, він посміхається: “Дев'яносто!?. Що ж, це не так уже й багато!” – і в його очах спалахує дивної сили вогонь. Завжди вражає ця сила, що ллється з його уважних і розумних очей. Вона захоплює, змушує замислюватися, гадаю, не тільки мене. Звідки ця сила? У чому ж секрет його творчого довголіття, секрет душевного горіння? Я ніколи не бачив, щоб він ішов не струнко чи не енергійно, я ніколи не чув, щоб він розмовляв не пристрасно і не гаряче. Силою душі, розуму і таланту,

Друкується вперше за рукописом. Скорочений текст був опублікований у газеті “Культура і життя” 29 березня 1981 р.

що так щедро випромінюється з його очей, він захоплює усіх, хто має щастя спілкуватися з ним під час роботи.

Дорогий Борисе Васильовичу! Для мене такі зустрічі – завжди поштовх до вдосконалення, пізнання себе самого, свого акторського “я”. А розмови з Вами по телефону? А бесіди у Вас вдома, і не лише про роль чи виставу, а про життя, літературу, театр?... З Ваших порад, розмов, бесід утверджувалися Іван Барильченко в “Суєті” І. Карпенка-Карого, Моцарт у пушкінському “Моцарті і Сальєрі”, Микола Задорожний в “Украденому щасті” І. Франка, Хлистов із “Марії Заньковецької” І. Рябокляча, Богун з “Богдана Хмельницького” О. Корнійчука... Та чи можна перелічити всі ролі, яких тією чи іншою мірою торкалася сила Вашого таланту?.

Для мене, як і для всіх заньківчан, Ви були вчителем – не навчаючи. Ви нас виховували прикладом свого творчого життя, своїм нестримним прагненням до мистецького вдосконалення. Ваша впевненість і коректність, оптимізм і віра в заньківчанський дух гідні наслідування.

Чи пам’ятаєте, Борисе Васильовичу, як одного разу Ви зателефонували до театру і, покликавши мене до телефону, сказали, що хочете зі мною поговорити і прийдете до театру. Я розгублено запропонував приїхати до Вас, адже на вулиці дощ, та й після вистави буде пізно! “Ні, ні, я сам прийду”, – м’яко і незаперечно відповіли Ви. Друга дія вистави “Голубі олені” О. Коломійця пролетіла для мене швидко, я був стурбований: що трапилося? Перебирав подумки свою поведінку і на репетиціях, і на виставах протягом цього тижня ... начебто все гаразд. І ось Ви прийшли і ... подарували мені книжку Богдана Тобілевича “Панас Карпович Саксаганський”! Я тримав її в руках, заскочений і приголомшений, адже для такого дарунку начебто не було жодної святкової нагоди – “Я хочу, щоб ця книжка була у Вас”. Зворушений дарунком, я відкрив її і прочитав дарчий напис: “Цю книгу про вчителя дарую на добрий спогад талановитому актору Богдану Козаку – Б. Романицький 11. X. 77”.

Чи знаєте, Борисе Васильовичу, що тоді цією книгою, вірою в мене як актора Ви остаточно розвіяли мої сумніви щодо обраного шляху. Спасибі Вам за це! З роси і води Вам у житті і в творчості!

БОРИС ТЯГНО – МУЖНЯ ЛЮДИНА І ВЕЛИКИЙ МИТЕЦЬ!

Духовне дерево нашої культури незнищенне, бо глибоко вкорінене в національний і загальнолюдський ґрунт працею видатних митців попередніх століть. Одним з тих, хто плекав театральну гілку, був Борис Хомич Тягно, сто років від дня народження якого минуло 23 серпня 2004 р. Майже півстоліття віддав він українській сцені. Його вистави пам'ятають у Харкові і Києві, Дніпропетровську і Дніпродзержинську, Одесі і Львові. Його вчитель, реформатор українського театру Лесь Курбас, починав свій творчий шлях у Львові, а Борис Хомич волею долі свою дорогу в мистецтві завершив у місті свого великого вчителя. Львівському театрові імені Марії Заньковецької він віддав останні шістнадцять років життя.

Борис Хомич Тягно народився 23 серпня 1904 р. в Харкові в родині робітника-електрика. 1919 р. після закінчення гімназії вступив до Київського будівельного технікуму. 1921 р. склав іспити до Київського музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка, куди його зарахували одразу на третій курс, де майстерність актора і режисуру викладав Лесь Степанович Курбас.

Після закінчення інституту в 1923 р. Лесь Курбас запросив Б. Тягна на посаду режисера до театру “Березіль”, в якому працював до 1929 р. Серед здійснених ним постанов варто відзначити “Жакерію” П. Меріме, “Король бавиться” В. Гюго, “Бронепоезд 14-69” В. Іванова. Упродовж 1929–1932 рр. Б. Тягно працював режисером на Одеській та Київській кінофабриках, де зняв фільми “Охоронець музею”, “Фата моргана”, “Вирішальний старт”. У 1932–1937 рр. очолював Харківський театр робітничої мо-

Козак Б. Борис Тягно – мужня людина і великий митець! / Богдан Козак // Просценіум. – 2004. – № 3. – С. 28–31.

лоді (ТРОМ). Паралельно ставив вистави в театрі “Березіль” (“Загибель ескадри”, “Платон Кречет” О. Корнійчука). 1938 р. призначений головним режисером Дніпропетровського театру ім. Т. Шевченка, де працював до 1940 р. Протягом 1940–1944 рр. керував Дніпродзержинським театром російської драми. З кінця 1944 р. по 1947 р. очолював Одеський театр ім. Жовтневої революції. Того ж таки 1947 р. його переведено до Київського театру ім. І. Франка. Там його прийняли кандидатом у члени ВКП(б) і вже як кандидата в березні 1948 р. призначили головним режисером Львівського театру ім. М. Заньковецької. Гадаю, що твердження про те, нібито Б. Романицький (на той час головний режисер театру) особисто запросив на посаду художнього керівника Бориса Хомича Тягна, пора відкинути як легенду, яка не має під собою реального підґрунтя. Ідеологічні питання тоді вирішувалися “нагорі” без узгоджень із “низами”.

Запорізький музично-драматичний театр ім. М. Заньковецької у 1944 р. Указом Президії Верховної Ради УРСР було переведено до Львова на постійне місце праці. Приїзд українського театру зі Східної України став неабиякою культурною подією в житті міста. Але ті мистецькі вимоги, які висунув багатий на театральні традиції Львів перед заньківчанами щодо художнього рівня їхніх вистав і якості репертуару, керівництво театру на чолі з народним артистом Радянського Союзу Б. Романицьким та директором театру А. Бураковським одразу не могло розв’язати. На це були об’єктивні причини. Театр до Львова приїхав із Тобольська, де працював у роки війни. Очевидно, і репертуар театру, і його театральне майно, декорації, костюми перебували не в найкращому стані. Та й сам менталітет колективу заньківчан, його ідеологічна та мистецька спрямованість були далекими від культурного і мистецького рівня львів’ян. Театр за перші три сезони 1945, 1946, 1947 і першу половину 1948 рр. поставив одинадцять п’єс російських авторів, п’ять – українських радянських авторів, дві п’єси – зарубіжні і жодної української класичної п’єси. У пресі періодично з’являлися критичні статті на вистави, їх режисуру і гру акторів. Глядач неохоче відвідував театр. Керівництво Львівського обкому розуміло, що Б. Романицький, один з провідних акторів і художній керівник,

поставлене перед театром завдання – “завоювати націоналістичний Львів” – виконати не зможе. Очолити театр мала б людина, що своїми мистецькими устремліннями і школою відповідала б рівневі європейської культури, людина, яку Львів прийняв би без застережень. Вихід було знайдено: Бориса Романицького звільнено з посади художнього керівника “за власним бажанням у зв’язку зі станом здоров’я”, а на його місце з Київського театру ім. І. Франка переведено заслуженого діяча мистецтв УРСР Бориса Тягна. Можливо, ця акція планувалася уже наприкінці 1947 р., коли Тягна було переведено з Одеси на сім місяців до Києва, щоб згодом як столичного режисера послати до вимогливого “націоналістичного” Львова. Учніві Леся Курбаса Борисові Тягну була притаманна висока людська й мистецька культура та ерудиція. Він мав, окрім усього, і багатий режисерський досвід, отож кращого головного режисера для Театру ім. М. Заньковецької годі було шукати.

“Початок роботи Б. Х. Тягна у колективі заньківчан, – зазначає З. Сидоренко, автор книжки “Борис Тягно”, – припав на час деяких реформ радянського театру: перехід на бездотаційність, зміцнення керівництва в руках директорів тощо. До цих труднощів, на думку Б. Х. Тягна, життя додало ще й складності специфіки роботи театру на новому місці. Боротьба за глядача постала як першочергове завдання. Звідси й боротьба за репертуар, його кількісні та якісні показники”¹. Отже, Борис Тягно чітко окреслив причини свого переходу до Львова: “специфіка роботи”, “боротьба за глядача”, “репертуар, його кількісні та якісні показники”.

Шлях “входження” Б. Тягна в колектив заньківчан не був легким і позначився конфліктами як із дирекцією театру, так і з черговими режисерами, художниками та акторами. Відомостей про ці труднощі та конфлікти нема ні в театральних розвідках про історію Театру ім. М. Заньковецької, ні про творчість Б. Тягна. Невідь-чому, але у львівських архівах немає жодних матеріалів про перебування Театру ім. М. Заньковецької у

¹ Сидоренко З. Борис Тягно / З. Сидоренко. – К. : Мистецтво, 1984. – С. 69.

Львові протягом перших п'яти повоєнних років (є лише з вересня 1950 р.).

Під час генеральних репетицій 1994 р. вистави “Гедда Габлер” Г. Ібсена мені, виконавцеві ролі Тесмана, подали на сцену реквізит – аркуші списаних паперів, серед яких були сторінки зі старого партійного архіву 1948–1950 рр. парторганізації Театру ім. М. Заньковецької. У ньому виявилися: рукописний протокол партійних зборів та написані власноручно Б. Тягном доповідна записка на ім'я директора театру і заява до партійного бюро. Ці матеріали я опублікував у Записках Наукового товариства імені Т. Шевченка (Праці театрознавчої комісії за 1999 р.) Поки що це єдині документальні свідчення про те, що творчі засади і принципи Бориса Хомича Тягна натрапляли на нерозуміння і спротив. Ішлося про утвердження нової репертуарної політики: з акцентом на українську класику, сучасну українську п'єсу та зарубіжну класику, а також про нерозривність творчих і життєвих принципів.

Наведу для підтвердження Заяву Б. Тягна від 14.01.1949 р. до партійного бюро театру:

14-го січня, виїжджаючи до Москви, т. Бураковський мені заявив, що в матеріалах, які він везе до Москви, до Комітету Сталінських премій, значиться нар. арт. СРСР Б. В. Романицький як консультант по постанові “Макар Діброва”. Проте це чистісінька вигадка, незалежно від того, хто її автор, що протирічить як самим фактам і обставинам, в яких відбувалась постановка, так і самому законоположенню про інститут Сталінських премій.

Тому я опротестував цю вигадку як вигадку, що недостойна ні гідності самого т. Романицького, що має всі права і підстави претендувати на особисту премію, ні мого престижу як художнього керівника і режисера, що вже давно – 25 років тому назад, перестав потребувати якихось консультацій по постановках, а по роботі над п'єсами О. Корнійчука і поготів – від 1933 року.

Якими б міркуваннями не керувалося бюро, стверджуючи цю вигадку (згідно заяви т. Бураковського), я вважаю їх явно помилковими в світлі більшовицької правди і тому прошу пере-

глянути їх і дати т. Бураковському відповідні до дійсного стану речей вказівки.

Мені як постанововицику вистави важко опрeдiлювати гiднiсть її щодо присвоєння їй Сталiнської премiї, але за долю своїх постав я звик нести вiдповiдальнiсть перед урядом i партiєю самостiйно.

14.01.1949 р. Кандидат в члени ВКП(б) Б.Тягно².

Цей документ засвiдчує, що Б. Тягну доводилося захищати своє право як режисера-постановника i керiвника театру, доводити i колективу, i керiвництву облaстi, що вiн спроможний без сторонньої допомоги розв'язувати поставленi перед ним завдання. Борис Тягно постає тут перед нами як митець курбасiвської школи, чия людська i творча принциповiсть та чеснiсть були нероздiльнi, незважаючи на обставини, в яких йому доводилося їх обстоювати.

Середнього зросту, худорлявий, в окулярах, Б. Тягно, на перший погляд, справляв враження людини нерiшучої i м'якої, але як тiльки справа стосувалися творчостi чи етичних норм людської поведiнки, виявляв крицеву твердiсть характеру й силу волi.

Цiкавим є i протокол партiйних зборiв вiд 3 червня 1950 р., на яких Бориса Тягна пiддано нищiвнiй критицi за формування репертуару театру та його плановiсть. Щоб зрозумiти всю необ'єктивнiсть цих звинувачень, варто зазначити, що вiд березня 1948 р. i в сезонах 1949–1950 рр. театр поставив тридцять одну виставу. Особисто Б. Тягно поставив: 1948 р. – “Сорочинський ярмарок” за М. Гоголем, “Макар Дiброва” О. Корнiйчука та “Рюї Блаз” В. Гюго; 1949 р. – “Пiдступнiсть i кохання” Ф. Шиллера, “Змова приречених” М. Вiрти, “Навiки разом” Л. Дмитерка; 1950 р. – “Петербурзькi ночi” В. Малакова, Д. Шкневського, “Калиновий гай” О. Корнiйчука, “Учитель танцiв” Лопе де Вега та “Мiщани” М. Горького. Ось такий репертуарний напрямок впроваджував Б. Тягно. Коли ж додати ще поставленi iншими режисерами “Украдене щастя” I. Франка, “Доки сонце зiйде” М. Кро-

2. Усi документи зберiгаються в архiвi автора.

півницького, “Бурлака” І. Карпенка-Карого і “Вій, вітерець!” Я. Райніса, то бачимо, що репертуар Театру ім. М. Заньковецької і кількісно, і якісно значно виріс. Не помітити цього могли лише сліпі або заздрісні люди. Тому оцінка роботи Б. Тягна на зборах просто вражає. Вона вказує на недоброзичливу атмосферу навколо його творчості, і ця атмосфера значною мірою залежала від тих людей, чії прізвиська фігурують у протоколі зборів. Слід вказати і на те, що жоден з п’ятдесяти чотирьох безпартійних, що були на зборах, не виступив проти головного режисера та його репертуарної політики. Це можна вважати мовчазною незгодою з критикою, що її розгорнули члени партії. І ця мовчанка безпартійних людей свідчить як про час, в який їм доводилося жити, так і про незаперечну підтримку, хоч і мовчазну, творчих змагань Б. Тягна.

На сцені Театру ім. М. Заньковецької Б. Тягно поставив тридцять дві вистави за п’єсами як сучасних авторів, так і української та західноєвропейської класичної драматургії. Більшість цих постановок для театру була етапна й увійшла як мистецьке явище в історію української театральної культури 40–50 років: “Тарас Бульба” в інсценізації М. Рильського, Б. Тягна, “Борислав сміється” в інсценізації О. Полторацького, “Сон князя Святослава” І. Франка, “Гамлет” В. Шекспіра, “Езоп” Г. Фігейредо, “Фауст і смерть” О. Левади... Чи не найбільшою вершиною його творчості стала постановка “Гамлета” В. Шекспіра.

За час свого керівництва Б. Тягно підняв Театр імені М. Заньковецької на таку мистецьку висоту, що ніякі кадрові потрясіння у подальші роки не могли зруйнувати ті художні принципи й устремління, які він заклав у підвалини творчої роботи колективу. Борис Тягно володів природним чуттям виявляти творчі особистості, умів добирати їх і єднати в цілісний колектив, що згодом виявило себе під назвою “заньківчанський стиль”, “заньківчанська школа”.

У 50-х роках Б. Тягно запросив до Львова випускників Київського інституту театального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого – молодих режисерів Олександра Ротенштейна та Анатолія Горчинського, акторів Любов Каганову і Володимира Аркушенка. У 60-х роках вони вже стали провідними майстрами укра-

їнської сцени. Тоді ж у заньківчанську сім'ю він із Тернополя запросив свого учня – режисера Олексу Ріпка, а з Львівського театру оперети – курбасівця Доміана Козачковського, точно вгадав мистецьку потугу молодого сценографа Мирона Кипріяна, сьогодні головного художника театру, народного художника України. Під його керівництвом таланти корінних заньківчан, народних артистів Василя Яременка, Варвари Любарт, Фаїни Гаєнко, Володимира Данченка, Надії Доценко та Олександра Гая засвітилися новими гранями. У кінці 50-х з його згоди було прийнято у трупі театру після сталінських концтаборів “ворогів народу” Бориса Міруса, Олександра Гринька, Богдана Коха. Багато уваги він приділяв їх акторському вишколу і становленню.

На виставах режисера Б. Тягна виховалось не одне акторське покоління. Борисові Хомичу були властиві риси не тільки блискучого режисера-постановника, але й риси вдумливого та уважного педагога. Свою педагогічну працю він розпочав у 1924 р. в Київському музично-драматичному інституті імені М. Лисенка як викладач режисури, продовжив 1932 р. в Харківському ТРОМІ, а після війни (1944–1947 роки) відкрив театральну студію при Одеському театрі імені Жовтневої революції. Очоливши Театр імені М. Заньковецької у Львові, він скерував свій погляд на Львівський університет імені Івана Франка, де у 1955–1956 р. керував студентським театром. У 1959 р. відкрив дворічну Театральну студію при театрі, до навчання у якій запросив і студентів університету. Випускники студії 1961 р. тепер – гордість українського театру. Це народні артисти України Богдан Ступка, Наталія Лотоцька, Володимир Ячмінський, Алла Бабенко; Арнольд Помазан – народний артист Білорусії; заслужені артисти України Володимир Глухий, Віталій Коваленко, Тадей Давидко, Алла Корнієнко, Богдан Ваврик. Випускники студії 1963 р. доповнили цей список: Лариса Кадирова, Мирослав Коцюлим, Богдан Козак – народні артисти України; Богдан Стецько, Любов Собуцька – заслужені артисти України. Тоді ж, у 1963 р., Б. Тягно прийняв до театру випускників Київського інституту театального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого: Віталія Розстального – народного артиста України, Анну Плохотнюк – заслужену артистку України.

Як педагог, Б. Тягно часто застосовував метод індивідуальної праці. Завдяки цьому методіві Б. Тягну своїми успіхами завдячував Олександр Гай у ролі Гамлета, Олександр Гринько – у ролі Клавдія в “Гамлеті” та Ярослава у “Фаусті і смерті” О. Левади; Богдан Ступка – у тій же виставі в ролі Механтропа. Цей список можна було б і продовжити...

У сезоні 1948–1949 рр. Б. Тягно поставив перед колективом заньківчан стратегічну мету – вибороти звання академічного театру. Завдяки цілеспрямованості і високій мистецькій культурі, яку Б. Тягно прищепив заньківчанам, колектив театру досяг цієї мети у 1971 р. Творча енергія, зроджена Б. Тягном, не вичерпала себе й донині.

18 січня 1964 р. заньківчани назавжди прощалися з Борисом Хомичем Тягном – мужньою людиною і великим митцем. Його поховано на Личаківському цвинтарі.

У творчості Б. Тягна, як і в творчості багатьох митців, що вийшли з театру “Березіль”, простежуються принципи і засади, що лежали в основі курбасівської системи виховання, одним з основних постулатів якої був закон єдності людського етичного й художньо-творчого начала. “Мистецтво, – наголошував Лесь Курбас, – це та площина, на котрій вершиться об’єднання усіх нас: говорять до себе людські глибини, дійсне наше “я”, не випадковість і різнорідність індивідуальностей життєвих”⁷³. Простий і зрозумілий постулат, як біблійне “любити ближнього свого, як себе самого”, але водночас трудний і важкий до щоденного виконання. Проте лише за умов його дотримання можливим є шлях безперервного духовного і творчого зросту митця як особистості, як людини. Саме цей шлях заповів колективові заньківчан Борис Хомич Тягно, безкомпромісно утверджував його як режисер і педагог своєю жертвовною, самовідданою працею.

3. Курбас Л. *Філософія театру* / Лесь Курбас ; упоряд. М. Лабінський. – К. : вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2001. – С. 57.

СОФІЯ ФЕДОРЦЕВА

Однією з визначних постатей українського театру ХХ століття є народна артистка України Софія Федорцева, 100 років від народження якої минуло в березні. Далекого 1927 року вона зі Львова, долаючи кордон, приїхала у Харків до Леся Курбаса в театр “Березіль”. З цим театром назавжди поєднала свою творчу долю, пережила з ним і радісні, і трагічні дні та всілякі метаморфози. Повну сил та енергії 1960 року її “виштовхнули” на пенсію з групою інших березильців. Рішення не опротестувала, покинула Харків і повернулася до Львова – міста своєї молодості. Тут у її однокімнатній квартирі по вулиці Військовій (тепер С. Людкевича) виник своєрідний “салон” львівської інтелігенції. Частими гостями і друзями стали для неї М. Косів, А. Пашко, С. Максимчук, Б. Мірус, Б. Кох, А. Плохотнюк, Б. Козак, І. Волицька.

У квартирі Софії Володимирівни панував дух високої інтелігентності галицьких українців. Я ніколи не чув від неї нарікань на акторську долю, хоча шлях у театрі ім. Т. Шевченка не стелився трояндами. Завжди й охоче говорила про те, як працювала над роллю – самовіддано, вперто, чітко і точно. Про створені нею образи, зокрема Марусі (“Дай серцю волю” М. Кропивницького), Інгігерди (“Ярослав Мудрий” І. Кочерги), Катерини (“Гроза” О. Островського), Марії (“Марія Тюдор” В. Гюго) можна прочитати у монографіях, присвячених історії українського театру. Фільми “Лимерівна” та “Любов на світанні” залишили нам живою її неперевершену гру. У фондах українського радіо зберігаються записи могутнього, багатого тембрами голосу актриси, у звучанні якого оживає з дивною силою слово Т. Шев-

ченка та слово В. Стефаніка. Любила художнє слово! Спонукала і мене, тоді молодого актора, до читання поезій, була “таємним” режисером не однієї моєї ролі, передуманої і відпрацьованої в її “салоні” серед книг, картин М. Бурачека, І. Труша, під пильним поглядом Леся Курбаса, фотографія якого стояла у металічній підставці на фортепіано. Про Курбаса говорила з особливою теплою. Сила і воля, яку випромінювала, владність і гордість, які не покидали її до останніх днів, при згадці про Курбаса немовби упокорювались і м’якшали перед його пам’яттю. Завжди тверезо й реально оцінювала життя і факти. Поруч із нею ставав упевненим, вірив у правильність обраного шляху. Не допускала навіть можливості сумніву! У погляді її великих карих очей було щось глибинне, магнетичне, таємниче, вічне, була якась таїна... І ви вже не вели бесіду, а сповідалися... Вся її постать, голос, поведінка нагадували жрицю духовного храму, і Бог дозволив лише на мить явити вам її образ у всій величі і красі. Гадаю, що найкращою пам’яттю до ювілею буде її неопублікований спогад, в якому вона з Вічності дарує нам таємницю своєї людської і артистичної душі – свідомість національної приналежності.

ВЕЛИКИЙ ТРУДІВНИК УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНИ (ОЛЕКСА РІПКО)

Минуло 90 років від дня народження Олексія Миколайовича Ріпка – режисера Львівського академічного театру ім. М. Заньковецької, для утвердження слави якого він вклав багато плідної праці, створивши вистави, що увійшли до золотого фонду не тільки театру, а й українського театрального мистецтва. Жанрова палітра його постановок була дуже широкою: від драм і комедій до сатири і гротеску, від музичних вистав до трагедій. Уміння відчувати час, його приховані проблеми, виявити їх у п'єсах і зацентувати у сценічному баченні було його особливим умінням. Як педагог, він вишколив не одне акторське покоління не лише в театральній студії (1959–1963, 1974–1981), а й у своїх виставах впродовж двадцяти п'яти років. Його творчість кодувала у собі приховані від стороннього ока суперечності, що були обумовлені життєвими обставинами і політичною системою, в якій доводилось працювати.

Я вперше пізнав Олексія Миколайовича на початку 60-х у театральній студії заньківчан, хоч і вчився в іншій групі, в іншого педагога і, чесно кажучи, не сприймав методу його роботи в перші роки праці у театрі. Він видавався багатьом з нас, тоді ще “зеленим” акторам, консервативним і традиційним. Ми прагнули більшої свободи в часі проб, бунтували і часто-густо плутали поняття імпровізації з руйнуванням режисерського задуму. Проте Олексій Миколайович терпляче перечікував наше творче “бродіння”. Тепер можу сказати, що своїми сьогоднішніми творчими здобутками і тим, що знаю і чим володію в професії актора, я великою мірою зобов'язаний і йому – режисерові, педагогові, людині.

Козак Б. Великий трудівник української сцени / Богдан Козак. – Кіно – Театр. – 1998. – № 4. – С. 16-19.

Зовні він був схожий на роденівського Бальзака – монументальний, з масивною головою, обрамленою сивим волоссям; випукле чоло, порізане глибокими зморшками; з-під нього дивилися великі, сірі, розумні очі, завжди зосереджені на співрозмовникові, добрі і спокійні, в яких ніколи не спалахував вогонь роздратування, навіть тоді, коли ми говорили нісенітниці...

“Ріпка Олексій Миколайович народився 25 грудня 1907 року в місті Охтирці Сумської області, – читаємо в Енциклопедичному довіднику “Митці України” (1992). – Навчався у 1932–1934 роках в Харківському театральному інституті. Творчу діяльність почав з 1929 року. Учень Б.Тягна. 1956–1983 роки – режисер Львівського театру ім. М. Заньковецької...” Сухі і скупі дані нічого не говорять про його життя, хоча вказують нам шлях до розкриття витоків його творчості. За ними стоять і його режисерське уміння, і не зрозуміле для багатьох, хто творив з ним поруч, вперте невизнання тодішньою владою його праці. Він ніколи не скаржився, нічого не пояснював, нічого не розповідав. Спробуємо зробити це за нього.

Олексій Миколайович народився у сім’ї службовця. Коли йому виповнилося 14 років, він втратив батька і був змушений вчитись і працювати, бо мав ще двох молодших братів. Через рік закінчив сім класів середньої школи ім. Г. Ф. Гринька, влаштувався кур’єром Охтирського міськкомунгоспу і за два роки досконало “вивчив” розбиті вулиці Охтирки та її глухі передмістя.

1924 року потрапляє до Харкова, маючи намір продовжити навчання. Саме сюди, до столиці УРСР, приїздить з Києва на гастролі театр “Березіль”. Молодого Ріпка вразили “Гайдамаки” Т. Шевченка, зокрема виконання Іваном Мар’яненком ролі Гонти. Дивиться і “Джیمмі Хігінса” Сінклера з Амвросієм Бучмою у головній ролі, і шекспірівського “Макбета”... Він вирішує стати актором! Але шлях до професії затягнувся на цілих шість років. На життя він заробляє працюю рахівника якоїсь контори, а вечорами бігає на репетиції театру робітничої молоді (щось на зразок агітбригад, які з 1925 року виростали по всій Україні, як гриби). Харків того часу стрясався від дискусій різних літературних та мистецьких угруповань – аж голова йшла обертом. Але тут, на радість, 1926 року “Березіль” переїздить до столи-

ці. Ріпка не пропускає жодної вистави, має щастя двічі слухати виступи Леся Курбаса про шляхи поступу українського театру і мріє стати режисером – таким, як Лесь Курбас. Коли ж 1932 року при Центральному ТРОМі було відкрито театральний технікум, він стає його студентом. Тут доля дарує йому зустріч з Борисом Тягном, учнем Леся Курбаса, професійним режисером, що саме тоді був призначений художнім керівником Харківського ТРОМу і, згідно з постановою уряду, мав перетворити його на професійний театр. Тягню залучив до вишколу тромівців провідних майстрів “Березоля” – Амвросія Бучму, Мар’яна Крушельницького, Валентину Чистякову, Бориса Балабана. Згодом театральний технікум реорганізовується у музично-театральний інститут, і Олексія Ріпка, як обдарованого тромівця, зараховано студентом режисерського відділення. Навчаючись, він бере участь у виставах ТРОМу.

Проте насувався чорний 1933... Зняття Леся Курбаса з посади художнього керівника “Березоля” приголомшило театральний Харків. 1934 року закривають театральний інститут, і Борис Тягню приймає до ТРОМу молодого Олексю Ріпка асистентом режисера. Навчання тривало...

Мистецький Харків 20-30-х років, вистави Леся Курбаса і його режисерська школа в особі Бориса Тягна – ось фундамент професійного вміння Олексія Миколайовича Ріпка. Він ніколи про це не розповідав, і ми цього не знали, проте відчували, що буде він свої вистави за певним планом, де не було місця хаотичним, випадковим речам. Він завжди приходив на репетиції до акторів готовим, мав чітке бачення вистави, володів умінням дієво, мізансценічно виявляти приховану сутність п’єси, мав неперевершене чуття точного розподілу ролей і здатність із різних за віком акторів творити довершений ансамбль. Такими були складові успіху його вистав і їх подиву гідного репертуарного довголіття.

Молодому Олексю Ріпкові була притаманна постійна спрага знань. Коли 1937 року після злиття ТРОМу і Театру Революції ні він сам, ні його вчитель Борис Тягню не потрапили до режисерського складу об’єднаного театру – тепер вже ім. Ленінського комсомолу, Олексій Миколайович, працюючи режисером

Харківського театру юного глядача ім. Горького, вступає на заочне відділення ГИТИС ім. А. Луначарського (Москва). Але його навчання і роботу в театрі цього разу перервала війна. Увільнений за станом здоров'я від призову, Олексій Миколайович переїздить із дружиною Юлією Володимирівною Гросицькою та п'ятирічного донькою Оленкою до рідної Охтирки. Тут він живе під час окупації, а щоб прогодувати сім'ю, працює актором новоствореного напівпрофесійного Охтирського театру. І хоч період цієї праці був коротким, сам її факт радянська влада "пам'ятала" йому усе життя. Ні найвищий режисерський професіоналізм, ні численні постановки п'єс радянських драматургів не могли в очах партійних керівників загладити його "провину" – працю на ворога. Ми, молоді тоді актори Театру ім. М. Заньковецької, не могли ніяк збагнути, чому Олексій Миколайович, завжди здатний на художній раді відстояти власне творче вирішення тієї чи іншої вистави, бере до постановки недосконалу п'єсу чергового радянського драматурга. Ми сприймали це як вияв конформізму, кон'юнктури. Ми не знали про його "таємницю", а саме вона примушувала Олексія Миколайовича у такий спосіб доводити владі свою лояльність.

Після звільнення Харківщини Олексій Ріпка з дружиною (прекрасною співачкою та піаністкою, навчання якої на четвертому курсі вокального факультету Харківської консерваторії перервала війна) бере активну участь у роботі концертної бригади, що обслуговувала прифронтовий шпиталь. А коли 1944 року Охтирський драматичний театр ім. Т. Шевченка повернувся з евакуації, Олексій Миколайович та Юлія Володимирівна впродовж двох років плідно працюють на його сцені. "Запорожець за Дунаєм" В. Гулака-Артемівського, "Дві сім'ї" М. Кропивницького, "Українські водевілі" та ще чотири вистави радянських драматургів він встиг тут поставити. А далі на нього вже чекала неспокійна, тривожна, мандрівна творча доля.

1945 року Ріпка – режисер Сумського обласного драматичного театру ім. М. Щепкіна, 1948 року – художній керівник Сумського театру ляльок, 1949 року – знову дорога. Цього разу аж до Тернополя, виконуючим обов'язки головного режисера музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка.

Він швидко знаходить порозуміння з “новим” колективом, трупа якого була сформована на базі... Охтирського драматичного театру ім. Т. Шевченка, який 1945 року приїхав немовби лише на гастролі до Чорткова. Проте залишився там і став стаціонарним обласним Тернопільським театром, прийнявши до свого складу деяких акторів тодішнього обласного театру ім. І. Франка. Це відбулося 1948 року і було заздалегідь сплановане радянською владою з метою ліквідації Тернопільського обласного театру ім. І. Франка, колектив якого складали актори-галичани.

Незважаючи на творчі успіхи театру, його керівника Олексія Ріпка несподівано звільняють із посади виконуючого обов'язки головного режисера, і впродовж наступних п'яти років він працює у Тернопільському театрі черговим режисером. Понад тридцять вистав Олексій Миколайович подарував тернопільським глядачам. Серед них “Наталка Полтавка” І. Котляревського, “Наймичка” І. Карпенка-Карого, “У неділю рано зілля копала” О. Кобилянської, “Одруження” М. Гоголя, “Діти сонця” М. Горького, “Підступність і кохання” Ф. Шиллера та ін.

1956 року Б. Тягно, що на той час уже вісім років плідно працював головним режисером Львівського театру ім. Марії Заньковецької, запросив колишнього свого учня, а тепер уже зрілого майстра спершу на постановку п'єси Я. Галана “Човен хитається”, а відтак на посаду чергового режисера. Але партійне керівництво Тернополя думало інакше. В театрі було скликано збори, на порядку денному яких постало питання “морально-етичної поведінки режисера О. Ріпка”. Збори більшістю голосів позбавили Олексія Миколайовича права працювати режисером.

До честі тернополян, актори, голова профкому театру Іван Яроцький та Володимир Сохацький (виконавець ролі Леніна у виставі “Правда” О. Корнійчука) подали позов до суду щодо правомірності такого рішення зборів. У місті назрівав політичний скандал. Тоді начальник обласного управління культури Іван Луцик, очевидно, зі згоди партійного керівництва області, терміново привозить з Києва рішення “про перехід О. М. Ріпка режисером до театру ім. М. Заньковецької” (Про цей факт з життя Олексія Миколайовича розповів мені актор нашого театру,

заслужений артист України Богдан Антків, котрий тоді працював у Тернополі.)

Однак і у Львові на творчому шляху Олексія Ріпка виростили терни. 1960 року у зв'язку з поганим станом здоров'я Борис Тягно фактично відходить від керівництва театром. Колектив заньківчан вносить пропозицію затвердити головним режисером О. М. Ріпка. Питання розглядається... Його нагороджують орденом “Знак пошани”, приймають до лав КПРС. Здавалося б, крига скресла! Але... на посаду головного режисера театру ім. М. Заньковецької призначають іншого режисера. Йому ж пропонують очолити Львівський театр юного глядача ім. М. Горького – той самий Харківський ТЮГ, в якому він починав самостійну працю і який після війни було переведено до Львова. Проте мине лише два роки – і О. М. Ріпка звільнять із посади головного режисера і повернуть до театру ім. М. Заньковецької, знову черговим режисером.

Олексій Миколайович поставив на сцені нашого театру близько 50-ти вистав. Був терпеливим і добрим, щирим і правдивим, не шанованим чиновниками від культури і любленим своїми акторами. Він явив львів'янам вистави-одкровення: “Невольник” М. Кропивницького за Т. Шевченком (1961), “Суєту” (1967) та “Хазяїна” (1970) І. Карпенка-Карого, “Сестри Річинські” І. Вільде, Б. Антківа (1968), “Марію Заньковецьку” І. Рябкляча (1972). Чи можемо ми забути ці вистави? Ще за їх сценічного життя вони стали театральними легендами!

Згадаймо хоча б “Невольника”, його акторське сузір'я: у ролі батька – Василя Яременка, у ролі Кобзаря – Доміана Козачковського, в ролі Ярини – Любов Каганову та В'ячеслава Сумського у ролі Степана. “Невольника” Олексій Миколайович поставив як виставу-думу, сповнену епічності й ліризму, де мотив козацького обов'язку перед Батьківщиною переплітався з мотивом жіночої вірності, чекання, любові до осліпленого ворогами коханого, що повертає з неволі. Як це було на часі! Ще кожна сім'я чекала тих, що пропали безвісті на війні, чекали і тих “невольників”, що тільки-но повертали із сталінських тюрем і концтаборів. Не було жодної вистави, щоб у залі не плакали глядачі. Мої перші кроки і кроки моїх колег-студійців на сцені театру

були саме в “Невольнику”. Парубки і дівчата, турки й козаки, ми танцювали і співали, билися на шаблях і носили невольничі кайдани. Грали численні епізоди, переодягалися і гримувалися по чотири рази і так – понад триста разів, аж до останньої вистави 1976 року, коли зі смертю В. Яременка спектакль було списано.

А “Сестри Річинські”?! Вистава, що на Всесоюзному огляді здобула перше місце і вразила амбітну московську комісію умінням українських акторів грати п’єсу з життя інтелігенції з глибокою психологічною мотивацією, на півтонах, без крику, як драматургію Чехова. Проте і тут на Олексія Миколайовича чекало важке випробування. Хтось написав донос про те, що в “Сестрах Річинських” співають націоналістичний гімн. Насправді ж співали пісню композитора Ярослава Ярославенка на слова Миколи Вороного: “За Україну, за її волю, за честь і славу, за народ...” Слово “Україна” для “них” – це вже був націоналізм. Директор театру Федір Сандович, Богдан Антків та Олексій Ріпко отримали догани, пережили неодноразові виклики до КДБ.

Легендарна “Марія Заньковецька”... Її поява випала на той час, коли у Львові вже відбувалися арешти членів Гельсінкської спілки, коли розганяли професорський склад Львівського університету, коли кілька років перед тим згідно з урядовою постановою щодо Театру ім. М. Заньковецької з його репертуару було вилучено всю українську класику. А в “Марії Заньковецькій” на повен голос лунала тема творення і змагань українського професійного театру корифеїв, його боротьби з російським самодержавством, що душило на Україні мову і культуру. На кожній виставі зал був переповнений, наелектризований. Оплески гриміли після кожної картини, переривали окремі акторські репліки. Після чергової вистави начальники від культури робили купюри в тексті п’єси. Роль Садовського скоротили майже на третину. Під час репетиції ми, молоді, пропонували Олексію Миколайовичу використати музичним тлом до дії фортепіанні твори М. Лисенка. А він уперто, послідовно вводив у виставу народні пісні у виконанні хору ім. Г. Верьовки. Не дискутував, знав вищу мету і досяг її. Контрапунктом до дії, що розгорталася на сцені чи то у Києві, чи у холодному Свеаборзі, чи у Ростові, звучав народний спів – як вічне і незнищенне джерело душі народу, як вулканічна

сила, яку не можна зупинити жодними заборонами. Ефект був вражаючий, жодні скорочення тексту не міняли головної думки. Роль Марії Заньковецької виконувала Лариса Кадирова, її батьків, Адасовських – Борис Романицький, Віра Полінська, тітоньку грала Надія Доценко, полковника Хлистова – Богдан Козак, Садовського – Федір Стригун, Кропивницького – Володимир Максименко, Старицького – Богдан Антків, прогресивних представників російської інтелігенції генерала Єсипова – Василь Яременко, його дружину – Галина Шайда, Стасова – Олександр Гринько. Вистава пройшла на сцені театру майже 600 разів, даруючи глядачам усвідомлення власної національної гідності та гордості за свій театр.

Треба сказати ще про одну рису, притаманну Олексію Ріпкові-режисеру, рису, що рідко трапляється у цій професії. Він міг привселюдно перед актором визнати свою творчу неправоту. Я був свідком таких випадків. Це було зі мною на “Суєті”, на “Марії Заньковецькій” з Ларисою Кадировою, коли Олексій Миколайович після прем’єри при всіх вибачився перед нею за прикрі хвилини, що виникали в часі репетицій.

Офіційного визнання свого режисерського таланту Олекса Миколайович все ж дочекався. 1982 року, за рік до смерті, на численні клопотання своїх учнів, на той час вже народних та заслужених артистів, йому було присвоєно почесне звання “Заслуженого діяча мистецтв України”.

Сьогодні виховані ним актори успішно працюють у різних театрах від Харкова аж до Львова, їхні серця закарбували назавжди ті хвилини творчої радості, які силою свого таланту викрешував у їхніх душах великий трудівник української сцени Олексій Миколайович Ріпко. Пам’ятаймо про це...

ЙОГО НАЗИВАЛИ УЛЮБЛЕНЦЕМ ДОЛІ (Богдан Антків)

Однією з таємниць акторського мистецтва є вміння не втратити у своїй емоційній пам'яті, в своїй душі зв'язок з тими, хто був твоїм партнером на сцені і кого вже немає поруч із тобою у цьому житті. Цей зв'язок творить невидимий духовний світ високого акторського існування. Серед тих, з ким говорить моя душа, є і Богдан Михайлович Антків, річниця фізичної смерті якого минула 22 грудня 1999 року.

Богдан Антків! Його називали улюбленцем долі. Високий, статний, гарний на вроду, завжди з гордо піднесеною головою, високим чолом, виразним орлиним носом і густими бровами, з-під яких світилися розумом і енергією сірого кольору очі. Він виглядав козаком-красенем. Проте повні, чітко окреслені губи свідчили про доброту і м'якість його характеру. Голос приємного тембру – високий баритон одразу западав у душу, як під час розмови, так і співу. Любив співати, акомпануючи собі на гітарі або фортепіано. Був приятний у товаристві, серйозний і принциповий аж до педантизму у справах і водночас не позбавлений почуття гумору, цінував дотепний жарт і гостру думку. У товаристві зачаровував усіх, особливо жінок, які упали за ним, проте над усе ставив свою сім'ю, дружину Марічку і двох синів, Богдана і Юрка.

Шлях його до вершин у Театрі імені М. Заньковецької не був таким легким, як здавалося. Прийшов у колектив заньківчан 1963 року зрілим актором – заслуженим артистом України, маючи за плечима вагомий творчий доробок у Тернопільському музично-драматичному театрі імені Т. Шевченка. Ми, випускники театральної студії при Театрі імені М. Заньковецької (1961–1963), у той час теж влилися в заньківчанську сім'ю, і як це не дивно, були з ним в однакових стартових умовах, а, можливо, і

Козак Б. Його називали улюбленцем долі / Богдан Козак // Високий замок. – 1999. – 22 груд.

в кращій ситуації – були дітьми цього театру і по праву зайняли місце під світлом ліхтарів на сцені. Богданові Михайловичу це місце потрібно було виборювати. Він мусив одразу довести, що може стати поруч із такими майстрами, як Борис Романицький і Василь Яременко, Доміан Козачковський і Володимир Данченко, Олександр Гай і Володимир Аркушенко, творчий талант і авторитет яких був незаперечним. Це було нелегке завдання.

Першою спробою його вирішити було введення Богдана Михайловича на роль Гриця у виставі “Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці...” М. Старицького. Однак це не вирішило завдання. В’ячеслав Сумський, виконавець цієї ролі з дня прем’єри, був молодшим і романтичнішим. Прем’єрна роль Дятлова у “Третій патетичній” М. Погодіна теж не була удачею. Інтелігентний Богдан Михайлович не зовсім підходив на роль суворого і незламного чекіста. Наслідки не забарилися... На художній раді театру його понизили у зарплаті – прийняли ж на ставку найвищого окладу: 175 карбованців. Театр, як Сфінкс: даючи ролі, вимагає одразу правильної відповіді. Приходить на думку випадок з історії МХТ, до якого, як тоді говорили, на службу, К. Станіславський запросив Михайла Качалова – теж на найвищий оклад. Дебют виявився невдалим. Треба було виявити мужність, силу волі і неабиякий талант, щоб збагнути творче єство нового театру і оволодіти його методом. Качалов це зробив. Зробив це і Богдан Антків! Такі його ролі, як Кобзар у “Гайдамаках” Т. Шевченка, Горнов у “Доки сонце зійде” М.Кропивницького, Кречинський у “Весіллі Кречинського” О. Сухово-Кобиліна, Михайло Барильченко в “Суєті” І. Карпенка-Карого, Сулейман у “Сестрах Річинських” І. Вільде і Б. Антківа, змусили художню раду переглянути попереднє рішення, визнати творчість Богдана Михайловича і дати їй знак заньківчанської проби! Його акторська особистість стала потрібною театрові. Він зумів легко перейти від виконання ролей героїчних до ролей характерних, що засвідчило широту його акторського діапазону. Понад сто образів різного жанру і характеру створив на сцені Театру ім. М. Заньковецької Богдан Михайлович Антків. Колектив у його особі знайшов не лише талановитого актора, але й прекрасного інсценізатора-драматурга. Першу таку спробу він зробив у 1964 році спільно з Романом Іваничуком, інсценізувавши його повість “На зламі ночі”, зго-

дом “Сестри Річинські” (1968), “А Прут тече” (1970) з Іриною Вільде, “Прапороносці” (1975) О. Гончара разом із Сергієм Данченком, а відтак самостійно “Меланхолійний вальс” (1989) за О. Кобилянською, трилогію “Мазепа” (1991–1992) Б. Лепкого.

Свідомий свого високого призначення – митця української сцени, Богдан Антків завжди мав чітку і виразну громадську позицію. Відчував межу допустимого компромісу, рубіконом якого була українська культура, українська мова. Саме ця риса його особистості стала близькою нам, молодим тоді акторам, захопленим українською поезією шістдесятників, сповненою правди, патріотизму, любові до рідного слова. Вікова різниця між нами ролі тут не відіграла. Навпаки, ще більше горнула нас до нього і до таких, як він, ми відчували опору, підтримку нашим змаганням впроваджувати у всі сфери творчого життя театру українську мову.

Пригадую випадок, який сьогодні може виглядати кумедним, але тоді міг мати дуже серйозні наслідки для Богдана Михайловича. В час антиалкогольної кампанії на зборах колективу треба було ухвалити рішення (всім проголосувати), тобто запевнити керівництво міста у своїй відмові від будь-якого вживання алкоголю. Всі розуміли, що це черговий радянський театр абсурду, проте Богдан Михайлович встав і сказав: “Я не можу голосувати за таке рішення, я завжди випиваю келих за своє здоров’я і здоров’я своїх рідних у дні народження, не кажучи вже про Новий рік та інші народні свята”. І він не проголосував!

Сповнений людської гідності і чесності, викликав повагу і захоплення, а в декого, можливо, злість і заздрість. Був гостинний, господарний, знав усе про городництво і садівництво, виноробство і бджільництво, вмів змайструвати шафу і настроїти рояль, глибоко відчував український фольклор і народні традиції – з Божої ласки знав і умів багато. Мав дуже гарний почерк, що ним дрібно списував сотні сторінок своїх інсценізацій, які читав близьким людям. Ритмічно і прецизійно складав обіч аркуші рукопису гарними довгими пешеними пальцями. Як сьогодні чую його мелодійний голос, сповнений доброти і щирості...

Серед душ, що оберігають театр імені Марії Заньковецької, є і душа Богдана Антківа, яка щовечора незримо спостерігає за нами на сцені. Пам’ятаймо про це!

ШТРИХИ ДО ТВОРЧОГО ПОРТРЕТА СЕРГІЯ ДАНЧЕНКА

Віддавна znana думка Костянтина Станіславського, що театр починається з вішака. Проте великий засновник “системи” добре розумів, що справжній театр виникає лише під керівництвом творчої особистості. У 70-ті роки ХХ ст. таким керівником для Львівського академічного театру ім. М. Заньковецької був Сергій Володимирович Данченко.

У моєму творчому й приватному житті, як, зрештою, і в житті багатьох моїх колег у театрі, Сергій Володимирович відіграв дуже важливу роль не тільки як митець (режисер, керівник трупи), але й як людина. Він прийшов до Театру ім. М. Заньковецької у 1965 р. після успішної постанови на його сцені дипломного спектаклю за п’єсою польського драматурга Леона Кручковського “Перший день свободи”. На той час у театрі з’явилася велика група молодих акторів, випускників театральної студії при театрі (1959–1961 рр., 1961–1963 рр.): Володимир Глухий, Віктор Коваленко, Лариса Кадирова, Богдан Козак, Алла Корнієнко, Наталя Лотоцька, Наталя Міносян, Ольга Піцишин, Богдан Ступка. До театру прийшли також випускники Київського театрального інституту ім. І. Карпенка-Карого Віталій Розстальний, Анна Плохотнюк; із Запорізького українського музично-драматичного театру ім. М. Щорса – Таїсія Литвиненко та Федір Стригун. Згодом Сергієві Данченку, вже як головному режисерові, судилося вивести на орбіту високого мистецького злету більшість із цих молодих акторів.

Перша моя зустріч із Сергієм Володимировичем Данченком як режисером відбулася 1965 р., коли він призначив мене

Козак Б. Штрихи до творчого портрета Сергія Данченка / Богдан Козак // Просценіум. – 2007. – № 1. – С. 14–20.

на роль у п'єсі О. Штейна “Вдівець”. Наступного року довірив роль у виставі за п'єсою А. Школьника “Людина за бортом”. Випадок, що трапився на художній раді під час обговорення генеральної репетиції, був для мене визначальним у моїх стосунках із Сергієм Володимировичем. Члени художньої ради не тільки хвалили, але й гостро критикували, зокрема, перепало мені як виконавцеві головної ролі. Не такі, мовляв, радянські учні, як у виконанні Богдана Козака, їхня поведінка, манери... Дали слово й постановнику Сергієві Данченку. Він подякував присутнім за аналіз його роботи, а наприкінці сказав те, що пам'ятаю і до сьогодні: “У мене претензій до роботи Богдана Козака немає, він чітко виконував мої завдання, тож вина тут моя, а не його. Ми маємо ще кілька днів до прем'єри і врахуємо ваші зауваження”.

У театрі деякі режисери перекладають тягар відповідальності за невдалу виставу на плечі акторів. До чести Сергія Данченка, він критику завжди більшою мірою брав на себе, а успіх ділив порівну з акторами. Взаємоповага, довіра під час роботи поміж ним і тими акторами, що працювали над виставою, була завжди високою. Цінував дружбу і не терпів зради! Я, як і більшість моїх колег, завжди покладався на його смак, відчуття міри, інтелігентність і розум, беззастережно вірив у його далекоглядність як керманіча театру. Гадаю, що з цієї взаємодовіри зродилися засади тієї театральної етики заньківчан 60–70-х років, що роблять сильним цей колектив і сьогодні. Актор для Сергія Данченка не був холодним гучномовцем чи безхребетним плазуном, а особистістю, живою людиною, яка тонко реагує на суспільні проблеми, має свою особисту творчу думку.

У 1978 р. я не поїхав з ним до Театру ім. Івана Франка. За кавою у “Золотому півнику” мали довгу й відверту розмову. Ми завжди розуміли один одного, він не закрив переді мною своєї душі, не закрив і дверей театру, куди перейшов працювати. Будь-якої миті я міг увійти туди.

Праця Сергія Володимировича у Львові ділиться на три періоди. В Театрі ім. М. Заньковецької – на посаді чергового режисера (1965–1967), на посаді головного режисера Львівського театру юного глядача ім. М. Горького (1967–1971) та з 1971 по 1978 рр. він – головний режисер колективу заньківчан. За оби-

два періоди роботи у Театрі ім. М. Заньковецької він поставив вісімнадцять вистав. Сім з них були, без сумніву, знаковими для всього українського театру: “В дорозі” В. Розова (1966), “Маклена Граса” М. Куліша (1967), “Камінний господар” Лесі Українки (1971), “Моє слово” за В. Стефаніком (1971), “Річард III” В. Шекспіра (1974), “Прапороносці” О. Гончара, Б. Антківа, С. Данченка (1975), “Украдене щастя” І. Франка (1976).

Сергій Данченко будував репертуарну політику театру так, що його особисті успіхи не відсували в тінь працю колег-режисерів Олексія Ріпка, Володимира Опанасенка, Алли Бабенко, Богдана Суслівського. Кожен з них мав можливість розкрити свій хист. Зокрема, Олексій Миколайович Ріпка, за плечима якого був довгий творчий шлях, немов отримав друге дихання. Його “Суєта”, “Хазяїн” І. Карпенка-Карого, “Марія Заньковецька” І. Рябокляча довгі роки залишалися окрасою заньківчанського репертуару.

Не знаю, чи був ще на той час в Україні театр, де б так успішно співпрацювало п'ять режисерів. Сергій Данченко за роки свого керівництва створив такий високомистецький колектив, що навіть після переїзду режисера до Києва, а опісля й групи акторів, заньківчани й далі успішно продовжували працювати. Він зумів злити воедино різні акторські покоління і поєднати дві українські акторські школи – східну і галицьку. Секрети успіху Сергія Володимировича як керівника, гадаю, найперше полягали у тому, що він був сином народних артистів України Володимира Данченка та Віри Полінської, що розпочали свій творчий шлях у Театрі ім. М. Заньковецької ще у 30-х роках в Запоріжжі, тож Сергій виріс у театрі, його знали старші актори з дитинства і приймали його як свого, а з іншого боку, ми, молоді, потребували лідера, тож прийняли його одразу як однодумця і керманіча. Це той щасливий випадок, коли в театрі представник акторської династії не гальмує процесу, а дає поштовх до нового бачення й розвитку мистецтва. Батька він лише раз зайняв у одній із своїх вистав, а матір – кілька разів, і то в епізодах. Впливати на рішення Сергія Данченка було практично неможливо. В характері у нього це було від батька, а також, гадаю, від першої професії геолога. С. Данченко закінчив геологічний фа-

культет Львівського державного університету ім. І. Франка і до вступу на режисуру встиг попрацювати в експедиціях, а це неабиякий гарт і випробування. Він був шатеном високого зросту, з виразним відкритим обличчям, у міру повні губи і відвертий погляд сірих променистих очей свідчили про доброту. Міцна статура тіла і тихий приємний голос ніколи не давали розгулятися темпераментові співрозмовника. Не пам'ятаю, щоб хтось його не поважав. У ньому було щось левине – сильне, потужне, лицарське. Коли з кимось говорив наодинці чи промовляв до колективу, завжди відчувалася впевненість. Його думка ніколи не вичерпувалася примітивною однозначністю, за словами завжди відчувався безперервний потік мислення, потік енергії, що пульсував у паузах, іноді досить довгих, у погляді, у виразі обличчя, порухах тіла. Він був відповідальним за те, що говорив, у чому переконував, проте завжди залишав поле для діалогу з опонентом. Своєю уважністю до співрозмовника демонстрував готовність сприйняти інший хід думки. Він блискуче, мабуть, найкраще з усіх у театрі грав у преферанс, здебільшого таке траплялося під час гастролей, де мав більше вільного часу. Ця гра вимагала не тільки аналітичного розуму, але й виняткової інтуїції. Творча інтуїція Сергія Данченка завжди вражала: чи це стосувалося формування репертуару, чи розподілу ролей – він ніколи не помилявся.

“Камінний господар” Лесі Українки (1971) у постанові Сергія Данченка (сценограф Мирон Кипріян, композитор Богдан Янівський) привернув увагу театральної громадськості не тільки в Україні, але й за її межами. Те саме можна сказати і про його постанову “Річарда III” В. Шекспіра (1974) чи “Украденого щастя” І. Франка (1976). Спочатку прем'єра у Львові, всеукраїнський успіх, а відтак несподівано постава цих п'єс у театрах України і в різних республіках колишнього СРСР. Як він вловлював ті ледь помітні суспільно-політичні зміни, що давали йому можливість на крок попереду від інших через класику сказати те, що хвилювало людей упродовж років і не було висловленим, – це таємничий дар його таланту. Сценічні постанови С. Данченка, довершені у своїй формі (режисерський задум, акторське втілення, сценографія, музика), неодноразово визнавали найкращими в

Україні, і вони, без сумніву, слугували прикладом для наслідування. З віддалі часу можна сказати: кожна його вистава – це творчий вираш, більший чи менший, але вираш, що збагачував наш театр на шляху мистецького поступу.

Задум виношував довго. Знаю про це з уст його дружини пані Валентини Міліці і з власних особистих спостережень. Якось попросив у мене академічне видання “Украденого щастя” І. Франка, а через рік здійснив тріумфальну поставу п’єси на заньківчанській сцені. Позичені книги, завжди повертав власникам. Як дорогу пам’ятку, зберігаю том І. Франка, на сторінках якого рукою Сергія Володимировича зроблено помітки, скорочення у тексті. “Енеїда” Котляревського – задумував її для постави в Театрі ім. М. Заньковецької, а зреалізував уже на сцені Київського театру ім. І. Франка. Так само “Дядю Ваню” А. Чехова планував для заньківчан, а втілив на франківській сцені. Сергій Володимирович залучив мене до роботи над цією п’єсою як асистента і як виконавця ролі Астрова. Тому знаю, як прискіпливо він обмірковував задум і добирав акторів на ролі. Ця робота тривала не один місяць. Для нього все мало значення, але насамперед особистісні риси актора як людини, здатної на сцені скинути маску, яку іноді з успіхом носить у житті. Розподіляючи ролі, він ніколи не керувався особистими симпатіями. На моє зауваження, що під час репетицій “Дяді Вані” виникне певна напруженість, радше відстороненість, яку може викликати у творчій групі призначення одного з акторів на роль Телегіна, Сергій Володимирович, хвилинку подумавши, зі сміхом відповів: “Ми ж з ним горілку пити не будемо!”

Для мене як актора у творчому процесі важливою є віра режисера у мої творчі можливості. Сергій Володимирович, коли вже призначав на роль, то це з його боку було високою довірою до актора, і він очікував такої самої довіри як режисер. Пригадую такий епізод: тривала напружена робота над “Річардом III” В. Шекспіра, паралельно відбувалися проби ще двох вистав – “Маленькі трагедії” А. Пушкіна та “Планета Сперанта” О. Коломійця. Декілька акторів, до яких належав і я, були зайняті у всіх трьох поставках, і ми бігали з проби на пробу. Втоmlений і знервований, я попросив Сергія Володимировича звільнити мене

від ролі Кларенса у “Річарді III”, у відповідь, без жодної паузи – “Не вигадуй. Іди працюй. Я вірю, ти зробиш”. Мастита комісія з Москви, запрошена для перегляду вистав Театру ім. М. Заньковецької, високо оцінила “Річарда III”, а в числі найкращих було названо роль Богдана Ступки (Річард III) і мою (Кларенс).

Його довіра до актора сповнювала нас енергією, викликала бажання ще активніше працювати не тільки на репетиціях, але й поза ними. На пробах Сергій Данченко ніколи не виходив на сцену і не показував акторові, як грати. Зовні спокійно ходив центральним проходом глядачій зали, тримаючи в руках брегет – масивний кишеньковий годинник: то підходив до оркестрової ями, немов зблизька хотів поглянути на те, що роблять актори, то віддалявся у глибину зали і дивився на їхню роботу, охоплюючи сцену широким кутом зору. Ніколи не кричав ні на акторів, ні на технічних працівників, робив усе методично, спокійно, хоча в душі, можливо, у нього бушував “дев’ятий вал”. Терпеливо пояснював завдання, уточнював його і чекав... Актори на його репетиціях зобов’язані були знайти рішення дії власним тілом, шукаючи правильний темпоритм і виразні пристосування, розкодовуючи текст діалогів. Запропонований ним метод робив нас впевненими у власних силах, будив творчу уяву і фантазію.

Своє режисерське уміння постановника і педагога вдосконалював на заняттях у творчій лабораторії Г. Товстоногова, у дружніх бесідах з О. Єфремовим, керівником МХАТу, на сцені якого поставив “Вишневий сад” А. Чехова. Здійснював також постанови і за кордоном, набутих досвідом ділився з нами, розповідаючи, як там працюють актори. З першої репетиції завжди чітко формулював наднадзавдання майбутньої вистави і скеровував виконавців під час проб на його розкриття наполегливо і вперто. Він мав тонке мистецьке чуття міри. Ніколи відразу не відкидав запропонованого актором, давав йому змогу виявити своє бачення, своє розуміння сцени кілька разів, приглядався, а потім вирішував остаточно, залишав запропоноване або відкидав. У роботі був терпеливий і створював таку атмосферу, що ми охоче, без примусу залишалися після репетицій і самостійно шукали рішення тої чи іншої сцени, а наступного дня радісно пропонували знайдений варіант.

Жанрова амплітуда постанов Сергія Данченка широка – драма, трагедія, комедія, казка, мюзикл. Він легко переходив від одного жанру до іншого. Єдине, чого не ставив, – це агіток і п'єс-плакатів. Мав філософський склад мислення. Кожна його нова вистава дивувала насамперед виваженою концепцією, не однозначним, а багатовимірним розкриттям цілого кола побічних тем. Як основний тон людського голосу і його обертони, що, резонуючи у формантах, творять неповторний тембр, так і його задум через візію сценографа, прецизійну гру акторсько-ансамблю виявляв себе з усією повнотою у виставі. Гадаю, що університетська класична освіта і вільнодумне студентське середовище кінця 50-х років ХХ ст. у Львівському університеті ім. І. Франка завжди пульсували у способі його мислення. На формування творчої особистості, без сумніву, вплинув Львів – місто перетину різних європейських культур. Ніколи і ніде не почував себе меншовартісним. Мав непересічну бібліотеку, любив книги, багато читав. Як режисер-постановник, ніколи не вдавався до надмірних театральних ефектів, на перше місце завжди ставив гру актора.

“Маклена Граса” (1967) – вистава, що принесла молодому режисерові беззастережне визнання театральної критики. У ній грав блискучий акторський ансамбль: Граса – Б. Романицький, Зброжек – В. Максименко, музикант Падур – В. Глухий, Зарембський – Б. Кох, Б. Ступка, Анеля – А. Плохотнюк, Маклена – Л. Кадірова, Т. Литвиненко. Сценограф Мирон Кипріян цікаво вирішив просторове оформлення вистави. На сцені був контур двоповерхового будинку: аналогія до українського вертепу – поділ на земне й божественне. У виставі такий поділ був іронічним. У підвалі будинку жив робітник Граса з дочкою, на подвір'ї перед будинком у собачій буді тулився музикант Падур. У тканину вистави Сергій Данченко ввів вуличних музикантів – типовий штрих побуту довоєнного Львова. Музиканти (Ф. Стригун, Ю. Брилинський, Б. Козак) – свідки подій виконували під час спектаклю зонги, що відтіняло й акцентувало звучання сенсу окремих сцен. Текст до цих зонгів-пісень написав поет Роман Кудлик, а музику – Богдан Янівський. Такий режисерський хід Сергія Данченка перегукувався з прийомом брех-

тівського епічного театру. У виставі “Маклена Граса” виразно бачимо ті тенденції режисерського мислення С. Данченка, що будуть притаманні йому в усіх подальших роботах, – асоціативність, багатоплановість. Прагнув розширити й поглибити сенс п’єси, перетворюючи її на значну театральну постанову.

Свіжо, по-новому він прочитав комедію “В степах України” О. Корнійчука (1972). У цій виставі (сценограф Мирон Кипріян) було щось ледь вловиме від Курбасової “Диктатури” І. Микитенка у “Березолі”. Два скісні кола (двір Часника і двір Галушки) оберталися обабіч помосту дороги, що вела у глибину сцени. Режисер наділив виставу добрим гумором; зала відгукувалася на майстерну гру акторів, виразні мізансцени, оформлення, світло, музику. Ця вистава своєю яскравою театральністю і легкою іронічністю давала змогу глядачам через сміх попроситися з минулим і кликала до змін у сучасному житті. Блискучими були акторські ролі: Часник – В. Розстальний, Галушка – В. Максименко, їхні дружини (Палажка – К. Хом’як та Параска – Г. Шайда). Образи дідів Тараса та Остапа створили корифеї театру Б. Романицький та В. Яременко.

У кожній поставленій Сергієм Данченком виставі знаходимо інноваційний підхід до розкриття як класичної, так і сучасної п’єси. Лише йому одному відомим способом він умів у подіях і часі драматичного твору викликати резонанс на проблеми своєї доби.

До 120-ї річниці від дня народження І. Франка (1976) Сергій Данченко поставив “Украдене щастя”. Художником-постановником виступив Мирон Кипріян, музичне оформлення здійснив Богдан Янівський. Сергій Данченко зумів знову ж таки по-новому поглянути на хрестоматійний твір І. Франка. Творча група підійшла до постанови “Украденого щастя” не як до побутової п’єси, а як до високої європейської драми. На причину конфліктів, які виникали між героями, поглянули не тільки крізь призму соціальних мотивів. Сергій Данченко зумів вловити у п’єсі і дух античної трагедії, і глибину психологічної та образно-поетичної драми. Він використав побут як узагальнююче тло для розгортання дії, не акцентуючи уваги глядачів на дрібних деталях. За його задумом у виставі усі троє виконавців голов-

них ролей були молодими людьми, Микола фізично нічим не поступався Гурманові. Таке трактування кардинально міняло напругу конфлікту, посилюючи трагічне звучання вистави. Кохання виступає тут не лише як життєдайний чинник, але й як трагічно-руйнівна смертельна сила. У кінці вистави Михайло, розуміючи безвихідь і свого, й Анниного, і Миколиного становища, свідомо провокує Миколу на вбивство. Сергій Данченко як режисер зумів виразно виявити у виставі ще один дуже важливий акцент Франкового твору. На думку Анни Юберсфельд, в основі образності театральної вистави лежить не метафора, а оксюморон. Добрий за натурою Микола вбиває, а “руйнівник” Михайло перед лицем смерти прощає йому, запевняючи сусідів, які увійшли до хати, що вчинив самогубство. Режисер створив виразну образну мізансцену: смертельно поранений сокирою Михайло падав на груди Миколи, і вони удвох, немов в обіймах, один у білому одязі, а другий у чорному, під звуки дрімби й гортанного голосу, який звучав, як голос Долі, крутилися наче у танці посеред сцени. Цієї миті й виникав цей прихований “сенс” – єдність протилежностей – вона у нас, а ми у ній, кажучи словами з трагедії “Макбет” В. Шекспіра: “Добро у злі, зло у добрі”. Львівська вистава мала ще одне важливе достоїнство – вперше у сценографічному рішенні п’єси І. Франка на сцені було представлено побут не гуцулів, а бойків, згідно з авторським твором, – строгий, чорно-білий, і в одязі, і в інтер’єрі курної хати, стіни якої після арешту Миколи розривалися, залишаючи в повітрі високу стріху, крізь яку вливалось світло, і під акомпанемент дрімби лунав той самий гортанний спів, немов крик хижого птаха. Зоровий і звуковий ряди вистави зливалися в одне ціле. У виставі панувала висока театральна культура, акторська гра відзначалася глибокою психологічною вмотивованістю і нюансуванням, без жодного вульгарного соціологізму. Виконавцями головних ролей були: Микола Задорожний – Б. Ступка, Б. Козак, Михайло Гурман – В. Розстальний, Ф. Стригун, Анна – Т. Литвиненко, А. Корнієнко. Вистава залишалася в репертуарі театру понад 10 сезонів і пройшла 265 разів! Це була найкраща постава Франкового твору не тільки в історії Театру ім. М. Заньковецької, вона увійшла в золотий фонд українського театру.

Сергій Данченко завжди прагнув до першопрочитання сучасної драматургії і до співпраці з найкращими митцями. Робив це не тільки сам, а й спонукав до цього своїх колег-режисерів. Прапрем'єра “Прапорonosців” О. Гончара на сцені Театру ім. М. Заньковецької (1975) була непересічною подією. І досі залишається таємницею, як Сергієві Володимировичу вдалося переконати Олеся Терентійовича Гончара дати дозвіл на інсценізацію його роману, адже подібні пропозиції надходили до письменника не тільки з різних театрів, але й від кінематографістів. Інсценізацію роману “Прапорonosці” С. Данченко здійснив у співпраці з Богданом Антківим, за плечима якого була вже адаптація для сцени романів “Сестри Річинські” Ірини Вільде та “На зламі ночі” Романа Іваничука. До творчої групи входили і сценограф Мирон Кипріян та популярний молодий композитор Володимир Івасюк. Виставу заньківчан пронизувала світла й висока тема солдатської вірності, й любові до батьківщини, друзів, коханої. У цій пам'ятній для нас прапрем'єрі головні ролі виконували: Воронцов – В. Розстальний, Сагайда – Ф. Стригун, Брянський – Б. Козак, Черниш – А. Хостікоєв, Шура Ясногорська – Л. Кадірова. Для історії українського театру виставу зберегла редактор літературних передач республіканського радіо Ніна Миронівна Новоселицька, зробивши її запис і на радіо, і на платівку.

Обійнявши 1971 р. посаду головного режисера Театру ім. М. Заньковецької, Сергій Данченко у 1974 р. відновив у його стінах функціонування театральної студії (попередня, якою керував Борис Хомич Тягно, припинила своє існування 1963 р.). Переходячи на посаду художнього керівника Київського академічного театру ім. І. Франка 1978 р., Сергій Володимирович попросив мене завершити навчання зі студійцями його курсу, випуск якого відбувся у 1979 р. Саме з його легкої руки я розпочав свою театральну-педагогічну діяльність.

Обраний на посаду голови Спілки театральних діячів України, Сергій Володимирович започаткував нові творчі ініціативи. Однією чи не з найбільших акцій Спілки було святкування 100-річчя від дня народження Леся Курбаса. Підготовку святкового всеукраїнського концерту до цієї дати він поклав на свій

рідний Театр ім. М. Заньковецької. Заньківчани поставили літературно-музичну композицію “Я вибираю “Березіль”, автором якої була письменниця Н. Бічуя, а режисером Б. Козак. З успіхом її було показано у Львові, Києві, Москві.

Сергій Данченко виступив як один з активних ініціаторів створення Академії мистецтв України. Був серед перших її дійсних членів – академіків. Я глибоко вдячний йому за те, що й тут він покликав мене до співпраці, давши рекомендацію для обрання мене членом-кореспондентом Академії мистецтв. Про Сергія Володимировича як першого керівника театрального відділення АМУ завжди пам’ятають академіки відділення: М. Резникович, Р. Пилипчук, Б. Ступка, Б. Козак, члени-кореспонденти – Р. Коломієць, Ф. Стригун, А. Новиков.

Сергій Володимирович Данченко мислив масштабно, державотворчо, звіряючи поступ українського театру з розвитком театру європейського. Мав намір створити щорічний міжнародний шекспірівський фестиваль, виношував плани реорганізації роботи і розширення бази журналу “Український театр”...

У 1948 р. на загальних зборах заньківчан Борис Хомич Тягно, учень Леся Курбаса, поставив мету – вибороти звання академічного театру. Мрію великого режисера втілив у життя Сергій Данченко: під його керівництвом Театрові ім. М. Заньковецької у 1972 р. було присвоєно високе звання академічного.

У рік 90-ліття Національного театру ім. М. Заньковецької з особливою теплотою згадуємо тих, хто по-лицарськи служив його сцені. Серед багатьох зіркових імен яскраво сяє в діадемі театру зірка Сергія Володимировича Данченка.

**ОДИН ІЗ ЗЕМНИХ АНГЕЛІВ,
ЩО ХОДИВ ЛАБІРИНТАМИ ВУЛИЦЬ МІСТА ЛЬВОВА
(Еммануїл Мисько)**

Мистецтво – повітря духовного буття людської душі, воно, як і земне повітря, що дає життя суцшому, лучить нас із безмежним космосом. Великі митці – земні образи небесних ангелів, які не дозволяють людині опустити у зневірі голову, а постійно підносять її у духовну височінь. Одним з таких земних ангелів, що ходив лабіринтом вулиць древнього Львова, був Еммануїл Петрович Мисько. Його батька звали іменем першого апостола – Петро. Він вочевидь був дуже релігійною людиною, бо дав своєму синові при народженні біблійне ім'я Еммануїл, що означає “З нами Бог”. І син виправдав ім'я, яким його нарекли. Дарував людям світ добра і радості, був щирим і працелюбним, був митцем і не змарнував, а примножив дарований йому талант і чесноти, сповідував, як і його батьки, ідею служіння своєму народові, був патріотом, українцем.

У своїй творчості говорив про духовний світ людини, прагнув, щоб ті, чії скульптурні портрети ліпив у своїй майстерні, широко розкрили очі і віднайшли у його мистецьких творах не дзеркальну частку своєї подоби, а ту скриту суть, яка виявляє себе у Любові, Надії і Вірі. Коли ми дивимось на роботи Еммануїла Петровича Миська, то раптом відчуваємо, що краще розуміємо і самих себе, незважаючи на те, що вдивляємось в обличчя інших людей. Мабуть, у цьому криється незбагненна таємниця його мистецтва, співзвучна магічній силі великих мистецьких творів.

За своїм складом субстанція його таланту і людської особистості – радісна, життєлюбна, потужна, іскриста. Вона не роз-

Козак Б. Один із земних ангелів, що ходив лабіринтом вулиць міста Львова / Богдан Козак // Яців Р. М. Скульптор Еммануїл Мисько: Світло долі: мистецтвознавче дослідження / Р. М. Яців; вступ. сл. А. В. Чебикіна. – К.: Криниця, 2009. – С. 174-175.

падалась окремо на життя і творчість, а постійно перебувала в стані осмосу – напруженого взаємопроникнення, злиття. Так захоплюватися життям в усіх його проявах, як це робив Еммануїл Петрович, і так пристрасно любити мистецтво і “каменярьську” працю у ньому, дано не кожному. Він зберіг цей життєвий і духовний стан тривання у високості до останньої хвилини свого життя, пив його спрагло і великими ковтками.

На початку 60-х років ХХ століття, коли політична “відлига” ще продовжувала свій, хоча уже й сповільнений рух, мистецький Львів все ще бурхливо вирував розмаїттям неповторних ідей і думок. Письменники, музиканти, художники, актори постійно зустрічались якщо не в Клубі творчої молоді, то на каві у кав’ярнях або на театральних прем’єрах, виставках, літературних вечорах, концертах, а іноді засиджувалися до ранку у майстернях.

Ми тоді жадібно вчилися і сміливо експериментували, прагнули утвердити себе в мистецтві, шукали власний індивідуальний стиль. Старше покоління львівських митців, що мало за плечима європейський мистецький вишкіл, та їхні перші учні повоєнних років, до числа яких належав і Еммануїл Петрович Мисько, і ми, зовсім ще молоді митці, марили новим етапом українізації, бажали органічно поєднати світове і національне мистецтво. І хоча не переходили на “ти”, проте не відчували жодної різниці у віці – десять, п’ятнадцять, двадцять років, що розділяли нас, стирив палкий мистецький порив.

Одним із центрів, де постійно в ті роки гуртувалася молодь, була творча майстерня Еммануїла Петровича на одній із центральних вулиць (тепер вул. Вітовського), і до неї, як струмочки до озера, збігалися спрагли знань і спілкування митці. Для мене, тоді молодого актора театру імені Марії Заньковецької, перебування у тій майстерні було знаком визнання моїх перших творчих кроків. Там іноді до пізньої ночі кружляв вир ідей, концепцій, точилися дискусії щодо значення форми у мистецтві, такої важливої для розкриття суті явища чи людської особистості...

Мої взаємини з Еммануїлом Петровичем пройшли шлях від знайомства до приятні, а згодом і до довголітньої міцної

дружби. Ми якийсь час були сусідами, жили поруч на одній вулиці, тож я добре знав його і в творчості, і в побуті. Часто, разом повертаючись додому після чергової прем'єри, дорогою вели розмови про виставу... Еммануїл Петрович дивовижно тонко відчував акторську гру. Мав особливий дар схоплювати суть баченого. Створений на сцені актором образ розглядав крізь пластичний вимір. Високо цінував виразний акторський жест, ракурс тіла, експресію руху, радів, коли актор своїм пластичним розв'язанням образу, виправданим психологічно зсередини, давав йому поштовх до нового скульптурного завдання. Наші розмови не закінчувалися на вулиці, вони обов'язково продовжувалися у нього вдома за столом, який гостинно накривала його дружина Віолетта Павлівна. На жаль, я при житті не сказав йому, що і він не раз своєю скульптурною роботою, у якій розкривав глибини людського характеру, допоміг мені у ліпленні сценічних образів. Він був одним із тих митців-ангелів, що не дали мені схибити у мистецтві, розвивали мою культуру і смак і мали сильний вплив на формування моєї творчої особистості...

Працю у своїй мистецькій робітні Еммануїл Петрович розпочинав вдосвіта, як жайворонок. О дев'ятій ранку вже їхав до Інституту, тепер Академії мистецтв, де на нього чекала нелегка робота ректора, професора..., а потім і депутата обласної ради, і члена Народного Руху України, і... *et cetera, et cetera*.

Під час довгих нарад, засідань, на яких здебільшого переливали воду з пустого в порожнє, він, щоб не гаяти часу, робив олівцем або кульковою ручкою блискучі шаржі. Кількома штрихами гостро виявляв суть характеру людини, за якою спостерігав. За маскою обличчя вловлював те, про що портретований навіть не здогадувався. Таке уміння проникати в глибини людської сутності, дароване йому від Господа, робило його чи не найкращим в Україні скульптором-портретистом. У матеріалі працював швидко, не давав глині затвердіти під пальцями сильних, чутливих, бистрих рук. Для кожної скульптури завжди безпомилково знаходив і розмір, і ракурс повороту голови, погляд очей, і ледь помітну експресивну деформацію, що в сукупності творило неперевершений мистецький шедевр. Працюючи, любив розмовляти з натурником, у такий спосіб звіль-

няв його від напруги, розковував, розкріпачував і ловив спалахи ества.

Свої скульптурні твори заповів музеям України. У цьому вчинкові виявилось високе розуміння його місії митця – не родині, а народові! Ніколи про цю місію не говорив, але вона потужно виявляла себе у його поведінці, манерах, постаті, гордій поставі голови, високому чолі, відкритому погляді, навіть у вусах і бороді, що обрамляли його вуста і підборіддя. Пам'ятаю його завжди енергійним, діловим і словним. Людям служив не тільки мистецтвом, а й допомагав їм у повсякденному побуті.

Випадок, про який піде мова далі, розповіла мені дружина професора Михайла Рудницького – Людмила Володимирівна. Після смерті чоловіка довго не могла поставити йому пам'ятника. Пам'ятники завжди коштують дорого. Еммануїла Петровича не знала особисто, побачила його під час похорону Леопольда Левицького і одразу відчула до нього велику симпатію і довіру. Вирішила звернутися по допомогу. Дехто зі знайомих відмовляв її, кажучи, що Еммануїл Петрович не робить надгробних пам'ятників і не погодиться на це. Проте зважилась – і попросила. І, як підказувало їй серце, – отримала згоду. Зроблений Еммануїлом Петровичем барельєф на могилі професора М. Рудницького, вмонтований у мармурову стелу, – справжній мистецький витвір. Від грошей за свою працю Еммануїл Петрович відмовився, зробив це від серця, знав, для кого це робить, бо розумів, яке місце в історії української та світової літератури посідає М. Рудницький.

Це слова про високе, а скільки могли б розповісти численні львів'яни про буденне, яке було не менш важливим для їхнього життя. Зверталися до нього про допомогу під час депутатських прийомів. Розв'язував їхні житейські труднощі, турбувався ремонтом дірявих львівських ринв і дахів, засмічених подвір'їв і пліснявих сутерин, де мешкали зневірені люди.

З перших днів боротьби за незалежність України підняв цілий колектив викладачів і студентів Інституту декоративного і прикладного мистецтва, ректором якого був, на рішучий крок вступити до Народного Руху. Був членом його проводу, а відтак депутатом обласної ради першого демократичного скликання.

Став одним із засновників Академії мистецтв України, її першим академіком. Дбав, щоб митці Західної України достойно були представлені у її секціях. Перебуваючи на чолі Львівського відділення Національної спілки художників України, ненастанно популяризував львівську мистецьку школу. Завдяки його авторитетові і копіткій праці на посаді ректора Інститут став Львівською державною академією мистецтв.

Еммануїл Петрович належав до того грона видатних митців, що своєю творчістю і добротою душі творили не тільки неповторну мистецьку атмосферу, сповнену високого мистецтва, духовності і життєдайної сили. Я щасливий, що зростав як митець у тій атмосфері, і тим, що умію, завдячую їй. Друзі Еммануїла Петровича сьогодні є і моїми друзями, і його образ, і пам'ять про нього завжди з нами.

**МОНОЛОГ ПОДУМКИ ПРО НАРОДНОГО
АРТИСТА УКРАЇНИ
ОЛЕКСАНДРА ГРИНЬКА НА ЮВІЛЕЇ ТЕАТРУ**

Львів, 7 грудня 2007-го. Повен зал глядачів у Національному академічному українському драматичному театрі імені Марії Заньковецької. На сцені – увесь творчий склад театру: вітання, нагороди, оплески, жарти, сміх... Перший ряд на сцені належав старійшинам театру – сиділи народні, заслужені артисти України і серед них найстарший за віком – вісімдесятивосьмилітній Олександр Боніфатійович Гринько. Вітання тривали близько чотирьох годин, і я, сидячи серед своїх колег-акторів, мав над чим подумати...

Після театральної школи, прийшовши до театру, молодий актор творчо зростає у колективі, що має свої традиції, свої мистецькі смаки, уподобання, свій особливий репертуар, притаманний лише йому, бо через нього він може виражати своє розуміння дійсності, свої мрії, устремління. Театральна трупа – це наче велика багатодітна сім'я, на чолі якої стоїть художній керівник. За час моєї праці з заньківчанами їх було п'ятеро, і кожен з них прагнув утвердити власне бачення мистецтва і водночас продовжити та примножити те, що завжди було притаманним лише заньківчанам: любов до рідного слова, самовідданість у праці, готовність допомогти колезі. У виставах гармонійно поєднувалися різні акторські покоління.

Уперше ми зустрілися з Олександром Боніфатійовичем як партнери 1962 р. у виставі “З коханням не жартують” П. Кальдерона: він – визнаний майстер заньківчанської сцени, я – студент другого курсу театральної студії при Театрі імені М. Занько-

Козак Б. Монолог подумки про народного артиста України Олександра Гринька на ювілеї театру / Богдан Козак // Просценіум. – 2007. – № 2/3. – С. 72–77.

вещької. Він – Дон Алонсо, я – його молодий приятель Дон Хуан. Обоє ми виборювали любов дочок Дона Педро, він – старшої, я – молодшої. Поезія, спів, танець, фехтування – всі шаблі майстерності актора доводилося мені долати у виставі, йдучи поруч з такими акторами, як Доміян Козачковський, Любов Каганова, Катерина Хом'як, Богдан Кох і Олександр Гринько. Я відчував їхній дружній погляд під час репетицій, теплоту і щирість під час вистави і ніколи жодного невдоволеного слова під час моїх спотикань на дорозі професійного зростання. Від 1963 р., уже як актор Театру імені М.Заньковецької, я з Олександром Гриньком часто зустрічався у роботі над тою чи іншою виставою. Я завжди дивувався, як він кількома штрихами зовнішньої характеристики творить щоразу нову цікаву, змістовну внутрішню постать. Граючи у сучасних п'єсах позитивних героїв, він умів уникати патетики, був щирим, конкретним і переконливим навіть тоді, коли персонаж був виписаний у тексті схематично та ще й поставлений на моралізаторські котурни. Коли ж доля дарувала Олександрові Гриньку зустріч з високою класикою, творені ним образи були соковиті й масштабні, ставали центральними постатями вистави, змушували зал думати, обурюватись, сповнюватися сили і енергії.

У моїй уяві виник образ Старого – незрячого батька з вистави А. Салакру “Маргаритка”, якого Олександр Гринько грав трагічно-оптимістично. Зовні могутній, ще міцний фізично, він вибухав нетерпінням і гнівом до своєї невістки Маргарити, підозрюючи її у гріху, але й поступово на очах глядачів міняв своє ставлення до неї на співчуття і жаль. З надією очікуючи сина, що пропав безвісти, він дослухався до кожного кроку. Втоmlений чеканням, то дорікав невістці, то переходив на мрійливий монолог-сповідь, то знову був гнівним та іронічним у ставленні до Лікаря; наївним і водночас глибоко розумним у сприйнятті Невідомого, гадаючи, що це, врешті, з'явився син. Поруч з Олександром Гриньком – я у ролі Невідомого, Любов Боровська у ролі його невістки Маргарити, Тарас Жирко у ролі Лікаря – ми, актори різних поколінь, об'єднані його енергією, творили цілісний акторський ансамбль. Ми підсвідомо визнавали його лідером – і йшлося не про вік, а про його майстерність. Нам здавалося,

що цю складну для актора роль незрячої людини, яка рухається по сцені лише на звук голосу, роль, сповнену трагізму і християнського прощення, Олександр Гринько грав як один великий монолог про самого себе. У моїй пам'яті зринала то та, то інша його роль, а їх у нього близько двохсот...

Карпо Барильченко у легендарній “Суєті” І. Карпенка-Карого – потужний, сильний образ розумного освіченого хлібороба, що любить рідну землю і традиції свого роду. Постаць Карпа, яку створив Олександр Боніфатійович, стала ідейним осердям заньківчанської вистави. Тему землі і праці на ній режисер Олекса Ріпка довірив розкрити і візуально виявити Олександрові Гриньку. Актор зробив це довершено. У створеному ним образі гармонійно поєднувались і зовнішня врода, і фізична сила, і глибокий розум – властивості, що свідчили про людину, яка спирається на національні, родинні традиції як у ставленні до землі, що його годує, так і до людей, що його оточують. Карпо Олександра Боніфатійовича будив у глядачів почуття гордості за свій народ, його природне уміння розрізнити правдиве і штучне, відділяти зерно від полови.

Меценас Білинський в інсценізації “Сестер Річинських” Ірини Вільде – галицький інтелігент, що бачить сенс свого життя у служінні рідному народові, – теж знакова постаць у творчій біографії Олександра Гринька. Палко виголошуваний ним просвітянський монолог під час розмови з Бронком Завадкою був сповнений переконливої пристрасті і завжди викликав у залі овації.

Максим Кривоніс у виставі “Богдан Хмельницький” О. Корнійчука – рішучий і непідкупний, готовий приректи свого побратима Богуна до смертної кари, повіривши на хвилину у його зраду. Жорсткий, колючий і водночас ніжний та люблячий – саме такими рисами наділив Олександр Боніфатійович образ народного месника Кривоноса.

Завідувач кафедри Бризгалов у виставі “Кафедра” В. Врублевської – приємний зовні, впевнений у своїй всюдозволеності. Олександр Гринько створив тип посереднього партійного науковця радянської доби, що легко і невимушено плете інтриги, щоб утриматися у кріслі керівника, безсердечно ламаючи долі й наукове майбутнє молодих викладачів-аспірантів. Бризгалов

–яскраве втілення моральної деградації, розходження слова і діла, тип людини, що глушить довкола себе все живе.

Командор у “Камінному господарі” Лесі Українки – виразний представник іспанської знаті, гордий і незворушний, як скала, кожне слово якого звучало категорично, як закон. Олександр Боніфатійович підкреслював характер свого героя жестом, ходом, інтонацією. Перед нами була людина, у якої поняття честі доведена до абсурду, а владність межує зі злочином.

Цікава його шекспіріана: Клавдій у “Гамлеті”, роль, яку він створив спільно з видатним режисером Борисом Хомичем Тягном, учнем Леся Курбаса. Робота над цією роллю була для актора найвищою театральною школою, що позначилась на його подальшій творчій методі. Борис Тягно відкрив для Олександра Боніфатійовича світ високої творчої напруги. Пригадалися ті хвилини, коли Олександр Гринько розповідав про цю творчу співпрацю нам, молодим акторам, а ми, випускники театральної студії, якою керував Борис Тягно, відчували у душі гордість, що теж навчалися у цього видатного Майстра. Чітко закарбувалися у моїй пам’яті і Глостер з “Короля Ліра” В. Шекспіра, і сам Король Лір, якого Олександр Гринько грав під час гастролей театру в Києві. Ми, молоді, тоді вболівали за нього і обурювались тими закулісними подіями, що не дозволили талановитому акторові далі грати цю роль.

Максим Залізняк у “Гайдамаках” Т. Шевченка – монументальний образ народного месника, сповненого гніву і болю, теж зринув у моїй пам’яті. Виразно чую його голос, сильний і пристрасний: “Не дайте матері, не дайте / В руках у ката пропадать!”

Шекспір і Шевченко, Карпенко-Карий і Леся Українка – світового рівня драматурги, чії твори несуть високу напругу думки і пристрасті, опанувати їх спроможний не кожен актор. Олександр Гринько належить саме до тих великих митців, що спроможні це зробити. Його творчі успіхи криються в його людській особистості, природних даних, якими щедро обдарував його Господь, а також – і це вже його заслуга – сильній волі і постійному прагненні знань.

В. Мейєрхольд якось сказав, що в театрі, врешті-решт, усе розкладається на амплуа. Творче амплуа Олександра Боніфаті-

йовича можна окреслити як амплу соціального героя. Високого зросту, із виразним мужнім обличчям, багатим тембрально низьким голосом, інтелігентний, правдивий і щирий у почуваннях, він творив ролі саме такого амплу.

Повернувшись із сталінських концтаборів, вступив на театрознавчий відділ Київського театрального інституту імені І. Карпенка-Карого, який успішно закінчив. Я не пригадую, щоб він у Львові чи на гастролях пропустив відкриття мистецької виставки, після перегляду якої радо ділився з колегами враженнями. Його й досі часто можна зустріти на музичних концертах, презентаціях книжок. Зрештою, Олександр Гринько сам написав книжку – книжку своїх спогадів “Білі ночі, чорні дні”.

Щоранку під час гастролей заньківчани зустрічалися на алеях парків чи на бігових доріжках стадіонів, і серед акторів завжди можна було зустріти Олександра Боніфатійовича. Він був зразковим наставником молоді, педагогічний принцип якого – не пишномовні лекції про служіння високому мистецтву, а щоденна, копітка праця над собою для мистецтва. Він, як і колись, так і зараз є прикладом, прикладом творчого довголіття, потужної духовної праці, сповненої оптимізму й доброти. Ніколи не чув від нього песимістичних думок чи слів зневіри. Радію з того, що його внучка Оксана, яка зараз присутня у залі (щедро обдарована, як і її дідусь, і голосом, і зовнішністю, і працелюбністю), навчалася у мене на акторському курсі в Університеті імені Івана Франка. Олександр Боніфатійович і нині постійно цікавиться роботами молодих, не пропускає жодної прем’єри чи студентського іспиту з майстерності актора, сценічної мови. Творчим подвигом можна назвати виступ Олександра Гринька у ролі Фірса з “Вишневого саду” А. Чехова, що йде на сцені Театру імені Леся Курбаса. Без сумніву, і глядачі, і актори відчують, що присутність на сцені такої особистості, як Олександр Гринько, є незаперечною складовою успіху вистави.

Театр має свої неписані етичні закони, які окреслюють одним словом – традиції. Традиції живі, коли є нерозривна єдність поколінь. Коли ж у театрі цей ланцюг єдності рветься – традиції вмирають, і театр приходить до занепаду. Я сидів на сцені і думав про щастя працювати в колективі, де акторський труд,

високі злети задумів, курйози, жарти та комічні історії переплітаються і передаються від покоління до покоління, творячи неповторну духовну ауру, що виповнює своєю енергією і сцену, і зал. Я щасливий, що ріс і мужнів поруч із потужними режисерськими й акторськими особистостями, до яких належить також Олександр Гринько. Щасливий, що сьогодні разом з ним, з молодшими і зовсім юними колегами ми спільно продовжуємо творити свій мистецький світ, ім'я якому – Львівський національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької.

АКТРИСА ЗА ПОКЛИКАННЯМ (Катерина Хом'як)

У Національному театрі ім. М. Заньковецької в усі його періоди завжди існувало гроно людей, чії етичні засади і творча праця були гідні наслідування і подиву. Друга половина ХХ століття подарувала нам цілу плеяду таких блискучих акторів-майстрів, навколо яких гуртувалося молоде покоління. Заслужена артистка України Катерина Хом'як – з тієї плеяди, під чиїм поглядом виховувалося заньківчанське покоління шістдесятих. Невисока на зріст, пропорційно збудована, з небесного кольору очима, життєрадісна й енергійна, вона одразу полонила глядачів і партнерів своєю чарівністю, жіночністю, гарним голосом, легким рухом. Вона прийшла до Театру Заньковецької з театру оперети у п'ятдесятих роках. Чар її таланту й краси я відчув на собі, коли був студентом театральної студії заньківчан. Ще другокурсником грав з нею як із партнером у виставі “З коханням не жартують” П. Кальдерона. Я – Дон Хуана, вона – Леонору. Перші уроки “сценічного кохання” я одержував від неї. А потім у театрі, вже як актор, не в одній виставі був її партнером. Завжди дивувався з її працездатності, творчої дисципліни, точності виконання режисерських завдань, уваги до партнера.

Я знав на кону її блискучу Марину з “Гріха і покаяння” І. Карпенка-Карого, принципову Палажку “В степах України” О. Корнійчука, коректну Заначалову в “Кафедрі” В. Врублевської...

Творчий діапазон Катерини Петрівни не обмежувався рамками одного амплуа: лірична героїня і характерна актри-

Козак Б. Актриса за покликанням / Богдан Козак // Катя Хом'як: в театрі і житті / упоряд. В. Вільнянський. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2002. – С. 56–57.

са, актриса гротеску, а з віком – м'яких материнських тонів; її творчій індивідуальності у всіх ролях завжди був притаманний шарм, пластичний рисунок і музикальна інтонаційна виразність. У “Тригрошовій опері” Б.Брехта вона вразила всіх блискучим вокальним виконанням джазової імпровізації в ролі пані Пічем. Її Шанель з “Восьми люблячих жінок” Р. Тома дивакувата, комічна й гротескна водночас, а дбайливо-турботлива, сердечна няня у чеховському “Дяді Вані” викликає у залі хвилі тепла і людяності.

Я щасливий, що доля подарувала мені можливість працювати разом з такою актрисою-Майстром, як Катерина Петрівна Хом'як. Поруч із нею і сьогодні всі мусять бути такими ж підтягненими та бадьорими, як і вона, шанувати свою працю і працю інших і, найголовніше, пам'ятати, що ти – Заньківчанин, що в цьому театрі працювали Панас Саксаганський, Марія Заньковецька, Борис Романицький, Варвара Любарт, Василь Яременко, Доміан Козачковський, Надія Доценко... Їх творче кредо гідно продовжує Катерина Хом'як – актриса за покликанням!

З роси і води Вам у житті й творчості!
Завжди вдячний Вам за науку.

ЙОГО ДЕВІЗ: “ЖОДНИХ ТЕОРЕТИЗУВАНЬ!” (Борис Мірус)

Коли актори приходять до театру і групами стоять, курять і гомонять про щось або сидять у своїх гримувальнях в очікуванні виклику на сцену – на прохідній чути гучний бадьорий голос, що вітається з вахтером... А потім цей голос вривається в акторські групи, його чують у гримерних, бо котиться коридором, аж до “шістнадцятої”, де переодягається його “власник” – народний артист України Борис Михайлович Мірус.

Випускник першої театральної студії при театрі імені М. Заньковецької (1945–1948 рр.), він свої перші професійні кроки робив поруч із корифеями театру – Борисом Романицьким, Василем Яременком, Варварою Любарт. Його вчили акторської майстерності Іван Рубчак та Леся Кривицька – улюбленці галицької публіки. Він був партнером Володимира Данченка, Надії Доценко, Фаїни Гаєнко та Доміана Козачковського. Він відчув на собі талановиту режисерську і педагогічну руку Віктора Івченка, Бориса Тягна, Олекси Ріпка...

Борис Мірус – актор, без якого навіть важко уявити собі творчий живий організм, яким є театр ім. М. Заньковецької. Він – невід’ємна його частка, вагома і значна, його славне минуле і буремне сьогодення.

Він ніколи не заходить до театру тихо і непомітно. “Поріг” сцени для нього починається від порогу вхідних дверей до театру. Його голос, підкреслене вітання, дотепні репліки, веселий сміх і бурхлива реакція-відповідь є невід’ємними рисами його характеру.

Я знаю Вас, Борисе Михайловичу, тридцять сім років, з того моменту, коли вперше, ще студійцем, вийшов на сцену

Козак Б. Його девіз: “Жодних теоретизувань!” / Богдан Козак // Мірус Б. Спогади артиста. Друзі про нього / Борис Мірус ; ред.-упоряд.: Х. Мельничук, Б. Мельничук ; художн. Я. Омелян. – Тернопіль : Економічна думка, 2000. – С. 225-230.

заньківчан у виставі “Невольник”, де Ви виконували роль Тараса Шевченка, Відтоді я потрапив у полон Вашого таланту і захоплений ним. Три виходи: перший у пролозі, другий після бою козаків з татарами і третій – в епілозі вистави не меркнуть у моїй пам’яті і сьогодні. Ваше особисте життя – роки сталінських концтаборів – накладалося на особисте життя Поета, на ідею твору і поставало перед нами величним і правдивим Образом, сповненим туги, болю, ненависті і віри у прийдешнє:

І на оновленій землі
Врага не буде, супостата,
А буде син, і буде мати,
І будуть люде на землі!

Інтонацію цих вогненних слів я чую і зараз. Разюча портретна схожість (копітка праця світлої пам’яті неперевершеного майстра портретного гриму Всеволода Карліна) була виповнена вщерть силою Вашого духу і людського ества, була, Борисе Михайловичу, неперевершеною, вражаючою.

Масштабність – головна творча риса Бориса Міруса. Він ніколи не розцяцьковує творені ним образи дрібними побутовими деталями, не рве їх на клапті, а працює широкими мазками. У втілених ним характерах є щось раблезіанське, сильне, міцне, життєздатне, що кличе до росту, коріння якого десь там глибоко, в народній творчості, ритуалі, грі, карнавалі. Йому підвладний високий гротеск, вища форма акторської творчості. І коли режисер виводить його на цю орбіту, тоді виникає театральне чудо – актор сягає мистецьких вершин: Пузир у “Хазяїні” І. Карпенка-Карого, Гітлер – “Коли мертві оживають” О. Рачади, Кропивницький – “Марія Заньковецька” І. Рябокляча, Майор – “Дами і гусари” О. Фредри, Варавін – “СмертьТарелкіна” О. Сухово-Кобиліна, Сорін – “Чайка” А. Чехова, Едгар – “Король Лір” В. Шекспіра, Цибін – “Проводимо експеримент” В. Черних, Кум – “Народний Малахій” М. Куліша, Апти-Баша – “Вічний раб” В. Шевчука... Цей список можна було б і продовжити, адже в доробку актора майже 200 ролей! А скільки незіграних, тих, що повинен був зіграти, але... не зіграв.

Як кожен талановитий митець, Борис Михайлович внутрішньо дуже вразливий, проте рідко кому доводилося бачити його біль чи відчай, він уміло приховує їх за маскою іронії і жарту. Вміє обернути у жарт гостру, критичну ситуацію стосовно себе чи когось іншого і зняти напругу, що виникає під час репетиції між режисером і актором. В його устах, наприклад, слова К. Станіславського: “Любіть мистецтво в собі, а не себе в мистецтві” з посиланням на том і сторінку, сказані у відповідний момент, здатні викликати дружній і веселий сміх і таким чином повернути акторів і режисера на землю, у реальний світ, де потрібно обов’язково бачити і чути один одного, а значить, і діяти конкретно, тут і зараз. Не кожен режисер і актор буває в захопленні від такого жарту – своєрідного творчого оголення у присутності колег. Не кожен спроможний піднятися над ситуацією і не образитися. Один режисер ось уже вісімнадцять років за подібний жарт “не бачить” його при творчій obsesii своїх вистав. І таке буває!

Почесні звання Борис Мірус одержав дуже пізно: у 54 роки – заслужений, у 63 – народний артист України. Проте ще в шістдесяті роки в колективі його називали не інакше як “народний”, хоч для влади тоді талант актора не спроможний був витерти з його особистої справи слово “репресований”.

Ми, молоді, шукали в ті роки ідеалів для життя і творчості: розстріляні Лесь Курбас і поети-неокласики стали нашими ідеалами. А поруч з нами були живі, колишні політ’язні, актори Олександр Гринько, Богдан Кох і Борис Мірус. Їх розповіді про табірне життя, його трагічні і “кумедні” сторони, про те, як люди в тих умовах намагалися зберегти і зберігали у собі гідність і честь, були для нас великими щоденними виховними уроками.

Ці розповіді, Борисе Михайловичу, підсвідомо лягали в підґрунтя нашої творчості, непомітно, але міцно вкарбовувалися в наші душі і розум, давали конкретне розуміння поняттям “добро” і “зло”, а отже і ставленню до них. Дякую Вам, Борисе Михайловичу, за Вашу науку життя!

Одержані звання не змінили ні його вдачі, ні творчої манери. Кремезний, міцної статури, емоційно збудливий, він володіє особливим даром темпо-ритмічного творення ролі. Ця, так би

мовити, внутрішня ритмічна синкопованість життя його персонажів робить їх дуже виразними, підкреслено пластичними, динамічними і водночас елегантними. Творені ним образи завжди огорнені потужним енергетичним полем, властивим його людському еству, джерело енергії якого відоме лише Богам.

Він уміє бачити роль і себе в ролі немовби з боку – цю властивість в акторові дуже високо цінували і Лесь Курбас, і Всеволод Мейєрхольд. Для Бориса Михайловича є важливішим виразний, точний режисерський показ, жест, інтонація, аніж теоретизування, словесні нагромадження навколо ролі. Такий практичний характер мають і його поради молодим – коли вже хтось удостоївся такої поради! Його девіз – жодних теоретизувань! Пригадую, як під час репетиції п'єси О. Левади “Гроза над Гаваями” у постановці Володимира Грипича мені (рік, як закінчив навчання у театральній студії), виконавцеві ролі молодого вченого-атомника Вацлава Кубки, не вдавалося в глибині сцени виявити кохання до дівчини, що стояла на авансцені. Режисер постійно вимагав від мене більшої емоційної наповненості, а я від численних проб і напруги вже захрип і втомився... І тут, перед черговою спробою, до мене підходить Борис Михайлович, виконавець ролі Джона Грізлі, і тихо, щоб не почули в залі, каже: “Реагуй тілом, витягни руки вперед”. І, – о чудо! – вийшло! Режисер, нарешті, був дуже вдоволений, бо зумів зламати у молодого актора гальмівні бар'єри.

Ваш урок-гру широким жестом у глибині сцени – я пам'ятаю і сьогодні. Дякую Вам, Борисе Михайловичу, за Вашу акторську науку!

Бог наділив Бориса Михайловича ще й даром прекрасного оповідача. В яке б товариство він не потрапив (а я був свідком цього не раз) – уже через п'ять хвилин ставав душею компанії і заворожував її якоюсь розповіддю. За чіткими деталями і фактами Борис Мірус уміє виявити суть речей і подій. Перша його публікація – спогад про свого вчителя Віктора Івченка (Театральна бесіда – 1998. – № 3) засвідчує і неабиякий письменницький хист.

Вірю, Борисе Михайловичу, що Ви здатні подарувати своїм шанувальникам книгу життєвих і театральних мемуарів.

Книгу талановиту і чесну, свідчення про епоху і час, про рідні місця, про театральну студію, про вчителів, про концтабори, про повернення, митарства, ролі в кіно і в театрі, про друзів, про сумніви, болі і радості.

Чекаємо на неї!

А сьогодні, в день Вашого сімдесятиліття, я чую, як і завжди, Ваш міцний баритон, що прямує до “шістнадцятої” гримерної, щоб згодом лунати зі сцени в образах: Залізняка в “Гайдамаках” Т. Шевченка, Пушкаря у “Марусі Чурай” Ліни Костенко, Кочубея у “Мотрі” Б. Лепкого, Каяфі у виставі “Ісус – Син Бога Живого” В. Босовича, Фелічева у “Домі божевільних” Є. Скарпетта, Парпалє у “Кноку” Ж. Ромена..., викликаючи у глядачів і трепет, і сльози, і радість,

Я щасливий, що живу і працюю поруч з Вами!

“ОЙ ТИ, ДІВЧИНО, З ГОРІХА ЗЕРНЯ...”
(Марія Крушельницька)

Це трапилося одного осіннього дня 1997 р. Я завітав до скульптурної робітні народного художника України, лауреата Національної премії ім. Т. Шевченка, академіка АМУ, професора, незабутнього Еммануїла Петровича Миська. Наша приязнь і дружба зародились у доленосних 60-х роках, коли митці Львова гуртувалися довкола клубу творчої молоді “Пролісок”. Майстерня Еммануїла Петровича теж була одним із таких духовних дискусійних центрів. Мої відвідини завжди завершувалися переглядом його нових робіт. Так було й цього разу. Майстер відслонив загорнуту у вологу тканину скульптуру і переді мною постав образ жінки, що примусив затамувати подих. Повернена у бік правого плеча горда, красива голова дивилась удаль і водночас була заглиблена в себе. Високе чоло свідчило про глибокий розум, дуги брів, рівний ніс, підборіддя, виразно окреслені стулені уста говорили про душевну рівновагу і силу волі та наполегливість у досягненні поставленої мети. Голову обрамляло посередині навіпіл розділене хвилясте волосся, яке плавно, динамічно, як рух хвилі, торкалося пліч. Натхнений рукою майстра образ Марії Тарасівни Крушельницької, заслуженої артистки України¹, знаної піаністки, професора Львівської консерваторії був величним, монументальним і світився внутрішньою динамікою. Погруддя немов дихало. “Динаміка у статичі” – пригадалися мені тоді слова Леся Курбаса. Створений Еммануїлом Петровичем образ ще раз підтвердив давню істину – справжній митець силою свого таланту розкриває глибинну

Козак Б. “Ой ти, дівчино, з горіха зерня...” / Богдан Козак // Чупашко І. Credo. Про життя і творчість Марії Крушельницької: до 75-річчя з дня народження / Іван Чупашко. – Львів: ТЗОВ “ВФ “Афіша”, 2009. – С.119–123.

1. М. Крушельницька отримала звання н. а. України 30 листопада 2005 р.

сутність речей і явищ, які, здавалося б, люди повинні бачити щодня, проте, як це не дивно, не бачать. Погруддя Марії Тарасівни виявляло всю повноту її творчого характеру, деякі риси якого у повсякденному спілкуванні немов полишалися прихованими за стриманістю, пильним, уважним, що вивчає співрозмовника, поглядом, за підкресленою педантичністю, точністю як у житті, так і під час роботи. Скульптор немов освітив, виразив значущість людської і мистецької особистості Марії Тарасівни в культурному просторі не тільки Львова, а й усієї України. І справді, її мистецька постать є унікальною, бо жоден з відомих мені українських піаністів не був таким наполегливим, активним і послідовним упродовж своєї творчої кар'єри в утвердженні української музичної культури. Національна музика була провідним мотивом її виконавської творчості. Великі фортепіанні цикли, які вона створила, ба навіть більше, фортепіанні монографії українських композиторів М. Лисенка, С. Людкевича, В. Барвінського, М. Колесси, Р. Сімовича, В. Косенка, А. Кос-Анатольського ... неперевершені і сьогодні. Вона не зраджувала свого покликання, вона не відступила ні на крок від обраного напрямку, незважаючи на творчі і життєві труднощі, які породжувала політична кон'юнктура радянського часу. Вона долала не видимі, але відчутні хащі заборон і колючі зони замовчування, що глушили розвиток високого українського мистецтва. Думаю, вона не раз говорила собі слова Богдана-Ігоря Антоновича: "Ця пісня серцю, наче камінь, а все ж її співати треба". З-під її пальців незмінно і впевнено лунала героїчна і мрійлива, сумна і весела, сповнена надії, іронії, роздуму і сили музика видатних композиторів України. Жодного разу Марія Тарасівна не зрадила своїх життєвих і творчих принципів, не зрадила свого покликання митця, педагога, громадського діяча, патріота. Численні учні, яких вона виховала, сьогодні є окрасою і славою львівської фортепіанної школи. Її виконавську майстерність, музичний талант, на протигагу чиновникам від культури, шанувальники вже давно відзначили званням Народної артистки України.

Доля подарувала мені не лише знайомство, а й щастя творчої співпраці з Марією Тарасівною. Зналися ми віддавна, а

співпраця почалася спочатку на акторському відділенні у Вищому державному музичному інституті ім. М. Лисенка, ректором якого вона була у 90-х, під її опікою я здобув учене звання доцента, а відтак і професора.

2001 р. трапилась історія, про яку хочу розповісти, бо вона розкриває ще одну рису характеру Марії Тарасівни. До певної міри ця риса проглядала у її скульптурному портреті, у погляді, заглибленому в себе, і, як я тепер думаю, він мав відтінок смутку, туги... Іноді твори, які виконує митець, говорять значно більше про його характер, аніж слова.

Одного осіннього дня Марія Тарасівна зателефонувала мені додому і сказала, що має до мене прохання, проте не хотіла говорити про справу телефоном, і ми домовилися про зустріч наступного дня. Марія Тарасівна, дещо хвилюючись, розповіла мені про те, що хоче випустити компакт-диск фортепіанних творів А. Кос-Анатольського. Частина творів відомого композитора, які мали ввійти у цикл, ніколи не виконувалася. На це були певні причини особистого характеру. І тут я побачив Марію Тарасівну тихою, сором'язливою, ніжною. Стишеним голосом вона розповіла мені історію про те, що ці твори свого часу композитор присвятив їй як молодій, концертуючій піаністці. До кожного твору, як епіграф, долучив вірш, власний вірш, тема якого знаходила своє розкриття у музичному творі. Таких віршів було вісім, отже вісім музичних невідомих творів А. Кос-Анатольського. Довгі роки, продовжувала Марія Тарасівна, – ці музичні і поетичні брульйони пролежали в її бібліотеці. І от тепер, з нагоди ювілею композитора, вона вирішила своїм виконанням оживити їх, повернути їм життя, а згодом видати й самі ноти. Мене ж, як актора, свого приятеля, який знав А. Кос-Анатольського, знав його манеру виступів, попросила виконати присвячені їй поетичні рядки. Очевидно, що я одразу погодився, до глибини душі зворушений її розповіддю. І ось настав день запису, і знову телефонний дзвінок Марії Тарасівни. Вона конче хоче бути присутньою при моєму читанні. Я відмовляв її, але вона наполягла на своєму. І справді, її поради і вказівки були дуже цінними. Я зайшов у кімнату запису, а вона залишилася у сусідньому приміщенні біля звукорежисера. Робота відбувалася

такому порядку: спочатку я слухав запис твору, який виконувала Марія Тарасівна, а потім читав вірш А. Кос-Анатольського, прагнучи у ньому через ритм і тональність передати звучання вже записаної музики. Коли закінчив читання і зайшов у звукооператорську, то побачив зворушену Марію Тарасівну зі сльозами на очах. Невдовзі вийшов гарно оформлений компакт-диск, на якому був напис: “Невідомий Кос-Анатольський у виконанні Марії Крушельницької та Богдана Козака”. І знову ми домовилися про зустріч, пили каву, ділилися враженнями від того, що разом створили. На згадку Марія Тарасівна подарувала мені один із перших сигнальних компакт-дисків. Ця наша спільна творча праця відкрила мені Марію Тарасівну не тільки як вольового, сильного і величного митця, а й як красиву, ніжну, романтичну, чутливу жінку. І пригадалась давня історія романтичного кохання її дідуся, письменника, публіциста, драматурга, видавця Антона Крушельницького і бабуні – відомої артистки театру товариства “Руська Бесіда” Марії Слободівни, першої виконавиці ролі Орисі у комедії І. Франка “Рябина”. Вона стала дружиною А. Крушельницького; на її честь отримала своє ім’я внучка Марія Тарасівна. Риси талановитості і романтизму були притаманні родині Крушельницьких. Не менш романтичним було і кохання її батьків.

Один мотив з тих, що виконала тоді Марія Тарасівна, через рік я використав, коли записував ліричну драму у віршах І. Франка “Зів’яле листя”. Цю мелодію створив А. Кос-Анатольський на вірш І. Франка “Ой ти, дівчино, з горіха зерня”. Мелодія про невгасність неподільного кохання була тужлива і сильна. Ця мелодія стала наскрізним мотивом і об’єднала вірші трьох жмуктів ліричної драми в одне ціле.

Високе мистецтво безсмертне, бо глибоко проникає у серце і душу, викликає хвилі чуття, але йому, як джерело сили, потрібна потужна й красива Любов, Вірність і Пам’ять.

ТЕНОР ЛЬВІВСЬКОЇ ОПЕРИ ВОЛОДИМИР ІГНАТЕНКО

Львівський театр опери та балету, що носить сьогодні ім'я Соломії Крушельницької, в якому понад 35 років виступає народний артист України, професор Володимир Ігнатенко, волею долі збудований через дорогу на одній лінії з Національним театром ім. М. Заньковецької, колишнім театром графа Скарбка. Отож актори обох театрів навзаєм були частими гостями на виставах одні в одних. Витоки їхньої творчості походять із славних 60-х рр., коли “скресла крига” і творці різних мистецьких жанрів: художники, поети, музиканти, співаки, актори – шукали нових ідей, нових мистецьких форм, взаємовпливаючи один на одного. Не дивно, що і талант Володимира Ігнатенка, соліста опери, виблискує і поетичними гранями, і гранями мистецтва драматичного. Його прем'єрні ролі: Микола Задорожний в “Украденому щасті” Ю. Мейтуса чи Каніо в “Паяцах” Леонкавалло, Отелло з однойменної опери чи Радамес в “Аїді” та Манріко у “Трубадурі” Дж. Верді завжди дивували мене не лише блискучою вокальною технікою, але й високим драматичним втіленням. Його образам Максима в “Золотому обручі” Б. Лятошинського і Тангейзера в однойменній опері Р. Вагнера притаманна потужна монументальна сила, музичні інтонації якої породжені глибинним духом народних легенд. Коли я думаю про талант Володимира Ігнатенка як співака-актора, то бачу в ньому не лише добру вокальну школу (клас заслуженого діяча мистецтв України Миколи Шелюжка), а й копітку, наполегливу і повсякденну працю над собою. Гадаю, що і драматичним умінням він завдячує своїй творчій цікавості до праці своїх колег, частим переглядам ви-

Козак Б. Тенор Львівської опери Володимир Ігнатенко / Богдан Козак // Логойда М. Володимир Ігнатенко: життєвий та творчий шлях / М. Логойда. – Львів : НВФ Українські технології, 2003. – С. 120–121.

став у театрі ім. М. Заньковецької, з акторами якого поєднаний давньою дружбою. Його етичні людські засади, віра у добро, справедливість, чесність і вірність виразно проступають і в його творчості. Він завжди щиро готовий допомогти друзям як у житті, так і на сцені. Пригадую один випадок в його акторській кар'єрі. Виконуючи партію Манріко в “Трубадурі”, він кинджалом поранив стегно. Тамуючи біль, довів партію до кінця. Неабияку силу волі і мужності потрібно було виявити, щоб ні глядач, ні партнери нічого не помітили. Треба мати високе почуття обов'язку до професії і до глядачів, щоб спромогтися на такий вчинок.

І ще одна риса обдарування Володимира Ігнатенка – його педагогічна і наукова діяльність. Не кожен соліст опери може бути прекрасним педагогом. Володимира ж Господь наділив і цим даром. За 20 років педагогічної праці у Львівській консерваторії (тепер Львівська державна музична академія ім. М. Лисенка) розлетілися по світах десятки учнів, вихованих у його вокальному класі. А коли сюди долучити ще й кафедру, якою він плідно керує, то це сотні учнів.

Радію з того, що свій талант і вміння він щедро дарує і студентам акторського відділення філологічного факультету Львівського національного університету ім. І. Франка, де ми разом викладаємо театральну науку: він – вокальну, а я – драматичну.

Львів – місто особливе. Його духовна і мистецька культура сягає у глибину віків, опертися на неї легко, але примножити її не кожен спроможний. Володимир Ігнатенко, хоч і народжений на Перемишльській землі, львів'янин духом – один з найкращих тенорів львівської сцени, його оперні партії входять у золотий фонд національного музичного театру.

Кожен з нас прагне до взаємин з людьми добрими, розумними, духовними. Це закономірно. Великим щастям є, коли доля на твоєму творчому шляху посилає тобі у попутники саме таких людей. Серед тих, із ким я йду цією дорогою, є Лариса Кадрова, народна артистка України.

Ми разом навчалися у театральній студії при театрі імені Марії Заньковецької, разом прийшли на сцену, і хоч траплялися нам неоднакові піднесення і спади, ми завжди бачили одне одного, чули і розуміли. У вік космічних швидкостей це не маловажне – бачити не ліс, а кожне окреме дерево.

Спільний погляд на засади акторської гри, переконаність у тому, що тільки труд і тільки труд є підвалиною для плідної творчої праці, зблизило нас і як людей у житті, і як партнерів у виставах. Тішуся з нагоди, що можу усім щиро сказати про Ларису як про людину і партнера!

Природа наділила її вродою і витонченою грацією, огорнувши серпанком таємничості, в якому відчувається трепетність і ліризм, подарувала проникливий голос і пластичність тіла, високий розум і глибоке чуття... Але крізь цей серпанок просвічується крицева воля, рішучість, неймовірна працездатність, що і творить домінанту її творчого та життєвого характеру.

Широта акторських робіт Лариси Кадирової приголомшує своєю масштабністю і вагомністю, наче нічне небо міриадами зоряних зблисків. Це Корделія в “Королі Лірі”, леді Анна у “Річарді III” В. Шекспіра, Ніна Заречная з чеховської “Чайки”, Мавка з “Ночі на полонині” О. Олесея, Анна в “Камінному господарі”

Друкується вперше за рукописом. Матеріал написано 1979 р. для друку в журналі “Український театр”.

Лесі Українки, Марія Заньковецька в однойменній п'єсі І. Ряб-кляча, Шура Ясногорська у “Прапороносцях” О. Гончара, Зілія в “Німому лицарі” Е. Хелтаї, а поміж цими великими зірковими ролями – десятки інших, так само самотніх і неповторних.

Ларисі Кадировій притаманне тонке відчуття стилю, точність і виразність як у пластиці тіла, так і в палітрі голосу. Її акторські роботи – неначе музичні твори, в яких не можна оминати жодної ноти, не порушивши цілого. Прагнення до багатоплановості у розкритті думки через психологічний жест, неординарне пристосування, образну мізансцену – ознаки мистецького почерку Лариси Кадрової. Поруч з таким партнером мимоволі теж мусиш творити чітко і точно. Бо з моменту виходу на сцену двох важливим є не кожен сам по собі, а те третє, що вони створюють, важливим є акорд, а не окремі звуки. Лариса тонко відчуває той життєвий психофізичний стан, з яким партнер виходить на сцену. Ця її властивість є гарантією того, що за будь-яких обставин ми через взаємодію досягнемо поставленої мети. З нею на сцені, я сказав би, дихається легко, наче в зеленому лісі.

Творча дисципліна, безвідмовна готовність до праці вражають у ній, захоплюють і дивують! Хочу сказати про ще одну мистецьку рису: незважаючи на здобуте, піти на ризик, на крок у невідоме заради розкриття у собі ще чогось незвіданого. Прикладом може служити одна з останніх її робіт – Зілія у “Німому лицарі” Е. Хелтаї. Вона немовби зійшла з картин епохи італійського Відродження, чаруючи нас таїною жіночого характеру, в якому хвиливу слабкість гасить вибух гордості, а ніжність тоне у веселому сміхові ... Наче про її Зілію писав Іван Франко:

Часом причується, що та душа живая
Квилить, пручається, – тоді глибокий сум
Без твого відома лице твоє вкриває.

Тоді б я душу дав за тебе. Та в ту ж мить
З очей твоїх мигне злий насміх, гордість, глум,
І відвертаюся я, і біль в душі щемить.

Характерною особливістю всіх її ролей є неперевершена гра пластики рук. Вони – наче барометр душі її образів: манять, відштовхують, дарують надію і зневажають, кличуть і посиляють на смерть... Душевне горіння, з яким Лариса Кадирова працює в театрі, на радіо, телебаченні, у театральній студії, де вона викладає сценічну мову, на концертах, зустрічах, є виразом повноти її творчого життя, з якого хочеться брати приклад і наслідувати його.

ВИПАДКОВИХ ЗУСТРІЧЕЙ НЕ БУВАЄ (Лариса Брюховецька)

Та промінь сонця, мов стріла,
проколе слово і проріже камінь,
І лиш калина, як цвіла,
цвіте щороку листям і піснями.

Б.-І. Антонич

Коли з легкої руки Івана Олександровича Вакарчука, ректора Львівського національного університету імені Івана Франка, 1999 року було відкрито кафедру театрознавства та акторської майстерності, а мене запрошено її очолити, то одразу виникло питання про створення театрознавчого часопису.

У пошуках форми журналу, його дизайну ми до певної міри взурувалися на один з найкращих в Україні журнал “Кіно. Театр”, головним редактором якого є Лариса Іванівна Брюховецька.

“Просценіум” – таку назву одержало наше театрознавче видання. Перший номер його вийшов 2001 року. І саме тоді випала нагода особисто познайомитися з Ларисою Іванівною. Ми були учасниками Міжнародної польсько-української конференції, що відбувалася у Познанському університеті імені Адама Міцкевича.

Враження від першої зустрічі бувають оманливі, проте для мене вони завжди вирішальні.

Лариса Іванівна вразила на конференції не тільки мене чітким, логічним поданням матеріалу, а ще живою безпосеред-

Козак Б. Випадкових зустрічей не буває / Богдан Козак // Лариса Брюховецька : бібліогр. покажчик / Укл. : Т. Патрушева, Н. Терличка, О. Кордюкова ; вступ. ст. О. Мусієнко. – К. : Задруга, 2008. – С. 19-21.

ністю його викладу. Такою ж органічно природною вона була і під час дискусій, і в товариських кулуарних розмовах. Уважно й зосереджено слухала, проникливо вдивляючись карими очима в очі співрозмовника, емоційно і жваво реагувала, радісно сміючись у відповідь. Я дивився на цю невисокого зросту жінку, сповнену іскристої енергії, і розумів, що саме така і тільки така особистість – вольова та енергійна, фанатично закохана у світ українського кіно, з досконалим знанням його тернистої долі могла об'єднати довкола себе і поважних фахівців, і юних студентів, які стали її однодумцями в роботі над “Кіно.Театром”. На мої питання відверто і щиро відповідала, даючи поради, як творити періодичний журнал із проблем театру, як здійснювати редакційні задуми і поборювати фінансові труднощі.

Ця перша зустріч без жодних зусиль переросла у плідні творчі контакти, а відтак – у приятельство. У нашій приятельській візуальній зустрічі не мають жодного значення, взаємна симпатія, що тоді виникла, існує в іншому вимірі, там час ущільнений – остання зустріч немов відбулась учора.

Знаю, що Лариса Іванівна готова і підтримати, і допомогти, а я зі свого боку ніколи не залишаю без уваги і відповіді її прохання. Щоправда, у ватру дружби поміж нашими часописами – “Кіно.Театром” і “Просценіумом” – вона шляхетно кидає значно більше “дров”, не чекаючи на відповідь з нашого боку. Рецензії на видання книжок кафедри, а тепер уже факультету культури і мистецтв, портрети, інтерв'ю, матеріали з історії театру радо публікує у “Кіно.Театрі”. На пропозицію прочитати лекцію студентам-культурологам, театрознавцям, акторам чи виступити на конференції Лариса Іванівна відповідає завжди коротким “гаразд” і їде у Львів, щойно узгодить час і день можливого виступу, а дні у неї розписані завжди заздалегідь. Проте високе розуміння свого покликання наказує їй знайти міжчасся у часі, в якому вирують і творча, і редакційна, і викладацька, і громадська робота, і врешті – важливі обов'язки дружини, матері, бабуні...

Коли Театр імені Марії Заньковецької приїздить на гастролі до Києва, Лариса Іванівна знаходить час і на перегляд наших вистав. Радію, коли знаю, що вона в залі. Наступного

дня у кав'ярні за філіжанкою кави уважно слухаю міркування про побачену виставу, її режисерське прочитання та акторську гру.

Лариса Іванівна відчуває і розуміє театр аж ніяк не менше, ніж кіно. Кінознавство – така ж молода наука, як і театрознавство. Проте фіксований матеріал кінострічки дозволяє кілька разів переглядати й аналізувати незмінний у своїй формі та виразі фільм, а театральна вистава, її художньо-естетична якість завжди у чомусь змінна (склад акторів, гастролі, сценічний простір, глядач і т. п.). Та в одному і в другому випадку при аналізі важлива не тільки методологія і прочитання суспільного контексту, але й світобачення критика, а ще, як не дивно, одержима закоханість у мистецтво театру чи кіно. Видані Ларисою Іванівною у серії бібліотеки журналу “Кіно.Театр” книжки “Приховані фільми”, “Українське кіно 90-х років”, “Іван Миколайчук”, а також численні публікації у різних часописах як в Україні, так і за кордоном тільки підтверджують вищесказану думку.

Вірю, що згодом з любові Лариси Іванівни не тільки до кіно, але й до театру зродиться книга про Театр. Своєю працею і життям вона творить і формує національні мистецькі процеси сучасності.

Безмежно вдячний долі, що знаю її як людину, митця, громадського діяча.

РОЗДІЛ 4

МАТЕРІАЛИ

ЦЕРКОВНИЙ ЗАПИС ПРО ХРЕЩЕННЯ ОЛЕКСАНДРА КУРБАСА

Усе те, що стосується біографії Леся Курбаса, для історика театру є не менш важливим, ніж дослідження творчого доробку великого майстра. В одному і другому випадках незначні, на перший погляд, штрихи, деталі з несподіваною силою увиразнюють, конкретизують рельєфний пласт уже добре вивченого, висвітлюють нові грані, збільшуючи, таким чином, смисловий об'єм цього пласту.

Дату і місце народження Леся Курбаса в 1975 р. розшукала Раїса Скалій, документально підтвердивши, що Лесь Степанович Курбас таки народився в Самборі 25 лютого 1887 р., а не у Старому Скалаті, як дехто вважав. Про перипетії і труднощі, пов'язані з пошуком цього факту, дослідниця розповіла у трьох публікаціях¹. Треба віддати належне активній і наполегливій праці, яку вона виконала для встановлення істини. Проте з невідомих причин фотокопію документа, який 1975 р., як повідомляє у своїх публікаціях Раїса Скалій, надіслав їй генеральний консул Польської Народної Республіки в Києві, не було ні повністю опубліковано, ні описано, ні досліджено. Лише перший фрагмент цього документа, де поруч із записом числа, місяця й року хрещення Л. Курбаса було зазначено число, місяць, рік та місце його народження, опубліковано в українському часописі “Наша культура”, що виходив у ПНР.

1992 р. у Вроцлаві в Міжнародному осередку досліджень творчості Єжи Гротовського (Польща) відбулася Міжнародна

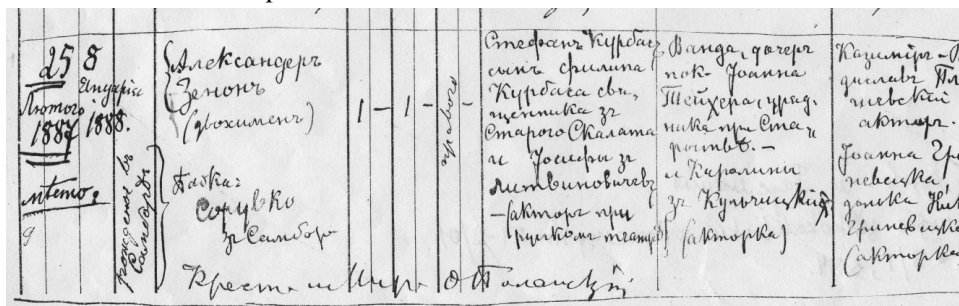
Козак Б. Церковний запис про хрещення Олександра Курбаса / Богдан Козак // Просценіум. – 2004. – № 3. – С. 37–39.

1. Скалій Р. Де і коли народився Л. Курбас / Раїса Скалій // Вітчизна. – 1974. – № 6. – С. 215–217; Скалій Р. Перипетії шукань / Раїса Скалій // Вітчизна. – 1975. – № 11. – С. 217–218; Скалій Р. Загадка Леся Курбаса / Раїса Скалій // Наша культура. – 1976. – № 2. – С. 6–7.

наукова конференція, присвячена Л. Курбасові, в рамках якої українська сторона розгорнула виставку документів життєвого і творчого шляху реформатора українського театру. Архіваріус Міжнародного осередку досліджень Бруно Хояк звернув увагу на фотокопію фрагмента з церковної книги про хрещення Л. Курбаса, де у графі прізвища батьків зазначалося, що його мати “Ванда – дочер пок.[ійного] Іоанна Тейхера, урядника при старостві”. Бруно Хояк дуже здивувався, що в усіх дослідженнях про життя Леся Курбаса (як і в дослідженнях Раїси Скалій) мама Л. Курбаса фігурує як Ванда Адольфівна, а не Іванівна. Пан Бруно сфотографував документ, що експонувався на виставці, науково опрацював його і вирішив свої спостереження опублікувати в Україні. Однак охочих це зробити в нас не виявилось.

Перебуваючи 2002 р. у Вроцлаві, я завітав до Осередку досліджень і в розмові із Бруно Хояком, моїм давнім приятелем, дізнався про його відкриття. У Львівському державному університеті ім. І. Франка тоді вже діяла кафедра театрознавства та акторської майстерності, викладачі якої видавали (з 2001 р.) театрознавчий журнал “Просценіум”. Як завідувач кафедри й один із редакторів журналу, я вважав, що матеріал Бруно Хояка необхідно опублікувати. Але редакція журналу не змогла цього зробити через спротив із боку Раїси Скалій. Вона вважала, що її публікації не потребують додаткових уточнень. Редакція журналу не мала наміру загострювати конфлікт із дослідницею ще й тому, що не могла проілюструвати належним чином матеріал Бруно Хояка. Світлина, яку він надіслав нам, була нечітка: зробив її через скло виставкової вітрини. Дивувало, що у статті Раїси Скалій “Загадка Леся Курбаса” як ілюстрацію до тексту було подано лише один фрагмент із запису про хрещення Леся Курбаса, в якому вказувалася дата народження, місце народження і дата хрещення, а на виставці у Вроцлаві документ складався ще з однієї частини, що містила інформацію про батьків народженого. Логіка підказувала, що повинен бути запис і про тих, хто тримав дитину до хреста, – хресних батьків. Бажаючи опублікувати документ повністю, я спробував одержати його якісну копію. Допоміг мені розшукати “запис про хрещення” директор Південно-Східного наукового інституту в Перемишлі Станіслав

Степень, якому редакція журналу “Просценіум” і я особисто висловлюємо найглибшу подяку. Якою ж була моя радість, коли ксерокопія надісланої ним сторінки з церковної книги, де містився запис про хрещення Л. Курбаса, мала ще й третю частину – запис про хресних батьків. Це змусило наново опрацювати документ. Віддаючи належне праці Бруно Хояка, за його згодою, роблю свій власний опис і коментар документа. Ось так виглядає надіслана ксерокопія:



Документ зберігається в Державному архіві Перемишля в зібранні: Греко-католицькі парафії в Перемишлі, 51-2/01, сигнатура = 3/1, С. 84 (Zeszyt: Parafie grekokatolickie w Przemyślu 51-2/01, sygnatura = 3/1, S. 84). Запис про хрещення Л. Курбаса зроблено в церковній книзі Перемиського греко-католицького кафедрального собору Різдва Святого Івана Хрестителя в кінці 84 сторінки під № 9.

Документ написано по-церковнослов'янськи, що було характерно для Галичини ХІХ ст. У тексті зустрічаємо літери **Ѣ** (ять) та **Ѧ** (йор), поруч з українським **і** російське **и**, а також українське **и** та російське **ы**. Літера **Ѣ** читалася як **і**, а літера **Ѧ**, що перебувала в словах у слабкій позиції, не читалася.

Подаємо текст та коментар із книги церковного запису про хрещення Л. Курбаса. Жирним курсивом виділено рукописний текст оригіналу, у квадратних дужках розшифруємо скорочення слів у тексті оригіналу.

Згідно з вищевказаними мовними правилами читаємо документ так:

У першій колонці наприкінці сторінки поставлено порядковий номер запису – 9, у другій – дата народження – **25** (цифри

підкреслено двома лініями) **Лютого 1887** (цифри підкреслено двома лініями); у третій – дата хрещення – **8 януарія** (січня) **1888** року; під датами народження і хрещення написано слово **місто** (підкреслено однією лінією); у четвертій графі позначали адресу, де народилась дитина, вертикально написано – **рожде-ноє** (народжене) **в Самборі**; у п'ятій записано ім'я дитини при хрещенні – **Александр Зенон (двох імен)**, під ним – **Бабка (повитуха) Сорувко з Самбора**, ще нижче широко написано – **Крест.[ив] і Мир.[опомазав] О. Полянський**; у шостій, розділеній на дві графи, зазначалося віросповідання: у лівій, де позначали греко-католиків, стоїть вертикальна риска **I**, у правій, де інші релігії, – прочерк; у сьомій, також розділеній на дві графи, зазначалася стать дитини: зліва, де записували хлопчиків, стоїть вертикальна риска **I**, у правій, де дівчаток, – прочерк; у восьмій, теж розділеній на дві графи, записували законність народження: зліва вертикально написано слово **правого** (законнонароджений), справа – прочерк; у дев'ятій – відомості про батька дитини: **Стефан Курбас, син Филипа Курбаса – священика з Старого Скалата і Йосифи з Литвиновичев – (актора при руськом театрі)**; у десятій – відомості про матір дитини: **Ванда, дочер пок.[ійного] Іоанна Тейхера, урядника при Старостві і Кароліні з Кульчицких – (акторка)**; в одинадцятій – ім'я та прізвище хресних батьків: **Казимір-Владислав Плошевський, актор, Іоанна Гриневецка, донька Николая Гриневецкого (акторка)**.

Чому “Александр-Зенон Курбас”, як записано у книзі, був хрещений через рік після народження, та ще й у Перемишлі, можемо тільки гадати. Раїса Скалій висуває таке припущення: “...На прохання Іоанни Гриневецької, акторки театру [Товариства. – Б. К.] “Руська бесіда”, яка походила з Перемишля й була хрещеною матір'ю Леся, його охрестили в Перемишлі”². Звідки взято відомості про те, що ініціатива охрестити Олександра Курбаса в Перемишлі належить Іванні Гриневецькій, на превеликий жаль, авторка статті не говорить. Наведена цитата свідчить, що

2. Скалій Р. *Перипетії шукань / Раїса Скалій // Вітчизна. – 1975. – № 11. – С. 217–218;*

дослідниця мала фотокопію повного запису з церковної книги, однак чомусь, називаючи хресну маму І. Гриневецьку, не згадала про хресного батька – актора Руського народного театру Товариства “Руська бесіда”, за походженням поляка, Владислава-Казимира Плошевського (1853–1892).

А все-таки... Чому Леся Курбаса хрестили в Перемишлі? Місто Самбір, у якому народився Л. Курбас, належало до Перемисько-Самбірсько-Сяноцької єпархії, парафіяни якої від 1886 р., коли в Перемишлі було освячено Кафедральну церкву Різдва Святого Івана Хрестителя³, зазвичай хрестили в ній своїх дітей. Це було і знаменно, й почесно. Тож батьки Леся Курбаса чекали нагоди, щоб приїхати до Перемишля і вчинити все згідно із традицією. Така нагода трапилася, коли театр у кінці грудня поїхав туди на гастролі. Таку інформацію подає газета “Діло” за 1887 р. в рубриці “Новинки”: “Русько-народний театр під дирекцією пп. Біберовича і Гриневецького забавить в Бродах до 22 н. ст. грудня включно, а звідси переїде до Перемишля, де 25 н. ст. грудня с. р. дасть перше представлене. Всіх представлень в Перемишлі буде тільки шість”⁴. Отже, знаємо, що театр Товариства “Руська бесіда” з 25 грудня 1887 р. виступав у Перемишлі. У тій же газеті “Діло” за 5 січня 1888 р. в рубриці “Новинки” подано таку інформацію: “Русько-народний театр під дирекцією пп. Біберовича і Гриневецького переїхав уже з Перемишля до Ярославля [йдеться про місто Ярослав, тепер Польща. – Б. К.] на кілька представлень. Перше представлення відбудеться в середу (18-го н. ст. січня)”⁵. Як бачимо, театр Товариства “Руська бесіда” виступав у Перемишлі, а 4 січня переїхав до Ярослава. Відомо також, що від Різдва до Йордана театр не грав вистав. Перша вистава в Ярославі мала відбутися лише 18 січня. Можна припустити, що батьки Леся Курбаса з малим сином не поїхали з трупною театру до Ярослава, а святкували Різдво у Перемишлі, де на другий день свят, у день Святої родини Марії і Йосифа, в

3. *Схиматисм всего клира Руско-Католического Епархіи соединенных Перемыскои, Самборскои и Сяноцкои На Рок От Рожд. Хр. 1888 в Перемышли.* – С. 21.

4. *Діло.* – 1887. – 1 груд. (Чис. 134). – С. 3.

5. *Діло.* – 1888. – 5 січ. (Чис. 3). – С. 3.

кафедральній церкві Різдва Святого Івана Хрестителя охрестили свого сина. Це був свідомий вибір, а не випадковість. Хрестив Леся Курбаса отець Олімпій Полянський⁶, а хресними батьками були Владислав-Казимир Плошевський та Іванна Гриневецька – сестра Івана Гриневецького, видатного актора, одного з керівників театру – “артистичного директора”, тобто мистецького керівника.

А щоб не виникло сумніву, чи подружжя Курбасів перебувало на гастролях із маленьким річним сином, подамо інформацію Єжи Плешнарівича з його книжки “Сторінки діяльності Жешівського театру”: “Лютий. 1888 р. Гостив Львівський руський народний театр під дирекцією Івана Біберовича та Івана Гриневецького. Виступили актори: Кароліна й Антін Клішевські, Ружицькі, Стечинські, Костянтин Підвисоцький, Владислав Плошевський, Гулевич, **Яновичі** [тут і далі в цитаті підкреслення автора статті. – Б. К.]. Грالی українською мовою. Оголошено репертуар – “Циганський барон” Й. Штрауса (4 лютого) і “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського (11 лютого)”⁷.

Тепер поміркуємо над ім’ям батька матері Л. Курбаса. Слушно зауважив 1992 р. Бруно Хояк, маючи перед очима фотокопію двох частин “запису про хрещення”, в якому Ванда Курбас (дівооче прізвище – Тейхер) записана по батькові як Іванівна, а не Адольфівна. Те, що в українському театрознавстві й досі мати Курбаса фігурує як Ванда Адольфівна, свідчить, з одного боку, про нашу неувважність до виявленого документа, а з другого – надто вже міцно ми тримаємося традиції. Справді, Ванду Іванівну Курбас актори театру “Березіль” кликали Ванда Адольфівна (про це свідчать їхні спогади), так зверталася до неї і дружина Леся Степановича – Валентина Чистякова. Заарештований 1933 р. у Москві, Л. Курбас під час першого допиту на запитання слідчого про сімейний стан сказав: “Дружина Валентина Миколаїв-

6. *Схиматисм всего клира Руско-Католического Епархии соединенных Перемышской, Самборской и Сяноцкой На Рок От Рожд. Хр. 1888 в Перемышли.* – С. 21.

7. *Plęśniarowicz J. Kartki z dziejów Rzeszówskiego teatru / Jerzy Plęśniarowicz.* – Rzeszów, 1985. – S. 242–243. (Переклад – Б. К.).

на Чистякова (у Харкові), мати Ванда Адольфівна (у Харкові)”⁸. То що дивуватися театрознавцям, які більше знають про ці матеріали, аніж про фотокопію з церковної книги та публікації Раїси Скалій. Навіть в енциклопедичних словниках “Митці України” (К., 1992), та “Мистецтво України” (К., 1997), обидві – за редакцією А.В. Кудрицького, під гаслом “Яновичі” читаємо інформацію – “Ванда Адольфівна Яновичева”. То як насправді по батькові писалася матір Курбаса? Ми не маємо сумніву: Іванівна.

Яке можна знайти пояснення, що всі вважали її Вандою Адольфівною? Можливо, йдучи за чоловіком у 1884 р. на сцену театру Товариства “Руська бесіда”, вона вважала за доцільне не тільки взяти сценічний псевдонім мужа “Янович”, але й змінити ім’я по батькові – Іванівна на Адольфівна. Тоді діти з поважних родин дуже високо ставили честь батьків. Також можна ще припустити, що чернівецький австрієць Йоганн Тейхер мав подвійне ім’я – Йоганн-Адольф. Але не міг о. Олімпій Полянський записати у книзі лише одне ім’я – Іоанн, адже писав цю інформацію зі слів доньки Тейхера – Ванди Іванівни або метричного свідоцтва її народження. Іншого пояснення поки що не маємо.

Вважаємо, що ця публікація зверне на себе увагу істориків театру, укладачів довідників та енциклопедій. Хочемо також вірити, що публікація зацікавить молодих театрознавців і викличе в них бажання розшукати в архівах родовід Леся Курбаса по батьківській і материнській лініях, а також дослідити творче життя Степана Пилиповича Курбаса (Яновича) (1862–1908) і Ванди Іванівни Тейхер (за чоловіком – Курбас, сценічний псевдонім – Яновичева) (1867 – 1950). Їхнє життя і творчість та безпосередній стосунок до великого майстра української сцени Леся Курбаса заслуговують на ґрунтовну розвідку.

8. Лабінський М. Протоколи допиту Л. Курбаса по справі ЗВУ / М. Лабінський, М. Шудря // Український театр. – 1991. – № 3. – С. 4.

ДО АКТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ЛЕСЯ КУРБАСА В ТЕАТРИ ТОВАРИСТВА “РУСЬКА БЕСІДА” (1914 р.)

Іноді незначний, здавалося б, факт, що стосується українського театру, знайдений чи то в архівах, чи на сторінках преси, несподівано дуже чітко висвітлює і увиразнює певні періоди його історії; він стає важливим і значущим у визначенні мистецької ролі тих чи інших творчих особистостей у цій історії.

Рання творчість Леся Курбаса як актора на сцені театру Товариства “Руська Бесіда” досить прискіпливо вивчена і проаналізована, зокрема у книжці Ірини Волицької “Театральна юність Леся Курбаса” (Львів, 1995), проте кілька нових штрихів до образу Курбаса-актора нам вдалося додати у статті “До історії постановок драми “Сонце руїни” Василя Пачовського”¹, залучивши до аналізу створеного ним образу гетьмана Петра Дорошенка нове джерело, а саме спогад Степана Чарнецького “Моя мандрівка з Мельпоменою”². У своєму спогаді Степан Чарнецький поруч з аналізом гри Леся Курбаса у прем’єрній виставі “Сонце руїни”, між іншим, зазначив, що, перебуваючи у травні 1914 р. на гастролях у Чернівцях, театр одержав схвальні рецензії у німецькій пресі: “Czernowitzer Allgemeine Zeitung” містила об’ємні рецензії. Між тим на “Сонце руїни” таку фахову, якої я в житті в українських часописах не стрічав”³. У львівських

Козак Б. До акторської творчості Леся Курбаса в театрі Товариства “Руська бесіда” (1914 р.) / Богдан Козак // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Львів, 2002. – Вип. 2. – С. 300–303.

1. Козак Б. До історії постановок драми “Сонце Руїни” Василя Пачовського / Богдан Козак // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць / Академія мистецтв України. – К. : Спалах, 2000. – Вип. 1. – С. 211–220.

2. Чарнецький С. Моя мандрівка з Мельпоменою / С. Чарнецький // Новий час. – 1933. – 16 груд. (Чис. 279).

3. Там само.

архівах та бібліотеках не виявилося повного комплексу газети “Czernowitzer Allgemeine Zeitung” за травень 1914 р. Не виявилося жодних слідів архіву Степана Чарнецького ні у Львові, ні в Тернополі, куди начебто передала архів батька його дочка. Отож, питання: як оцінювала виступ акторів театру Товариства “Руська Бесіда” і зокрема гру Леся Курбаса німецька преса, залишилося без відповіді.

Перебуваючи у 2001 р. з відрядженням у Відні як стипендіат Австрійсько-українського бюро кооперації в галузі культури і науки у Львові, автор цієї статті знайшов рецензії, про які згадує у своєму спогаді Степан Чарнецький.

Про приїзд українського театру Товариства “Руська Бесіда” до столиці Буковини і початок його гастролей “Czernowitzer Allgemeine Zeitung” повідомила громадськість вранці 14 травня в рубриці “Новини театру”:

“Сьогодні до Чернівців прибула трупа львівського національного театру під опікою літературного Товариства “Руська Бесіда”. Директор театру пан Роман Сірецький представить цикл з п’яти вистав у міському театрі. Перша вистава запланована на четвер 14-го травня. Це буде Оффенбахова опера “Орфей у пеклі” у прекрасному виконанні. Таким чином публіка одразу отримає нагоду почути прекрасні голоси співаків і їхній бездоганний вишкіл. Керівництво театру не пошкодувало ані сил, ані витрат, щоб належним чином показати себе столиці нашого краю. Репертуар покликаний довести, що театр має у своєму розпорядженні першокласні оперні, опереткові та драматичні ансамблі, а також добре вишколений хор. Львівський український театр має самостійний оркестр, яким керує відомий диригент (Михайло Коссак. – Б. К.), тому слід очікувати бездоганне виконання музичних творів. Детальну інформацію подають афіші. Попередній продаж квитків взяла на себе книжкова крамниця “Raух” (Rathause Strasse)”⁴.

4. Czernowitzer Allgemeine Zeitung. – 1914. – 14 Mai (№ 3446). – S. 4. (Переклад з німецької тут і далі – Андрія Вовчака.)

Перша справді розлога рецензія на виставу опери Оффенбаха “Орфей у пеклі”, яку колектив показав у день приїзду 14 травня, з’явилася через два дні – 16 травня. Курбас у цій виставі участі не брав. Отож, не будемо її подавати, а лише зазначимо, що рецензент відгукнувся про виставу не дуже схвально, вважаючи, що справжнього стилю Оффенбаха театр не вловив, а також іноді солісти розходилися з оркестром.

Друга рецензія на виступ театру з’явилася 17 травня. Вона заслуговує на увагу, і в першу чергу з огляду на те, що в ній подано аналіз і стилістичні ознаки гри молодого Курбаса. Цікаво, що українська газета “Нова Буковина” теж 17 травня помістила рецензію на виставу “Сонце руїни”, достоїнства якої оцінила дуже високо і, зокрема, одним реченням окреслила гру Леся Курбаса в головній ролі: “Се не початкуючий актор, се скінчений артист і свою силу показав він якраз у ролі Дорошенка”⁵.

Німецький рецензент про виставу “Сонце руїни” розмірковує значно ширше. Текст рецензії “Український народний театр. Керівник Роман Сірецький” (поданий у рубриці “Театр, мистецтво і література”) вартий того, щоб його подати без скорочень:

“Уже два дні у міському театрі грає трупа Товариства “Руська Бесіда” зі Львова під керівництвом Сірецького. Першого вечора ставили Оффенбахового “Орфея у пеклі”. Навіть для нерозбещеного ока треба визнати фахову і справедливу оцінку, що ця постановка була цілком невдалою. Все ж таки вона показала кілька цікавих підходів, але лише підходів до мистецьких вирішень.

Натомість другий вечір подарував справжню насолоду. Акторський ансамбль – добрий, протагоністи у ньому – прекрасні, герої і героїня надзвичайні. Трагедія “Сонце руїни” В. Пачовського показує долю останньої української гетьманської родини Дорошенків, ідеаліста і обдарованого полководця Петра Дорошенка, діяльність якого через трагічний збіг політичних і людських обставин повернулася на зло і для його сім’ї, і

5. Нова Буковина. – 1914. – 17 мая (Чис. 23).

для України. Побудова п'єси дієва, вже тому, що автор за оцінкою справжніх знавців української історії достовірно відтворив ті трагічні події. Наскільки референт може судити, мова п'єси також добра. Групування і характеристика персонажів, творення конфліктних ситуацій, вживання їдкового гумору в образі карлика – привида-божесвільця, показує добре наслідування відомих зразків світової літератури. В цій п'єсі ми маємо справу з типовою історичною трагедією. Режисер пан Степан Чарнецький через цілком зрозумілі причини, за винятком костюмів, які цілком відповідали стилеві, а подекуди були розкішними, недостатньо опрацював сценічний простір, проте створив хороший акторський ансамбль. Усі актори добре грали. Говорили виразно, а де було потрібно, не цурались органічного пафосу. **Пан Лесь Курбас виконував головну і багатогранну роль Петра Дорошенка; цей, ще молодий, митець, який, як ми чули, лише недавно вступив на сцену після закінчення університету і драматичної школи у Віденській консерваторії, вже сьогодні є виконавцем, якому може позаздрити український театр. Його гнучка висока і струнка постать, його красива голова з шляхетним профілем і його дзвінкий трагічний і проникливий голос – з привабливим тембром – це риси, які відкривають перед ним майбутнє справжнього актора. Його висока інтелігентність і його справжнє чуття пронизують кожне слово, яке він промовляє. Міміка і жести виважені, не такі, які ми зазвичай бачимо, але саме через те вони виразні і впливові. Жодної фальші.** (Виділення автора. – Б. К.). Поруч з ним виблискує панна Кушнір (Галина Кушнарьова. – Б. К.) у ролі дружини Дорошенка. Своєрідна краса, чарівна посмішка, багатий модуляціями голос, який звучить однаково спокусливо як у коханні, так і в розпачі. Виконавець ролі митрополита Тукальського С.Дорошенко (справжнє прізвище – Симон Гольдштейн, пізніше в Молодому театрі теж виступав під псевдонімом Семен Дорошенко, а в театрі ім. І.Франка під псевдонімом Семдор – похідним від перших складів псевдоніма Семен Дорошенко. – Б. К.) могутній поважний старець, пані А. Осипович дієва та приваблива мати героя. Решта виконавців заслуговують загаль-

ного схвалення. А що самі виконавці були сповнені національного піднесення, то зрозуміло, що повний театр нагородив їх бурхливими оплесками.

Ф. Матрас⁶⁷.

Фердинанд Матрас – відомий на той час поет, літературний та театральний рецензент газети “Czernowitzer Allgemeine Zeitung”. Як бачимо, його рецензія справді професійна, з аналізом як самої драми, так і вистави, гри у ній акторів, роботи режисера, сценографії та костюмів. Такої повної рецензії на виставу “Сонце руїни” в українській пресі не було. Саме тому Степан Чарнецький мав підстави дорікати українській театральній критиці. Опублікована нами рецензія має кілька цікавих аспектів. У ній Фердинанд Матрас, як ніхто інший доти, дуже чітко вловив новий стиль гри, що його приніс на сцену українського театру молодий Лесь Курбас: інтелігентність, емоційність, чітке опрацювання пластичного та інтонаційного рисунка ролі. Він побачив у грі Курбаса риси актора нової формації: “Міміка і жести виважені, не такі, як ми зазвичай бачимо, але саме через те вони виразні і впливові. Жодної фальші”. Це перше, в чому полягає дуже важливе значення цієї рецензії як авторитетного джерела при аналізі мистецької індивідуальності молодого Лєся Курбаса. Не менш вагома для подальших наукових пошуків інформація рецензента про те, що Лєсь Курбас навчався у Віденській консерваторії, у структурі якої був драматичний факультет. І третє, також дуже важливе: рецензія ставить перед сучасними українськими театрознавцями завдання поглянути на історію національного театру кін. ХІХ – поч. ХХ ст. та його діячів крізь призму оцінок в іноземній (німецькій, польській, російській, чеській) пресі.

6. Czernowitzer Allgemeine Zeitung. – 1914. – 17 Mai (№ 3443). – S. 5.

ОДИН ДОКУМЕНТ ІЗ ЖИТТЯ ВІКТОРА ІВЧЕНКА

Вісімдесят п'ять років від дня народження Віктора Іларіоновича Івченка минуло в листопаді; двадцять п'ять років з дня смерті минуло у вересні цього року. Народний артист України, лауреат Державної премії імені Т. Шевченка, режисер театру і кіно – постать неординарна (і як митець, і як людина). Пристрасний, рішучий і безкомпромісний у своїх людських і творчих рішеннях. Любив акторів до самозабуття і разом з тим був вимогливий, нетерпимий до “халтури”, бездарності і розхлябаності. Саме таким він живе у пам'яті творчого колективу Львівського театру імені М. Заньковецької.

На посаду режисера театру Віктор Іларіонович прийшов 1937 року після закінчення Київського театрального інституту. Проте був зарахований до штату як актор. Згодом за власним бажанням обійняв посаду інспектора сцени: хотів пізнати театральну справу “зсередини”. Водночас став асистентом головного режисера, народного артиста України Бориса Васильовича Романицького. Першу свою самостійну режисерську роботу здійснив у 1940 році: прем'єра вистави “Дві ночі” І. Прута відбулася 22 жовтня. Протягом тринадцяти років поставив двадцять чотири спектаклі. Вистави “Назар Стодоля” Т. Шевченка, “Доки сонце зійде...” М. Кропивницького, “Лісова пісня” Лесі Українки, “Без вини винуваті” О. Островського, “Вій, вітерець!” Я. Райніса, “Він прийшов” Д. Прістлі – стали не тільки золотим фондом Театру ім. М. Заньковецької, а й вагомим вкладом в українську театральну культуру. “Вій, вітерець!” і “Доки сонце зійде...” не сходили зі сцени понад десять років. Це – вистави-легенди. На них виховувалося не одне покоління заньківчан.

*Козак Б. Один документ із життя Віктора Івченка / Богдан Козак
// Український театр. – 1999. – № 3. – С. 30–31.*

Я також був учасником поновленої вистави “Доки сонце зійде...” у 60-х роках і, пригадую, як актори першої постановки Надія Доценко – Оксана та Павло Голота – Борис передавали мені рисунок мізансцен, їх мотивацію і, що найголовніше, – темпоритмічну побудову (така рідкість у театрі!). Віктор Іларіонович Івченко – про це свідчить досвід моїх старших колег – у режисерській професії любив точність і чіткість виконання задуму, театральну образність і виразність. Але вся ця професіональна майстерність була міцно “замішана” на його людській особистості, яку не можна відділити від його творчості. Власне, саме людські риси, уподобання визначали його творчі спрямування і пошуки. Вимогливий у роботі й житті до інших, він був таким же вимогливим до себе. Свідченням цього є документ, який пощастило знайти серед старих паперів в архіві театру. Це протокол наради партійного активу театру від 19 травня 1942 року; театр імені М. Заньковецької перебував тоді в евакуації, в Тобольську. Збори розглядали одне питання – заяву молодого комуніста Віктора Івченка про його бажання піти на фронт. Нижче ми подаємо цей документ у перекладі українською мовою.

ПРОТОКОЛ

наради партактиву театру ім. М. Заньковецької від 19 травня 1942 року

ПРИСУТНІ:

чл.[ени] п.[артії], т.[акі] т.[овариші]: Романицький, Дударєв, Яременко, Харченко, Івченко, Пенькович, Сохор, к.[андидати] у [члени] п.[артії] т.[акі] т.[овариші]: Богаченко та Грінченко

Голова	Пенькович
Секретар	Сохор

С л у х а л и:

Заяву тов. Івченка про надання йому парторганізацією дозволу на добровільний вступ до Червоної Армії – школи політруків-командирів, оскільки тов. Івченко переконаний, що як комуніст принесе більше користі на фронті, ніж в тилу.

ВИСТУПИ:

Тов. Дударєв¹: Вважаю, що тов. Івченко не є рядовим працівником, а тому своїм відходом, певною мірою, руйнує організм колективу. Тов. Івченко забуває, що він як комуніст не належить лише собі, тож повинен враховувати, що своїм відходом завдасть театру великої шкоди. Він не має рації, вважаючи ідеологічний фронт менш важливим, ніж бойовий, інакше партія та уряд не надали б йому тимчасового звільнення від мобілізації. Тов. Івченко – вихованець радянської влади, а тому повинен зважити всю серйозність свого вчинку.

Тов. Яременко²: У тов. Івченка це не перша спроба порушити дане питання. Першою була в станиці Лабінській, коли, перебуваючи під враженням подій Вітчизняної війни, він також вважав, що повинен бути лише на фронті. Я не поділяю його думку з приводу того, що його відхід не позначиться на роботі театру. Тов. Івченко займає відповідальне становище, і його відхід неминуче буде помітним. Я вважаю, що ідеологічний фронт у Вітчизняній війні не менш важливий за бойовий. Тов. Івченко як комуніст повинен урахувати, що він порушує дисципліну – по-перше, а по-друге – настанову партії та уряду, за якою сьогодні ідеологічний фронт дорівнює бойовому.

Тов. Харченко³: Тов. Івченко повинен зрозуміти, що, подаючи цю заяву в пориві психологічного стану або ж (нерозбір-

1. Дударєв Дмитро Олександрович (02. 11. 1890, Катеринослав, тепер Дніпропетровськ – 06. 08. 1960, Львів) – актор, нар. арт. УРСР з 1947 р., лауреат Державної премії СРСР 1950 р. Працював з 1927–1960 рр. в Театрі ім. М. Заньковецької.

2. Яременко Василь Сергійович (20. 11. 1895, с. Рогинці Сумської обл. – 06. 03. 1976, Львів) – актор, н.а. СРСР з 1954 р. Творчу діяльність почав 1918 р. у Роменському українському театрі. Працював у 1922–1976 рр. в Театрі ім. М. Заньковецької.

3. Харченко Василь Іванович (01. 01. 1910, м. Кам'янка Черкаської обл. – 26. 10. 1971, Київ) – режисер, н. а. УРСР з 1954 р. Закінчив 1933 р. Київський музично-драматичний інститут ім. М. В. Лисенка. Працював 1933–1956 рр. в Театрі ім. М. Заньковецької.

ливо) своєї волі, пішов шляхом найменшого опору. Неслушною є його думка, що на фронті в моральному відношенні йому буде легше, аніж тут, у тилу. Тов. Івченко повинен все це зважити і зрозуміти свою помилку.

Тов. Грінченко⁴: На початку війни у мене також був такий стан, як у тов. Івченка. Але в процесі війни я дійшов переконання, що перебуваючи тут, у тилу, кожен працівник мистецтва чи робітник військового заводу приносить таку ж користь, як і на фронті. Інакше уряд не надавав би тимчасових звільнень від мобілізації.

Тов. Богаченко⁵: Тов. Івченка я знаю як людину міцного, твердого характеру. Подаючи заяву, він, на мій погляд, виражив свій вчинок, розуміючи і певну шкоду, якої завдає підприємству. Все ж вважаю, що він повинен ще раз усе зважити і зробити остаточний висновок.

Тов. Романицький⁶: Я мав розмову з тов. Івченком на цю тему як комуніст і керівник, але бачу, що він не усвідомив, що своїм егоїстичним вчинком завдає шкоди колективу. Вважаю, що його вчинок викликаний істеричним станом, як це було в Лабінській. Вважаю, що якби він був зарахований до складу художньої бригади для поїздки на фронт, то такої б заяви не надійшло. З відходом тов. Івченка будуть труднощі у зв'язку з тим, що з групою від'їжджаючих бригадою на фронт відриваються основні творчі працівники колективу. На тов. Івченка покладалась велика творчо-виробнича робота. Було б більш чесно і правильно, якби він

4. Грінченко Сергій (12. 12. 1885. Запоріжжя – ? Львів) – актор Театру ім. М. Заньковецької 1926–1968 рр.

5. Богаченко Іван Васильович (справжнє прізвище Зубарев; 26. 06. 1896, Люботин Харківської обл. – 14. 07. 1981) – актор та режисер, з. а. УРСР з 1954 р. Працював 1928–1948 рр. в Театрі ім. М. Заньковецької.

6. Романицький Борис Васильович (31. III. 1891, с. Чорнобай, тепер смт Черкаської обл. – 24. 08. 1988, Львів) – актор, режисер і театральний діяч, нар. арт. СРСР з 1944 р., лауреат Державної премії СРСР 1950 р., лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Шевченка, 1974. Художній керівник Театру ім. М. Заньковецької 1925–1948 рр.

подав заяву по приїзді бригади з фронту. Вважаю, що він своєю працею принесе тут не меншу користь, аніж на фронті.

Тов. Івченко⁷: Я подав заяву не тому, що не був включений до фронтової бригади, а тому, що вважаю далі неможливим перебування молодого людини, як я, поза фронтом, тут, у тилу, і це моє рішення виникло ще до відправлення фронтової бригади, а тому мене в цьому прошу не підозрювати. Мені зараз дуже важко пояснити все – проти мене висунуто стільки звинувачень. Можливо, я поганий комуніст або не зовсім дисциплінований. Але я все ж остаюся на твердому рішенні: піти вчитись до вищої школи [командирів], потім – на фронт. Інших причин, які б змушували мене робити цей крок, у мене нема.

Тов. Пенькович⁸: Перш ніж подати заяву, тов. Івченко багато думав, а тому повинен був зважити усі обставини і збитки, яких завдає своїм відходом нашому виробництву. Очевидно, він з'ясував остаточно, що його особисте стоїть вище загального. Я вважаю: якщо тов. Івченко не погоджується з думкою більшості, то слід не заперечувати проти його відходу до Армії.

УХВАЛИЛИ:

Збори партактиву театру імені М. Заньковецької, обговоривши заяву чл.[ена] п.[артії] тов. Івченка В. І., ухвалили: Не заперечувати проти вступу тов. Івченка до лав Червоної Армії.

Голова (підпис відсутній)
Секретар (підпис)

Як бачимо, документ засвідчує рішучість вдачі Віктора Іларіоновича і відтворює атмосферу життя театру в часи війни. Без сумніву, цей факт з життя видатного українського митця цікавий і для театрознавців, і для широкого загалу читачів.

7. Івченко Віктор Іларіонович (24. 10. 1912, Богодухів, тепер місто Харківської обл. – 6. 09. 1972, Київ) – режисер театру і кіно, нар. арт. УРСР з 1960 р., лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Шевченка 1967 р. Працював у 1937–1953 рр. в Театрі ім. М. Заньковецької.

8. Пенькович Микола (1913, м. Біла Церква – 2001 р., Київ). Працював у 1934–1953 рр. актором у Театрі ім. М. Заньковецької.

ТРИ ДОКУМЕНТИ ЛЬВІВСЬКОГО ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТІ БОРИСА ТЯГНА

Крізь творчість Бориса Тягна, як і творчість багатьох митців, що вийшли з театру “Березіль”, простежуємо принципи і засади, що лежали в основі курбасівської системи виховання, одним з основних постулатів якої був закон єдності людського етичного і художньо-творчого начала. “Мистецтво, – наголошував Лесь Курбас, – це та площина, на котрій вершиться об’єднання усіх нас: говорять до себе людські глибини, дійсне наше “я”, не випадковість і різноманітність індивідуальностей життєвих”¹. Простий і зрозумілий постулат, як біблійне – любити ближнього свого, як себе самого, але водночас трудний і важкий до щоденного виконання. Проте лише за умов його дотримання можливим є шлях безперервного духовного і творчого зросту митця як особистості, як людини. Для Леся Курбаса він завершився в урочищі Сандармох у Карелії 1937 року. А для його учнів, яких доля розкидала по різних театрах України, цей шлях продовжився, наражаючи їх на постійні зовнішні та внутрішні конфлікти, напругу котрих не кожен зумів витримати.

Борис Хомич Тягно народився 23 серпня 1904 року в Харкові у родині робітника-електрика. 1919 року після закінчення гімназії вступив до Київського будівельного технікуму, 1921 року склав іспити до Київського музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка, куди його зарахували відразу на третій курс, де майстерність актора і режисуру викладав Лесь Курбас.

Козак Б. Три документи львівського періоду творчості Бориса Тягна / Боздан Козак // ЗНТШ. – 1999. – Т. 237 : Праці театрознавчої комісії. – С. 566–578.

1. Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; упоряд., авт. прим. М. Лабінський. – К. : Дніпро, 1988. – С. 38.

Після закінчення інституту в 1923 році був запрошений Курбасом на посаду режисера до театру “Березіль”, в якому працює до 1929 року. Серед здійснених ним постановок варто відзначити “Жакерію” П. Меріме, “Король бавиться” В. Гюго, “Бронепоезд 14–69” В. Іванова. Упродовж 1929–1930 рр. він працював режисером на Одеській кінофабриці, де зняв фільм “Охоронець музею”. 1930 року перейшов на роботу до Київської кінофабрики і працював там до 1932 року, поставивши фільми “Фата-моргана”, “Вирішальний старт”. З 1932 по 1937 рік очолював Харківський театр робітничої молоді (ТРОМ). Паралельно ставить вистави в театрі “Березіль” (“Загибель ескадри”, “Платон Кречет” О. Корнійчука). 1938 року став головним режисером Дніпропетровського театру ім. Т. Шевченка, де працював до 1940 року. Протягом 1940–1945 рр. керував Дніпродзержинським театром російської драми. З кінця 1945 року по 1947 рік очолював Одеський український драматичний театр ім. Жовтневої революції. Того ж таки 1947 року його переведено до Київського театру ім. І. Франка, а з березня 1948 року він став головним режисером Львівського театру ім. М. Заньковецької.

У 1944 році Запорізький театр ім. М. Заньковецької Указом Президії Верховної Ради УРСР було скеровано до Львова, що стало неабиякою культурною подією у житті міста. Але ті мистецькі проблеми, які одразу висунув багатий на театральні традиції Львів перед заньківчанами щодо художнього рівня їхніх вистав і репертуару, керівництво театру впродовж 1944–1947 рр. було неспроможне розв’язати. У пресі періодично з’являлися критичні статті, львів’яни ще пам’ятали гру улюблених акторів театру Товариства “Руська Бесіда”, високопрофесійні спектаклі польського театру, а в часи німецької окупації вистави Українського театру міста Львова – Львівського оперного театру під орудою Володимира Блавацького. Керівництво Львівського обкому ВКП(б) України розуміло, що Борис Романицький, один з корифеїв Театру ім. М. Заньковецької і його незмінний художній керівник з 1925 року, незважаючи на високе звання народного артиста Радянського Союзу, поставлене перед театром завдання “завоювати Львів” виконати не зможе. Очолити театр мала б людина, що своїми мистецькими устремліннями і школою відпові-

дала б рівневі європейської культури, людина, яку Львів прийняв би без застережень. Вихід було знайдено типовий для радянських часів: Бориса Романицького увільнено з посади художнього керівника “за власним бажанням, у зв’язку зі станом здоров’я”, а на його місце з Київського театру ім. І. Франка переведено на той час вже заслуженого діяча мистецтв УРСР Бориса Тягна. Можливо, що ця акція планувалася уже наприкінці 1947 року, коли Тягна перевели з Одеси на сім місяців до Києва, щоб згодом як столичного режисера призначити до вимогливого “націоналістичного” Львова. Учневі Леся Курбаса Борисові Тягну була притаманна висока людська й мистецька культура та ерудиція, він мав і багатий режисерський досвід, отож кращого головного режисера для Театру ім. М. Заньковецької годі було шукати.

“Початок роботи Б. Х. Тягна у колективі заньківчан, – означає З. Сидоренко, автор книжки “Борис Тягно”, – припав на час деяких реформ радянського театру: перехід на бездотаційність, зміцнення керівництва в руках директорів тощо. До цих труднощів життя додало ще й складності специфіки роботи театру на новому місці. Боротьба за глядача постала як першочергове завдання. Звідси й боротьба за репертуар, його кількісні та якісні показники”². Як бачимо, Борис Тягно чітко окреслив причини свого переходу до Львова: “специфіка роботи”, “боротьба за глядача”, “репертуар, його кількісні та якісні показники”. Подамо перелік прем’єрних вистав Театру ім. М. Заньковецької Львівського періоду перших років (1945–1947) та коли театр очолив Б. Тягно (1948–1950):

1945

1. І. Чабаненко. “На Україні милій”.
2. О. Корнійчук. “Місія містера Перкінса у країну більшовиків”.

1946

1. Л. Смілянський. “Мужицький посол”.
2. Д. Прістлі. “Він прийшов”.

2. Сидоренко З. Борис Тягно / З. Сидоренко. – К. : Мистецтво, 1984. – С. 69.

3. К. Симонов. “Під каштанами Праги”.
4. М. Алігер. “Казка про правду”.
5. В. Лавреньов. “За тих, хто в морі”.
6. А. Чехов. “Три сестри”

1947

1. К. Симонов. “Російське питання”.
2. О. Левада. “Шлях на Україну”.
3. М. Горький. “Останні”.
4. Л. Первомайський. “Олекса Довбуш”.
5. О. Корнійчук. “Правда”.
6. Д. Гоу, А. Д’юссо. “Глибоке коріння”.

1948

1. Д. Медведєв. “Історія одного подвигу”.
2. О. Островський. “Свої люди – поквітаємось”.
3. О. Арбузов. “Зустріч з юністю”.
4. Брати Тур і Л. Шейнін. “Губернатор провінції”.
5. М. Старицький. “Сорочинський ярмарок”.
6. В. Ісаєв, О. Галич. “Вас викликає Таймир”.
7. О. Корнійчук. “Макар Діброва”.
8. В. Гюго. “Рюї Блаз”.
9. О. Островський. “Одруження Белугіна”.

1949

1. Є. Петров. “Острів миру”.
2. Ф. Шиллер. “Підступність і кохання”.
3. П. Павленко. “Щастя”.
4. І. Франко. “Украдене щастя”.
5. О. Островський. “Пізня любов”.
6. М. Вірта. “Змова приречених”.
7. О. Островський. “Шестеро коханих”.

8. В. Собко. “За другим фронтом”.
9. М. Кропивницький. “Доки сонце зійде...”
10. А. Хижняк. “На велику землю”.
11. Л. Дмитерко. “Навіки разом”.
12. Л. Шитін. “Фатальна спадщина”.

1950

1. Д. Шкневський, В. Малаков. “Петербурзькі ночі”.
2. В. Собко. “Свіжий вітер”.
3. В. Михайлов, Л. Самойлов. “Таємна війна”.
4. О. Корнійчук. “Калиновий гай”.
5. Лопе де Вега. “Учитель танців”.
6. І. Карпенко-Карий. “Бурлака”.
7. М. Горький. “Міщани”.
8. Ю. Чупирін. “Совість”.
9. Я. Райніс. “Вій, вітерець”.
10. С. Михалков. “Втрачений дім”.

За час керівництва Театром ім. М. Заньковецької Борис Тягно підняв його на таку мистецьку висоту, що ніякі кадрові потрясіння у подальші роки не могли зруйнувати ті художні принципи й устремління, які він заклав у підвалини творчої роботи колективу. Тягно поставив на сцені заньківчан 32 вистави за п'єсами як сучасних авторів, так і української та західноєвропейської класичної драматургії. Більшість цих постановок для театру була етапна й увійшла як мистецьке явище в історію української театральної культури 40-50-х років: “Тарас Бульба” і “Сорочинський ярмарок” за М. Гоголем, “Сон князя Святослава” І. Франка і “Борислав сміється” за його повістю, “Рюї Блаз” В. Гюго, “Підступність і кохання” Ф. Шиллера, “Учитель танців” Лопе де Веги, “Гамлет В. Шекспіра, “Езоп” Г. Фігейредо “Фауст і смерть” О. Левади та ін.

Середнього зросту, худорлявий, в окулярах, Борис Тягно, на перший, погляд справляв враження людини нерішучої і

м'якої, але як тільки справа стосувалася творчості чи етичних норм людської поведінки, він виявляв крицеву твердість характеру і силу волі, У середині 50-х років дав згоду на зарахування до колективу заньківчан звільнених із сталінських концтаборів “ворогів народу”, нині народних артистів України Олександра Гринька і Бориса Міруса, а також заслуженого артиста України Богдана Коха, активно сприяв їхньому акторському становленню. У 1959 році, користаючи з рішення Міністерства культури України, відкриває при театрі навчальний заклад – Театральну студію, яка стала основою професійної-акторської школи заньківчан і дала театрам України чимало талановитих митців, але насамперед виховала нове акторське покоління для Театру ім. М. Заньковецької.

Наприкінці 50-х Тягну запросив до колективу випускників Київського інституту театального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого – режисерів Анатолія Ротенштейна й Анатолія Горчинського та групу акторів. Він схвалив на Художній раді театру (мені, студентові театральної студії, пощастило на неї потрапити) експлікацію постановки п'єси М. Куліша “Так загинув Гуска”, зроблену режисером-дипломником Київського театального інституту ім. І. К. Карпенка-Карого Лесем Танюком та художницею Аллою Горською. Незважаючи на гострі дебати й полярні думки, Тягну схилив Художню раду до прийняття концепції вистави. Прем'єра її мала відбутися 24 квітня 1963 року. Репетиції, які проводив Лесь Танюк, викликали захоплення акторів і випереджали намічений графік випуску вистави. Місто з нетерпінням чекало прем'єри, але, на жаль, львівські партійні функціонери не дали можливості завершити роботу. Лесь Танюк було звинувачено у пропаганді націоналістичних ідей, і він був змушений покинути Львів “за 24 години”. Борис Тягну не міг вплинути на такий перебіг подій, оскільки наприкінці 1962 року його було вже звільнено з посади головного режисера. Ця сторінка історії Театру ім. М. Заньковецької ще чекає свого детального висвітлення, адже є живі свідки тих подій.

Борисові Тягну залишалося працювати в театрі ще рік. За той час він устиг відновити постановку “Гамлета” В. Шекспіра й випустити студентів Театральної студії (1961–1963 навчаль-

них років). А 18 січня 1964 року заньківчани назавжди прощалися з Борисом Тягном – мужньою людиною і великим МИТЦЕМ. Його поховано на Личаківському цвинтарі.

Запропоновані нижче документи стосуються перших років роботи Бориса Тягна в Театрі ім. М. Заньковецької (1949–1950 рр.).

1994 року під час генеральних репетицій вистави “Гедда Габлер” Г. Ібсена мені, виконавцеві ролі Тесмана, подали на сцену реквізит – аркуші списаних паперів, серед яких були сторінки зі старого партійного архіву парторганізації Театру ім. М. Заньковецької. Серед них виявилися рукописний протокол партійних зборів та написані власноручно Борисом Тягном доповідна записка на ім’я директора театру і заява до партійного бюро. Ці матеріали є поки що єдиним документальним свідченням того, що шлях “входження” Бориса Тягна в колектив заньківчан не був легкий і позначився конфліктами як із дирекцією театру, так і з черговими режисерами, художниками та акторами. Ніяких відомостей про ці труднощі та конфлікти не зустрічаємо ні в театральних розвідках про історію Театру ім. М. Заньковецької, ні про творчість Бориса Тягна. Невідомо чому, але у Львівському архіві немає ніяких документів про перебування Театру ім. М. Заньковецької у Львові протягом перших п’яти повоєнних років, ці документи з’являються лише з вересня 1950 року. Важливість поданих нами рукописних матеріалів полягає ще й у тому, що з них Борис Тягно постає як митець курбасівської школи, чия людська і творча принциповість і чесність були нероздільні, незважаючи на обставини, в яких йому доводилося їх обстоювати. Вони засвідчують, що крізь своє мистецьке життя він мужньо і незрадливо ніс ім’я учня геніального Леся Курбаса.

Документ № 1.

Заява від 14.01.1949 року до партійного бюро театру, в якій Борис Тягно опротестовує його рішення і наполягає на вилученні документів нар. арт. Радянського Союзу Бориса Васильовича Романицького із списку постановників вистави “Макар Діброва” О. Корнійчука, висунутої на здобуття Сталінської премії, оскільки той не був її учасником. Він захищає своє право як режисера-

постановника, так і керівника театру, доводить, що спроможний без сторонньої допомоги розв'язувати поставлені завдання.

Документ № 2.

Доповідна записка від 04.01.1950 року на ім'я директора театру Абрама Бураковського, в якій Борис Тягно вимагає від нього дотримання попередніх домовленостей про посилення творчої та виробничої дисципліни в колективі, які порушує сам директор, а з ним і режисер Віктор Івченко та художник Валентин Борисовець. Таким чином Борис Тягно рішуче обстоює своє право на керівництво творчим процесом у театрі.

Документ № 3.

Протокол партійних зборів від 3 червня 1950 року, на яких Бориса Тягна піддано нищівній критиці за формування репертуару театру та його плановість. Щоб зрозуміти всю необ'єктивність цих звинувачень, варто навести хоча б кількість прем'єрних вистав протягом перших трьох років керівництва театром Борисом Тягном і вказати кількість постановок, здійснених за такий самий період до нього. Оцінка роботи Бориса Тягна просто вражає. Вона вказує на недоброзичливу атмосферу навколо його творчості, і ця атмосфера великою мірою залежала від тих людей, чії прізвища фігурують у документах № 1 і № 2. Водночас слід вказати на те, що жоден із 54-х безпартійних, котрі були присутні на зборах, не виступив проти головного режисера та його репертуарної політики. Це можна вважати мовчазною незгодою з критикою, що її розгорнули члени партії. І ця мовчанка безпартійних людей свідчить як про час, в який їм доводилось жити, так і про незаперечну підтримку, хоч і мовчазну, творчих змагань Бориса Тягна.

З документа № 3 також довідуємося (виступ актора Дударєва), що в сезоні 1948–1949 року Борис Тягно поставив перед колективом заньківчан стратегічну мету: вибороти звання академічного театру. І колектив театру досягнув цієї мети, але вже в 1971 році, після смерті Б. Тягна.

Документи є оригіналами й опубліковані вперше. Авторський правопис збережено повністю, лише в окремих випадках виправлені граматичні помилки відповідно до сучасного правопису.

До Бюро Парторганізації при театрі ім. М. К. Заньковецької
ТЯГНО Бориса Фомича

Заява

14-го січня, виїжджаючи до Москви, т. Бураковський¹ мені заявив, що в матеріалах, які він везе до Москви, до Комітету Сталінських премій, значиться нар. арт. СРСР Б. В. Романицький² як консультант по постановці “Макар Діброва”. Проте це чистісінька вигадка, незалежно від того, хто її автор, що протирічить як самим фактам і обставинам, в яких відбувалась постановка, так і самому законоположенню про інститут Сталінських премій.

Тому я опротестував цю вигадку як вигадку, що недостойна ні гідності самого т. Романицького, що має всі права і підстави претендувати на особисту премію, ні мого престижу як художнього керівника і режисера, що вже давно, – 25 років тому назад, перестав потребувати якихось консультацій по постановках, а по роботі над п’єсами О. Корнійчука і поготів – від 1933 року.

Якими б міркуваннями не керувалося бюро, стверджуючи цю вигадку (згідно заяви т. Бураковського), я вважаю їх явно помилковими в світлі більшовицької правди і тому прошу переглянути їх і дати т. Бураковському відповідні до дійсного стану речей вказівки.

Мені як постановщику вистави важко опреділювати гідність її щодо присвоєння їй Сталінської премії, але за долю своїх постав я звик нести відповідальність перед урядом і партією самостійно.

14.01.1949 р.

Кандидат в члени ВКП(б) Б. Тягно

1. Бураковський Абрам Нохимович [18.08.1902, Катеринослав, тепер Дніпропетровськ – 17.02.1974, Запоріжжя] – директор Театру ім. М. Заньковецької (1941–1952).

2. Романицький Борис Васильович [31.03.1891, с. Чорнобай (тепер смт Черкаської обл.) – 24.08.1988, Львів] – актор, режисер і театральний діяч, нар. арт. СРСР з 1944 р., лауреат Державної премії СРСР 1950 р., лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Шевченка“ 1974 р.

Директору театру ім. Заньковецької
Главрежисера Тягно Б. Х.

Доповідна записка

Доводжу до вашого відома, що ескізи худ. Борисовця В. П.³ до вистави “Свіжий вітер” в ґрунті неправильні і викривляють ідейний зміст твору.

Мною 30/ХІІ 49 р. були дані відповідні вказівки режисеру Івченку⁴ і худ. Борисовцю, але Ви і на цей раз порушили нашу домовленість про те, що ескізи не можуть переводитися в креслення, і неправильні ескізи знову пішли в роботу (в технічну розробку). Вважаю за необхідне розглянути ці ескізи наново, і лише після погодження нами коректив, які мають на увазі внести режисер і художник, дозволити їх проводити в креслення.

4. 01. 1950 р.

Б. Тягно

[Резолюція написана іншою рукою]

6. 1. 50 р. Зібрали художню раду разом з партбюро й обговорено ескізи. Як виявилось у процесі обговорення, ідейного викривлення змісту п’єси в оформленні нема. Дано невеликі виправлення.

Підпис

Один з основоположників Театру ім. М. Заньковецької, художній керівник (1925–1948)].

3. Борисовець Валентин Павлович [02.01.1910, Владивосток – 04.05.1979, Львів] – художник Театру ім. М. Заньковецької, засл. діяч мистецтв УРСР із 1957 р., лауреат Державної премії СРСР 1950 р.

4. Івченко Віктор Іларіонович [24.10.1912, Богодухів (тепер місто Харківської обл.) – 06.09.1972, Київ] – режисер театру і кіно, нар. арт. УРСР з 1960 р., лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Шевченка 1967 р. У 1937–1953 рр. – режисер, актор Театру ім. М. Заньковецької, з 1953 р. – режисер Київської кіностудії імені О. Довженка.

Протокол № 8

відкритих партійних зборів
парторганізації театру
ім. Заньковецької
від 3 червня 1950 року.

Стоїть на обліку: членів ВКП(б) – 24

Кандидатів в чл. ВКП(б) – 5

Присутніх: членів ВКП(б) – 18

кандидатів в чл. ВКП(б) – 4

позапартійних – 54

Голова зборів т. Дударев. Секретар т. Данченко.

Порядок денний:

1. Про репертуар театру (Доповідач т. Тягно Б. Ф.).
2. Про гастролі театру (Доповідач т. Бураковський О. Й.).

Слухали:

1. Про передовицю газети “Правда” від 21 травня 1950 р.
“Репертуар – основа работы театра”.

т. Полінський⁵: т. Тягну було дане завдання зробити доповідь про репертуар театру на основі вказівок “Правды”. Цього т. Тягно не зробив. Не можна передову “Правды” обговорювати відірвано від роботи театру. За цей сезон ми здійснили 9 постановок. Зробили багато. “Калиновий гай”, “За другим фронтом”, “Свіжий вітер” – це наші кращі вистави. “Фатальна спадщина” – це низькопробна в художньому розумінні п’еса, і постановка її була помилкою нашого театру. Кращі твори драматургії, на які вказує “Правда”, у нас не були поставлені. Класичні твори російської драматургії теж у цьому році не ставились. Дивує, чому такі прекрасні речі, як “Лісова пісня”, “Украдене щастя”,

5. Полінський Георгій Костянтинович [05.03.1909, Київ – 28.02.1969, Львів] – актор, засл. арт. УРСР з 1960 р.

не йшли в цьому році. Немає у нас плановості. Коли б ми працювали за планом, ми могли б зробити значно більше. У нас нема плану. Великі перерви в роботі. Після випуску “Навіки разом” колектив гуляв три тижні, поки розпочали роботу над “Петербурзькими ночами”. Безплановість, затягування випуску прем’єр не дали можливості зробити понадпланового нагромадження. Треба визнати, що ми працюємо з прохолодою. Партійна організація відповідає за плановість і за всю роботу театру, але не треба перекладати відповідальність керівництва театру на парторганізацію. Ми уже повинні знати репертуар на друге півріччя і навіть чим ми мусимо відкривати сезон.

т. Гай⁶: Для мене інформація т. Полінського більш конкретна, ніж доповідь т. Тягна. Як можна відірвати передову “Правды” від нашого репертуару? Ми нічого не чули конкретного від т. Тягна. Хочеться послухати про питання, які хвилюють нас всіх, а приходимо і слухаємо взагалі. Стаття “Правды” ставить питання про високий мистецький рівень ваших вистав, і нам необхідно підвищити вимоги до режисерів та акторів. Зараз більша частина акторів гуляє, але з чієї вини? А можна ж робити паралельно дві вистави. Дивує, що на гастролі в Ленінград не відновили “Лісову пісню”.

т. Данченко⁷: т. Тягно в доповіді сказав, що нецікаво говорити про наші недоліки, і нічого, зрештою, не сказав про наші досягнення. Це неправильно. Ми мусимо вчитись на своїх недоліках і досягненнях. Ми чекали, що т. Тягно скаже, що ж ми мусимо робити далі, як нам краще працювати. А ми працюємо безпланово. Репертуарного плану досі нема. У цьому вина т. Тягна і т. Бураковського та парторганізації. Ми не змогли по-партійному домогтися плану. Треба сьогодні визначити термін, коли план мусить бути складений. Коли цього не зроблять, то треба буде зробити відповідні партійні висновки. Досить няньчитись, треба вимагати працювати як слід.

6. Гай Олександр Дмитрович [08.09.1914, Катеринослав (тепер Дніпропетровськ) – 14.11.2000 [Львів] – актор, педагог, професор, нар. арт. СРСР з 1977 р., лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Шевченка 1971 р.

7. Данченко Володимир Андрійович [21.04.1914, Маріуполь – 17.12.1967, Львів] – актор, нар. арт. УРСР з 1954 р.

т. Тимошенко⁸: Питання, яких торкається стаття у “Правде” – цілком стосуються і нашого театру. Ми не вміємо наші рішення провадити у життя. Згадаємо минулі відкриті партзбори, на яких говорили про недоліки, але вони не виправляються. Зараз ми знову зібралися, щоб засвідчити, що вистава “Фатальна спадщина” – погана вистава і що репертуарного плану театр знову не має. Треба цьому покласти край. Дайте, товариші керівники театру, нам репертуарний план, дайте графік виконання цього плану, і ми будемо обговорювати. Де ж наша перспектива? У цьому всьому винне наше керівництво: директор і головний режисер. Ми їдемо в Ленінград, і нам багато треба доробляти, підчищати репертуар, а коли ж ми будемо все це робити? Ми навіть не знаємо, коли мусить вийти “Вій, вітерець”, і керівництво наше теж не знає.

т. Біловодський⁹: Робота нашої Художньої ради або ганебна, або вона взагалі нічого не робить. А репертуар – це справа Художньої ради. Т.[ов.] Тягно не сказав про майбутнє тому, що немає репертуару. А говорити про недоліки навіщо? Про них ми вже говорили. Кажуть, що нема плану, але ж на перше півріччя репертуарний план ми обговорювали, правда, трохи із запізненням, але все ж таки план був, у нас страждає графік виконання плану. До від’їзду залишилось 14 днів, за цей час треба підчистити шість вистав і випустити прем’єру. Щоб це виконати, треба зараз же скласти графік робіт і чітко, по годинах, вести роботу.

т. Дударєв¹⁰: Передовиця “Правды” скеровує роботу всіх театрів і дає настанови всім нам. Ми зайшли в репертуарний тупик. Ми не маємо перспективи тому, що не маємо метоспрямованості. Т. [ов.] Тягно минулого року сказав, що ми

8. Тимошенко Аркадій Климович [06.03.1910, Коришин Житомирської обл. – 26.06.1984, Львів] – актор, засл. артист УРСР.

9. Біловодський Микола Іванович [22.05.1914, Запоріжжя – ? Львів] – актор.

10. Дударєв Дмитро Олександрович [02.11.1890, Катеринослав (тепер Дніпропетровськ) – 6.08.1960, Львів] – актор, нар. арт. УРСР з 1947 р., лауреат Державної премії СРСР 1950 р.

мусимо йти до того, щоб заслужити звання академічного театру. А чим це практично було підкріплено? Нічим. Де видно, щоб в активні місяці сезону в театрі був прорив?! А це трапилось тому, що не було плану. Керівництво наше поставилось до цього прориву “з холодком”. Наша Художня рада – це “худосочна” рада. Можливо, це погано, що в Художню раду входять керівники, вони і на виробництві, і в раді керівники, а коли влити рядових робітників, то вони будуть вимагати від керівників працювати як слід. У питаннях внутрішнього життя, плановості бюро підходить по-інтелігентному, треба суворіше вимагати, і коли б бюро вимагало як слід, то ми б уже заслухали по репертуару і директора, і головного режисера. Класичні п’єси треба підбирати, враховуючи і акторів, і напрям театру. Прекрасна вистава “Три сестри” А. Чехова в нас загинула, навіть костюми і оформлення уже використані на інші вистави. Не поновлена хороша вистава “Лісова пісня”, “Без вини винні”, де є ряд акторських досягнень – закинута. Стінна преса наша хороша, її відмітила московська комісія, але погано, що ні дирекція, ні М[ісцевий] К[омітет] не реагують на статті, а цим самим убивають активність стінкорів. Необхідно, щоб репертуарний план був складений до гастролів, і партбюро мусить його розглянути. Щоб, гастролюючи в Ленінграді, можна було використати час на вивчення необхідних матеріалів для п’єс. Жити сьогоднішнім днем тільки – значить жити без перспектив.

т. Тягно: Я не могу дать репертуарный план на сегодня, потому что нет современных пьес, а будувати його тільки на класиці теж не можна. Я розумію, що відкриття мусить бути радянською п’єсою. Я був у Києві, мені пропонували сучасні п’єси, п’ять з них колгоспної тематики, одна про Радянську Армію і одна про відбудову Сталінградського тракторного заводу. Ми мусимо показати п’єси про колгоспи України, що для нас ближче. Я думаю, що в складанні репертуару мусить приймати участь вся Художня рада. Репертуарний план не може триматися на смаку однієї людини, хоч вона і головний режисер. “Отелло” ще не має затвердженого перекладу, а він у нас запланований. Вибір п’єс мусить бути розрахований так, щоб працювати паралельно над двома виставами. П’єса “Незабываемый 19-й

год” має 50 ролей, отже, ми не можемо її взяти. Я теж вважаю, що репертуарний план треба скласти до від’їзду в Ленінград. Я розумію слова т. Дударєва про цілеспрямованість колективу. Але вона мусить визначатись репертуаром.

Питання, які ставить перед нами “Правда”, можуть бути вирішені тільки в тому випадку, якщо буде плановість в усій нашій роботі і коли весь колектив підключиться до цієї роботи. Зараз ще нема репертуарного тупика, але якщо ми і далі будемо так працювати, то він безперечно буде.

Івченко: Нам усім треба підходити до своєї роботи самокритично, а в тому числі й т.[ов.] Тягну. Немає і не було у Вас, т.[ов.] Тягну, об’єктивних причин, щоб не дати репертуарного плану на друге півріччя. Репертуар можна було підібрати. Чому в місті вузів ми не поставили “Чужу тінь” Симонова? І ще можна знайти багато цікавих п’єс. А ви цим не займались. Ви включили в репертуар “Борислав сміється”, який ще не написаний, от і вийшло, що ми недовиконали свій план. А до від’їзду в Ленінград у нас мусили бути готові дві прем’єри. Ви прогаяли час. Колектив гуляє з вашої вини, а в Ленінграді ви хочете примусити колектив працювати над п’єсою. Це неправильно.

Ухвалили: Прийняти за основу проект рішення.

Скласти комісію по складанню резолюції в складі т.[аких] т.[ов.] Максименка, Полінського, Тягна.

Слухали: 2. Про гастролі театру. (Доповідь т.[ов.] Бураковського).

Ухвалили: Прийняти до відома доповідь т.[ов.] Бураковського.

Голова / Підпис /.

Секретар

РОЗДІЛ 5

РЕЦЕНЗІЇ

“...НАШІЙ СЛАВІ ЙОГО БРАКУВАЛО”

(“Одурений чоловік” Ж.-Б. Мольєра на дрогобицькій сцені)

На українській сцені Мольєр – гість нечастий. Останнім часом театри чомусь не прагнуть складати іспит на режисерський та акторський професіоналізм у школі Мольєра. А шкода!.. Коли на афіші стоїть прізвище великого француза, одразу виникає питання про творчі можливості колективу. Та для загальної нашої радості знайшовся театр, що такий іспит склав виставою “Одурений чоловік” (“Жорж Данден”). Іронічний мольєрівський сміх пролунав зі сцени Дрогобицького театру імені Я. Галана, і хочеться, щоб він одізвався луною в інших театрах.

Французька театральна критика ставить цю п’єсу в один ряд з “Мізантропом”, “Скупим” і “Тартюфом”. Проба, як бачите, найвища. Мовиться це для того, щоб у декого не склалося враження, ніби у Дрогобичі витягли легкий білет. У вищеназваних п’єсах Мольєр свідомо чи підсвідомо прагнув прирівняти комедію до трагедії. Він ставить персонажів у такі ситуації, що виглядають комічно тільки на перший погляд, а насправді повні напруженого драматизму, причина якого криється у самій людині, в її одвічній химерності, засліпленості, прагненні до невідповідного собі.

Головним у фабулі п’єси “Одурений чоловік” є два мотиви: історія молодої дворянки, виданої заміж батьками з розрахунку, яка дурить свого чоловіка і його ж звинувачує у подружній невірності, і історія багатого селянина, якому забагнулося підвестися над своїм середовищем, що коштувало йому зганьбленої честі і прилюдного сорому. В один вузол міцно зв’язано не-

Козак Б. “... Нашій славі його бракувало”: “Одурений чоловік” Ж.-Б. Мольєра на дрогобицькій сцені : [рецензія] / Богдан Козак // Український театр. – 1984. – № 3. – С.12–13. – Рец. на виставу “Одурений чоловік” Дрогобицького обласного музично-драматичного театру імені Юрія Дрогобича.

винний фарс і психологічно-побутову драму, комедію положень і комедію характерів. Необхідно одразу сказати, що дрогобичани цей вузол уміло розв'язали, не розірвавши стильової цілісності авторського задуму. І це – чи не найголовніше у виставі.

Оформлення П. Чабана, незважаючи на перенасиченість побутовими речами і деталями, передає бароковий стиль епохи і визначає місце дії.

Вистава розпочинається прологом. Перед нами танцюють і співають молоді слуги дому Дандена, що потім, сміючись, один поперед одного, біжать у будинок. У цей час з льоху вилазить Жорж Данден і бачить, як служниця Анжеліки Клодіна, яку грає Т. Лучейко (перша велика роль ще зовсім юної актриси), виштовхує Любена, слугу Клітандра, на вулицю. Г. Морозюк, виконавець ролі Любена – актор різноплановий і, на нашу думку, поряд з С. Дудкою в образі де Сатенвіля, найкраще відчуває стиль і манеру гри комедії Мольєра. На перший погляд дещо простакуватий слуга, характер якого замішаний, ніби житній хліб, лише на воді та борошні, а насправді іронічний, спритний, практичний і лукавий. Починаючи від його першої зустрічі з Данденом, що стає зав'язкою подій, у залі панує веселий сміх. В міру розгортання дії він переходить у напружену тишу і знову вибухає з іще більшою силою, яку, своєю чергою, гасить наша розгубленість: на чий бік стати, кому співчувати, з кого сміятися? А дія веде нас далі і наказує не вагатися. Одуреним чоловіком є Жорж Данден у виконанні Й. Сенюри, досвідченого актора. Він майстерно і психологічно переконливо показує нам людину, яка усвідомила хибність свого шлюбу і тепер шукає виходу зі становища. Правда, в деяких місцях у актора з'являється невинуватана манера спілкування з партнерами обличчям до залу – отже, деяка площинність виконання. Анжеліку грає Г. Ізьо і, знаючи її попередні роботи, можна сказати, що ця роль розкрила нові грані обдарування молодій актриси. У виставі діють вже згадані Любен і Клодіна, які в майбутньому, можливо, складуть щасливе подружжя. Є ще дворянин Клітандр у виконанні Д. Солтана та слуга Колен, якого грають молоді актори Ф. Падалко і Б. Балко, а також батьки Анжеліки – пан і пані де Сатенвіль. Н. Шуневич показує нам користолюбну, пихату і хитру жінку, значно багатогранніше

творює образ пана де Сатенвіля С. Дудка – актор інтелектуальний, м'який, пластичний і глибоко правдивий. Цей персонаж викликає у нас доброзичливе, ледь іронічне ставлення до лицарського етикету і химерної вишуканості манер. Його обурення поведінкою дочки щире, і дуже щиро й справедливо обурюється він поведінкою зятя Дандена, який не вміє довести свою невинність.

Ролі у виставі розподілені поміж акторами середнього покоління і молоддю. Для одних вона – іспит на професійну зрілість, для інших – школою акторської майстерності. В цьому виявилася педагогічна мудрість керівництва театру.

Режисер В. Борисенко – нарешті, час назвати і його прізвище – натхненно читає (за визначенням французького актора і режисера Фірмена Жем'є) євангеліє від Мольєра. Не лякайтесь, Мольєр у Бога не вірив і помер без сповіді, а Жем'є, порівнявши його творчість з євангелієм, вказав нам на земну книгу людського буття, яку необхідно читати зі сцени якомога частіше, бо вона сповнена віри в людину, роздумів про те, як зробити її щасливою. Чіткі мізансцени, що, наче спонтанно, імпровізаційно виникають із взаємодії поміж персонажами у певні моменти, волею режисера стають образним узагальненням. Так, у фіналі першої дії голова Дандена потрапляє поміж шаблями драбини, якою він хотів затримати Клітандра: розгніваний, борсаючись з нею на ший, Жорж Данден нагадує уярмленого вола.

Ще однією позитивною рисою вистави є акторська пластичність як засіб вияву характеру, стилю епохи, соціальної приналежності. Помірний грим, наклейки, перуки, виразні акторські обличчя, точний жест – такі головні елементи перевтілення. Органічні, легкі рухи Любена й Клодіни, деяка селянська грубуватість ходи честолюбця Дандена, повільність пересування його слуги Колена, дещо індикувата балетна хода подружжя де Сатенвілей з гордовито піднятими підборіддями, напористо пружний, неначе в жеребця перед скачками, крок Клітандра, поривчасті, чуттєві жести Анжеліки – усе це чітко індивідуалізує персонажів. Вирішальним фактором акторського успіху є пристосування – це одвічне професійне “як?” – ознака талановитості, вільного лету фантазії, роботи думки. У виставі “Одурений чоловік” яскраві пристосування так і сипляться на сцені, немов

яблука з мішка, який Данден впускає додола, коли бачить, що Любен виходить з його будинку. Ось Клітандр вимагає сатисфакції: Данден палицею незграбно відбиває спрямоване на нього вістря шпаги і раптом, у пориві захисту виставляє, як щит, чимось наповнений мішок, у який суперник, не сподіваючись на таке, встромляє шпагу. Обоє від того, що сталося, завмирають. Якусь мить Данден насторожено, крізь мішок, прислухається до власних нутрощів, а потім, під сміх залу, кидає його й тікає. А нічна сцена другої дії... Це суцільний фейерверк акторської винахідливості, бо героям доводиться діяти в умовах темної ночі, коли вони не бачать одне одного.

В. Борисенко гармонійно вплітає у тканину вистави музику, спів і танець, уміло використовуючи їх то для підсилення комедійної ситуації, то для більшого драматизму подій. Неможливо стримати сміх, дивлячись, як реагує Данден на звістку про те, що його дружина приймає залицяння Клітандра. Щоб не впасти від почутого, він хапає Любена за руки й сторопіло пританцьовує й підспівує йому, не бажаючи показати, що він і є тим, кого дурять. Танець і спів органічно народжуються з тканини діалогів як вияв радості, захоплення або, навпаки, відчаю чи горя.

Клятва Анжеліки бути віднині вірною своєму чоловікові є кульмінацією вистави. З цього моменту наші симпатії від Дандена переходять до його дружини, бо на наших очах недавнє горе чоловіка переростає у жорстокість, а відчай – у зловтіху. Як після цієї сцени Й. Сенюрі, виконавцеві ролі Жоржа Дандена, вдалося у фіналі повернути собі наше співчуття, лишається секретом його акторського таланту. Метаморфозу Данденової душі в момент щирого каяття Анжеліки, яке він з нелюдською впертістю і грубістю відхиляє, підсилює музика композитора Б. Янівського.

Легка іронія дуету Любена і Дандена, ліризм пісні Анжеліки, зворушлива глибина музичної теми її монологу-каяття, а також здивовано безвихідна вокальна інтонація усвідомлення Данденом свого становища –

“І нема супроти зради
Ані ради, ні поради...”

– допомагають режисерові й акторам м'яко, психологічно виправдано переходити від комічних (фарсових) ситуацій до драматичних.

Тексти до пісень написав Б. Стельмах, і вони сприймаються як поетична дефініція прозових діалогів, як останній доказ правоти персонажа, його натхнена точка зору. Кожен вступ у спів чи танець, а також вихід з них і голосово, і пластично майже бездоганні. Немала заслуга у цьому балетмейстера Г. Будинкевича: у його постановці танці легкі й граціозні. Єдине зауваження до акторів, а точніше, до головного диригента М. Копилевича: відчувається різна манера співу. Варто було б привести її до стильової єдності. Незрозуміло також, чому режисер не ввів у сцену нічного переполоху, який вчинили Анжеліка і Клодіна, ще двох персонажів у виконанні Т. Соколової і В. Шевцова. У пролозі вони виразно переконали нас, що служать у домі Дандена, та й в епілозі знову співають і танцюють у товаристві Любена і Клодіни, Колена і Анжеліки. А от у важливій для вистави сцені прилюдного сорому Дандена – вони відсутні.

У фіналі головного героя Жоржа Дандена знаходять сплячим у жолобі для годівлі худоби, що стоїть на подвір'ї. Думка зрозуміла: риси характеру, вчинки Дандена роблять його схожим на тварину. Так закінчується вистава “Одурений чоловік” у Дрогобицькому театрі.

Хочеться сказати дрогобичанам слова, викарбувані на постаменті погруддя Мольєра, що стоїть у Французькій Академії Наук: “Його слава досконала, нашій славі його бракувало”.

“БІЛІ МОТИЛІ, ПЛЕТЕНІ ЛАНЦЮГИ”

(Моновистава за творами В. Стефаника в театрі “У кошику”)

На пальцях однієї руки можна порахувати спроби українського театру відтворити на сцені світ новел Василя Стефаника. Ще за життя письменника, 1933 року таку спробу здійснив режисер Володимир Блавацький у мандрівному театрі “Заграва”, створивши виставу під назвою “Земля”. Знаємо, що Василь Стефаник згадану інсценізацію своїх новел не сприйняв¹. Чому? На жаль, не маємо театрознавчих розвідок про цю постановку. Можна лише здогадуватися, адже світ новел Василя Стефаника глибоко психологічний і коріння його сховане у підґрунті діалогів, куди гра акторів театру “Заграва”, напевне, не сягала. Діалоги самі по собі ніколи не можуть відтворити суті авторської проблеми, а коли вже йдеться про інсценізацію новел Стефаника, то розкрити увесь спектр людського буття, закодованого у глибокій структурі його текстів, вони просто неспроможні. Найбільш вдалою і близькою до розкриття глибинної структури Стефанікового слова театральні критики вважають виставу Львівського театру ім. М. Заньковецької “Мое слово”, створену 1971 року режисером Сергієм Данченком.

Цьогорічний театральний сезон (1997) подарував львів'янам можливість побачити спробу нового прочитання творчості Василя Стефаника у моновиставі “Білі мотилі, плетені ланцюги”, що була показана на Малій сцені театру “Воскресіння”.

Вистава усім своїм єством спрямована на розкриття глибинної сутності творів письменника. Це спроба виявити той

Козак Б. “Білі мотилі, плетені ланцюги” : [рецензія] / Богдан Козак // Український театр. – 1997. – № 6. – С. 10-11. – Рец. на виставу “Білі мотилі, плетені ланцюги” театру “У кошику”.

1. Цю тезу автор визнав хибною, коли опрацював низку нових матеріалів. Див. статтю 1 розділу “Вистава “Земля” за творами Василя Стефаника в театрі “Заграва” (1933).

зміст, що заховався поміж слів, це справді театральне прочитання Стефаника.

В основу драматургічного матеріалу покладено вісім його творів: п'ять самостійних новел і три оповіді з листів до В. Морачевського. Єднальним началом виступила глобальність поставлених проблем – проблем буття, людського існування. Тема життя і смерті впродовж вистави висвітлюється у різних аспектах. Вона присутня повсюдно і визначає напрям усіх асоціацій. Смерть – логічне завершення людського життя і, можливо, як ніщо інше її обличчя виявляє істинне єство людини. Василь Стефаник писав про це, і про те саме, але вже засобами театрального мистецтва розповіла творча група вистави “Білі мотилі, плетені ланцюги”.

Дарина Зав'ялова створила лаконічну й образну сценографію. У чорному просторі сцени на плетених мотузках звисали автентичні речі народного побуту: довга біла сорочка, дзвіночок, калатало, сопілка, дитяча тріскачка. Остеронь, у кутку на чорній долівці стояв коник-гойдалка. У цей сценічний простір-світ ритмічним кроком, граючи на дримбі, входила Ліда Данильчук. Одягнена в довге чорне пальто, гладко зачесана, із зібраним у тугий вузол волоссям, тримаючи виразні довгі пальці біля вуст, актриса неначе “вкручувалась” у простір поміж предметами, гіпноізуючи нас ритмічним рухом тіла і характерним звуком дримби, що проникав тривогою у потаємні глибини нашого єства.

Так починалась вистава-діяство, взаємодія людини і предметів, руху і простору, співу і звуку. Ліда Данильчук – досвідчена актриса: психофізичний тренінг, набутий нею в Молодіжному театрі імені Леся Курбаса, дозволив їй творити ту “енергетичну магію”, що виступала контрапунктом до вербального ряду, надаючи йому багатозначності. Асоціація темного і світлого в житті людини, яка виникла від першої “взаємодії” актриси, одягненої в чорне пальто, і білої сорочки: “Не лови ніколи чорного мотила, бо вмреш, білого собі йми” – викликала емоційну напругу, що не зникала до кінця спектаклю.

Вісім творів Стефаника Ліда Данильчук злила в безпервну театральну дію. Стефаникове слово, переплетене риту-

альним рухом, обрядовим співом і взаємодією з предметами, звучало чітко й виразно: “Ні скарги, ні смутку, ні радості в слові не чуйте!” Проте і скаргу, і смуток, і радість глядач відчував через рух, звук, асоціацію як енергетичне поле, адекватне душі Стефаникового слова, і це поле ширилося в залі, викликало співпереживання.

Керівником постановки є Ірина Волицька – кандидат мистецтвознавства, автор книги “Театральна юність Леся Курбаса”. Міра, такт, добір матеріалу, його композиційна побудова, пошуки знакової системи – все це, безперечно, її заслуга. А вміння Ірини Волицької вгадати і виявити індивідуальність актриси, вибрати для неї матеріал і спрямувати її творче мислення в русло мистецької довершеності стало тим визначальним центром, що окреслив коло сценічних засобів акторського існування Ліді Данильчук.

Звична вже для європейської культури співпраця театрознавців і літераторів з театром є новиною для української сцени. Але, як бачимо, такий досвід, за яким стоїть набуте театрознавством розуміння сучасних напрямів розвитку театру, дає цікаві практичні результати в роботі з актором. Поєднання “що?” в особі керівника постановки і “як?” – спільного пошуку з актором творить новий методологічний підхід, очевидно, не типовий для традиційної режисури. Це вистава для підготованого глядача, глядача культурного, що здатний сприймати театр не лише як голу чуттєвість, емоцію, але передусім як мистецьке явище зі своєю складною образною мовою. Це не звичайне художнє читання, таке властиве моновиставам, це не “театр-лише-слова”, – це справжня первісна ритуальність, енергетично потужна, змістовно глибока і образно виразна.

Слід згадати ще одне прізвище, зазначене в афіші, – художника зі світла Сергія Багінського. Світлова партитура вистави виразно підкреслювала атмосферу всієї постановки і була її невід’ємним компонентом.

Без сумніву, вистава “Білі мотилі, плетені ланцюги” – оригінальне явище у львівському театральному сезоні 1996–1997 років. Хотілося б, щоб ця творча група продовжила свій пошук, експеримент у новому театральному сезоні.

ПОВЕРНЕНІ ДО ЖИТТЯ

(Гайдабура В. М. *Театр, захований в архівах...*)

Минулого року вийшла друком книжка мистецтвознавця Валерія Михайловича Гайдабури “Театр, захований в архівах...”. Поява цієї книжки – явище унікальне, героїчне, несподіване і водночас закономірне. Тема, яку автор підіймає у своїй праці, впродовж майже півстоліття була заборонена і замовчувана, вимагала вочевидь відваги, наполегливості й титанічної праці. Зібраний у книзі матеріал заповнює штучно утворену прірву в історії українського театру – розкриває і яскраво висвітлює на основі численних архівних матеріалів діяльність театральних колективів на всьому обширі України в період німецько-фашистської окупації. Завдяки копіткій дослідницькій праці Валерія Гайдабури наше театрознавство сьогодні має змогу вивчати національну театральну культуру (постановки, репертуар, режисура, ролі, сценографія) в її історичній безперервній тяглості. І тепер вже справа істориків театру, педагогів ввести цей унікальний матеріал у науковий обіг.

Книжка Валерія Гайдабури поділена на три глави. У першій під заголовком “Тисяча і одна прем’єра з небуття” подано міста та назви театрів, що в них діяли, зазначено дату, місяць і рік окупації та визволення. Подано прізвища керівників театру, перелік репертуару, вказано день, місяць та рік виходу прем’єри, акторський склад. Завдяки скрупульозній і прецизійній роботі В. Гайдабури з архівами довідуємося, що українські театри іс-

Козак Б. Повернені до життя : [рецензія] / Богдан Козак // Діалог культур: Україна у світовому контексті. Художня освіта. – Львів, 2000. – № 5. – С. 431–433. – Рец. на кн. : Гайдабура В. М. Театр, захований в архівах: сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944). Історія. Політика. Документи. Ідеї. Художні реалії. Людські долі / В. М. Гайдабура ; наук. ред. Р. Я. Пилипчук – К. : Мистецтво, 1998. – 224 с. : іл.

нували на окупованій території в 42-х містах! У деяких, а саме – Дніпропетровську існувала і російська трупа, у Києві було дев'ять театрів, Львові – два, Миколаєві – два, Одесі – чотири; загалом 56 театрів! Подана автором статистика не тільки зібрана, а й науково опрацьована і становить очевидне відкриття, вказує на існування потужного театрального життя у воєнний час на всій території України. Аналіз репертуару дозволяє зробити беззастережний висновок – український театр працював для українського народу, оскільки його репертуар складали п'єси національної класики й подекуди твори класики зарубіжної.

У другій главі під назвою “Простір сцени в лещатах історії” автор як театральний антрополог через структурний аналіз явища, яким був ТОУ (Театр окупованої України), приводить нас до чіткої дефініції: діяльність артистів української сцени під час окупації не була колаборантською, а була працею подвижницькою, героїчною, підтримувала дух народу, давала йому змогу вижити за німецького режиму, як і за більшовицького. З цього погляду влучною є назва розділу “Театр між Сталіним і Гітлером”. Аналізуючи об'єкт дослідження то на всьому просторі України, то звужуючи його до конкретних, поодиноких мистецьких явищ – вистав, ролей, через відгуки тогочасної преси, листи та спогади, а також через аналіз акторського складу театральних труп, автор обґрунтовує висновок, що ТОУ – явище феноменальне як з боку соціології, так і мистецтва. Подібної кількості театрів, де працювали б видатні майстри сцени, не мала жодна з окупованих фашистами країна Європи. З точки зору соціології ТОУ ще вимагає глибокого аналізу і пояснення, які, без сумніву, криються в ментальності українського народу.

Поставлені автором проблеми знаходять своє конкретне висвітлення в розділах: “Українська класика: від національного “я” до історичного “ми””, “Чи є одиниця виміру мороку”, “Орфей спускається в пекло двічі”, “Гамлет говорить українською”, а також “Театральні сни журного часу” та “Згадалося своє”.

Методологічним ключем до розкриття зазначеної теми Валерій Гайдабура обирає антитезу. З одного боку, подає фрагменти листів, а подекуди й повністю листи людей, вихованих на комуністичній ідеології, які заперечують діяльність артистів

ТОУ як громадянський подвижницький вчинок, а з другого – наводить архівні матеріали, документи, спогади, що свідчать про трагічність долі діячів театру та людей, що були з ними пов’язані. Такий метод пошуку об’єктивної істини є найбільш адекватним. У конфліктному порівнянні перемагає факт, очевидне, а не емоції та ідеологічні настанови.

Третю главу “Історії і простір долі” можна охарактеризувати як документальні новели про долю митців, що працювали в умовах окупації і спокутували свою “провину” в радянський час. Автор розвіює цілий ряд легенд і міфів, які зашморгом стискали життя і творчість таких видатних майстрів, як Гліб Затворницький (керівник театру “Троно”), Борис Гмиря, геніальний голос якого багатьом не давав “спокійно” жити, режисерів Ернста Радлова, Йосипа Стадника...

Письменницький талант Валерія Гайдабури, вкраплюючи документи в канву розповіді, відтворює перед нами життя і творчість цілої плеяди українських митців, драматизм і трагізм їхньої долі, – ненав’язливо, лірично, із співчуттям і любов’ю.

Книжка містить цікаві світлини, які вперше бачить український читач. Вони візуально унаочнюють і наближають до нас час і події.

Ще кілька слів про оформлення самої книжки Іваном Динником. Воно образне. Біла палітурка як біла пляма історії нашої культури, на якій прокреслено чорною лінією (літографія Жана Кокто) – образ людини з похиленою головою біля стовпа, над яким подано назву книги:

**“ТЕАТР,
захований в архівах”,**

Таке розташування асоціативно перетворювало стовп у хрест.

І ще кілька слів на завершення. Книжка Валерія Гайдабури – поклик часу, що виявляє і утверджує правду, і щодо цього є явищем закономірним. Книжка вже стала раритетом, її не зустрінеш у жодній книгарні. Не знаємо, яким накладом вона вийшла з друку, проте напевно знаємо, що її потребують студенти навчальних закладів, де вивчають історію театру, культурологи, історики і соціологи. Врешті, вона потрібна всім тим, кого цікавить мистецтво театру, хто хоче знати про нього правду. Сподіваємося на повторне перевидання книги “Театр, захований в архівах”.

ЛІДЕРИ ВЕЛИКОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ РЕФОРМИ І УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР

(Владимирова Н. В. Західноєвропейський театр у динаміці
культуростворчого процесу межі XIX – XX століть...)

“... закони мистецької еволюції однакові для всіх... в обставинах великого здвигу у всесвітньому мистецтві всяка свіжа голова при всій різноманітності комбінацій буде робити по суті те саме, що й інші”

Лесь Курбас

Нарешті в українському театрознавстві з’явилася праця, у якій ґрунтовно розглянуто один з найважливіших етапів історії європейського театру (кінець XIX – поч. XX ст.), що визначив подальші шляхи його розвитку як з теоретичного, так і практичного боків. Для розкриття окресленого періоду Наталя Владимірова використала широко прийняту в європейській культурі концепцію, зорієнтовану “на відхід із царини типового у царину індивідуального”¹. Тож індивідуальна творчість трьох найвидатніших режисерів-експериментаторів, сценографів і теоретиків – А. Аппія та Г. Фукса, Г. Крега є предметом її аналізу і водночас, що найважливіше, метою “виявлення найбільш виразних тенденцій західноєвропейського культурного процесу, що стали суттєвим підґрунтям у формуванні художніх засад доробку” цих видатних митців². Замість вступу авторка закладає для роздумів

Козак Б. Лідери великої театральної реформи і український театр : [рецензія] / Богдан Козак // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Львів, 2008. – Вип. 8. – С. 229–231. – Рец. на кн. : Владимірова Н. В. Західноєвропейський театр у динаміці культуростворчого процесу межі XIX – XX століть. – К. : Щек, 2008. – 295 с.

1. Владимірова Н. В. Західноєвропейський театр у динаміці культуростворчого процесу межі XIX – XX століть / Н. В. Владимірова. – К. : Щек, 2008. – С. 5.

2. Там само. – С. 7.

читача підгрунтя, розглядаючи філософсько-естетичні погляди А. Бергсона, Ф. Ніцше, Дж. Рескіна та естетико-художні принципи музичного театру Р. Вагнера, які більшою чи меншою мірою наснажували і формували індивідуальні пошуки та погляди А. Аппія, Г. Фукса та Г. Крега.

Монографія містить чотири розділи, кожен з яких має певну кількість підрозділів. У перших трьох автор детально розглядає мистецькі устремління вищеназваних митців, широко аналізуючи західноєвропейський культурологічний дискурс межі ХІХ – поч. ХХ ст., окреслюючи на цьому тлі концентричні смислові кола, у центр яких поставлено досліджувану постать. Саме така побудова кожного з розділів дає змогу Н. Владимировій логічно й послідовно йти до центру, зосереджуючи нашу увагу на творчій особистості кожного з трьох видатних митців. Щоправда, у третьому розділі ця схема має дещо іншу будову, але ця відмінність (її розглянемо нижче) відкриває шлях логічно вмотивованого переходу до розділу четвертого.

Обравши для дослідження три найважливіші постаті Великої театральної реформи у Європі, авторка, однак, розглядає їхню творчість не в історично-хронологічному порядку, а навпаки – зворотньо. Такий підхід на перший погляд може видатися дивним, проте насправді він серйозно обґрунтований, оскільки, як вказує Н. Владимірова, творчість А. Аппія та Г. Фукса мало відомі в Україні на відміну від постаті Г. Крега. Проте усіх трьох митців об'єднує одне устремління – боротьба зі сценічним натуралізмом і пристрасні пошуки естетично-окресленої виразно-театральної форми, що базується на чітких законах, властивих музиці, малярству, архітектурі.

Про Г. Крега, наймолодшого за віком, йдеться у першому розділі: “Едвард Гордон Крег: експериментальні тенденції художньо-естетичних пошуків”³. Тут уперше в українському театрознавстві розглянуто в типологічному зіставленні “у площині театрознавчих досліджень” художньо-естетичні погляди

3. Владимірова Н. В. *Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу межі ХІХ – ХХ століть* / Н. В. Владимірова. – К. : Щек, 2008. – С. 30.

Г. Честертон, творчість В. Блейка та художників-прерафаелітів. Завершує розділ аналіз практичної діяльності Г. Крега як актора, художника-сценографа, режисера та теоретика театру. Розглянуто ряд неопублікованих архівних матеріалів, що дало змогу авторові монографії подивитися на проблему під новим кутом зору. Наприклад, цікавим є спостереження паралельного визначення дефініції актора: у А. Бергсона – це “уявна маріонетка руху”, а у Г. Крега – “актор-маріонетка”.

Заключний підрозділ увиразнює життєво-творчий шлях митця, робить візуально зримими його макети декорацій до п'єс В. Шекспіра, рухомі ширми, численні ескізи до нездійсненної, ідеальної в його баченні постанови “Гамлета”. Відчуваємо Крегове невдоволення від невдалих спроб втілити свої мистецькі візії в Росії, Англії, Америці, а також можемо оцінити його видавничу діяльність в Італії, вагомість його теоретичних праць та ідей, що накреслили на ціле століття наперед, шлях розвитку світового театру.

У другому розділі, присвяченому Георгові Фуксу, розглянуто “проблему формотворення: досвід художнього втілення і теоретичного осмислення”⁴. Реформатор німецької сцени, керівник Мюнхенського Художнього Театру Г. Фукс у своїх теоретичних працях висував ідею синтетичного театру, де гра світла, звуки музики, виразність акторської пластики і слова не потопали б серед натуралістичних деталей, а увиразнювались і ритмічно діяли одним цілим як “рельєфна сцена”. На широкому тлі німецької культури Н. Владимірова окреслює ті духовні джерела, що лежать у підґрунті творчості Г. Фукса – ідеї композитора Р. Вагнера, філософа Ф. Ніцше, скульптора А. Гільденбранта. Аналізує також теоретичні праці та сценічні постанови Г. Фукса в Мюнхенському Художньому Театрі, зокрема постанову “Фауста” Гете у сценографії Ф. Ерлера. Ще раз підкреслимо думку автора монографії, що теоретичний і практичний досвід Георга Фукса, на жаль, не має наукового обігу в українському театрознавстві,

4. Владимірова Н. В. *Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу межі XIX – XX століть* / Н. В. Владимірова. – К. : Цек, 2008. – С. 105.

так само як і діяльність Адольфа Аппія, якому присвячено третій розділ (“Адольф Аппія: специфіка теоретико-практичного паритету” [с. 169]), де широко окреслено коло художньо-естетичних поглядів Р. Вагнера як основоположника симфонізму в музичному театрі, а відтак театральньо-епічного міфотворення, сповненого таємничості і космічної сили. Погляди Р. Вагнера – це одне крило творчого лету сценічних візій А. Аппія, друге крило – бунтівні категоричні заклики Ф. Ніцше, якого пов’язувала глибока дружба з Р. Вагнером.

Н. Владимірова проникливо аналізує прагнення А. Аппія здійснити сценічну реформу Оперного театру в Байройті через нові постанови опер Р. Вагнера, розглядає його режисерські експерименти з простором і ритмом у співпраці з Жак-Далькромом у Геллерау, спроби втілити “світлові партитури” як нову модель сценографії. Розділ завершується досить несподівано – підрозділом: “Концепція “живого простору” А. Аппія та її втілення у практиці українського театру”.

Н. Владимірова зіставляє пошуки українських художників-сценографів 20–30-х років ХХ ст. М. Андрієнка-Нечитайла, С. Гординського, а відтак і нашого сучасника Д. Лідера, з пошуками ритмічної структури оформлення сцени і гри актора, започаткованими в експериментах А. Аппія. Таке завершення третього розділу, як ми вже зазначали, органічно перекидає місток у четвертий розділ, присвячений темі: “Західноєвропейський культурний процес і його вплив на розвиток української культури”⁶.

Важливість останнього розділу насамперед полягає у тому, що авторка монографії розглядає українське мистецтво (образотворче, музичне і театральне) як єдине ціле культурне явище. Галичина і Наддніпрянщина нерозривно поєднані цілою низкою прізвищ митців, що у спільному пориві стреміли до модерних мистецьких пошуків, утверджуючи цим факт єдиного на-

5. Владимірова Н. В. *Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу межі ХІХ – ХХ століть* / Н. В. Владимірова. – К. : Щек, 2008. – С. 169.

6. Там само. – С. 229.

ціонального художньо-естетичного поля. І. Труш, М. Вороний, М. Андрієнко-Нечитайло, С. Гординський, В. Січинський, С. Людкевич, Ф. Колесса, С. Богомазов, В. Меллер, А. Петрицький, Л. Курбас... Під цим оглядом подамо для фахівців назви підрозділів цього розділу:

1. “Діалог видів мистецтва як чинник входження українського театру у західноєвропейський культурний простір”.

2. “Інтерпретація концептуальних засад західноєвропейського театру у критичній думці М. Вороного”.

3. “Аналіз західноєвропейського театрального процесу межі ХІХ–ХХ століть у теоретичній спадщині Леся Курбаса”.

4. “Рефлексія художньо-теоретичних концептів західноєвропейського театру у сценографічних проектах сучасних українських митців”.

Разом з автором ми доходимо висновку про безперервне – попри всі соціальні і політичні гальма – устремління нашої національної культури до художньо-естетичних пошуків, притаманних мистецьким європейським пошукам кінця ХІХ–ХХ ст.

Монографію завершує коротка післямова, кілька сторінок з ілюстраціями та широкий список використаних джерел (237 позицій). На жаль, у цьому списку виразно впадає у вічі відсутність українськомовних видань – праць Р. Вагнера, А. Аппія, Г. Фукса у перекладах. Подано єдиний переклад українською мовою праць Г. Крега під назвою “Мистецтво театру”, який здійснили Н. Корнієнко і Л. Танюк у далекому 1974 р. (видавництво “Мистецтво”). Сподіваємось, що праця Н. Владимирової активізує театрознавчу думку України і заохотить до перекладів теоретичних праць великих реформаторів європейського театру Р. Вагнера, А. Аппія, Г. Фукса та Г. Крега.

РОЗДІЛ 6

ІНТЕРВ'Ю

ЩО ДОПОМАГАЄ РОБИТИ РОЛЬ

А. Сулименко¹: *Богдане Миколайовичу, ми б хотіли поговорити з Вами про роботу сучасного драматичного актора над роллю.*

Б. Козак: Тема, з якою ви звернулися саме до мене, а не до когось іншого із заньківчан, робить мені честь, проте я не певен, що зможу лаконічно і чітко розкрити її, бо ми торкаємось питання психології творчості, а це процес глибоко індивідуальний.

– *А все ж таки поміркуймо над рисами, які повинні бути притаманні сучасному акторові.*

– Думаю, що не помилюсь, коли скажу: одна з головних рис сучасного актора та, що він не має права замикатися тільки у сфері свого фаху.

І справді: йде вистава. Що ми бачимо на сцені? Актора. Ще що? Декорацію, світло – це образотворче мистецтво. Чуємо музику – один з необхідних компонентів вистави. Про літературу я вже не кажу...

Чим глибше актор знає закони цих мистецтв, тим легше йому працювати в театрі. Ці знання відточують його смак, збагачують особистість. Чималу користь дає безпосереднє спілкування з художниками, письменниками, музикантами. У нашому театрі це стало традицією, я б сказав, необхідністю. Свого часу ми навіть організували в фойє театру художні виставки митців, де кожного вечора 700–900 глядачів мали змогу з ними познайомитись. Варто також згадати, що у нашому театрі є чимало акторів, які, крім спеціальної театральної освіти, здобули ще якусь іншу освіту. Олександр Дмитрович Гай закінчив історичний

Козак Б. Що допомагає робити роль : [інтерв'ю] / Богдан Козак // Український театр. – 1977. – № 1. – С. 14 – 15.

1. Інтерв'ю брав театрознавець А. Сулименко (Прим. редакції)

факультет Львівського університету, університетський диплом мають Наталка Міносян (російська філологія), Володимир Глухий (українська філологія), Богдан Михайлович Антків та Богдан Анатолійович Кох закінчили консерваторію, Олександр Боніфатович Гринько – театрознавчий факультет Київського театрального інституту. Зараз там навчається Лариса Кадирова. Іра Завадська вступила на факультет журналістики. Та й головний режисер нашого театру Сергій Володимирович Данченко, окрім режисерської освіти, має ще й геологічну в університеті. І це явище стало типовим не тільки для нас – воно властиве працівникам мистецтв усього світу. Гадаю, що це одна з проблем сучасності.

Сучасний актор, ми рідко про це говоримо, як мінімум повинен знати одну іноземну мову, крім своєї рідної та російської як мови всесоюзного спілкування. Колись Юозас Мільтініс у журналі “Театр” писав про те, яким він бачить сучасного актора і наголошував: акторське мистецтво плюс обов’язкове володіння музичним інструментом, плюс знання сучасної філософії – одне слово, високий загальний рівень культури, Коли актор знає іноземну мову, він краще розуміє фоніку своєї мови, на якій працює. А наші актори, вивчаючи в інституті іноземну мову, не надають цьому великого значення. Тим самим вони себе обкрадають. Знання мов – необхідний компонент того рівня культури, який сьогодні потрібний акторові, щоб ширше розуміти проблеми сучасного життя, сучасного мистецтва. Звичайно, я не кажу про те, що батько й мати повинні були дати йому голос, темперамент, фактуру – інакше з усіма знаннями можна стати академіком і не стати актором. Ось такий, як бачите, досить довгий вступ.

– Проте, гадаю, цілком доречний. З чого ж найчастіше починається для Вас самотійна робота над роллю?

– Як ми вже говорили, процес творчості – глибоко індивідуальний процес. І вкласти його в якусь певну схему важко. Та й такої, мабуть, не існує. Можу назвати лише якісь вузлові моменти, що допомагають мені працювати над роллю. Але не можу визначити їхньої послідовності. Наприклад, момент асоціативного мислення... Читаю вірші, прозу, п’єси, що співзвучні ідейному звучанню ролі, над якою працюю. Наведу хоча б такий

приклад: у роботі над роллю Миколи Задорожного, як це не парадоксально, мені допомогли слова Вільяма Фолкнера, які він сказав під час вручення йому Нобелівської премії (я колись читав цю промову в журналі “Всесвіт”)... І от знову наштовхнувся на них. Там йшлося про те, що письменникові у своїй творчості необхідно відкинути все, крім правди про людську душу, “старих і вічних істин – любові, честі, жалості, гордості, співчуття і самопожертви, без яких будь-який твір приречений на скору загибель”. Микола саме проходить всі ці ступені людської душі, від любові до самопожертви. Розумію також, що в цьому і сучасність твору, написаного Франком у ХІХ столітті.

– *Допомагають і інші мистецтва?*

– Безперечно. Образотворче мистецтво. Знайомитися з ним, повсякденно цікавитись, купувати книжки, відвідувати виставки – це повинно стати життєвою необхідністю. Якщо є можливість бачити – треба бачити. Відкладаючись у пам’яті, в потрібний момент воно виринає з підсвідомості. Бачення образу Миколи Задорожного йшло у мене через народну дерев’яну скульптуру, отаку рублену сокирою, через примітивне малярство. Чомусь саме це було на умі, а не якась інша епоха розвитку образотворчого мистецтва. Для мене це було важливо. Може, воно й не вилилося у щось конкретне, але на певному етапі мало значення.

Музика... Вона може багато допомогти акторові щодо ритмічної побудови ролі.

З того моменту, коли ти ніби усе знаєш про п’єсу, середовище, роль – тоді тільки й починається робота, починається шукання засобів вираження. Тут важливе місце посідає відчуття стилю, що впливає з розуміння матеріалу, над яким працюєш.

– *Але ж це визначає режисер?*

– Так. Як ми ставимо виставу – визначає режисер. Жанр майбутньої вистави. Але від того, як актор відчуває цей жанр, залежить дуже багато. Візьмімо “Човен хитається” Я. Галана – за жанром сатиричний памфлет. Значить, відбір засобів для реалізації ролі йшов через призму стилю даної вистави. Її не можна було грати як психологічну драму. Памфлет вимагав від нас загостреного пластичного рисунка, підкреслення певної стилістики мови тощо. А успіх у пошуках таких речей залежить

від професіонального уміння і знань кожного актора. Хорошого актора іноді в душі порівнюєш з хорошим спортсменом, скажімо, з футболістом-універсалом, якого можна поставити на будь-яке місце в команді. Звичайно, щось йому вдасться найкраще – припустімо, напад. Але він може зіграти пристойно, професіонально, на хорошому рівні і в захисті, і в півзахисті, і навіть у воротах, якщо потрібно. Так і актор мусить прагнути такого діапазону, такої професіональності. Він має вміти виконувати волю режисера, його завдання, а вже потім може сказати – пробачте, а в мене ось така думка, і я хочу показати вам те, що я собі нафантазував. Отак нас вчать у Театрі імені Марії Заньковецької. Словесні дискусії на тему – а може, так, а може, ні – зайві. Вийди, покажи те, що від тебе вимагають. Професіонально. Точно. А потім запропонуй свій варіант, своє розуміння матеріалу. Режисер має право вирішувати, відбирати, доповнювати, залишати або відкидати. Актор завжди бачить дещо вузько через свою роль, а в аспекті цілої вистави – видніше режисерові. Так у ролі Задорожного (я звертаюсь до неї так часто, бо вона найсвіжіша) були такі моменти, які, на мій погляд, істотні у взаєминах з Анною. Сергій Володимирович Данченко кілька разів дивився, а потім каже: зніми отой великий шматок пантоміми, бо він порушує ритмічну побудову картини. І хоч це мені було близьким, бо я з ним зжився, мусив погодитись – знав, він має рацію з погляду композиційної побудови вистави.

– Повернімося, проте, до стилю вистави. До роботи актора в цьому напрямку. Це, насамперед, відчуття форми, якщо так можна сказати?

– Так. Наведу такий приклад. Чотирьох акторів призначили на одну роль. Очевидно, що кожен з них відтворить її через свою індивідуальність по-різному. Але хто грає її правильно? Мабуть, той, хто вірно втілив режисерське завдання і ту стильову ознаку, яка для даного матеріалу потрібна. Оце і буде правильно. Борис Хомич Тягно² на лекціях у студії часто повторював нам: “Можна грати сьогодні краще, завтра гірше, але

2. *Учень Леся Курбаса. У Театрі ім. М. Заньковецької працював у 1948–1964 рр. Керував студією при театрі 1959–1963 рр.*

завжди треба грати правильно!” Бо інакше можна зруйнувати образ, викривити задум вистави. Раніше я частенько дозволяв собі, ніде правди діти, руйнувати мізансцени, встановлені режисерами, додавати слова, викидав ще якісь “фортелі”, за що не раз вислуховував справедливі зауваження. Тепер, через тринадцять років праці в театрі, маючи деякий досвід і багато передумавши, я твердо переконаний: самообмеження і дотримання дисципліни в рамках зробленої ролі – набагато трудніше, важливіше і, коли хочете, цікавіше акторське завдання, ніж кидатися в сторони, по амплітуді як слід не визначеній. Немаловажне значення тут має етична самодисципліна у приватному житті, що лише сприяє дисципліні творчій.

– *А що Ви скажете про акторське натхнення?*

– Натхнення... Гм... Воно виявляє себе спонтанно і не піддається аналізу. Але причини його криються у повсякденній праці, про яку ми говорили вище. Вважати, що “прийде момент, вийду на сцену, відчую і зіграю” – я не прихильник такої теорії. Щоб виразити певну думку, завдання, дію – потрібно пошукати правильну форму виявлення. Інша річ, що способи пошуку виразності можуть бути інтуїтивними і раціональними. В певний момент щось завжди перемагає.

Дозволю собі таке порівняння. Художник. Скільки він робить ескізів перед тим як намалювати картину, знайти композицію, гаму кольорів! Скільки разів переробляє, і скільки працює над одним твором! Так виробляється його професіональна майстерність.

Психофізична техніка актора удосконалюється в театрі, де він працює. А також у повсякденній самостійній роботі над собою та в постійному тренажі.

Буває інколи у актора така смуга, коли він не зайнятий в репертуарі. Важливо у цей час не втратити форми. Коли виникають такі паузи, особливо відчуваєш необхідність і корисність у виступах із художнім читанням літературних творів. Моя думка така, що краще підготувати хорошу новелу Коцюбинського, прочитати з естради цикл сонетів Шекспіра, віршів Гарсія Лорки, Пушкіна чи Лесі Українки, аніж зіграти в поганій п’єсі безбарв-

ну роль. Це важливо. Бо якщо актор має змогу читати такі речі на вечорах у школах, вузах, на заводах – він не втрачає форми, а навпаки, підтримує її на хорошому рівні.

Згадую ювілей Бориса Васильовича Романицького, коли ми всім театром вітали його з днем народження, і патріарх нашої сцени у відповідь прочитав сонети Шекспіра.

Художнє читання – це у традиціях нашого театру. І воно, як спадок, передається від покоління до покоління. Олександр Дмитрович Гай, Надія Петрівна Доценко. Любов Яківна Каганова, велика плеяда молодих акторів – Федір Стригун, Святослав Максимчук, Юрій Брилинський, Лариса Кадирова, Григорій Шумейко та інші повсякденно приділяють увагу художньому слову.

Звичайно, не тільки дух – акторові завжди треба гартувати і своє тіло. Постійно працювати над пластикою, знати свої недоліки і вміти їх позбутися. Чималу роль тут відіграє спорт. Бо актор – це здоров'я, здоров'я і здоров'я. Куди б ми не приїжджали на гастролі, завжди влаштовуємо змагання з футболу з акторами інших театрів, які там перебувають. Граємо також у волейбол, теніс. Ряд акторів постійно займається бігом, плаванням. У цьому – життєрадісність, здоровий тонус колективу.

У нашій роботі важливо знати себе, вміти виразити через себе бачення матеріалу. У житті люди роблять це підсвідомо, не замислюючись. Яскрава людська і акторська індивідуальність – ось ще одна з основних проблем, що завжди важлива в мистецтві. І що багатші акторські індивідуальності, то духовно багатший театр.

– Яке місце Ви відводите партнерові у своїй творчості?

– Хороший партнер – це щастя! Від взаєморозуміння з партнером легко будується діалог, ансамбль, гармонія. Яюсь у Вітебську мене вводили у виставу “В степах України” на роль Степана. Йде репетиція. Борис Васильович Романицький грає одного з дідів-рибалок. Здається, хто-хто, а він міг би собі дозволити на репетиції зробити все просто технічно... Але ні. Він жив в образі так наповнено і темпераментно, що я подумав – у майбутньому, коли хтось буде вводиться на

роль, треба і мені бути таким ввічливим і високоінтелігентним партнером, дати своєму товаришеві по сцені той максимум, щоб потім на виставі він почував себе добре. Власне про культуру театру можна судити з інтелігентності його акторів. І думаю: коли театр має органічний зв'язок поколінь, живі, глибокі традиції і вміє їх передавати як естафету, такий театр завжди буде сучасним.

– Спасибі, Богдане Миколайовичу, за бесіду. Бажаємо Вам і Вашим товаришам нових успіхів у Вашій праці...

“MEMENTO MORI”

Майя Грабузюк: *Богдане Миколайовичу спробуймо поговорити про одвічну тему “Актор і Час”.*

Богдан Козак: Проблема “Актор і Час” таїть у собі безліч “чому”. Чому один митець викликає відгук у душах тих, хто спостерігає його творчість, а інший – ні? Чому мистецтво одного є бажаним, зрозумілим, а іншого – полишає глядачів байдужими, спокійними? Чому праця одного спричиняє певне нервово напруження, а образи, створені іншими, залишають нас холодними? Щоб відповісти на ті “чому”, треба торкнутися кола проблем, пов’язаних з психологією творчості, з поняттям “митець і суспільство”, з основним поняттям у мистецтві – індивідуальністю. Що це таке? З чого вона складається? Як формується особистість у процесі творчості? Як впливає на навколишній світ? А проблеми інтуїції, освіченості, натхнення, технічної вправності? На усе це немає однозначної відповіді. Для того, щоб збагнути певні закони творчості у театрі, слід шукати паралелі в інших видах мистецтва: малярстві, кіно, літературі. Отож, питання слід ставити ширше: “Митець і час”.

Джером Селінджер чітко сформулював суть проблеми, яка нас цікавить: “Поет не той, хто пише вірші, а той, хто знає суть речей”. Застосувавши цю тезу до акторської професії, можна сказати так: актор, який втілює на сцені образ того чи іншого героя, повинен знати його не поверхово, а “зсередини”, повинен глибоко занурюватися у людське ество, розуміти мотиви вчинків та дій – як потаємних, так і явних, виробити власне ставлення до них. Кажуть, коли Клод Моне намалював “Туман у Лондоні”, усі нарешті побачили його красу. Художник зумів закцентувати увагу на тому, що люди бачили щоденно. І здавалося б, добре знали. Що ж стало відкриттям? Особиста мова про світ, його відчуття, розуміння.

Козак Б. “Memento mori” : [інтерв’ю] / Богдан Козак, Майя Грабузюк // Український театр. – 1994. – № 5. – С. 4–7.

– Богдане Миколайовичу, з чого для Вас в різні часи акторської біографії складалося це “осягнення суті речей” та її вияв на сцені? Чи можете Ви, спираючись на власний досвід, сказати, що для актора в цьому є свої дороги, закони?

– На Ваше запитання можна відповісти словами Леся Курбаса: “Зростання актора – це колосальна робота над своїм матеріалом”. Був період, на самому початку, коли мене більше цікавила проблема “як?”, а не “що?”. Тепер, навпаки, – мучить проблема “що?”. Задум ролі, концепція образу, відчуття стилю, жанру, “надзавдання” – ось що сьогодні є для мене “муками творчості”, а набуте технічне уміння підкаже “як?” реалізувати задум. Шлях опанування своєю професією – а для мене це означає бути актором конкретної, цілеспрямованої дії і неординарно виявляти її у спілкуванні з партнером – має тільки початок. Він не має кінця. Його постійно розгортає час. Дорога ця – завжди глибоко особиста, але... Рухатися нею впевнено допомагають хороша школа (як у піаніста правильна постановка рук) і в подальшому – оточення, творче і побутове. Коло інтересів, рівень культури, знань, організм театру, що дихає ароматом квітів “живої”, а не “мертвої” драматургії – бачите, як небагато для цього треба?

– І зокрема – книги? Знаю, що для Вас вони становлять надзвичайно важливу частину життя. Погодьтеся, не кожен актор читав Ляо-цзи або Юнга....

– Моє “що?” завжди вимагало певної філософської підпори, і я знаходив її свого часу то в індійській філософії, то у дзен-буддизмі, то у творах Григорія Сковороди. Потім були Юнг, Фрейд, Ніцше. А розуміння “як” змінювалося в процесі вивчення праць князя Сергія Волконського, Всеволода Мейерхольда, Шарля Дюлена, Жан-Луї Барро, Євгенія Вахтангова, пізніше – систем Єжи Гротовського, Леся Курбаса, і в кінці – Костянтина Станіславського.

– ???

– Так, не дивуйтеся. В студії при театрі імені М. Заньковецької Борис Хомич Тягно, учень Леся Курбаса, викладав нам систему Костянтина Станіславського, але водночас вказував і на інші театральні системи – Бертольда Брехта, Всеволода Мейер-

хольда, Леся Курбаса. Їм я приділяв більше уваги: вони були не такі доступні і зрозумілі. Вже потім я прийшов до Станіславського і усвідомив значення дійового аналізу, фізичної дії, пристосувань... Сергій Володимирович Данченко, від'їжджаючи до Києва, передав мені свій курс у студії, і я йому за це дуже вдячний, бо саме тут я прийшов до тренажів за системою Єжи Гротовського і відкрив для себе значення імпровізації у творчості актора.

– *Богдане Миколайовичу, Ви належите до категорії людей, що “роблять себе самі”. Що ж подарувала Вам доля і час на самому старті Вашої творчої біографії – “авансом”, ще не знаючи Вас – сьогоднішнього?*

– Мені поталанило. Я народився і виріс у Львові – місті, що живе і дихає віковою культурою, де майже кожна вулиця, будинок, парк, музей її виявляє. Доля подарувала мені на початку 60-х життєве й творче оточення талановитих людей, добрих і щедрих. Багато хто з них і тепер зі мною. У шістдесяті мистецьке життя Львова являло собою справжні студії для людини творчої: художники, музиканти, літератори неначе відкрили усі вікна, і ми вдихали свіже повітря нових ідей, вивчали українську та російську репресовану й модерну європейську культури. Ми прагнули нового, і постійно були у пошуках. Саме тому після закінчення театральної студії при театрі імені Марії Заньковецької я вступив на заочне відділення філологічного факультету Львівського університету. Час ставив перед нами завдання і вимагав відповіді, але знань бракувало.

– *А вибір акторської професії був для Вас виявом особистої громадянської позиції?*

– Ні. Вступ до театральної студії був кроком на шляху пошуків “себе”, реалізації того, що я відчував підсвідомо. Це вже потім додалося – через акторський чин свідомо впливати на оточення – спочатку виступами з літературною програмою у Львівському клубі творчої молоді “Пролісок”, а згодом участю у театральних виставах. Скажу відверто, що у моєму вступі до студії був і момент самозахисту... від обов'язкової військової служби. Я не мав охоти втрачати два роки. Не знаю, чи багато хто з молодих тоді (та й тепер) думає інакше. Як бачите, було різне... Після школи – і технічне училище, і робота на заводі,

і навчання у вечірній музичній школі, і участь у самодіяльних гуртках. Саме там я зустрів людей, які скеровували мої кроки до акторського мистецтва.

І далі було не все гладко. Вчили нас у студії одного, а прийшли до театру (з відходом Бориса Хомича Тягна) – і відчували інше... Хоча було б великим гріхом нарікати на колектив, адже не актори формують репертуар і призначають головних режисерів. Вже згодом, з приходом Михайла Гіляровського, а відтак Сергія Данченка, афіша театру різко змінилася. Для нас, молодих, відкрилися нові перспективи, виникла потреба в акторах-індивідуальностях. Ми відчули нову методологію роботи, немов повернулися в студійне життя. Режисер ставив завдання, а ми через себе шукали їх виявлення. Типажі української класики – Василі, Гриці – поступилися на сцені місцем бунтівним розовським хлопчикам. З цих позицій “антигероїзму” трактувалися згодом класичні твори: “Річард III”, “Хазяїн”, “Суєта”, “Украдене щастя”, “Камінний господар”, а також п’єси сучасних авторів – “Неділя – день для себе”, “Толубі олені”, інсценізація “Сестри Річинські”. Поруч із Сергієм Данченком саме так працювали Олекса Ріпко, Володимир Опанасенко, Алла Бабенко.

– Отже, розкриття Вашої індивідуальності у шістдесяті можна називати і акторським “везінням”, і вимогою часу, що щасливо співіснували в одному просторово-часовому відрізьку?

– Безумовно.

– А як же з надзвичайно популярним тоді “соціальним замовленням”? Чим воно було для Вас?

– Як і всі актори, я свого часу “навиконував” його вдовосталь. Це були “блакитні” герої, що боялися навіть власної тіні. Хоча траплялися серед них і сильні особистості, наприклад Ленін, про діяльність якого ми не знали тоді всієї правди. Я відтворював цей образ у багатьох виставах – у “Правді” Олександра Корнійчука, “Комуністі” Євгена Габриловича, “Кремлівських курантах” Миколи Погодіна, “Так переможемо” Михайла Шатрова. Але завжди, через кожен роль, якою б вона не була з точки зору соціальної чи політичної значущості тоді й тепер, пролягають шляхи естетичних, стильових, технічних акторських пошу-

ків. Вони не минають для творчості безслідно. Невже можна викреслити з історії театру у виконанні Дмиром Мілютенком ролі Часника, а Мар'яном Крушельницьким – Галушки тільки тому, що драматургія О. Корнійчука сьогодні “не модна”?

– *Наскільки ж внутрішньо конфліктним було протистояння Козака-шістдесятника, бунтівника і опозиціонера власним “стерильним” сценічним героям?*

– Актор не може впливати ні на формування репертуару, ні на розподіл ролей. На жаль, суть акторської проблеми часом полягає в тому, щоб бідність драматургічної думки збагатити грою, подати роль у відповідній стилістиці чи манері, заповнити порожнини. Легше зробити сучасником пушкінського Моцарта з трагедії “Моцарт і Сальєрі”, аніж Федора Купрієнка, молодого інженера на будівництві атомної електростанції (“Здрастуй, Прип’ять!” Олександра Левади). Ця важка праця вимагає, незважаючи ні на що, самовдосконалення. Я сповідаю ідею особистої відповідальності актора за себе і свою працю.

– *Навіть тоді, коли час – проти?*

– Неодмінно! Після відходу з театру Бориса Хомича Тягна в колективі запанувала атмосфера, далека від ідеальної. І тоді ми, молодь, вирішили дбати про себе самі: започаткували власну творчу лабораторію – клуб “Діалог”. Його надзавданням було забезпечити при відсутності лідера-режисера повноцінний розвиток акторських особистостей. Клуб існував на добровільних засадах. Усі бажаючі долучались до нього, часто це були актори середнього покоління, наприклад Богдан Кох. У програмі клубу – періодичне обговорення тих чи інших акторів, які самі зголошувались виставити свою кандидатуру “на огляд”. Склалися дуже конкретні питання акторського фаху: проблеми зовнішньої та внутрішньої акторської техніки, спілкування, емоційності, пластики, мови... Запитання доручались тим, від кого обговорюваний хотів почути відповідь, а серед них, крім акторів та режисерів театру, часто були художники, письменники, критики, науковці, музиканти. Заздалегідь їм давали перелік ролей актора, репертуару на місяць – з тим, щоб запрошений міг побачити роботу виконавця і скласти своє враження. До дня обговорення наші друзі – художники Євген Безніско і Богдан Сойка малювали

портрети-шаржі, виходила спеціальна газета. Потім “підсудних” саджали на окрему лаву, і починався діалог, обмін думками. Результат у вигляді прохання-рекомендації передавався художній раді: “з метою забезпечення гармонійного розвитку творчої індивідуальності акторів..”

– *І це мало реальний вплив на художню раду?*

– Не той, звичайно, якого б ми хотіли. Але актори, які пройшли школу нашого клубу, відчули необхідність постійної праці над собою. Можу впевнено сказати: те, що ми дізналися про себе на лавах “Діалог”, дало нам професіональних знань не менше, ніж студійна чи інститутська освіта. Пригадую, як на одному з засідань Юрій Брилинський читав нам свій переклад статті Єжи Гротовського “Моя відповідь Станіславському”. Варто було б її прочитати й сьогодні – не тільки акторам, а й викладачам театральних вузів.

– *Чому ж “Діалог” припинив своє існування?*

– Режисер Михайло Гіляровський, який прийшов на посаду головного режисера, вважав за неможливе існування “Діалогу” в очолюваному ним театрі. Після боротьби за своє дітище (ми залучили навіть представника “Робітничої газети” Леоніда Кореневича) клуб припинив роботу. Його спробувало відновити молодше покоління, але невдало. Тепер такий клуб просто неможливий – інший час, інші потреби, люди...

– *Сьогодні Ви граєте різнопланові ролі. Але я хочу зупинитися на двох останніх у п’єсах діаметрально протилежного жанру. Це – Макбет в однойменній трагедії Вільяма Шекспіра та Возний у “Наталці Полтавці” Івана Котляревського. Котра Вам як акторові ближча? Як сприймає їх сучасний глядач? Чи можна в цьому контексті говорити про більшу або меншу актуальність того чи іншого жанру?*

– Мене завжди дивувала одна несправедливість. Граючи комедійних персонажів, я помічав: глядач сприймає їх швидше, легше, аніж трагічні. Енергія сприйняття драматичного, трагічного на сцені більш спресована, конденсована, взаємодія актора та глядача вимагає величезних зусиль, аби утримати зал в полі необхідної напруги. А от енергія комічного – більш світла, легка, нею легше обмінюватися із залом, неначе у грі надувними

барвистими кульками. Скажу так: комедія – жанр для всіх, трагедія – для обраних. Але в театрі всі жанри рівні. В ідеалі актор повинен грати ролі різні, протилежні і бажано – одночасно! Мені пощастило одразу після прем'єри “Макбета” працювати над “Наталкою...”. Цей перепад стилів, жанрів є одним із засобів запобігання сценічним штампам. Так, свого часу після “Смерті Тарелкіна”, де я вперше зустрівся з високим гротеском, довелося працювати над роллю Леніна, і тут мені дуже допоміг досвід сценічного парадокса драматургії Сухово-Кобиліна. Я безмежно вдячний тим режисерам, які давали мені несподівані, часто протилежні за амплуа, ролі – Олексі Ріпкові, Сергію Данченкові, Володимиру Опанасенкові, Аллі Бабенко, Федорові Стригуну. Завдяки їх режисерському баченню моєї індивідуальності я зіграв Моцарта і Миколу Задорожного, Арбеніна та Івана Барильченка, Тарелкіна і Макбета, Тартюфа, Яго і Кнурова, Петра I, Леніна і Сталіна, Гоголя, Пилата і Возного...

– Богдане Миколайовичу, а що для Вас, актора-практика і актора-педагога, означає поняття “сучасна акторська техніка”? Наскільки взаємопов'язані ці дві категорії – час і техніка гри?

– Техніка... Що таке техніка? Це засоби, за допомогою яких актор робить зрозумілим і виразним задум ролі, а режисер – вистави. Як би виконавець не переживав роль “у собі”, виявляти її все одно треба. Це суть професії. І тут без знання законів, що діють у царині театру, не обійтись: пластика, жест, голос, інтонація, фізична дія, пристосування – різні речі. Їх часто плутають, отже – не розуміють. Органічність поведінки персонажа на сцені – основа, але це ще не все. Є й інше: жест – як вияв думки, а не ілюстрація до слів; голос – не емоціональний крик, а думка, інтонація; фізична дія – як свідомий акт поведінки героя; пристосування – як підсвідомий його чин; костюм – як знак, візуальний символ прихованої сутності персонажа. Техніка акторської гри – одне з ключових понять для розуміння часу на театрі. Хоча б тому, що на особливості становлення того чи іншого стилю, техніку гри впливають сучасні йому напрями розвитку інших мистецтв. Хіба може сучасний театр обійтись без Пабло Пікассо, Клода Дебюссі, імпресіоністів, експресіоністів, конструктивіс-

тів у малярстві, пластиці, поезії, музиці? Мабуть, без творчості Моріса Бежара не відбувся б і наш заньківчанський “Макбет”. Без тих пластичних діалогів, які вражають експресією та динамізмом навіть у фотознімках, ми б не могли так точно і детально вибудувати свої діалоги з Любою Боровською (Макбета і Гекати). Адже важливим у цій виставі є режисерський задум Алли Бабенко – роздвоєння особистості Макбета, що виражається візуально, пластично, у трактуванні Гекати як другого “я” Макбета.

Відомий французький шансонє Моріс Шевальє працював на сцені до сімдесяти років і незмінно був популярним, отже сучасним. В чому полягав секрет його успіху? “Я постійно стежу за модою в танці”, – говорив він про себе. Як просто, здавалося б! Але зміна пластики, ритму підказувала співакові щось істотніше: нові тенденції в побуті, житті, культурі, часі...

– Це у них “там”, на Заході, мусиш в сімдесят танцювати. А у нас легше: отримуєш звання “заслужений”, “народний”, – ось тобі і визнання часу, народу. На вечорах, зустрічах просите не оголошувати Вас народним артистом...

– ...саме з цих причин. Якщо аплодуватимуть – тоді справді визнаний, народний. Гадаю, сьогодні звання взагалі непотрібні, бо зовсім не відповідають ні значущості актора, ні його внескові в культуру, ні навіть розмірові платні. Суть не у званні, треба постійно доводити його висоту своєю творчістю. Від цього, і тільки від цього твій сценічний авторитет зростає, ти потрібен колективі, глядачам. І тому не маєш права деградувати. Лесь Курбас казав, що актор не має минулого, він має сьогоднішнє. Це – вимога часу на твоє індивідуальне “я”, і вона існує доти, поки ти здатен через своє “я” виразити потреби іншого, багатотисячного “я” залу глядачів.

– Богдане Миколайовичу, а чи було у Вас таке відчуття під час виконання ролі: натрапив! вдалося! влучив!..

– ...відбулося! Це відчуття єднання із залом. Вперше я пережив його на шкільній сцені. То був енергетичний потік, який виходив з мене, і я плив у ньому, наче в річці... А роль була, як ви гадаєте, кого? Самозванця в пушкінському “Борисі Годунові”. Це прийшло інтуїтивно – тоді. Тепер я володію цим свідомо, бо добре знаю, що саме хочу сказати своєю роллю, яке місце

займає вона у виставі; легко знаходжу контакт із залом на хвилі думки, а її виникнення і гострота вже суть самої ріки – енергії.

– “Свідоме знання”, *рацію не заважає натхненню?*

– Свідомість – багатопланове поняття. Заважає нереальна, словесна конкретика. Я стараюся не формулювати задум, ті чи інші завдання в роботі словесно, усталено, бо тоді щось одразу вмирає. Це можна порівняти з думкою, сказаною “всередині себе”, і думкою, викладеною на папері. Це різні речі, чи не так? Я відчував це на собі не раз. Недарма у східних митців головну цінність складає задум, а його втілення – категорія другорядна. Коли ти задум висловив вголос, зникає бажання відтворювати його на сцені. А коли мовчиш, є простір для імпровізації, а вона завжди спонтанна. Особливістю акторського фаху є вміння повторити роль у виставі багаторазово. І щоб бути “живим”, а не “мертвим” на сцені, я волю про задум і роботу мовчати. Зрештою, це особисто моя психологія творчості, мій спосіб залишитися вірним тому законові, якого вчив нас Борис Хомич Тягно: “Ти можеш грати краще, гірше, але завжди – правильно”.

– *З глибин психології та підсвідомого вийдім на береги реального історичного буття. Наскільки для Вас особистість у мистецтві має власну, не залежну від конкретного часу самоцінність?*

– Особистість у мистецтві має неповторну, власну цінність уже тому, що вона – особистість, тому, що утворює свій власний неповторний погляд на світ. Категорія ж часу – це категорія потреби, моменту, коли хочете – моди. Це наче акустичне і соціальне відлуння: натрапив на нього – і тебе добре чути. В музиці, малярстві, архітектурі немало випадків, коли митця визнавали вже після його смерті. В театрі це неможливо. Актор і час у театрі нерозривні, і пам’ять про нього можлива лише тоді, коли в його творчості відлунював час, доба. І тут від понять національних, соціальних ми нікуди не втечемо. Модно про це говорити чи ні, але так воно є. Візьмемо приклад із кіномистецтва: Євгеній Урбанський – як символ цілого покоління, як уособлення ідеї радянського будівника... На зміну йому прийшов Іннокентій Смоктуновський – також особистість, також акторська індивідуальність, але вже інший тип – антигероя, звичайної людини на

екрані, драматичної, парадоксальної, яка живе поруч із нами...

– *Отже, актор ще більшою, можливо, мірою, аніж художник, поет, є “знаком часу”? Що ж дає силу одиницям підноситися над ним? Чиї імена для Вас – понад часом?*

– Геній сприймає підсвідомо і виражає підсвідомо – говорив Євгеній Вахтангов. Мова не про них, а про тих звичайних обдарованих митців, яким треба уміти свідомо відтворити проблеми свого часу. Одним це дається легко, іншим – важче. Звернімося ще раз до кінематографа: як тут не згадати Івана Миколайчука в українському кіно, Володимира Висоцького з Театру на Таганці? Різні, напрочуд несхожі актори... Що їх об'єднувало: експресивність, конфліктність, гострота реакції – нестандартної, індивідуальної? Не тільки. Вони власним мистецтвом зуміли відтворити менталітет свого народу. І тут, можливо, має рацію Карл Юнг, який говорить про поняття архетипу як абсорбції певних людських, національних особливостей. Що таке для нас особистість Шевченка і Міцкевича, Баха і Моцарта, Дузе і Заньковецької, Крега, Станіславського, Курбаса, Мейєрхольда, Довженка, Чапліна...? Це митці, які не тільки відтворювали світогляд своєї нації, вони – творили його, формували, у їхньому мистецтві сконденсований досвід людства. Це – не тільки знак епохи. Це – Монблан творчої особистості. Але це вже від Бога. Такі митці належать і своєму часові, і своєму народові, і вічності, і людству.

– *Заньківчани одностайно поклали на стіл свої партквитки – на чолі з Вами. Етика в театрі – категорія часова?*

– Етика – це спосіб життя, це твоє ставлення до світу. Коли хочете – це твоя совість, вчинок добрий і злий. Ми поклали партквитки... Правда про партію, її вождів, про свій народ, голодомор, репресії... Ми зробили свій вибір згідно з нашим сумлінням. Багато митців України не зробили цього – це їхній вибір. Технологія акторської гри тісно пов'язана з етикою. Про це говорив свого часу Олександр Попов. На етичних засадах будували театри Лесь Курбас, Георгій Товстоногов, Юзуас Мільтініс, Єжи Гротовський, Евдженіо Барба. Справжній театральний колектив завжди має здорові етичні підвалини. В них – його сила і су-

часність. Зло є злом, а добро, духовність, світло є ознакою творення, отже і життя.

– Цього року студенти першого курсу випуску акторського факультету Львівського державного вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка, де Ви викладаєте майстерність актора, виходять у самостійне життя. Що б Ви сказали їм, молодим акторам, на закінчення нашої розмови?

– Колеги! У першу чергу Ви самі відповідаєте за власне творче та особисте становлення. І як митці, і як люди. Активно пізнавайте життя, прагніть бачити якомога більше нового у будь-якій галузі. Слухайте музику, вивчайте живопис, читайте. Багато читайте. Тренуйте голос, тіло, вивчайте мови. Лесь Курбас говорив, що актор – це людина, яка вміє діяти у заданому ритмі і мислити асоціативно. Якщо сьогодні з ритмом у акторів більш-менш гаразд, то з асоціативним мисленням – просто біда. Адже це вміння приходить тільки з освоєнням величезного пласта культури, через “падіння” і “злетити”, через пізнання себе – тривалого, цілеспрямованого, через вписування себе в контекст сучасних проблем. Я розумію, що сьогодні значно важче, ніж було колись, стежити за загальним театральним процесом. Раніше я міг дозволити собі на день полетіти до Санкт-Петербурга – подивитись театр Кабукі або виїхати до Києва – на “Сіда” у постановці французького театру чи на вистави “Річард III” та “Кавказьке крейдяне коло” у постановці Роберта Стуруа... Однак попри всі побутові й матеріальні скрути мистецтво театру фантазії та уяви не вмирає. Кожний час дає нам щоразу свій шанс. Суверенність України дає Вам такий шанс. Не втрачайте його. Це – наче в “мої” шістдесяті... Час ставить Вас перед вибором: або продовжувати особистий, завжди нелегкий творчий шлях, або заспокоїтись, зупинитись. В усі часи ця проблема була вирішальною: “Бути чи не бути?”. Творчо жити або вмерти. Memento mori – Пам’ятай про смерть...

ВГОРУ СХОДИНКАМИ, ЩО ВЕДУТЬ ... ВГОРУ

СІМДЕСЯТ вісім сходинок – і ви під самісіньким дахом Львівського академічного театру імені М. Заньковецької. Над вами – покрівля півторасотлітньої будівлі, внизу – три поверхи складного лабіринту сцени, глядного залу, лож, балконів, гримувальних, театрального буфету, підвалів. Поряд за вікном – верхівки височенних львівських каштанів. Вони, безперечно, пам'ятають студента театральної студії, що 1962 року працював над етюдами в цій, а, може, й сусідній аудиторії...

Сьогодні тут до сьомого поту працюють його учні: народний артист України Богдан Козак готує вже шосте покоління майбутніх акторів... І зовсім не збирається писати чи говорити про це. Натомість пропонує стати разом із студентами до тренажу. Що вдієш? Отже –

РОЗМИНКА

Майя Гарбузюк: *Богдане Миколайовичу, а я знаю, що Ви сказали б мені, якби я була абітурієнткою.*

Богдан Козак: ?..

– Ви б уважно вислухали мене, а потім довели б до сліз розповідями про труднощі акторської професії, акторської долі. Примусили б жахнутися свого майбутнього. Так?

– І висварив би ваших батьків за те, що дозволили вам думати про професійну сцену. Обов'язково!

– *Ваша педагогіка починається із заперечення театру?*

– Із заперечення ілюзій щодо акторської професії... З гіркої правди про професію, що виростає з нещадності до себе і

Козак Б. Вгору сходинками, що ведуть ... вгору : [інтерв'ю] / Богдан Козак, Майя Гарбузюк // Культура і життя. – 1996. – 5 черв.

самозречення. Про це насамперед і говорю абітурієнтам. Щоб не виникало ейфорії після вступу до вузу.

– *А якими словами Ви вітаєте студентів-першокурсників?*

– Я їм кажу про найважливіший закон професії: ви ніколи не повинні відмовлятися від виходу на майданчик – репетиційний чи сценічний. Навіть коли ви хворі, коли вам важко чи не маєте настрою. Готовність до роботи за будь-яких обставин – основа професіоналізму. Театр – мистецтво колективне, і ніхто не буде чекати, поки у вас прокинеться бажання працювати, з'явиться натхнення. Не зробіте ви – за вас це зробить хтось інший. З цього починається, на цьому тримається усвідомлення себе в професії, мистецтві взагалі...

РОЗБІГ

– ...акторська професія сповнена незбагнених випадковостей. І великою мірою від них залежить.

– *Ваш прихід у педагогіку – одна з них?*

– Гадаю, не зовсім. У театрі імені Марії Заньковецької існує давня традиція “ординатури”, коли актори працюють асистентами режисера. Так мені, ще молодому акторові, довелося працювати з Олексою Ріпком, Володимиром Опанасенком. Саме ця робота дала першу педагогічну практику. Мабуть, тому режисер Сергій Данченко, виїжджаючи до Києва, довірив мені свій курс у студії при театрі. Так розпочалася моя професіональна педагогічна діяльність. Потім був уже власний курс, за ним – наступний, третій, четвертий...

ПОШТОВХ

Мені пощастило на справжнього педагога, Студією, де я навчався, керував Борис Хомич Тягно, учень Курбаса. Яка це була дивовижна людина! Борис Хомич умів надзвичайно точно бачити людину, її внутрішній людський і творчий потенціал. Він довіряв цьому більше, ніж конкретним, хай і найкращим теоріям. У цьому напрямку скеровував роботу педагогів Анатолія Ротенштейна, Доміана Козачковського, Олекси Ріпка. Так, він міг запитати мене: “Богдане, а ви читали Станіславського?” – “Ні”... – “І не читайте. Вам це не обов’язково”. Борис Хомич міг дові-

рити студійцям головні ролі у виставах театру – цілком свідомо і відповідально. Я прагну тієї ж довіри еству, природі того чи іншого студента і відштовхуюсь тільки від цього, працюючи з ними.

СТРИБОК

– *Що для Вас означає поняття таланту?*

– Уявіть лижний трамплін. Усім однаково пояснюють техніку стрибка. Хтось точно виконує цю схему. А хтось у польоті, дотримавшись необхідного часу, затримується ще на мить – і тільки після цього розкривається, готується до приземлення. Той, хто здатен на такий вчинок, здатен на ризик, і є творчою натурою, можливо – талантом.

– *Це дано не всім. Ви ж ставите собі мету навчити “літати” всіх?*

– Я прагну, щоб кожний студент бодай один раз відчув цю мить вільного лету, коли ти стаєш, власне, собою. Хто хоч раз пережив це, намагатиметься повернутися у цей стан знову і знову. Це – як наркотик. Всі технічні пристосування мають вести саме сюди – до вміння пробитися в цей екстремальний стан творчості.

ПАДІННЯ

– *Чим Ви щепите ваших студентів від важкої хвороби адаптації в театральному колективі?*

– Роботою в театральному колективі. Особливість студійців-заньківчан полягала завжди в тому, що вони мали безпосередню практику в діючому репертуарі театру. Вони могли, ще навчаючись, бачити складний театральний організм “зсереди́ни”. Тож знали його проблеми та парадокси не з розповідей викладача, як це робиться в багатьох випадках, а з власного досвіду. Так було в театральній студії. Так є сьогодні в акторських майстернях театального факультету Львівського вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка.

СТІЙКА НА ГОЛОВІ

– *Як Ви проникаєте у “внутрішні світи” юних душ?*

– Проблема в тім, що часто вони самі себе не знають, і

потрібен неабиякий час, щоб виявити їхню справжню сутність – природну, людську. Примусити їх не боятися себе. Це одна з найголовніших проблем виховання. Адже приходять люди, закомплексовані школою, запрограмовані суспільством, котрі прагнуть здаватися кращими, ніж вони є. І звідси – фальш, скутість, ординарність. Здирати з них ці в'їдливі маски, виплекані традиційним вихованням, доводиться з потом і кров'ю. Часто це дуже болісний процес.

– Охоче вірю, що стоматологічний кабінет порівняно з Вашою аудиторією може видатися раєм. Адже там виривають лише зуби, а у Вас “підлягає санації” мало не сама душа?

КОЛЕКТИВНА МЕДИТАЦІЯ

План, про котрий ми щойно говорили, – не догма. Я насамперед виходжу з можливостей конкретного курсу. Є слабші набори, є – сильніші. Для одного формуєш програму-максимум, для іншого – середньої складності. Принциповим вважаю те, що над тим чи іншим автором працюємо всім курсом. Сьогодні всі разом – над Чеховим. Через півроку – теж разом – над Шекспіром. Це допомагає уникнути розпорошеності, випадковості, відособленості. Так студенти готуються до сприйняття вистави як цілості. З уривків різних творів одного автора ми складаємо композиції, монтуємо свої вистави. Ми творимо разом з Шекспіром, Чеховим, Винниченком, Кулішем, проникаючи в їх індивідуальний стиль, манеру письма. Завжди в цій ситуації народжується лідер – той, хто відчуває ці речі інтуїтивно, миттєво. Він – веде. За ним тягнуться інші – виникає колективне творче поле. Обов'язково задіюємо всі наші вміння – фехтування, акробатику, спів, гру на музичних інструментах. Так, як, наприклад, зробили це на останньому іспиті “У колі Шекспіра”. Тоді студенти відчувають потребу в оволодінні цими додатковими дисциплінами і необхідність їхнього використання на практиці...

РЕЛАКСАЦІЯ...

– Якими прийомами зняття напруги Ви користуєтесь в групі?

– Колективним відтисканням від підлоги. А ще – традиційні чаї з торгом у гримувальні, гостини в гуртожитку, поїздки за місто.

– *Це – поодинокі свята серед нескінченних виснажливих навчальних буднів. Такі ж нечасті, як і Ваша похвала чи усмішка схвалення. І тим не менше, можу з ким завгодно сперечатися: Ваші студенти закохані у вас! Чому?*

– Я працюю разом з ними, поруч. Вони бачать, що я роблю це чесно – в аудиторії, на сцені. Мабуть, це найпереконливіший “педагогічний прийом”.

– *Пробачте, а Ви після тренажу п’єте ліки?*

– Найкращі ліки – це наступний тренаж. Завтра, о п’ятнадцятій!

Я остаточно заспокоююсь тільки щасливою думкою про те, що свого часу не вступила на курс Богдана Миколайовича Козака...

Шкода...

ЗА ЩО Я НАЙБІЛЬШЕ ЦІНЮЮ ТЕАТР?

Пам'ятаєте вислів – “Короля на сцені грає оточення”? Це правильно, якщо король – декоративна постать. А якщо значна особистість?

Саме такими особистостями бачимо на сцені сильних світу цього – вождів, царів, королів, зіграних Богданом Козаком. Відійшла в минуле сценічна постать Леніна (а цікаво було б порівняти її з посталями інших диктаторів), проте варто згадати, що навіть тогочасний обком, з дозволу якого той чи інший актор міг грати цього персонажа, не встояв, коли постановник п'єси “Правда” показав їм фото Богдана Козака в ролі Леніна. Схожість була настільки великою, що ідеологи готові були піддатися на містифікацію, повіривши, що це – невідоме фото вождя, щойно знайдене в архівах. Так само вражаючим був слух актора на той чи інший образ. Втім, успіх сценічного образу вождя революції дав про себе знати – акторові заборонили грати Яго (Як? Після Леніна?!). Але Богдан Козак від Шекспіра не захотів відмовлятися, більше того: зумів переконати місцеву владу, що для актора замикатися тільки на однопланових ролях – це творча загибель. Зіграв Яго настільки успішно, що в багатьох наступних виставах театру, в яких були персонажі з езуїтським еством, ролі діставалися йому. Він умів вивернути це ество, показати прірву зла, сконцентрованого в людині.

Цікавий співбесідник з легкорухливою думкою, стриманий інтелектуал, щира, привітна людина – аж не вірилося, що може так різуче перевтілюватися в Макбета, Петра I – жорстоких тиранів-максималістів. Звідки з'являлася на сцені ота влад-

Козак Б. За що я найбільше ціную театр? : [інтерв'ю] / Богдан Козак ; записала Лариса Брюховецька // Кіно – Театр. – 1998. – № 2. – С. 5–8.

на значущість, потужна внутрішня експресія? І без почту ставало зрозумілим, що це – володар.

І ще одна особливість творчості Богдана Козака. Вміння по-новому прочитати класичну, усталену, загальновідому річ. Талант інтерпретатора – не тільки від акторської майстерності, а й від ерудованості. Возного в хрестоматійній “Наталці Полтавці” І. Котляревського з шкільних років сприймаємо як комедійний персонаж, в якого немає жодних шансів на взаємність ні Наталки, ні глядачів. Таке собі посміховисько. І, пригадую, дивувала мене Терпилиха: як вона не бачила нікчемності Возного? Чого вона вмовляла Наталку за нього заміж виходити? Одне слово, у відсутнього Петра зникав суперник (персонажам не було чого хвилюватися), домагання Возного однозначно були приречені на поразку і... у п’єсі вихолощувалась суттєва проблема. Сьогодні, коли в суспільній свідомості відбулися зміни й питання – одружуватися з кохання чи з розрахунку – знову набрало ваги, п’єса Котляревського набула актуальності. У Богдана Козака Возний вражає почуттям власної гідності, викликає до себе повагу. Він по-справжньому закоханий у дівчину, а головне – є солідною партією для красуні Наталки. Й тепер уже Петрові справді є чого поспішати до своєї коханої, а його друзі треба з шкіри вилазити, аби якось “знешкодити” Петрового суперника. Возний, ставши особистістю, надав сенсу колізії. П’єса ожила. Виходить, немає прохідних ролей, все залежить від актора.

Отже, слово акторові.

Богдан Козак: В театрі я найбільше ціную свободу самовияву. Маю кілька професій – свого часу закінчив технічне училище, філологічний факультет Львівського держуніверситету імені Івана Франка, знаю, що таке робота. Театр же виявився для мене найбільш прийнятним, він відповідає моїм внутрішнім потребам. Мені тут приємно працювати, можу працювати по 24 години на добу і не втомлюватись. Почуваю себе вільним. Можливо, сьогодні наявність свободи сприймається як не дуже велика цінність. Та й сама професія акторська сприймається як щось ефемерне, інфернальне, невловиме. Скінчилася вистава – й не лишається після неї нічого. Потім вистава сходить зі сцени, поступаючись місцем новим прем’ерам. На зміну одній при-

ходить інша – нічого усталеного. Справді, таким є наше життя. Отже, актор присвячує життя творенню марева? Справді, життя в театрі – це постійна зміна, яку можна порівняти з тим, що відбувається в природі. З одного боку, це сумно, а з іншого – ти відчуваєш закон змінності й власну підвладність цим змінам.

Завдяки театрові доля дала мені змогу проникнути в сутність чогось такого, чого я не можу сформулювати, а, може, й не хочеться його до кінця словесно окреслювати. Незалежно від того, граєш ти роль, чи викладаєш, ти мусиш відчувати “тут і зараз”, і саме в “цю хвилину”. Немає прив’язаності до того, що вже зроблено, не сушиш голови над тим, як його втримати. Творення – це найважливіше, а що буде пізніше – не хочеться думати.

Коли питання “за що я найбільше ціную театр?” ми звузи-мо до нашого театру імені Марії Заньковецької, то найцінніше тут – це люди, які мене оточують. Це партнер і режисер, з яким я працюю. Найважливіше – їхня довіра до мене. І я найбільше ціную, коли людина не зраджує мене. Так мене заквасили ще в час формування як актора, з часу мого приходу в театр.

Насамперед, під час занять у студії при нашому театрі. Педагоги нас не зраджували. Формувала нас, учнів, атмосфера студії, якою керував Борис Тягно. Я дякую долі, що поруч опинився режисер Сергій Данченко. Пригадую, я грав у виставі “Людина за бортом”, а мою роботу на хударді піддали гострій критиці. І тоді режисер взяв вину за мої “недоліки” на себе. З того часу він став частиною мого ества. Актори – люди емоційні, тому цей випадок і досі пам’ятний, і досі лишається для мене етичним орієнтиром. Я й досі відчуваю його як мірило порядності, інтелігентності. Я щасливий, що зустрів у своїй творчості таку людину, як Сергій Данченко.

Федір Стригун також цілком довіряє мені, і я вдячний йому за це. Я безмежно вдячний і Аллі Бабенко за те, що вона завжди давала простір для вияву мого погляду на роль. Хоча, як дисциплінований актор, я постійно прислухався до режисера. Дякую й Володимирові Опанасенкові, який приклав руку до того, що я опинився в театрі. Я зустрівся з ним у самодіяльності, грав у виставі “Місто на світанку” роль Аграновського, і саме він готував мене до вступу в театральну студію при театрі імені

Марії Заньковецької. Після того наші творчі шляхи не раз перетиналися, двічі він приходив до театру й покидав його, і зродив у мені любов до поезії, пластичного вияву ролі.

Що вже казати про колег – акторів старшого покоління: Бориса Романицького, Надію Доценко, Доміана Козачковського, Любов Каганову, Олександра Гринька! Це люди, які стояли біля витоків формування мене як актора. Наведу бодай один факт їхнього піклування про мене. У виставі “Голубі олені” за п’есою Олекси Коломійця я грав Кравцова. Якось зателефонував мені Борис Романицький і повідомив, що хоче зайти до мене після вистави. Зайшов, привітався й каже: “Я переглядав свою бібліотеку і знайшов у ній книжку про Саксаганського. Хочу Вам її подарувати. Я спостерігаю за Вами і бачу, що Ви будете гарним актором театру імені Марії Заньковецької”.

Ви можете уявити, що це тоді значило для мене? Це не просто слова, це є енергетична передача чогось. Актори того покоління, вони приїхали до Львова із Запоріжжя – володіли якоюсь таїною. Не тільки в грі, а й у ставленні до молодших. Вони вчили нас високої етичної культури. Вони ніколи не робили зауважень відразу після вистави. Тепер я розумію, чому. Минав певний час, і ти вже ставав дещо відсторонений від ролі й міг тверезо сприйняти це зауваження. А, може, це було тому, що ці актори повинні були добре обдумати, перш ніж сказати. Бо якщо відразу робити зауваження – наштотуєшся на емоції. Пригадую, я вже грав Яго у виставі “Отелло”, і Надія Доценко каже мені: “Богдане, Ви дозволите мені зробити Вам зауваження?” А при цьому повідомляє, що дивилась репетиції, саму виставу кілька разів...

Як бачите, нас опікали і, окрім театральної студії, школа була і в колективі – як норма життя, норма поведінки. Хоча не все ми, молоді, приймали в роботі старших. Візьмемо режисера Олексу Миколайовича Ріпка, який чітко планував виставу, не визнавав імпровізації, а ми, навпаки, прагнули етюдності. Але як багато важила для нас його терпеливість, вміння чекати, доки оті акторські бунти перебродять. Скажу: те, що я вмю в театрі в аспекті театральності, відчуття залу, вміння орієнтуватися в часі й просторі – це завдяки Олексі Миколайовичу. Окрім того, цей режисер вмів чудово розподіляти ролі, умів творити ансамбль – й

актори різних поколінь творили спектакль, ніхто не тягнув “ковдру на себе”. Я сказав би, що ця культура ансамблевої гри взагалі властива театрові імені Марії Заньковецької. У нас майстер міг грати епізод, а актор-початківець – головну роль, і нікого це не ображало. І дай Боже зберегти це надалі, тоді театр житиме. І сьогодні вже на наших плечах лежить завдання передати молодим оту культуру творчого спілкування, етичні засади.

Чи все, що доводилося грати, мене задовольняло? Мистецтво – це завжди форма, а зміст – це глибина особистості, яка цю форму виражає. Цю істину дала мені моя школа. Вона ж допомагала мені робити ролі на хорошому професійному рівні. У мене було кредо: яку б роботу в театрі не отримував, виконувати її професійно. Справа не в тому, що робиш, а у ставленні до роботи. Це в мені було закладено батьками, а потім підкріплено вчителями, майстрами сцени. А то була школа Курбаса (Борис Тягно, Доміан Козачковський – учні цієї школи). І, оскільки це було моє перше зіткнення з мистецтвом, то їхня робота мала для мене вирішальне значення. У них було глибоке відчуття стилю, епохи. І загалом, і в найменшій деталі (поведінки, костюма тощо). Глядача цікавить не тільки персонаж, а й особистість, яка цей персонаж грає. Бо саме актор наповнює персонажа способом мислення, ритмами, які близькі й співзвучні нам. Актор відчуває, що треба зацентувати. Це чітко поставлена експлікація. Це велика школа акторів і режисерів.

У мене щаслива доля – я був бажаний майже для всіх режисерів. Жодного не було, хто б сказав, що не хоче працювати зі мною. У нас в театрі ніхто не забороняв ставити класику. Втім, і в сучасній драматургії я міг виразити себе. Для майстра-актора рівень драматургії не має значення. Драматургія – це завжди поле для імпровізації, для свободи. Згадаю один приклад. При всій повазі до Івана Рябокляча наші актори переписали всю п’єсу “Марія Заньковецька”. Нас навчили розуміти різні стилі і в різних стилях працювати (“Невольника” не можна грати так, як грають вистави за Чеховим). Відчуття режисером, актором стилю автора – це показник рівня професіоналізму. У цьому – ще одна таїна наших акторів, бо майже всі вони мають університетську освіту. А перша студія 1959 року набиралася з останнього курсу

ЛДУ. Це, до речі, характерно для театрів Мільтініса¹, Ірда². Не секрет, що українському акторові часто-густо бракує культури, і треба спершу закінчувати університет, а не тільки театральний вуз. Характерно, що актори нашого театру ніколи не замикалися тільки у своїй професії. Може, це традиція “Молодої Музи”, коли поети, актори, художники, музиканти ходять на презентації, виставки, прем’єри одні до одних. Ця атмосфера або є, або її немає. У Львові вона є. Хто здатний відчутти це місто, його архітектуру, увійти в цей потік (це знову-таки властивість душі) значить, усе гаразд. Тому я бачу в майбутньому своє місто столицею театральних фестивалів, як Единбург. На наші запрошення всі радо відгукуються, їдуть, спілкуються – і це прекрасно!

А якщо говорити про творче спілкування різних театрів – різних за розміром, за стилем, то гадаю, що дискусія про концепцію національного театру, яку започаткував журнал “Кіно-Театр”, якраз своєчасна. Великі театри не мають змоги мобільно реагувати на зміни смаків. Потрібні малі сцени при театрах – це благотворно впливатиме на розвиток нашого театру загалом. Найбільш сприятливим для цих сцен, на мою думку, був би Шекспір. Геній, в якому є багато темного, й це дозволяє застосовувати і Фрейда, і Юнга, і контрапункт, поєднати найбільш крайню умовність і найбільш крайній реалізм. У цього драматурга змішане комічне і трагічне, низьке і високе. Це ставили йому в докір (Толстой, наприклад), але це і є проникнення в людську суть. Шекспір побачив ті страшні суперечності, які не зникнуть, поки існуватиме людство, поки існуватиме держава зі своїм комплексом влади. У нього все це є. Єдине, про що слід пам’ятати і що обов’язкове для акторів, – це вміння сприймати будь-яку ідею емоційно. А вона (ідея) вимагає володіння голосом, тілом, тобто ми повертаємось до арсеналу засобів, до того, без чого немає актора (як піаніст без техніки своїх пальців зіграє Баха?).

1. Мільтініс Юозас – художній керівник театру в м. Панівєжес (Литва).

2. Ірд Карел – художній керівник театру в м. Тарту (Естонія).

ТЕЛЕБАЧЕННЮ – БІЛЬШЕ ДЕРЖАВНОСТІ...

Актор не має змоги систематично дивитися ТБ. Але основні програми українського ТБ переглядаю. Гадаю, загалом наше ТБ виросло впродовж останніх років. Набуло форми, притаманної європейському. Українське ТБ різноманітніше за польське.

З'явилися цікаві ведучі, наприклад: Олена Фроляк й Ірина Ванникова з “Вікон”, Олександр Ткаченко з “Післямови”, також ведучі “Телеманії” та “Ток-шоу з Ольгою”. З-поміж каналів вирізняв би Студію “1+1”, ТК “Міст”. За останні роки розширилася палітра ТК “Міст”: з львівського каналу він перетворився на загальноукраїнський.

Не влаштовує в українському ТБ ДВМОВНІСТЬ... Віддаю належне ведучій “Ток-шоу з Ольгою” як особистості, але не можу погодитися, що 99 відсотків учасників її програми говорять по-російськи. Жахливо: ведуча запитує українською, їй відповідають російською. У цьому, гадаю, є своєрідна політика: хибна і шкідлива, від якої тхне трупом колишньої системи. Схрещення двох етносів творить химеру, а не націю. Є держава, є державна мова, є державне ТБ. Для поваги до іншої нації маємо російський канал. Не маю творчих претензій до російського каналу, із задоволенням дивлюся програму “Я сама”, захоплююся професіоналізмом Юлії Меншової. А через двомовність на державному каналі складається враження закомплексованості, меншовартості наших ЗМІ. Президент України, зрозуміло, говорить вдома російською, але ж виступає українською... І це є зразком для державного ТБ. У 1992 році на гастролях у Канаді я став свідком, як громадянин Канади подав судовий позов на прем'єра, котрий вживав нелітературну мову у виступах... А в нас люди, котрі не знають державної мови, з дозволу керівників програми, а може, навіть за їх протекції, виходять в ефір, створюючи стереотип “малоросійщини”.

Козак Б. Телебаченню – більше державності... : [інтерв'ю] / Богдан Козак ; записала О. Сніцарчук // Суботня пошта. – 1997. – 16 жовт.

Найінтелігентнішим каналом вважаю Студію “1+1”. Єдиний закид – програмі “Кіноностальгія” за фільми радянської епохи, які кіноностальгії зовсім не викликають, хіба у декого за комуністичним минулим. Можна ж пропонувати глядачеві шедеври світового та рідного кіно...

Улюблених передач у мене немає. Ціную в телебаченні миттєву трансляцію з місця подій, мить прямого включення. Але ми рідко отримуємо такі хвилини, це випадковість. А художні фільми, розважальні програми – вторинне у ТБ.

У молодіжних програмах дивує сленг, прагнення інтонувати українську мову під англійську. Та й бездумна кліповість вичерпує себе, за нею немає глибокої думки. Бракує справжніх професіоналів. У наш дім крізь екран проникають люди, котрих через їх зовнішній вигляд, розум деколи не хочеться слухати. Людина, котра береться виступати на ТБ, – регенератор думок, її спосіб і культура мислення повинні бути співзвучними з думками мільйонів “я”.

На ЛТБ відзначив би політичну передачу, яку веде п. Сватко. До цього він працював у “РАДІ”, яка, гадаю, могла б конкурувати з “Післямовою”, “Вікнами”. Програма чомусь зникла з ефіру... Жажлива передача “П’ятий кут”: нерозумні тести й запитання, інтелектуальна обмеженість, претензійність ведучого, надто довга заставка. Відсутнє почуття міри, об’єктивності. Передача нагадує копирсання у політичному матеріалі.

Телебачення, безумовно, необхідне. Це один із засобів збагатити духовний, інформаційний, інтелектуальний, емоційний рівень глядача. Але так виглядає, що ТБ не поважає нас, а люди, котрі ним керують, дбають про особисті інтереси, а не про побажання глядачів. Окрім того, нашому ТБ бракує темпів ритмічної швидкості. Ми надто повільні. Виняток – політично-оглядова програма “Вікна”, що транслюється тепер “Мостом”. До речі, правильно було, коли у цій програмі на її початках за кадром ішов переклад інтерв’ю російськомовної людини на українську мову... Хочу ще відзначити єврейську програму “Яхад”, ведуча якої звертається до глядачів по-українськи: єврейський народ визнає Україну та її мову. Вітаю це і поважаю...

БУВ І МОЦАРТОМ, І ПИЛАТОМ

Джема Домбровська: *Богдане Миколайовичу, як стають акторами? Чи достатньо для цього закінчити театральний вуз? Чи потрібне щось інше? І що це – інше? Може, акторами народжуються?*

Богдан Козак: Я ніколи не мріяв бути актором, хоча все моє життя, так, як я зараз простежую його з позицій нинішнього дня, ті віхи, які траплялися на моєму життєвому шляху, все ніби підштовхувало мене до праці в мистецтві. У школі я мріяв бути журналістом, любив писати, дописував і до шкільної газети, обласної, писав вірші. Але обов'язково завжди був залучений до всіх шкільних вечорів. Я читав на тих вечорах, співав у хорах, ходив у драматичний гурток. Тобто якимось увесь час стикався з людьми, які були близькими до мистецтва. А на журналістику я не вступив, бо у 1957 році вийшла постанова, що для цього потрібна дворічна виробнича практика. На факультеті журналістики був тоді великий конкурс, і студентами стали, головним чином, ті, хто вже встиг попрацювати в редакціях. А мені пропонували здати документи на філологічний факультет. Знаєте, як то молоді люди – дуже такі гонорові, я тоді цього не зробив. Вступив у технічне училище. І знову ж доля зводить мене там з колом людей, які влаштовують вечори. У Клубі держторгівлі я зустрічаюся з Володимиром Опанасенком, з Марією Степанівною Ніколаєнко, яка була концертмейстером вокалу. Там я знайомлюся з цілим гроном людей, які в мистецтві вже тоді були великими. Це Володимир Антонович Овсійчук, Маргарита Старовойт, Ярослав Ульгурський. З ними я на все життя зберіг контакт. А тоді вони в тому клубі співали, і я, молодий, приходив туди співати.

Козак Б. Був і Моцартом, і Пилатом : [інтерв'ю] / Богдан Козак, Джема Домбровська // Високий замок. – 2000. – 29 листоп.

Якось Володимир Опанасенко зустрів мене в коридорах цього клубу і запросив до себе у виставу, яку він тоді ставив: “Місто на світанку” Арбузова. Я отримав роль Аграновського. І зіграли ми цю виставу на сцені тодішнього театру ім. Горького (тепер – Перший український драматичний театр для дітей та юнацтва). Це був огляд драматичних самодіяльних колективів. І там був Доміан Іванович Козачковський, народний артист України, який підійшов до мене і сказав: “Молодий чоловіче, у вас велике обдарування. В театрі імені Марії Заньковецької є студія, чи не хотіли би ви вчитися?” Так моя дорога пролягла в студію театру імені Марії Заньковецької, після закінчення якої я залишився в театрі і працюю тут і нині. Я не замикаюся в рамках вузько акторської професії, спробував і режисуру, з 1978 року почав займатися театральною педагогікою. Закінчив заочно університет, той же філологічний факультет. Останнім часом приділяю чимало часу науковій діяльності, перекладаю те, що потрібно для театральних справ, сам досліджую історію театру.

– *Як у Вас вдома сприйняли зміну життєвого напрямку?*

– Мамі про те, що я вступив до театральної студії, сказав вже постфактум. Мама ніколи не схвалювала цієї професії. Те, що я кожного разу мушу вчити щось нове, щоразу працюю над чимось новим, її дуже тривожило. Вона казала: “Краще б ти закінчив політехніку. Подивись, твій брат працює інженером, і він постійно там на роботі робить одне й те саме, є стабільність, якось все нормально. А у тебе весь час нове, це ж безкінечно, як можна так не зупинятися?”. Вона рідко ходила на мої вистави, хоч я її завжди запрошував. Але ще раз зазначу: мені нічого не забороняла. Розуміла, можливо, що це моя дорога.

– *У кого, Богдане Миколайовичу, Ви вчилися? На кого рівнялися? Хто був Вашим кумиром?*

– Вчителів своїх я би розділив на дві категорії. Тих, хто безпосередньо навчав мене фаху, і тих, які були для мене зразком артистичної діяльності, які працювали зі мною, а я поруч із ними, перебуваючи в їхній орбіті...

У театральній студії у мене на першому курсі викладав Анатолій Олександрович Ротенштейн, він тоді був молодим режисером Театру Заньковецької, а згодом став головним ре-

жисером Театру Прикарпатського військового округу у Львові. В нього була бурхлива уява і фантазія, і саме такий підхід до роботи він виховував у нас – оце нестримне бажання фантазувати.

Борис Хомич Тягно, художній керівник театру, учень Леся Курбаса, читав у нас теоретичний курс з майстерності актора. Він все тримав на своєму пульсі, все відміряв своїм чуттям і смаком, своїм рівнем культури.

На другому курсі керівником і постановником дипломної вистави був Доміан Іванович Козачковський, теж певною мірою учень Леся Курбаса, бо працював у його театрі. Великий актор, який прищепив дуже чітке ставлення до реквізиту, костюма, деталі на сцені, точності мізансцен, непорушності ритму.

Сценічну мову викладав Володимир Прокопович Аркушенко, також винятковий педагог, талановитий актор. Я пам'ятаю його уроки, його повагу до твоєї особистості, його вміння побачити індивідуальність, розвинути її.

У театрі поруч працювали Борис Васильович Романицький, Василь Сергійович Яременко, Надія Петрівна Доценко, Володимир Андрійович Данченко. Це були наші кумири. Пам'ятаю, ніколи Борис Васильович Романицький чи Василь Сергійович Яременко не робили нам зауважень відразу після вистави. Минало три-чотири дні, і лише тоді вони кликали нас до себе в гримерну і аналізували нашу роботу.

Не забуду ніколи такого епізоду. Йшла вистава “Голубі олені” Коломійця. Дзвінок в антракті. Кличуть мене до телефону. Говорить Борис Васильович Романицький, один із засновників нашого театру: “Коли закінчується вистава?” Я відповідаю, що за годину. “Ви мене почекайте, я прийду до театру”. Ви знаєте, я аж перелякався. Йому тоді вже було за 80. Я кажу: “Що ви, може, я заїду до вас додому? Щось трапилося?” – “Ні, ні, мені корисно пройтися”. Після вистави я заходжу до нього в кімнату. Він витягає книжку про Саксаганського, його творчий життєпис: “Я подумав, що ця книжка повинна бути у вас. Це книжка про мого вчителя, Саксаганського”. Це було як рукопокладання. Такі вчинки змушували нас переосмислювати все, що ми робили.

– Ви пам'ятаєте свою першу успішну роль?

– Наприкінці першого курсу в театрі вивісили розклад призначень на ролі у виставі “З коханням не жартують” Кальдерона. І я в ній отримав роль Дон Хуана, поруч зі Ступкою. У цій виставі грали Доміан Козачковський, Олександр Гринько, Богдан Кох, Любов Каганова, Катерина Хом’як і Юрій Єременко. Граючи Дон Хуана, я повинен був танцювати, співати, фехтувати, лазити по балконах, стрибати з них. Я це все робив. Це була моя перша велика роль.

– *Скільки років Ви вже на сцені? Ви рахували ролі, які зіграли?*

– У 1961 році я вступив до студії і того ж року вийшов уперше на сцену в “Невольнику”. З того часу я можу вести відлік своєї творчої роботи. Отже, з 1961 року по сьогоднішній день – це без малого вже 40 років, як я працюю в театрі. Ролі, звичайно, рахував – їх понад 100. Великих і малих.

– *Які з них Ви самі записали б у свій “золотий фонд”?*

– Безумовно, є ролі, які відкривали в мені щось більше, про що я навіть не здогадувався. Бо кожна роль – це є відшукування в собі співзвучності тим думкам, які закладені у твір автором. Для мене, мабуть, найдорожчими є Дон Хуан – “З коханням не жартують”, Кравцов у “Голубих оленях”, Моцарт у “Моцарті і Сальєрі” (де моїм партнером був Олександр Гай, який грав Сальєрі), Микола Задорожний в “Украденому щасті”, Брянський у “Прапороносцях”, Кларенс у “Річарді III”, Яго в “Отелло”, Макбет у “Макбеті”, Тартюф у “Тартюфі”. Можна назвати ще цілий ряд робіт. Це необов’язково були великі ролі. Це міг бути і маленький епізод. Скажімо, той же Пилат у виставі “Ісус Христос”. Роль невелика. Як передати те, що Пилат не хоче судити Христа? Чому? Тексту, який пояснював би це, не було. А треба знайти рішення. І я його знайшов.

– *Ви зараз очолюєте кафедру театрознавства та акторської майстерності в Національному університеті. Створюючи її, Ви вважали, що театральний інститут не дає такої підготовки, яка потрібна сучасному театрові?*

– Ні. Я так би не ставив запитання. Ініціатива створення цієї кафедри виходила від ректора Університету, професора Івана Олександровича Вакарчука. Це була його ідея. Розмови щодо

цього відбувалися між нами десь два роки. Коли закрилося акторське відділення у Львівському музичному інституті (тепер – Львівська музична академія) і рік не функціонувало, я зрозумів, що з мого боку буде злочином, якщо я не дам згоди очолити кафедру, яка має продовжити існування львівської акторської школи.

Тут вчаться актори і театрознавці. Театрознавці – це щось нове для Львова. Власне, може, тут найбільший камінь спотикання поміж нами і Києвом. Не в акторській школі... Львівська акторська школа зарекомендувала себе в Україні давно. І ніхто не заперечує, що тут є педагоги, які виховують прекрасних акторів. Щодо театрознавців були певні застереження, певні сумніви. Але хіба можна сумніватися в тому, що у Львові є така кількість театрів, що є така велика театральна історія, історія театру українського, польського, німецького, єврейського, російського. Хіба можна сумніватися, що є архіви цих театрів? Як це можна відкидати? Є міжнародний фестиваль “Золотий Лев”. Як може не бути театрознавчої школи у Львові? Є Національний університет, де глибокі національні традиції, у тому числі театрознавства. Хіба Іван Франко не написав історію галицького театру? Хіба Михайло Возняк не залишив своїх джерелознавчих праць з історії українського театру? Хіба Степан Чарнецький не був істориком галицького театру? Хіба Григор Лужницький не написав величезної кількості статей про театр? А Михайло Рудницький? Наукова школа, яка існує в Університеті і має зв’язки з цілою Європою, може забезпечити будь-який напрям, зокрема театрознавчий.

ПІД МАСКАМИ Я НЕ ЗАГУБИВ СВОГО ОБЛИЧЧЯ

Найперше, що каже про актора Театру імені Марії Заньковецької, народного артиста України Богдана Козака скептична мистецька “тусовка”, – він багатогранний. Майстерний актор понад ста сценічних образів – від головних до епізодичних, актор, що органічно вписався у плеяду “заньківчан”, які творили театрові його славу. 27 листопада Богдан Козак відсвяткує ювілей – шістдесят років.

Ярина Коваль: *Франц Кафка казав, що коли починає усвідомлювати мету нинішнього свого існування, то стає настільки марнославним, що заради цієї колись поставленої мети все стерпить. Яка мета Вашого, Богдане Миколайовичу, сьогоднішнього буття?*

Богдан Козак: Праця. Я б навіть сказав, що на даному етапі університет дещо переважає театр. Мова про те, що кафедра театрознавства та акторської майстерності у Львівському університеті, якою я завідаю, – справа абсолютно нова (кафедрі – тільки рік). Усе це вимагає великих організаційних зусиль, до певної міри пов’язане навіть з експериментом, бо ми, враховуючи досвід європейських університетів, вводимо у програму навчання предмети, яких донедавна не було в нашій системі театральної освіти. Та цим не обмежуюся – готую авторські програми читців, працював над перекладами теоретичних праць великого польського режисера Єжи Гротовського. Якби вмів малювати, то, може, й малював би.

– Наскільки різниться те, до чого Ви прийшли, і те, з чого Ви починали? Може, сумуєте за чимось, що не збулося?

Козак Б. Під масками я не загубив свого обличчя / Богдан Козак ; розмовляла Ярина Коваль // Експрес. – 2000. – 25 листоп.

– Смутку нема. Напевно, тому, що я завжди сприймаю життя у той момент, у якому існую. Я знаю, що служу певній справі, і з цього виходжу. Зрештою, якби все склалося так, як я собі замислював у школі, був би сьогодні вашим колегою. Адже мріяв стати журналістом.

– *То що ж завадило?*

– Якраз у 1957 році, коли закінчував школу, вийшов закон про обов'язковий дворічний стаж роботи при вступі до вищих навчальних закладів. І, може, амбітність моя – не складається, то й не треба, а може, просто потреба десь учитися привела мене у Львівське технічне училище № 8. Закінчив я його з відзнакою. Тоді постало питання, куди йти далі – в технічний вуз чи, може, в інститут фізкультури (я посилено займався спортом, мав перший розряд з легкої атлетики і був членом збірної спортивного товариства “Трудові резерви” Львівщини на всесоюзних змаганнях). Але неждано участь у художній самодіяльності, зокрема у народному театрі клубу держторгівлі під орудою чудового професіонального режисера Володимира Опанасенка повністю змінила моє життя. Народний артист України, актор Театру імені Марії Заньковецької Доміан Козачковський, який побував на нашій виставі й бачив мене на сцені, порадив завітати в їхню театральну студію. Що я й зробив. Успішно склавши іспити, залишився у театрі на все життя. Театр став моїм другим домом.

– *Прийшло відчуття, що ось воно – Ваше?*

– Напевно, так, бо в акторській творчості я почуваюся легко. Мені подобається щось вигадувати, домислювати, будувати гіпотези стосовно того чи іншого персонажа. Власне, подобається величезна динаміка акторського мистецтва. Адже природа моя – спортивна, рухлива. Сьогодні, коли думаю, чому все-таки став актором, усе окреслюється у продуманий кимось нагорі шлях. Знаєте, яскраво пам'ятаю випадок з дитинства, коли мама вночі, рятуючись від чергового нальоту бомбардувальників, несла мене на руках через двір до підвалу, а над головою – яскраве зоряне небо. Інший спогад – пізніший: зима, на порозі чоловік у казковому вишитому вбранні, який простягає мені великого гарного ангела з тіста. І згодом – школа, де була улюблена вчителька на прізвище Шевченко. Якась дорога моя вимальовується, на

якій я зустрічав тільки добрих, хороших людей, що опікали мене і провадили саме в мистецтво.

– *А самі Ви можете назвати себе доброю, хорошою людиною?*

– Я – людина, яка не робить зла іншим. Можу бути вибуховим, імпульсивним, і, переповнений емоціями, навіть здатний зробити боляче, але, на щастя, вмію вчасно усвідомити, що погарячкував, і не боюсь попросити вибачення. Це, зрештою, психологія творчості така емоційно нестримна. Якщо акторові поміряти пульс у, так би мовити, реальному житті й тоді, коли він на сцені, різниця буде велика. Психологію творчості не можна запрограмувати. Навіть коли даєш собі якісь обіцянки, все одно з того нічого не вийде.

– *Кожна людина носить у житті якісь маски. Ви, за спеціфікою фаху, покликані маски змінювати. Як вважаєте, Вам вдалося під впливом тих масок зберегти власне “я”, власне обличчя?*

– Це дуже важливе питання. І відповіді на нього можна по-різному. Пізнай самого себе – вічна істина, яка не має обмежень. Людина не буває однаковою завжди. Але головне – зберегти домінанту своєї індивідуальності. Думаю, мені це вдається. Я твердо переконаний, що не можна жити своїми ролями постійно.

– *Сомерсет Моєм казав: аби вміти зіграти на сцені почуття, треба їх пережити...*

– А це вже пов'язано з нашою емоційною пам'яттю, з тим, що ми пережили у минулому, в дитинстві. З усім розмаїттям вражень: від того, як ми дітьми відривали крильця мухам чи метеликам, до того, як переживали втрату близьких. Така пам'ять є у кожного. Інша річ, що митець уміє оті пережиття акумулювати і знову відтворити у своїх персонажах. І це різнить його з усіма іншими людьми.

– *Чи не через цю різницю багато акторів грішать тим, що схожі на прижиттєвий пам'ятник самому собі? Вам вдалося цього уникнути?*

– Принаймні я завжди до цього прагнув. Хочеться вірити, мені це вдалося.

Майя Гарбузюк: *Богдане Миколайовичу, хто були Ваші перші театральні вчителі?*

Богдан Козак: У студії при театрі імені Марії Заньковецької, куди я прийшов 1961 року, мене навчали відомі заньківчанські майстри: Борис Тягно, Доміан Козачковський, Володимир Аркушенко, Анатолій Ротенштейн. У театрі, де я почав працювати після закінчення студії, моїми наставниками стали старші колеги-актори, проте своїм творчим зростанням я насамперед завдячую режисерам. Важливу роль у моєму людському і творчому формуванні відіграли літератори, скульптори, мистецтвознавці, сьогодні вже відомі і визнані світом митці, які творили і творять неповторну духовну атмосферу нашого Львова. І, звичайно, я не можу не згадати роки навчання у Львівському університеті імені Івана Франка, де я здобув фах викладача української мови і літератури, педагогів 60-х років, студентські вечори, зустрічі, розмови...

– *Виходить, що рік тому Ви переступили ще раз поріг університету, але в новій іпостасі – завідувача новоствореної кафедри театрознавства й акторської майстерності при філологічному факультеті. Для багатьох відкриття кафедри видалось дивним, незрозумілим, чужим академічним стінам університету...*

– Театральна педагогіка у Львові має давні традиції. Досить короткого історичного екскурсу, аби переконатися у розмаїтті причетних до цієї теми імен та її великому часовому обширі.

Перші підручники з акторської майстерності зустрічаємо у Львові ще в минулому столітті. Їх автори, як і користува-

чі, звичайно, – представники польського професійного театру. Першу українську театральну школу у Львові відкрив Микола Вороний 1922 р. при Музичному інституті імені Миколи Лисенка. Наступну, під керівництвом вихованця Леся Курбаса Бориса Балабана, – створювали 1939 р. при театрі імені Лесі Українки. Про ці дві перші театральні школи маємо мало свідчень та документів. Значно більше їх залишила по собі діяльність театральної студії у 1942–1944 рр. при Львівському Оперному Театрі, її організаторами і викладачами були Йосип Гірняк, Олімпія Добровольська, Володимир Блавацький. Викладали у ній також Михайло Рудницький, Петро Коструба, Валеріян Ревуцький. Частина випускників по закінченні увійшла до числа студентів першої заньківчанської акторської студії, відкритої 9 травня 1945 року. Відтоді і до сьогодні з фахових дисциплін заньківчани залишаються провідними театральними педагогами Львова. Акторські студії при театрі, що діяли з перервами, часто тривалими, дали надзвичайно плідні результати. У різний час тут викладали: Борис Романицький, Віктор Івченко, Борис Тягно, Олексій Ріпка, Доміан Козачковський, Олександр Гай, Володимир Аркушенко, Сергій Данченко, Юрій Єременко, Володимир Глухий, Лариса Кадирова, Любов Каганова, Алла Бабенко... Покоління випускників вливалось як у творчий склад театру імені Марії Заньковецької, так і театри України, Росії, Білорусії, Казахстану. Логічним продовженням заньківчанської педагогічної праці в новій якості вищої школи стали два випуски акторського відділення Львівського вищого державного музичного інституту імені Миколи Лисенка дев'яностих років. Їхні випускники успішно працюють у театрах Львова, Івано-Франківська, Києва. Створення сьогодні кафедри у Львівському національному університеті імені Івана Франка стало можливим завдяки ініціативі ректора професора Івана Вакарчука та за сприяння Львівського міжобласного відділення Національної спілки театральних діячів України на чолі з народним артистом України, художнім керівником театру імені Марії Заньковецької Федором Стригуном. Тож у стінах університету ми отримуємо прекрасну можливість розвивати

далі педагогічний пошук, водночас досліджуючи історію театру та його антропологію.

– Ви – вихованець, а згодом багаторічний викладач заньківчанської школи. Як визначаєте її стильові відмінності?

– Нерозривним у ній завжди було поєднання навчання і виробничої практики на професійній сцені, а також вивчення різних театральних систем, технік, традицій, бо театр сьогодні є різноликим та різностильовим. Студент опановує як систему Станіславського, так і творчий метод Леся Курбаса, оволодіває музичною стороною класичної української акторської традиції, а також досягає експериментальні елементи тренінгів Єжи Гротовського, Евдженіо Барби. З іншого боку, надзвичайно принциповим було і залишається виховання майбутніх акторів в атмосфері самого театру із обов'язковою їх зайнятістю в репетиціях, виставах та гастроях. Дипломні вистави після перегляду художньою радою включались до репертуарної афіші. Таким чином, студенти отримували повноцінну виробничу практику, пізнаючи світ театру і свою професію “ізсередини”. Метод такого навчання одержав високу оцінку в творчих колективах, куди приходили на роботу наші випускники. В останні роки з'явилася можливість брати участь у міжнародних фестивалях: “Золотий лев” (Львів), “Мистецьке Березилля” (Київ), студентський фестиваль у Фрайбурзі 1998 року (Німеччина). Вистави наших студентів там сприймали захоплено.

– Ми говоримо про майбутніх акторів, про традиції їх виховання у Львові, але в переліку спеціальностей вперше в історії університету і міста стоїть: “Філолог. Викладач української мови і літератури. Театрознавець”...

– Гадаю, що театрознавство поруч з філологією є перспективною спеціальністю, адже Львів – потужна база як для історичних театрознавчих досліджень, так і для аналізу сучасних процесів. У Львові перетиналися шляхи українського, польського, німецького, єврейського і російського театрів. Створення кафедри повинно активізувати театрознавчу наукову думку до їх вивчення, а університет з його потужною гуманітарною традицією, творчою, науковою атмосферою дасть цим пошукам міцну опору і реальну підтримку.

– *Що за неповний рік напрацьовано, здійснено?*

– Налагоджено стосунки з театрознавчими кафедрами Ягеллонського університету в Кракові, Познанського університету імені Адама Міцкевича, Вроцлавського університету та Центром Єжи Гротовського. Активно співпрацюємо з Київським інститутом театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого. Зокрема, перший курс лекцій для театрознавців на наше запрошення прочитала професор цього інституту Валентина Заболотна. Навесні чекаємо у гості професора Збігнева Осінського (Польща). Сподіваємося на широкий обмін студентами з київською та польськими акторськими школами.

– *На початку навчального року кафедра презентувала своє перше видання – збірник перекладів друкованих праць Єжи Гротовського “Театр. Ритуал. Перформер”. Що ще є у видавничих планах?*

– Названа книга є першою у серії “Мистецтво театру”, що її започатковано із видавництвом “Літопис”. Спільно з Українським вільним університетом (Мюнхен) та Науковим товариством імені Шевченка планується видрукувати театрознавчі праці Григора Лужницького у серії “Театр і театрознавство”. Кафедра має на меті укласти збірник театрознавчих праць Степана Чарнецького, а також перевидати надзвичайно цінну сьогодні книжку Дмитра Антоновича “Триста років українського театру”. Значною мірою видавнича діяльність кафедри буде спрямована на вирішення проблеми підручників з історії зарубіжного театру, теорії драми, основ театрознавства, котрих українська театральна школа просто не має. Використовуємо для цього науковий потенціал кафедр світової та української літератур, а також залучаємо кафедри факультету іноземних мов до перекладів з інших мов.

– *Театр – мистецтво, що традиційно мало добродійців. Чи має їх новостворена театральна кафедра?*

– Їх є несподівано багато. Це викладачі університету, митці, шанувальники театру. Нам допомагають складати власну бібліотеку, створювати бібліографічну базу, оформлювати приміщення кафедри. Портрет Леся Курбаса подарував художник Євген Безніско. Василь Ілечко допоміг в оформленні рідкісних

афіш. Ми вдячні заслуженій артистці України Анні Босенко за передані книжки з бібліотеки Бориса Тягна, Адріані Огорчак – за драматичну літературу з бібліотеки її діда, професора Михайла Кордуби. З доброї волі Ірини Горбенко прийшли до нас театральні видання 30–60-х рр. ХХ ст., архів народної артистки України Фаїни Гаєнко передала нам її донька Тетяна Гаєнко-Ликова. Цінну серію бібліографічних довідників отримали як дарунок від Львівської наукової бібліотеки імені Василя Стефаника, де за рішенням директора Лариси Крушельницької буде також опрацьовано пресу 20–30 рр. ХХ ст. під рубрикою “Театр”. Вдячні також Степанові Костюку, що надає унікальний бібліографічний матеріал, який вкрай потрібний для викладацької та наукової роботи. Нашими однодумцями стали працівники Британської Ради та Французького центру, котрі діють при університеті. Завдяки їм ми отримуємо цікаві відеоматеріали, сучасні енциклопедично-довідкові видання. Сподіваємося, що коло наших добровольців буде розширюватися. Передані на кафедрі приватні архіви, книги, періодика, документи стануть нашим спільним багатством, безцінною базою для театрознавчої праці науковців усієї України.

Вважаємо, що у ХХІ ст. львівська театральна школа розкриє себе в усіх своїх напрямках. Двері університету широко відкриті для художніх керівників львівських театрів, які поруч із заньківчанами мають змогу реалізувати свої педагогічні візії.

“...ЗАВЖДИ ГОВОРИТИ НАРОДУ ПРАВДУ”

Богдан Миколайович Козак – творча особистість, прекрасний актор Львівського національного академічного українського драматичного театру ім. Марії Заньковецької, режисер, педагог, театрознавець, академік Національної академії мистецтв, професор Національного університету ім. Івана Франка. Нині до його численних титулів додався, напевно, найважливіший – він став Шевченківським лауреатом. Високу мистецьку нагороду актор отримав за концертне виконання поетичної композиції “Євангеліє від Тараса” за творами Т. Шевченка, літературно-музичної композиції “Думи” на вірші Т. Шевченка. Нашу бесіду про вплив постаті Кобзаря на його творчість, про рідний театр, код Львова, закон неприв’язаності, громадянську позицію, різні покоління, акторський “тил” та інше – читайте у цьому інтерв’ю.

“Шевченко вчив і вчить нас любові до своєї землі та вчить бути правдивими перед собою, Богом, народом, – каже Богдан Козак. – Я не знаю іншого поета, який би так відверто говорив про своїх і чужих – щось на зразок пророка, який каже Богу, що він думає з приводу поневолення його народу і коли цей народ одержить свободу. Вперше я декламував Шевченкове “І мертвим, і живим...” дев’ятикласником на шкільному вечорі. А потім постійно читав Кобзаря як актор і був зайнятий у виставах, поставлених за його творами. До Днів Шевченка щоразу перечитую спадщину Тараса Григоровича, шукаю, що б узяти, аби твір був співзвучний сьогоденню. Хоча універсальний твір – посланіє “І мертвим, і живим, і ненародженим...”. Це – як пісня, з якої не можна викинути слів...”

Тетяна Козирсва: *Вас можна назвати ветераном львівської сцени. Скільки Ви працюєте в Театрі ім. М. Заньковецької?*

Козак Б. Завжди говорити народу правду : [інтерв’ю] / Богдан Козак, Тетяна Козирсва // День. – 2010. – 10 берез.

Богдан Козак: Прийшов у студію театру 1961 року. Але до театру шукав професію. Ще навчаючись у школі, думав про вступ до духовної семінарії. Потім хотів стати журналістом... а закінчив технічне училище і згодом філологічний факультет Львівського університету. Я ніколи не пошкодував, що обрав фах актора. Мені у ньому легко дихається – як на природі. Актор – це контакт із різними людьми, різними режисерами, свого роду людська академія, де пізнаєш життя людей, розкриваєш його – через п'єсу, через персонаж, і в той же час мушиш сам у живому спілкуванні з людьми виявляти певну уважність, розум, такт... На все життя запам'ятав свою першу роботу на сцені. Після першого року навчання у студії я зіграв роль Дон Хуана у виставі “З коханням не жартують”. П'єсу іспанського драматурга Кальдерона поставив Сергій Сміян, а моїми партнерами виступили: Доміан Козачковський, Любов Каганова, Катерина Хом'як, Олександр Гринько, Богдан Кох, Юрій Яременко, Таїсія Перепелицина – найкращі акторські сили. До речі, я грав Дон Хуана у чергу з Богданом Ступкою.

– *У Театрі імені Марії Заньковецької було дві студії, а в якій Ви вчилися?*

– У другій. Вона була створена 1959 р., і нею керував Борис Хомич Тягно – учень Леся Курбаса. Викладали нам такі майстри, як Олексій Ріпко, Доміан Козачковський, Анатолій Ротенштейн, Олександр Гай, Володимир Аркушенко, Володимир Овсійчук.

– *На Ваш погляд, чим сильні заньківчани?*

– Ансамблевістю і національною налаштованістю: завжди говорити народу правду, берегти класику, мову, одночасно пізнаючи світову культуру. Інших доріг для театру такого масштабу, як наш, не існує.

– *У скількох виставах брали участь?*

– Дещо записується, дещо забувається... Загалом я зіграв до ста сорока ролей – великих і малих.

– *Улюблена є?*

– Ні. Бо кожна нова роль, з початку і до виходу на сцену, – як народження дитини. І питання, швидше, в тому, що тобі ця роль може розкрити, дати... Тут, радше, робота із режисерами, які допомогли тобі усвідомити себе як актора, відкрити певні

риси, про які ти ще не знав, можливості твої. Це – як виконання того чи іншого твору музикантом. І це дає певний творчий діапазон – можна грати комічну, драматичну чи трагічну роль, просто роль як таку.

– *Чи можете назвати партнерів, робота з якими приносила Вам особливе задоволення? Я розумію, що, добираючи акторів у виставу, режисер ставить їх у певні, вимушені, умови...*

– Так, звичайно, актор – професія залежна. Ви не стільки виявляєте себе самостійно, скільки виконуєте роль... Як музикант в оркестрі – є перша скрипка, а є друга... Отут є певна градація, яка визначається не тільки з віком і званнями, але градація можливостей, про яку ми в театрі можемо одне одному не говорити, але всі прекрасно розуміють вагу того чи іншого актора як митця. Добре, коли це поєднується з чисто людськими рисами – доброти, уваги, толерантності, бажання прийти на допомогу, інтелігентності, розуму. Тоді акторові взагалі ціни немає. Так нас учили корифеї, і тому, коли, згадую партнерів, погрішив би, якби не сказав, що вони мене не вчили в студії, але вони мене виховували прикладом своєї етичної поведінки в театрі та ставленням до роботи, до професії. Це Борис Васильович Романицький – один із фундаторів нашого театру, Надія Петрівна Доценко, Доміан Іванович Козачковський. Вони виховували в нас той рівень культури та етики, без якої театру немає. Адже є клятва Гіппократа для медиків, правда? Є й канони, за якими театр живе як вид мистецтва. Тому, якщо ви внутрішньо, в собі, не дотримуетесь відповідних норм праці над собою, над своїм тілом, голосом, розумом, не читаете, не спілкуєтесь, не відвідуєте виставок, не ходите на концерти, не маєте контактів з людьми інших мистецтв чи науки, не чуєте їхнього способу мислення, – то що ви можете потім заграти на сцені? Адже актору доводиться грати різні ролі – і фізиків, і хіміків, і юристів, і вчителів, робітників, і мислителів... Це все ви робите, наче із свого матеріалу, але цей матеріал – це ваше розуміння життя, ваша світоглядна позиція, ваше сприйняття оточення, це є досвід інших людей. І тому один з основних атрибутів праці в театрі – не замикатися вузько у своїй професії.

– Чи можете порівняти глядача 1960–1970-х років і сучасного? Який ліпший для Вас, емоційніший, і чи змінилися смаки публіки?

– Очевидно, що форми змінні. Форми всюди змінюються, як мода – в одязі, так і літературі, архітектурі. Так само і в театрі. Це залежить від того, як режисер з акторами відчитує потреби дня. Адже зараз все телебачення кліпове, цифрове. І це не може не відбитися на монтажі вистав, на ритмах спектаклю. Очевидно, що молодь, яка приходить до нас, – комп'ютеризована, любить естрадну музику, є інша в ритмах, і це треба враховувати. І щастя театру, коли він це враховує, – тоді він є сучасним, живе в ногу із суспільством. Я не знаю, як би зараз грали Бернар, Заньковецька чи Станіславський? Ми беремо від них найцінніше – те, що є у мистецтві вічним. Якщо Марія Заньковецька для того, щоби гуцульський “Театр” Г. Хоткевича поїхав на гастролі до Москви, закладає своє кольє, то про що це свідчить? Про її високу громадянську позицію митця, яка прагне розвинути ще якусь гілку українського театру. Для мене не важливо, як вона грала – Заньковецька вже в історії. Вона виховала Бориса Романицького й інших молодих акторів, які потім стали метрами української сцени. І оце ми повинні брати: допомогти молодим митцям вирости у майстрів сцени – не таких, як я, інших. У цьому наша місія.

– Зараз у Вашому театрі працює багато молоді. Про кого б Ви могли сказати як про найперспективніших?

– Про Юрія Хвостенка, Андрія Сніцарчука, Альбіну Сотникову, Олександрю Люту – ці актори багатовимірні, неоднозначні, це майбутнє нашого театру!

– Богдане Миколайовичу, у Вас ніколи не виникало відчуття, що з роками справ усе додається й додається?..

– Ми самі обираємо ці справи. Я завжди додатково займався тим, що збагачувало мене в професії – керував аматорським колективом, учив сценічної мови, готував концертну програму або паралельно міг зробити спільний міжтеатральний проект, наприклад з Олегом Стефановим, актором Театру імені Леся Курбаса – виставу “Загадкові варіації” французького драматурга Еріка-Емманюеля Шмітта (ми її грати впродовж десяти років на

камерній сцені). Так, це трудно, бо це робиться після основної роботи. І доводиться жертвувати увагою сім'ї. І тут, якби не моя дружина Марта, яка виховала мені двох прекрасних дітей (дочку Мартусю і сина Назара), нічого б не вийшло! Але дружина змогла зрозуміти необхідність мого розвитку через оцю ще сторонню діяльність... З віком набувається певний досвід, і ви стаєте людиною суспільною. Я завжди був громадськи заангажований – чи це були вечори поезії, чи це був Клуб творчої молоді, яким у 1960-ті роки керував Михайло Косів. Тоді, до речі, до нас приїздили Іван Драч, Ліна Костенко, Микола Вінграновський... Ці люди свого часу зробили революцію в українській поезії – і як поети, і як громадяни. І я можу сказати, що моє покоління, котре формувалося у 60-ті, мало прекрасні зразки. Крім того, Львів завжди був великим творчим клубом, де на каві збиралися художники, поети, музиканти. Ми говорили, не замикаючись вузько у своєму фахові. Хіба я можу забути Дмитра Крвавича, Еммануїла Миська? Вони були старші за нас, але разом із нами, молодими, обговорювали форми і напрями мистецтва. Хіба я можу не визнати за Ігорем та Іриною Калинцями їхньої талановитості та громадянської позиції, яка тоді теж високо звучала і звучить до сьогодні? Чи можу я сказати, що талант Богдана Сойки як художника і як людини, доброї, християнської, не вплинув на мене? Так само, як спілкування з Андрієм Бокотеєм, Любомиром Медвідем? Чи з Марією Крушельницькою, Марією Процев'ят, Славою Матюхою? А як можна відкинути Романа Іваничука, Романа Кудлика, Миколу Ільницького? Навіть собі і не уявляю, як би без них ми могли себе сформувати. Навколо нас було оточення! Це, знаєте, як у лісі, коли довкола молодого дерева – потужні, які захищають його від бур і допомагають рости. Ми залежні одне від одного. Моє покоління мало щастя, коли навколо нас у 1960-х, у час відлиги, формувалася нова суспільна думка. І зараз маємо аналогічний час – Помаранчева революція дала великий поштовх, і ті люди, які тоді визначали напрям, і зараз залишилися громадянськи сильними, міцними.

– *Чи є у Вас улюблені львівські місця ?*

– Звичайно! Я люблю Львів, я тут народжений. Мені наша древня архітектура промовляє те, що Львів бачив. А бачив він

дуже багато. І не щезає нічого. Як казав Максим Рильський:
“Через тисячу літ хтось спіймає
Білий стиск твоїх трепетних рук”.

Ми й через століття ловимо певну енергетику, яка є закодованою у Львові. Центр міста є для мене найдорожчим, хоча я народився і виріс на вулиці Богдана Хмельницького, під Високим Замком. Молодість свою, до 30 років, я провів там. Але звідтіль йдучи до центру, проходив повз церков: Святої П'ятниці, Святого Онуфрія, Святого Миколая, Івана Хрестителя... Храми оберігали дорогу, якою я йшов. Це намолені місця – проходячи через них, люди стають кращими. Коли ж повертаюся у справах в район, де народився, ліпше, комфортніше себе почуваю. Це – на рівні інстинкту. Недаремно кажуть: “Повертайся до рідної криниці”. Люди іноді хочуть напитися води з криниці, яка стоїть у них у садибі...

– *Чи можете сказати, що маєте кумирів-акторів?*

– Ми всі люди, і всі різні. І я як актор розумію, що маю свій темперамент, світосприйняття, розуміння і свої можливості. Я не можу зробити того, що інший актор, навіть за фізичними даними. То чого про це мріяти? Але, безперечно, я відзначаю талановиту обдаровану роботу – незалежно від того, де вона зроблена. Якщо, наприклад, Богдан Ступка зараз є одним із тих акторів, які на горизонті після Івана Миколайчука можуть бути визнані Європою, то як я цього можу не визнати? Адже він у своїх ролях енергетичний, динамічний, цілеспрямований, парадоксально мислячий, з несподіваними пристосуваннями розкриття характеру, інтелектом... І такий він і в театрі, і на екрані. То як я можу не визнати його роботи? Це був би гріх! Я тішуся, що цей актор зі Львова поїхав до Києва. І він ніколи не забуває школу Театру Заньковецької, де вчився в того ж педагога, що й я. Такі люди є зразком для молоді. Як і в спорті. Як Андрій Шевченко, якого визнали як одну з персон і в Європі, і в світі. Так само можемо казати про музику, малярство тощо. Так само, як режисер Алла Бабенко, якій я завдячую великою кількістю своїх прекрасних робіт. І навіть нашою останньою роботою – моновиставою “Послання” за творами Шевченка. Алла Григорівна виховала не одне

покоління людей, які чують час. І манеру гри у неї молоді актори мусять пройти. Також ціную потужну, монументальну роботу Федора Стригуна в репертуарі театру, у масштабних виставах. Саме Стригунові я завдячую, що зіграв у спектаклях, які він ставив: Пилата, Возного, Петра Першого. Гарні слова хочу сказати про режисера Вадима Сікорського, який теж чує час, манеру життя, з ним приємно працювати. Я вдячний нашим львівським режисерам за те, що вони беруть мене в роботу. Це означає, що я відповідаю потребам їхнього естетичного розуміння життя і що вони знають: я віддам всі сили у працю над виставою. Оце найкраще для мене визнання. Бо де найважче бути пророком? Вдома! А коли тебе визнають, дають працювати, значить, у тебе все йде добре. Воно може й не тривати довго – все може змінитися. Але я до того не є прив'язаний. Бо є ще наука, театральна історія, історія львівської театральної школи, про яку можна думати, міркувати, писати... І є колеги, про яких варто і треба писати. Час від часу треба щось змінювати. Рабіндранат Тагор у 60 років почав малювати... Те саме можна сказати про нашого сучасника Жана Маре, який по закінченні акторської кар'єри займався скульптурою і малюванням – хай для себе, для свого задоволення, але ті роботи, які нам вдалося побачити, хіба це не прекрасно? А колажі Сергія Параджанова? Хіба це не твори мистецтва? Львів'янин Любомир Медвідь видав другу книжку філософських есе і сюрреалістичних оповідань – і це при тому, що він – прекрасний художник. Тому є зразки, на які ви можете рівнятися. Інша річ, наскільки вони будуть потрібні суспільству, але як ваш світовияв, філософія, розуміння естетичного відчуття гармонії завжди будуть цікаві. Тому я й кажу, що митець – це не вузько замкнена в собі людина.

СЛЪОЗИ ЛЬВІВСЬКОГО АКТОРА, ЯКИМ ПОВІРИЛА МОСКВА

У Національному Культурному Центрі України в Москві урочисто відсвяткували 196-у річницю від дня народження видатного українського поета Тараса Шевченка.

Розпочався вечір доповіддю “Тарас Шевченко в Москві: уроки для нації”, яку виголосив генеральний директор Центру, доктор історичних наук, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, відомий шевченкознавець Володимир Мельниченко. Достойним продовженням урочистостей стала поетично-музична композиція “Послання...” у виконанні Богдана Козака, народного артиста України, лауреата Шевченківської премії, актора Національного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької.

Читанням шевченківських творів сьогодні нікого не здивуєш. Хіба що оригінальністю трактування, що буває дуже й дуже рідко. Але коли випадає щастя зробити подібні відкриття, розумієш, що ти досі нічого про Поета не знав, не розумів та не розкодував його творів.

Богдан Козак – щасливий виняток. Його трактування Шевченка побудоване на акторській майстерності та темпераменті. Коли перебуваєш під впливом акторської енергетики, часом здається, що вустами митця промовляє сам Тарас Григорович. До речі, для самого актора цей моносpektакль за суттю є “монологом Шевченка” – молитвою за Україну.

Наступного після виступу дня ми зустрілися з Богданом Миколайовичем, щоб поговорити з ним про Поета, Національну премію, театр, педагогіку, Москву і Культурний центр.

Козак Б. Сльози львівського актора, яким повірила Москва [Електронний ресурс] : [інтерв'ю] / Богдан Козак, Ассоль Овсянникова. – режим доступу : <http://zik.com.ua/ua/news/2010/04/21/225456>. – Назва з екрану.

Дізнавшись про отримання національної нагороди, актор сказав, що Бог любить трійцю, маючи на увазі двох шевченківських лауреатів Театру ім. Заньковецької – народного артиста України Федора Стригуна та народного художника України Мирона Кипріяна. Але ці дві премії було отримано 35 (!) років тому...

Богдан Козак: Я читаю Шевченка з молодих років, – говорить актор, – і вважаю “Кобзар” українським Євангелієм. Його поезія має таке колосальне енергетичне поле, що читати її щодня просто неможливо. З власного досвіду знаю, що дорога до Шевченка – це дорога на прощу, бо його твори допомагають осягнути, ким ти є та ким маєш бути. Такі відкриття можна зробити тільки на сповіді. Тому всі мої програми, присвячені творчості Шевченка, мали камерний характер.

Ассоль Овсянникова: *Ви говорите про цикл компакт-дисків?*

– І не тільки. Першим був телевізійний цикл вистава “Великий льох”, де всі ролі виконував я сам. Потім – “Кавказ”, “Посланіє”, компакт-диск “Думи”, в якому поставлено питання: “А що далі?”. Він вийшов після Помаранчевої революції, був на часі відповідав ситуації, що тоді склалася.

Трохи пізніше разом з композитором Олександром Козаренком та капелою “Трембіта” під керівництвом Миколи Кулика ми зробили композицію “Євангелії від Тараса”, за яку нас висували на Національну премію минулого року. Тоді дійшли до другого туру. Цього року змінилися правила висунення на Шевченківську премію... Комітет запропонував мені дати концерт “наживо”. Так виникла композиція “Посланіє...”, яку ми поставили разом з режисером Аллою Бабенко.

– І хто першим побачив цю композицію?

– Шевченківський комітет та кияни у залі Національної філармонії. Ніколи в житті я не отримував стільки квітів, як тоді. Так само щиро мене вітали і в Театрі ім. Заньковецької. З цього висновок можна зробити один – Шевченко і сьогодні викликає і живий інтерес, і душевний відгук у сучасників. Я щасливий, що зробив цю програму. Вважаю, що кожен актор повинен віддати данину нашому найбільшому Поетові.

– *Запрошення до Національного культурного центру України в Москві було несподіваним?*

– Чесно кажучи, так. Я дуже радий, що приїхав, бо востаннє був тут ще за радянських часів. Мене просто вразив ваш Центр. Це справді величний палац з дивовижною атмосферою – достойне представництво нашої країни. Мені бракує слів, щоб висловити враження.

До того ж, сам генеральний директор Центру Володимир Мельниченко написав і видав низку унікальних праць, присвячених Шевченкові, які цілком заслужено відзначені 2009 р. Шевченківською премією. Вони читаються, як роман. До речі, в особистій розмові Володимир Юхимович висловив слушну думку про те, що кожного року хтось обов'язково повинен отримувати Шевченківську премію за популяризацію творчості Поета або новий підхід до Шевченкіани в царині літератури, музейної, театральної справи тощо. Безумовно, лише в разі відкриття чогось нового в розумінні генія поета, проникнення в глибини його творчості та осягнення його сенсу для України і світу. І я з цим цілком згоден. Дуже радий, що познайомився з паном Мельниченком особисто і побував у Національному культурному центрі України. З дуже приємним враженням їду додому.

– *Чим особисто для Вас є визнання на високому державному рівні?*

– Було б нечесно лукавити. По-перше, отримання премії змусило мене замислитися, що я зробив у мистецтві. По-друге, це не означає, що далі вже можна нічого не робити. Навпаки, зараз мене постійно запрошують з програмою “Послання...”. На мою думку, премія перетворює митця на “білу мишу” (у позитивному розумінні), на яку покладено відповідальність не залишати “чорних слідів”.

Я щасливий і гордий. Маючи звання академіка Академії мистецтв України, звання народного артиста України, досі не мав Шевченківської премії – “українського Оскара” в царині мистецтва і культури. Потрапити до когорти кращих з найкращих – це почесно і прекрасно. За це я вдячний Господу Богу, долі і Тарасові Шевченку.

– Кажуть, що не надто просто “спілкуватися” з Шевченком...

– Перебувати в енергетиці його слова – дуже нелегко. Вона виснажує, вона випалює. Ви не можете просто вимовляти слова, ви мусите їх про-жи-ти. А це рівне напрузі Шекспіра. Шевченко – геній, людина, яка могла сперечатися з Богом. Проклинати і водночас любити, любити з неймовірною силою! Бути до болю відвертим та правдивим із собою, Богом і людьми:

Нічого б на світі не знав,
Не був би в світі юродивим,
Людей і Бога не прокляв...

Уявляєте, таке сказати людині віруючій? Залишивши у чотирнадцять років Україну, він зумів зберегти такий величезний словниковий запас – генетичний словниковий фонд народу, який ще й досі вивчають. У його рядках є найголовніше – Правда, як кажуть росіяни, “нелицеприятная” і до своїх, і до чужих. Це, можливо, когось шокує, але це говорить Шевченко, і що тут додаси...

Актор певною мірою є посередником між вищою силою і людьми, зрештою, як і кожен митець. Коли читаємо поезію Шевченка вголос, витворюється енергія, що обпікає душу. Жити за законом такої напруги увесь час людина просто не в стані. Це як шлях на Голгофу.

– Богдане Миколайовичу, Ваша вистава стала для присутніх театральним відкриттям. А чим театр Вас дивує?

– Відкриття – це інтерпретація класичних творів. Іноді буває дуже цікаво, зокрема, за європейським зразком грати класику в сучасних костюмах, інтер’єрі або шукати якісь образні середовища, де все це відбувається. Але іноді класика від цього втрачає. Я бачив у Польщі “Короля Ліра”, який йшов дві години без антракту. Спочатку це вражає, збиває зі звичного сприйняття, а потім розумієш, що втрачається і глибина, і багатопластовість шекспірівського твору. Замінюється холодним раціональним образом, знаком, який діє локально якусь мить, але не має продовження вглибину. Відкриття в театрі відбуваються дуже рідко, але те, що іде такий пошук, дуже добре.

– Чи є театральні враження, які запам'ятались на багато років?

– Серед них назву виставу “Доросла дочка молодої людини” у постановці Васильєва. Це було для мене відкриття глибини психологічної школи, властивої російському театру! Відкриття колосальних пауз, колосальної ігрової структури. В ті роки це було потрясінням.

Ще – незабутні вистави Роберта Стуруа “Кавказьке крейжане коло” та “Король Лір”, які бачив у Києві, та театр Кабукі, на вистави якого літав до Ленінграда. Сьогодні театр дуже різноманітний, активно живиться здобутками інших мистецтв.

– Ви – педагог з багаторічним стажем. Як і чого саме треба вчити студентів, щоб вони стали органічною складовою сучасного театрального процесу?

– Коли був молодшим, особисто проводив навчальні тренінги за системою Єжи Гротовського. Тепер запрошую молодших, які володіють різними техніками. Система Станіславського необхідна кожному акторові, тому що без глибокого психологічного розкриття образу, без володіння внутрішнім монологом, умінням визначати мету, наскрізну дію, володіти пристосуваннями нічого на сцені не вийде. Актор повинен розуміти, що таке пристосування і що таке фізична дія, бо це різні елементи. Крім того, студенти багато “беруть” від тренінгів Єжи Гротовського, Пітера Брука, Євдженію Барбі.

– А як справи з навчальною літературою? Не бракує?

– Дуже бракує, тому видаємо та перекладаємо самотужки. Намагаюсь переконати львівські книгарні, щоб із Москви привозили нам спеціальну літературу, але їм не вигідно везти десять примірників. І як налагодити цей зв'язок – не знаю.

Переклали останню редакцію “Театрального словника” Патріса Паві, “Студії над “Гамлетом” Станіслава Виспянського, працю Гротовського “Театр. Ритуал. Перформер” та “Жодних секретів” Пітера Брука, намагаючись залучити до навчального процесу найкраще, що існує в театральній науці.

– Я чула, що Ви активно впроваджуєте обмін студентами...

– Нам ближче приїхати до Кракова, ніж до Москви, а тому ми маємо угоди, підписані з Краківським, Варшавським та Вроцлавським вузами. У Вроцлаві кожні два роки відбувається фестиваль “Діалог”, де протягом десяти днів можна побачити вистави з усієї Європи. Тому маємо унікальну змогу ознайомитися з усіма сучасними тенденціями.

– *Крім театрального відділення, при Львівському університеті є у Львові театральний вуз?*

– Немає. Коли 1998 року закрилось акторське відділення при Львівській консерваторії, професор Іван Вакарчук, ректор Львівського університету імені Івана Франка, запропонував мені очолити кафедру театрознавства та акторської майстерності, а відтак – і факультет культури і мистецтв. Проте Університет – класичний вуз і не має навчальної сцени, тому ми вирішили навчати студентів у стінах Театру імені Марії Заньковецької. Тим більше, що при театрі колись функціонувала студія, і саме тому тут є педагогічний досвід та розуміння, що таке молодь у театрі. Так виник виробничо-навчальний комплекс: Університет дає академічну класичну освіту та матеріальну базу, а майстерність актори опановують на базі театру. Ми пішли шляхом Дмитра Антоновича, автора книжки “Триста років українського театру”, який писав, що виховання актора поза стінами театру є практично інкубаторним вихованням.

– *А яку освіту здобули особисто Ви?*

– Я закінчував театральну студію при Театрі Заньковецької і з перших кроків, починаючи з другого семестру, грав у масових сценах. А наприкінці першого курсу вже виконував свою першу головну роль. Сьогодні за бажанням кожен львівський театр набирає курс і керує ним з майстерності актора і сценічної мови. Нещодавно набрали лялькарське відділення на базі Львівського академічного театру ляльок.

– *І зостаться й надалі багато охочих опанувати цю романтичну професію?*

– Ореол романтичності не зникає, а тому щороку число претендентів на одне місце тільки зростає. На факультеті відкрито кафедру режисури, яку очолює Федір Стригун – худож-

ній керівник Національного театру імені Марії Заньковецької. Завершує навчання другий випуск під орудою Володимира Кучинського, художнього керівника Академічного театру імені Леся Курбаса.

– Не новина, що час не стоїть на місці, пропонуючи все нові і нові технології. Сучасний театр встигає (чи повинен встигати) за змінами?

– Свого часу французький шансоньє Моріс Шевальє, який завжди був сучасним і модним, говорив: “Я все життя танцював танці, властиві тому часові, в якому я перебував”. Інакше й не може бути. Наприклад, одяг ви носите сучасний, а не сюртуки або криноліни. Ці процеси стосуються і театру. Відбуваються зміни у формах, отже і в технологіях акторської гри. Актор повинен мати чуття сучасності, мусить бути самокритичним та дбати про власну гідність незалежно від віку і часу. Навіть суха гілка має свою естетичну вартість і красу.

– Чого навчили Вас Ваші вчителі?

– Мої вчителі? У студії – Борис Тягно, вихованець Леся Курбаса; Доміан Козачковський, Анатолій Ротенштейн, Володимир Аркушенко... В театрі актори – Борис Романицький, Василь Яременко, Надія Доценко, Олександр Гай, Леся Кривицька, режисери – Олексій Ріпко, Сергій Данченко, Володимир Опанасенко.... Чого нас навчали? – Працьовитості, професіоналізму, етики. Вони приходили за дві години до початку вистави, а ми, молоді, за півгодини. Поступово їхнє ставлення до справи, без читання нотацій, лише виразний погляд на нашу поведінку зробили свою справу. Вони мали високий рівень культури. На репетиції вони приходили з вивченим текстом, а ми – з папірцями; вони – завжди готові до праці, а ми... Згодом ми збагнули, що поведимося неетично щодо них і щодо професії. Їхня школа виховання молодих акторів у театрі – це власна праця і особистий приклад. І сьогодні я теж не читаю вихованцям нотацій, а переконую власним прикладом. Хочете – йдіть цією дорогою, не хочете – то краще взагалі не ступайте на цей шлях.

– Наприкінці нашої зустрічі знову повернусь до Москви. У Вас була зустріч з батьками учнів Української недільної школи

Національного культурного центру України в Москві. Які вона залишила враження?

– Мене запитали про театр, Львів та Україну. І я радо розповів нашим країнам усе, що їх цікавило. До речі, те, що у вас є така школа – для мене теж відкриття. Те, що батьки приводять дітей, бо хочуть, щоб вони не забули своєї мови – це прекрасно. Я вважаю, що кожен батько і мати, куди б доля їх не закинула, зобов'язані навчити свою дитину рідної мови, мови предків.

Побувавши тут, я відкрив для себе високу українську культуру, що живе і пульсує. Не хочу образити рідну землю, але нам іноді бракує такого високого рівня організації справи і ставлення до роботи, які я побачив в Українському Культурному Центрі в Москві.

ТВОРЧИСТЬ – ЦЕ ПОКЛИК ДОЛІ

З 22 по 28 листопада 2007 року Краківська державна вища театральна школа імені Людвіка Сольського відзначала сторіччя від дня смерті видатного польського художника, драматурга, сценографа, режисера Станіслава Виспянського. У заходах узяли участь студенти вищих театральних шкіл Польщі, України, Чехії, Словаччини, Росії та Латвії. Україну представляли студенти Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого, а також студенти акторського відділення факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка. Ректор Краківської театральної школи професор Єжи Штур ласкаво погодився дати інтерв'ю для нашого журналу керівникові львівської групи професорові Богданові Козаку.

Богдан Козак: *Пане Штур, Ви відомий польський актор, режисер кіно і театру, педагог, що вже четверту каденцію перебуває на посаді ректора Краківської державної вищої школи імені Людвіка Сольського...*

Єжи Штур: Так, я вже дванадцять років працюю ректором цього навчального закладу.

– На Ваші плечі, як я розумію, ліг обов'язок реформування школи за вимогами Болонського процесу. Скажіть, як відбувалася реформа?

– Усе це досі триває, і ми постійно над цим працюємо. А на початку дев'яностих років ми подали заяву про бажання зберегти статус вищого навчального закладу. Можна було б сказати: ні, ми переходимо на рівень професійно-технічного училища. У той час створювалися різноманітні школи цього типу,

Штур Є. Творчість – це поклик Долі : [інтерв'ю] / Єжи Штур, Богдан Козак ; пер. Й. Гамелі // Просценіум. – 2007. – № 2/3. – С. 87–92.

де отримували ступінь бакалавра. Тоді уся процедура не була б настільки суворою. Але вимогою краківського середовища було утримати статус ВНЗ. Тому ми почали домагатися від комітету з питань Болонського процесу, міністерських та законодавчих органів (а тоді на підготовчому етапі діяв новий Закон про вищу освіту), щоб артистичні школи – маю на увазі академії мистецтв, консерваторії і театральні школи – одержали статус вищого навчального закладу, тобто статус магістерських студій.

Виникло чимало труднощів. Адже ці вимоги дуже ригористичні, особливо, якщо йдеться про підготовку педагогічних кадрів. Ми самі вже не вибираємо наших найкращих випускників, які стають асистентами, а згодом викладачами. Тепер їм необхідно закінчити докторантуру. Я, наприклад, не маю ступеня доктора...

– *Але ж пан ректор – професор.*

– Професор – так, але не доктор наук. Маю другий ступінь габілітації. Сьогодні це ніби відповідає докторові наук. Процес відкриття докторантури не лише копіткий, але й дорого коштує. Він пов'язаний з оплатою праці рецензентів та керівників докторських робіт. Школі необхідно мати на все це гроші! До речі, щоб затвердили наш акторський факультет, згідно з болонськими вимогами потрібно мати п'ятьох професорів і ще одного професора за спорідненням до театру напрямом. Як Ви вважаєте, який це може бути напрям?

– *Може, театролог...*

– Не цілком. Це теорія. Може бути, наприклад, якийсь напрям, пов'язаний з танцями, з музикою. Зараз маємо проблему на факультеті режисури. Навчається там двадцять студентів, тож навіщо нам п'ятеро професорів? Отже, щодня виникають труднощі.

– *Хочете сказати, що реформи за вимогами Болонського процесу не завершені?*

– Звісно. Саму необхідність продовжити семестрові навчання ми прийняли з важким серцем. Але це, на жаль, обов'язкова вимога.

– *Тобто навчання триватиме не чотири, а п'ять років?*

– Не зовсім. Магістратура має тривати від дев'яти до оди-

надцяти семестрів. А ще, за Болонським процесом, навчання має бути, як в усій Європі, триступеневе: бакалаврат, магістратура та докторантура. Вимоги щодо докторантури, як я уже казав, ми й досі боїмося розглядати. Незабаром нас перевірятимуть, питатимуть, як стоять справи... Для нас досі залишається відкритим питання щодо того, чи докторантура повинна бути оплачуваною чи безкоштовною.

З ідеєю створити двоступеневе навчання на акторському факультеті (після бакалаврату, два роки магістратура) ми завзято боролися, вважаючи, що це призведе до деструкції у системі навчання актора. В умовах нинішнього ринку, шаленого entertainment, фінансовий фактор проковтнув би всіх наших студентів. Вони відразу після бакалаврату пішли б грати в різноманітних телесеріялах, не завершивши навчання. Ніхто б не вчився на магістратурі! Йдеться не тільки про теоретичну підготовку, але й про дипломні вистави, про саме серце навчання акторів. Три роки викладачі ведуть студентів до того, щоб на четвертому курсі вони створили повноцінну виставу. Це головна мета. І раптом усе це перервалося б. Тому для акторів ми ввели магістерську програму з навчанням у дев'ять семестрів. Цього досить.

Я мав змогу навчати в школах такого типу, як наша, на Заході. Підтримував контакти, наприклад з Паризькою та Римською академіями. Колись я навіть був на дипломному іспиті в Римській академії. Він нагадував *stricte*, іспит на другому курсі в нашій школі, тобто: монолог, вірш, невеликий етюд. І це був їхній диплом! Не можна навіть порівнювати! Часто дуже важко розпочати співпрацю з тими школами. Незважаючи на прагнення як з одного, так і з другого боку, не можемо подолати різниці знань студентів, відчуття дисгармонії їхніх бажань та можливостей. Тому ми й вирішили відмовитись від ідеї такої співпраці.

– А як Вам вдалося зробити так, що студенти-актори отримують ступінь магістра, оминаючи бакалаврат?

– Тому що є винятки в законі, пане професоре!

– Про які винятки, пане ректоре, Ви говорите?

– Ми боролися два роки. До монолітної форми навчання належать: право (навіть не уявляємо собі юриста-бакалавра), медицина та теологія. Найвищий орган, який реалізує програ-

му нового закону – Головна рада вищої освіти, до неї входять математики, фізики та хіміки – цей перелік доповнили ще реставраторами пам'яток. А знаєте чому? Тому що наші колеги з Академії мистецтв запитали членів Ради, кому б вони віддали реставрувати картини, які мають вдома, – фахівцеві-бакалаврові чи магістрові?

– *Очевидно, магістрові...*

– І вони теж так відповіли! І тут був перший пролом, який ми використали. Для мене особисто болючою справою є те, що таким шляхом не могла піти польська філологія. Я сам випускник полоністики і знаю, що не можна порівнювати знань і умінь магістра і бакалавра.

Звичайно, в нашому середовищі також не було згоди. Наприклад, консерваторії висловлювалися за двоступеневу форму навчання. Але не забуваймо, що музики навчають уже з п'яти років! І коли учень музичної школи вступає до ВНЗ, він уже є сформованим артистом, йому не конче потрібно вчитися п'ять років. А до нашої школи студент потрапляє, отримавши атестат зрілості, і весь перший курс його доводиться вчити азів акторського способу мислення – духові театру.

Отже, такі наші актуальні проблеми. За усі ці перетворення платимо велику ціну. Це особливо помітно у процесі підготовки програм на факультеті режисури. У нас не розділяють кінорежисуру і режисуру театру. Кіношколі вигідніша двоступенева форма навчання. Вони вчать людей з-за кордону, з Польщі, які переважно одразу хочуть бути операторами чи режисерами на телебаченні. Студенти не хочуть ставати Ейзенштейнами!

– *З дипломом бакалавра в руках відразу ідуть працювати?*

– Звісно. Їм не потрібен ступінь магістра. Але Вчена рада вирішила, що режисура матиме магістратуру за десять семестрів.

– *І монолітну форму навчання, тобто без ступеня бакалавра?*

– Так, випускники отримують тільки диплом магістра. Студент факультету режисури, крім виконання теоретичної програми, має зробити дві вистави: одна як навчальний процес, друга – дипломна. Причому ці вистави слід здійснити в якомусь

театрі. Доки студент знайде такий театр, який йому довірить поставити виставу, мине приблизно стільки ж часу, як на саму її постанову. Отже, з режисурою тепер теж не маємо клопотів. Натомість щодо акторської навчальної програми – десять семестрів – це було б надто довго. Там діє програма з дев'яти семестрів.

– *Отже, за освітою Ви філолог...*

– Так, я закінчив полоністику в Ягеллонському університеті 1970 року.

– *Але Краківську театральну школу закінчили в 1972 році? Тож як сталося, що Ви паралельно вчилися на двох факультетах?*

– Це була важка праця! Будучи на п'ятому курсі полоністики, я вчився на першому в театральній школі. На філології я мав декілька пар, а театральна школа, самі знаєте, з ранку до вечора... Крім того, мене згодом перевели з третього на четвертий акторський курс. На це тоді потрібна була згода міністра. Мені допоміг мій викладач Єжи Яроцький – він подав заяву в міністерство. Зараз усі такі питання вирішує ВНЗ. Це називається індивідуальною формою навчання.

– *А тепер багато студентів переводиться курсом вище?*

– Уявіть собі – більшість студентів не хоче! Вони кажуть, що їм подобається студентське життя. А моє покоління тільки й шукало нагоди закінчити навчання раніше...

– *У 1969 році – Ви студент першого курсу театральної школи, але вже в 1971 дебютували в Старому театрі у Кракові.*

– Це був наслідок прискореного навчання.

– *Тоді Ви заграли в “Бісах” Федора Достоевського...*

– Ні, це було в “Дзядях” Адама Міцкевича в режисурі Конрада Свінарського. Я виконав там роль Вельзевула. Мені дуже пощастило!

– *Чи це та вистава “Дзядів”, яка в Польщі стала початком заворушень?*

– Ні, то були “Дзяди” в режисурі Деймека у 1968 році. Їх зняла цензура. Натомість “Дзяди” Свінарського поставлені вже після тих подій. Тоді ж, у 68-му, всі очікували, що буде... Виходив один із персонажів на сцену і волав: “Російські рублі дуже небезпечні!” Тож це загрожувало вибухом маніфестації глядачів! А Свінарський у своїй виставі перескочив політику.

– Як же він запросив Вас до співпраці?

– Це сталося досить цікаво. Майже всі ролі були вже розподілені. Над виставою працювало сімдесят людей, на той час – неймовірний проект! Залишилось декілька нерозподілених епізодів. Свінарський вирішив, що їх поєднає постать чорта. І роль випала мені. Режисерові порекомендував мене мій друг – Єжи Треля. Я захопився роллю. Годинами сидів на пробах і розмірковував, як і куди ще раз встромити свого носа, пролетіти через сцену тощо. Свінарський вимагав від мене доброї фізичної форми. Я опанував деякі гімнастичні вправи, наприклад перевороти, кульбіти вперед і назад. Інших чортів, які супроводять мене на сцені, грали справжні гімнасти. Поступово, починаючи з невеликого епізоду, я створив доволі помітний персонаж Вельзевула.

– Які Ви мали враження від перших кроків праці в театрі? Як виглядала співпраця з таким відомим режисером, як Конрад Свінарський?

– Протягом моєї акторської кар'єри я познайомився з багатьма великими митцями – Анджеєм Вайдою, Кшиштофом Кісльовським, Єжи Яроцьким. Одначе вважаю, що найславетнішим митцем є Конрад Свінарський. Він усього себе присвятив театрові, жертвував навіть приватним життям! Тоді я був молодим юнаком, що лише починав кар'єру. Він мав на мене великий вплив. Дивлячись на ентузіазм Конрада, я думав, що для досягнення успіху мушу працювати, мушу бути, як він, тобто зосередитись на одному напрямкові – на театрі. Мені ще пощастило знаходити час для сім'ї, хоч теж усе життя працюю за фахом! Від Свінарського я багато навчився. Ці знання знадобилися мені в роботі. Йдеться не лише про фахові проблеми, але й про психологію буття режисером. До речі, Кісльовський також цим уміло володів. Це начебто психологічна наука, наука про людину, тобто: як дійти до серця людини, щоб вона стала творчою, почала не тільки відчувати мистецтво, але й творити його. І цю науку Конрад опанував на інтуїтивному рівні – не думаю, що десь того вчився.

– Скажіть, а як Вас, без закінченої ще театральної школи, запросив до співпраці Анджей Вайда?

– Кристина Захватович, дружина Анджея Вайди, проектувала костюми для “Дзядів”. Вона дивилися на мою гру під час

проб і порекомендувала мене своєму чоловікові. Якраз тоді з театру відходив Войцех Пшоняк, який у “Бісах” Достоевського грав Петра Верховенського. Вистава мала великий успіх (закордонні запрошення, європейські фестивалі), і Вайда просто не міг зняти її з репертуару! Тому, не гаючи часу, шукав заміни. Робота була важкою, бо Пшоняк виразно сформував роль, і треба було повністю ввійти у створений ним рисунок. Після прем’єри “Дзядів” Вайда запропонував мені співпрацю. Я грав у “Бісах” десять років... Це була моя перша зустріч з Федором Достоевським.

– *Цікавить мене ще тема “Гамлета”. У польській традиції, починаючи від задуму Станіслава Виспянського, “Гамлета” грають у Кракові на Вавелі. Свінарський 1974 року розпочав проби “Сцен і монологів Гамлета” на внутрішньому подвір’ї замку і запропонував Вам роль Гораціо. Однак прем’єра не відбулася через раптову смерть режисера. А опісля, 1984 року Вайда у своїй постанові “Гамлета” на Вавелі запропонував Вам роль данського принца. Отже, спершу Гораціо, а потім Гамлет?*

– Справді треба починати від Свінарського. Його вистава мала бути величною за своїм розмахом. Був задум спочатку здійснити виставу, спираючись на “Студії над Гамлетом” Виспянського і текст Шекспіра, а восени вже поставити повністю шекспірівського “Гамлета”. Режисер показав мені новий погляд на постать Гораціо, до речі, він раніше ніж Гамлет приїздить в Ельсинор. Він не принц, а бідняк, і шукає можливості зробити кар’єру при дворі, де змінився король. Свінарський переконував: саме Гораціо, використовуючи довіру Гамлета, плів інтриги і вів політичну гру. Для мене це була фантастична концепція, неординарний підхід до цієї ролі. Разом із Свінарським я розмірковував, у яких епізодах Гораціо міг би ще бути присутнім, підглядати чи спостерігати. Наприклад, у сцені божевілля Офелії, де він лише мовчки дивиться. Але... Свінарський несподівано помирає, і праця припинилась. Потім були спроби реконструкції вистави, зрештою, невдалі.

Анджей Вайда у своїй постанові “Гамлета” зробив одну серйозну помилку – використав костюми з вистави Свінарського. Це породило зайві порівняння і критику.

– Проте, Ви все-таки заграли Гамлета... Здається, ніхто ще в Польщі не грав Гамлета в такому молодому віці?

– Це правда, я був одним з наймолодших акторів, які виконували цю роль. Але потім я мав чимало проблем. Публіка не повністю приймала мене як Гамлета. На це наклалися, мабуть, мої ролі у фільмах, де я грав персонажів не завжди з приємним характером. І саме це створювало для глядачів бар'єр для сприйняття мого Гамлета.

– Друга зустріч із творчістю Достоевського у Вас відбулася 1984 року. Я бачив запис телевізійної версії “Злочину і кари”, Вашого дивовижного Порфирія Петровича.

– Так, після прем'єри “Злочину і кари” було створено телевіставу. Дехто вважає, що це моя найкраща роль...

– Вона майстерно зроблена! Глядач відчуває невимовну напругу ситуації!

– Тоді я здобув найкращі рецензії! Ми брали участь у фестивалі в Единбурзі, де мене порівняли до Лоуренса Олів'є... Зрештою, ми їздили з гастролями по всьому світі.

– Щодо Вашої кар'єри в кіно... Коли відбулася перша зустріч із фільмом?

– Це був 1975 рік. Добре пам'ятаю, бо в той час народився мій син. Співпрацю в кіно запропонував мені Кшиштоф Кісльовський.

– І почалася кар'єра великого кіноактора...

– У своїй кар'єрі я чимало завдячую Анджеєві Вайді. Він дав мені усе, що можна мати в театрі! Я виходив на сцену в ролях Гамлета і Порфирія, в ролі Папкіна з “Помсти” Олександра Фредри або в ролі АА в “Емігрантах” Славомира Мрожека. Це такий широкий діапазон, що більшого годі й уявити! А при тому в одному з інтерв'ю Вайда сказав, що в кіно я реалізувався більше, ніж у театрі.

– Звичайно, фільм дає більшу популярність...

– Йдеться радше про те, що я грав у важливих для Польщі фільмах того часу. Вони, скажімо, формували мій образ як громадянина. Ці фільми часто не проходили цензури, у них відчувалося негативне ставлення до влади. Наприклад, фільм Кіс-

льовського, один з перших, що ми робили разом, взагалі не демонстрували.

– *Ви зіграли у понад п'ятдесяти фільмах. Це великий мистецький здобуток! Але від дев'яностих років Ви займаєтесь режисурою. Чому?*

– Коли мій перший режисерський фільм “Список блудниць” вийшов у 1995 році, усі думали, що це якась примха чи вибрик. А виявилось – Доля...

– *Ви вірите в Долю?*

– Думаю, що так. Не раз траплялися випадки, коли, закінчивши якусь одну справу, я задумувався – а що ж далі? Однак відразу дзвонив телефон – і Доля пропонувала нову роботу.

– *Розкажіть про знайомство з Гарольдом Пінтером.*

– У 1980 році я працював актором в Італії у Понтедері (там неподалік працював Єжи Гротовський). Міський театр виявив бажання поставити п'єсу “Вони” Станіслава Віткаци. У головній ролі мав виступити саме польський актор. П'єса так сподобалася публіці, що театр вирішив утримати п'єсу в своєму репертуарі. Почалися гастролі в Мілані, Римі, Флоренції... Як актор, я став популярним в Італії (*сміється*).

– *Ви грали італійською мовою?*

– Так, я почав вивчати цю мову (потім навіть викладав її в школах). Один із продюсерів намовив Пінтера поставити в Італії, з італійськими акторами в головних ролях, свою найновішу п'єсу “Ashes to ashes” (“Постанеш з праху”), яку вже грали на той час у Лондоні. Пінтер, прискіпливий за своїм характером, дійшов висновку, що в Італії немає жодного талановитого актора-чоловіка, і вирішив доручити головну роль іноземцеві. І ця честь випала мені. Моєю партнеркою була Адріане Астіс, яка раніше вже співпрацювала з Пінтером. Після прем'єри почалися річні гастролі містами Італії.

– *Що важливіше для Вас як актора – інтуїція чи логіка?*

– Для мене дуже важливий перший інтуїтивний імпульс. З власного досвіду знаю, що він радше поєднується з простором, в який маю увійти. А читання тексту сприймаю як філолог. Натомість, коли відчуваю простір, починаю створювати мого персонажа, втілюватися в роль.

– *Саме так творив Мейсрхольд. Рішення його новаторських вистав диктував простір сцени, її розмір. На це звернув увагу його учень Сергій Ейзенштейн.*

– Повністю з тим погоджуюсь. У кіно я відчуваю те саме! Відчуваю роль, щойно ступлю на знімальний майданчик. Отож, перше – це простір, в який заходжу. Один відомий польський сценограф, що отримав Оскара, Алан Старський, розпізнавав доброго актора, по тому як той міг почуватися в просторі його сценографії, як у себе вдома.

– *Це своєрідна метафізика – сприймати простір як живий організм, відчувати вплив речей і впливати на них.*

– Без сумніву. Друге, що мені допомагає втілитися в постать, – костюм. Сам рекомендую молодим режисерам підглядати за акторами в гардеробі. Саме там починаються перші спроби творення персонажа.

– *У Бертольта Брехта є розповідь про те, як він спостерігав за актором, коли той добирав для свого персонажа капелюха... Отже, Вам уже на початковому етапі роботи допомагає інтуїція.*

– Третій елемент – партнер. Вистачить, що лише на нього гляну, подивлюся у вічі – і починаю грати. Отже, це елемент зі сфери інтуїції. Важливе також ремісниче шліфування. Я часто не встигаю повністю підготуватися до прем'єри. Залишаються місця, епізоди, з якими я ще не розібрався. Зараз у мене п'ятдесятий виступ у ролі Річарда в “Річарді III” Шекспіра, але, чесно кажучи, лишень близько п'ятнадцятої вистави я зрозумів, як діяти у всіх моментах.

– *Важливе питання для актора – фізична форма. Як над нею працюєте?*

– З огляду на мій вік, з нею найбільші проблеми. В молодості велике враження на мене справляв Єжи Гротовський, його актори, їхня фізична кондиція та енергія, яку вони випромінювали. Багато зусиль мені коштувала роль Порфірія Петровича. Треба було випромінювати такий потужний енергетичний потік, щоб його відчули всі глядачі!

Тепер я вже не в стані утримати цієї енергії. Раніше міг увесь день зніматися у фільмі, а ввечері грати в театрі у “Злочині

і карі”. Сьогодні, щоб заграти Річарда III, я повинен упродовж цілого дня відмежовуватись від усього, і бажано, щоб до театру мене везли в авто, а після вистави – підключили до крапельниці! (Сміється...) Професія актора вимагає великих енергетичних затрат, і, мабуть, слід поступово від неї відходити.

– *Єжи Гротовський закінчив Вищу театральну школу в Кракові. Потім він працював у Вроцлаві і за свої досягнення одержав звання doctor honoris causa Вроцлавського університету. Чому школа, в якій він починав, не нагородила його таким званням?*

– Наша школа нікого ще не нагородила...

– *Жодного польського актора?!*

– На жаль, ні. Але плануємо нагородити у цьому році Густава Голубека. Він – один з перших випускників нашої школи 1947 року. Це питання треба обговорити на засіданні Вченої ради, виробити необхідні правила. Ягеллонський університет не дає звання doctor honoris causa своїм випускникам і працівникам, щоб не створювати будь-яких прецедентів. Але уже Шльонський університет у Катовіцах нагороджує своїх працівників цим званням (я одержав його місяць тому – навчаю там молодих режисерів). Отже, усе залежить від усталених правил навчального закладу.

– *Ви також член Європейської академії кіно.*

– Так, але це зовсім інше.

– *З дев'яноятих років Ви працюєте режисером-постановником у театрі в Новій Гуті, поставили там цілий ряд вистав: “Мищанина-шляхтича”, “Тартюфа” Мольєра...*

– Ще “Віндзорські жартівниці”, “Річард III” Шекспіра. Але “Івона – принцеса Бургундська” Вітольда Гомбровича була там першою моєю постановою. Часто використовував сцени з цієї п'єси, викладаючи в Італії.

– *Отже, у Вашій творчості почесні місця займають Шекспір, Достоевський, Чехов і Гомбрович.*

– Чехов менше. Гомбрович близький моєму серцю. Я дуже люблю “Івону – принцесу Бургундську”, грав у ній Короля. Фантастична п'єса! Обожаю її! Гомбрович – це добра навчальна база для молоді. Щодо Шекспіра... Справді, він вагомо присут-

ній у моєму мистецькому доробку. Хоча є п'єси, яких я не зміг би поставити на сцені.

– *Але найголовніші Ви поставили, і серед них “Макбет”.*

– Щодо “Макбета”, то я мав концепцію...

– *Яку?*

– Я працював з молодими акторами. Вважаю, що головні ролі в цій трагедії повинні грати молоді. Є такий американський фільм “Natural Born Killers” (“Природжені вбивці”) Квентіна Тарантіно. Це історія двох молодих людей, які зустрілися на бензозаправці, і з пристрасти чи шаленства почали вбивати всіх на своєму шляху. Всепоглинаюча пристрасть до влади у Макбета лягла в основу постави п'єси. І це усім припало до душі.

– *А яке значення у житті і творчості має для Вас Краків?*

– Я довго працював у Флоренції. Щодо традицій вона дуже нагадує Краків. Думаю, люди зі старих міст схожі один на одного. У них немає революційного чинника. Прогулюючись старими вулицями, відчуваєш, що тут будинки пережили тисячі людей, цілі покоління, переживуть і тебе. Не хочеш їх руйнувати! Порівнюючи Краків з таким сучасним містом, як Варшава, відчуваю у ньому відсутність того революційного елемента, який є у Варшаві. Архітектура, дух міста змінюють людину. Я завжди віддаватиму перевагу не руйнуванню, а радше збереженню.

У Кракові високий рівень освіти. Але випускники не хочуть тут залишатися. Кажуть, що навчатися у Кракові корисно, але вони не збираються робити кар'єри в цьому місті і тікають.

– *Подібна ситуація у Львові. Львів'яни досягають успіху в інших містах. В Києві працюють такі відомі львівські актори, як Богдан Ступка, Лариса Кадирова, Наталія Лотоцька, Анатолій Хостікоєв...*

– Крім того, коли я почав працювати у різних країнах світу, ловив себе на тому, що думав: як мою поведінку оцінили б у Кракові. Суворі вимоги, які Краків ставить до своїх мешканців, часто виходять поза межі людських сил.

– *Які риси характеру Ви успадкували від батьків?*

– Від батька, австрійця за походженням, я успадкував систематичність. Він був прокурором. Взагалі, вся моя сім'я – юрис-

ти. Під час різних дискусій завжди думаю: а яку з цього можна мати вигоду? *(Сміється)* Очевидно, для школи.

– *Це батькові риси у Вашому характері. А які – від мами?*

– Емоційність і велике почуття гумору. Моя матір була теплою і дуже дотепною особою. Це польський бік мого характеру.

– *Тобто, Ваша мати – полька, а батько – австрієць?*

– Саме так.

– *Ці риси помітно в образах, створених Вами у фільмах: від батька – точна форма, рухи, жести, проникливий погляд, а уміння грати комедійні ролі – це вже риси матері.*

– Звісно, комедійність маю по матері. З боку батька все було лінійне.

– *Як полум'я і лід?*

– Так. Мій батько ставився до людей прохолодно – прокурор не може виявляти почуттів.

– *Хотів би ще запитати про Ваш фільм “Хоровод”. У попередніх фільмах Ви грали головні ролі, а тут, у цьому останньому – лише епізод. Критику дивувало, що маєте таку невеличку роль.*

– Але цей фільм дивляться не менше людей, ніж мої попередні фільми.

– *Тема фільму “Хоровод” актуальна і в Україні – процес люстрації, його сприйняття молодими людьми...*

– Мене більше цікавлять психологічні наслідки люстрації, ніж сам процес. Цей процес дуже болючий. Думаю, що ми почали його запізно. А наслідки – трагічні! Люди раптом опиняються на маргінесі суспільства. Ректор Вроцлавської політехніки розповів мені історію про одного з своїх деканів. Отож, той так боявся люстрації, що відмовився від посади, не хотів навчати студентів, зачинився вдома і не спілкувався з людьми. У Чехії одна журналістка наклала на себе руки, довідавшись про те, що у списку колаборантів є її прізвище.

Мене цікавив саме цей аспект. Граю невелику роль, бо фільм спрямований на історію молодих людей. У цьому фільмі я більше ввійшов у роль режисера, ніж актора.

– *Режисер, актор, але також і сценарист – коли знаходите час писати сценарії? До певної міри – це інший фах. Ви пишете їх самі?*

– Так. Можна сказати, що процес творення сценарію для фільму, починаючи від задуму перших епізодів, іноді триває три роки. Саме ця частина роботи над фільмом мені найбільше подобається.

– *Чи веде Вас “рука” котрогось із Ваших наставників? Вайди, Кісьловського, а може, Яроцького?*

– Якщо йдеться про фільм, велику роль відіграв Кісьловський. Якби не він, навряд чи я став би кіноактором, а згодом і режисером.

– *Він допоміг Вам зрозуміти, як творити фільм?*

– Так, він показав мені, яким важливим засобом вираження думок, переконань чи ідей є фільм. Я ніколи не грав у костюмованих фільмах, ніколи не вдягнув у фільмі історичного костюма. Саме до цього схилив мене Кісьловський. Він вважав, що, переодягаючись в історичний костюм, кіноактор втрачає свою особистість.

У театрі вказали мені шлях Свінарський, Вайда та Яроцький. Яроцький був керівником мого курсу, ми пройшли з ним усю програму ПТІСу. Він познайомив нас з російською психологічною школою, навчив мене театрального ремесла. Вайда допоміг розширити мої обрії уяви, навчив мистецької відваги. А Свінарський... Він показав, як жити.

– *Дякую Вам, пане ректоре, за відверту розмову і щирі відповіді на мої запитання.*

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Авдієва Т. 159
Александрова Л. 161
Алігер М. 331
Андрєєв Л. 202
Андрієнко-Нечитайло М. 360
Андрухович Є. 112
Андрухович Я. 112
Антків Б. 13, 262 – 267, 270, 277, 364
Антонич Б.-І. 298, 306
Антонишин А. 98, 103
Антонович В. 174
Антонович Д. 12, 157, 168, 170, 173 – 178, 193, 194, 394, 405, 419
Аппія А. 202, 232, 356, 357, 359, 360
Арбузов О. 161, 331, 395
Аркушенко В. 7, 160, 252, 266, 396, 402, 403, 408, 420
Арто [А.] 215, 216, 227, 232
Ассизький Ф. 44
Астіс А. 430
Ахмерова А. 161
- Бабенко А. 67, 160, 161, 169, 253, 270, 373, 376, 377, 388, 403, 412, 415
Багінський С. 352
Багрянний І. 153
Баженов М. 191
Байчук П. 159
Балабан Б. 259, 403
Балко Б. 346
Бальме К. 12, 240 – 242
Бандера С. 114
Барба Е. 12, 168, 184, 229 – 237, 242, 379, 404, 418
Барвінок В. 54
- Барвінська Т. 32
Барвінський В. 133, 298
Барнич Я. 103
Барро Ж.-Л. 183, 371
Барт Р. 58
Бах Й.-С. 187, 379, 391
Бахтін М. 184, 204
Бежар М. 377
Безніско Є. 375, 405
Беккет С. 216, 220
Бендерський А. 159
Бенцаль М. 114, 196, 333
Бергсон А. 357, 358
Бернар С. 410
Бетговен Л. 188
Біберович І. 315, 316
Бізе Ж. 220
Біловодський М. 161, 340
Білоголовка 24
Білоцерківський Л. 32
Білоштан Я. 56, 59
Біргель В. 144
Біркенмайер 121
Бірчак [В.] 30
Бічуча Н. 4, 9, 156, 278
Бішоф Й. 121
Блавацька Є. див. Дичко-Блавацька Є.
Блавацька Н. (Лужницька Н.) 79, 89, 98
Блавацький В. 69 – 84, 86 – 118, 120, 121, 123 – 125, 127 – 158, 163, 196, 329, 350, 403
Блейк В. 358
Блок О. 201, 202
Бобошко Ю. 64, 67, 185
Богаченко І. 54, 55, 324, 326

- Богомазов С. 360
Божедан О. 150, 151
Бокотей А. 411
Бонковська О. 67
Борисенко В. 347, 348
Борисовець В. 62, 335, 337
Борисоглібська Г. 158
Боровик Л. 79 – 81, 84 – 86, 89, 90, 93, 94, 99
Боровська Л. 285, 377
Бортник Я. 130
Босенко А. 406
Босович В. 8, 296
Боярська Л. 67
Брехт Б. 6, 58, 214 – 216, 218, 232, 291, 371, 431
Брилинський Ю. 274, 368, 375
Бриткіна Е. 161
Брук П. 12, 67, 184, 211 – 225, 227, 242, 418
Брюховецька Л. 306
Будинкевич Г. 349
Бураковський А. 248, 250, 251, 335, 336, 338, 339, 342
Бурачек М. 256
Буревій К. 8
Бурячок І. 52, 54
Бучма А. 71, 177, 258, 259
- В.Д. див. Дорошенко В.*
Ваврик Б. 160, 161, 203, 253
Вагнер Р. 301, 357 – 360
Вайда А. 427 – 429, 435
Вайдліх [Ф.] 121
Вайльд О. 194
Вайс П. 216
Вакарчук І. 3, 10, 11, 306, 397, 403, 419
Ванникова І. 392
Вапль К. 187
Варецька В. 31, 32
Василевич В. 159, 160
Васильківський В. 159
- Василько В. 29, 41, 182
Васильченко С. 124, 177
Васільєв [О.] 418
Ватуля О. 31, 32
Вахтангов Є. 371, 379
Веннінгер А. 239, 242
Вер В. 123, 135
Вергарн Е. 205
Верді Дж. 209, 301
Весоловський О. 25
Винниченко В. 9, 40, 144, 177, 384
Висоцький В. 379
Виспянський С. 22, 47, 418, 422, 428
Витвицький В. 114
Вілар Ж. 183
Вільде І. 262, 266, 267, 277, 286
Вінграновський М. 411
Вірта М. 251, 331
Віткаци С. 430
Владимирова Н. 356 – 360
Власов А. 122
Возняк М. 193, 195, 398
Волинець С. 120
Волицька І. 23, 177, 185, 255, 318, 352
Волконський С. 189, 371
Вороний М. 263, 360, 403
Вошак Я. 97, 98
Врублевська В. 286, 290
- Габрилович Є. 373
Гаєнко Ф. 7, 60, 158, 162, 253, 292, 406
Гаєнко-Ликова Т. 406
Гай О. 7, 160, 253, 254, 266, 339, 363, 368, 397, 403, 408, 420
Гайдабура В. 116, 130, 150, 155, 353–355
Гаккебуш В. 39
Галан Я. 261, 365
Галич О. 331
Гальбе М. 40, 144
Гампате А. 222
Гарбузюк М. 11, 117, 128, 156, 402
Гароді Р. 181

- Гарус А. 161
 Гарух М. 130
 Гасюк О. 151
 Гауптман Г. 47, 199, 200, 201
 Гаусвальд Г. 145
 Гвоздев О. 12
 Геллер Е. 122
 Геляс Я. 98
 Геращенко М. 60
 Геринович Х. 161
 Германн М. 57, 195, 240
 Гіляровський М. 7, 373, 375
 Гірняк І. 98
 Гірняк Й. 12, 71, 116 – 120, 122 – 123, 125, 126, 128 – 132, 135, 136, 142, 149, 150, 152, 154, 158, 159, 403
 Гірняк Н. 76, 84
 Гітлер [А.] 146
 Глинка М. 189
 Глібов Л. 191
 Глієр Р. 54, 55, 71
 Глова С. 67
 Глухий В. 7, 66, 160, 161, 253, 268, 274, 364, 403
 Глушко В. 126
 Глюк Х. 203
 Гмиря Б. 355
 Гоголь М. 142, 151, 153, 207, 251, 261, 332
 Головін О. 203
 Голота П. 324
 Голубек Г. 432
 Гольдоні [К.] 124
 Гольдштейн С. (*Дорошенко С., Семдор*) 24, 27, 321
 Гончар О. 8, 267, 270, 277, 304
 Гончарівський І. 53, 158
 Горбенко І. 406
 Гординський В. 126, 129, 149, 154
 Гординський С. 359, 360
 Горленко Н. 103, 107, 109
 Горська А. 333
 Горська О. 32
 Горчинський А. 7, 252, 333
 Горький М. 158, 251, 261, 262, 331, 332
 Гоу Д. 331
 Грановський А. 208
 Грибінський Б. 135 – 137
 Грибоєдов А. 199, 207
 Григорієв М. 126, 128, 154
 Гриневецька І. 314, 315
 Гриневецький І. 315, 316
 Гриневецький Н. 314
 Гринько О. 7, 13, 64, 67, 253, 254, 264, 284 – 289, 294, 333, 364, 389, 397, 408
 Грипич В. 55, 295
 Гришокіна Л. 161
 Грінченко С. 54, 159, 324, 326
 Гросицька Ю. 260
Грузбенко С. (Грузберг С.) 115
 Губенко К. 54
 Гузар [Л.] 22
 Гулак 33
 Гулак-Артемівський С. 97, 115, 260, 316
 Гулевич 316
 Гулей Г. 161
 Гуно Ш. 189, 214
 Гупало К. 144
 Гюго В. 204, 247, 251, 255, 329, 331, 332
 Гаватович Я. 173
 Гете Й. 358
 Гілгуд Дж. 214
 Гільденбрант А. 358
 Гінтц В. 121
 Гомбрович В. 432
 Гот Є. 169
 Грідгенс [Г.] 144
 Гроговський Є. 12, 37, 168, 184, 190, 217, 222, 224, 225 – 228, 230, 233, 234, 242, 311, 371, 372, 375, 379, 399, 404, 405, 418, 430 – 432

- Гурджієв Г. 222
 Гушпіт І. 169
- Давидко Т. 160, 161, 253
 Данилко О. 83, 98, 103
 Данильчук Л. 351, 352
 Данте [А.] 184
 Данчак І. 33
 Данченко В. 7, 61, 64, 158, 166, 253, 266, 292, 338, 339
 Данченко С. 7, 8, 13, 65, 66, 166, 267–271, 273 – 278, 350, 364, 366, 372, 373, 376, 382, 388, 396, 403, 420
 Дебюссі К. 220, 376
 Деглер Я. 169
 Деймек К. 426
 Дейч О. 39
 Декру Е. 230, 232
 Дельсарт [Ф.] 206
 Демчук Н. 4
 Джеймс В. 206
 Джексон Б. 212
 Джигіль Є. 160
 Джуман М. 159
 Дзевульській Е. 29
 Динник І. 355
 Дичківна Е. див. Дичко-Блавацька Є.
 Дичківна Є. див. Дичко-Блавацька Є.
 Дичко Е. див. Дичко-Блавацька Є.
 Дичко-Блавацька Є. (Блавацька Є., Дичківна Е., Дичківна Є., Дичко Е.) 98, 103, 107, 117, 136, 138, 148, 156
 Дірко М. 79, 80
 Дмитерко Л. 251, 332
 Дмитрова Л. 12
 Добровольська О. 116, 118, 119, 126, 130, 154, 403
 Довженко О. 379
 Домбровська Д. 394
 Дорошенко В. (В.Д.) 80, 83, 85
 Дорошенко П. 318, 320
Дорошенко С. див. Гольдштейн С.
- Достоєвський Ф. 213, 426, 428, 429, 432
 Доценко Н. 7, 61, 158, 165, 253, 264, 291, 292, 324, 368, 389, 396, 409, 420
 Драк А. 64, 67
 Драк М. 31, 32
 Драч І. 411
 Дубровський С. 149, 152
 Дударєв Д. 7, 60, 158, 324, 325, 335, 338, 340, 342
 Дудка С. 346, 347
 Дузе [Л.] 379
 Дюлен Ш. 371
 Дюма О.-син 209
 Дюрренматт Ф. 215
 Д'юссо А. 331
- Ейзенштейн С. 199, 203, 232, 431
 Ейнштейн А. 225
 Ердман М. 207
 Ерлер Ф. 358
- Єлагін Ю. 207
 Єндик Р. 87, 92, 93, 100, 101
 Єременко Ю. 397, 403
 Єрмакова Н. 185
 Єфремов О. 273
- Жак-Далькроз 359
 Жем'є Ф. 347
 Жене Ж. 215, 216
 Жирко Т. 285
 Жолкевич Б. 112
 Журба С. 161
- Заблоцький 47
 Завадко І. 364
 Заболотна В. 169, 405
 Зав'ялова Д. 351
 Загаров О. 123, 131, 196
 Загул Д. 191
 Залеські 111
 Заньковецька М. 53 – 55, 59, 60, 158, 264, 291, 379, 410

- Запольська Г. 9
 Затворницький Г. 355
 Захватович К. 427
 Зелес Р. 83
 Зозуля Л. 112
 Зозуляк П. 161
 Зюзь Н. 161
 Зюлковский Г. 217
- Ібсен Г. 8, 9, 144, 199, 202, 250, 334
 Іваненко Л. 159
 Іваничук Р. 266, 277, 411
 Іванов В. 201, 247, 329
 Івасівка М. 100, 118, 139, 154
 Івасюк В. 277
 Івченко В. 158, 164, 292, 295, 323
 – 327, 335, 337, 342, 403
 Ігнатенко В. 13, 301, 302
 Ігнатович Г. 52, 54
 Ізьо Г. 346
 Ілечко В. 405
 Ільницький М. 411
 Ірд К. 184, 391
 Ісаєв В. 331
 Істоміна Г. 83, 86, 89
- Йонеско Е. 62, 225
- Каганова Л. 7, 252, 262, 285, 368, 389,
 397, 403, 408
 Кадирова Л. 7, 13, 160, 161, 169, 253,
 264, 268, 274, 277, 303 – 305, 364, 368,
 403, 433
 Кайнц Й. 180
 Калинець І. 411
 Калинець Ірина 411
 Калинович А. 161
 Кальдерон П. 8, 162, 284, 290, 397, 408
 Кар'єр Ж.-К. 221
 Карабіневич [П.] 94
 Каргальський С. 54
 Карнер Доріс А. 238, 239
- Карлін В. 160, 293
 Карпенко-Карий І. (Тобілевич І.) 5, 8,
 181, 252, 261, 262, 266, 270, 286, 287,
 290, 293, 332
 Карп'як В. 98, 103, 107
 Карп'якова О. 103
 Карп'як-Степова М. див. Степова М.
 Кафка Ф. 399
 Качалов М. 266
 Квітка К. 187
 Кипріян М. 55, 65, 66, 253, 271, 274,
 275, 277, 415
 Кісельовський К. 427, 430, 435
 Кіхтяк Б. 161
 Клех В. 105, 106, 109
 Кліоновські 111
 Клішевська К. 316
 Клішевський А. 316
 Кнаке-Завадський [С.] 141, 143
 Кобата М. 159
 Кобилиця О. 112
 Кобилянська О. 261, 267
 Коваленко В. 7, 160, 161, 253, 268
 Коваль Я. 399, 401
 Ковальов С. 160
 Ковальчук П. 112
 Ковачевич Д. 9
 Когут 75
 Когут С. 33
 Когутяк [І.] 94
 Козак Б. 5 – 14, 66, 160, 161, 169, 246,
 253, 255, 264, 268, 269, 274, 276, 277,
 278, 300, 363, 370, 374, 276, 381, 385
 – 387, 394, 399, 402, 407, 408, 414,
 415, 422
 Козаренко О. 415
 Козачковський Д. 6, 7, 160, 161, 165, 253,
 262, 266, 285, 291, 292, 382, 389, 390,
 395 – 397, 400, 402, 403, 408, 409, 420
 Козирева Т. 407
 Кокто Ж. 355
 Колесник Л. 159

- Колесса М. 298
 Колесса Ф. 187, 360
 Коломієць О. 246, 272, 389, 396
 Коломієць Р. 278
 Комісаржевська В. 202, 203
 Копилевич М. 349
 Копо [Ж.] 232
 Кордіяні Б. 160
 Кордуба М. 406
 Кореневич Л. 375
 Корковидов О. 160
 Корнас Т. 221
 Корнієнко А. 7, 66, 160, 161, 253, 268, 276
 Корнієнко Н. 36, 185, 360
 Корнійчук О. 8, 144, 161, 246, 248, 250, 251, 261, 275, 286, 290, 329 – 332, 334, 336, 373, 374
 Корнілов В. 161
 Королик В. 103, 112
 Корольчук О. 52 – 54, 59, 158
 Корчагіна М. 159
 Кос-Анатольський А. 298 – 300
 Косач Ю. 120, 124
 Косенко В. 298
 Косів М. 255, 411
 Косач Ю. 124
 Коссак В. 24, 27
 Коссак М. 25, 319
 Костенко Л. 179, 296, 411
 Коструба П. 403
 Костюк С. 406
 Костюкова В. 161
 Котляревський І. 8, 94, 96, 111, 114, 161, 240, 261, 272, 375, 387
 Котт Я. 216
 Кох Б. 7, 160, 253, 255, 274, 285, 294, 333, 364, 374, 397, 408
 Коханенко Б. 31
 Коханенко Є. 32
 Коханова М. 32
 Коцюбинський М. 367
 Коцюлим М. 160, 161, 253
 Коцюлим Я. 169
 Кочерга І. 255
 Кочур Г. 136
 Кошевський К. 31, 32
 Кошуба В. 161
 Кравчук А. 66
 Кривавич Д. 411
 Крег І. 38, 198, 202, 215, 232, 356 – 358, 360, 379
 Кремза В. 159
 Кречет В. 30, 32
 Кривицька Л. (Кривіцька Л., Кривіцька О.) 33, 73, 95, 98, 158, 162, 292, 420
 Кривицька Л. див. Кривицька Л.
 Кривицька О. див. Кривицька Л.
 Кривіцький Я. 33, 73
 Крижанівський Б. 102
 Крижанівський С. 98, 102, 103, 110, 111
 Кролик В. 98
 Кроммелінк Ф. 206
 Кропивницький М. 5, 8, 45, 87, 105, 181, 251, 252, 255, 260, 262, 266, 293, 323, 332
 Крупник Г. 159
 Крушельницька Л. 406
 Крушельницька М. 13, 297, 300, 411
 Крушельницька С. 301
 Крушельницький А. 300
 Крушельницький М. 71, 177, 259, 374
 Ксьондз Ж. 159
 Кувшинір П. 161
 Кудла І. 33, 98
 Кудлик Р. 274, 411
 Кудрик Б. 133
 Кудрицький А. 317
 Кузьменко П. 32
 Кузякіна Н. 185
 Кулик М. 415
 Куліш М. 118, 144, 270, 293, 333, 384
 Куліш П. 123

- Кульчицька К. 314
 Купчинська О. 98
 Курбас В. (Тейхер В., Яновичева) 39, 316, 317
 Курбас Л. 5, 6, 12, 13, 17, 23 – 29, 34, 36 – 55, 63, 70, 71, 77, 104, 110, 111, 118, 126, 129, 130, 131, 145, 154, 159, 161, 162, 166, 170, 177, 179 – 185, 189, 192, 211, 229, 231, 232, 240, 247, 249, 251, 253 – 256, 259, 275, 277, 278, 287, 288, 294, 295, 297, 311 – 322, 328 – 330, 334, 352, 356, 360, 371, 372, 377, 379, 380, 382, 390, 396, 403 – 405, 408, 420
 Курбас С. (Янович) 314, 317
 Курбас Ф. 314
 Курдник А. 107, 108
 Курило Е. 98, 102
 Кучер А. 195
 Кучинський В. 420
 Кушнарьова Г. (Кушнірева Г., Кушнір Г.) 27, 321
 Кушнір Г. див. Кушнарьова Г.
 Кушнірева Г. див. Кушнарьова Г.

 Лабіш Е. 9
 Лабінський [М.] 185
 Лавренъов В. 331
 Лаврівський Ю. 98
 Ласовський В. 97 – 99
 Левада О. 162, 252, 254, 295, 331, 332, 374
 Левицька В. 4, 95, 97, 98, 102 – 104, 106, 109, 136, 142, 147, 152, 156
 Левицька Р. 98
 Левицький Е. див. Левицький Є.
 Левицький Є. (Левицький Е.) 95, 98, 102, 106, 109
 Левицький Л. 282
 Левицький Ю. 4, 104, 136, 137, 156
 Легуве Є. 189
 Лексиков В. 161

 Леонкавалло [Р.] 189, 301
 Лепкий Б. 8, 72, 105, 144, 267, 296
 Лермонтов М. 8, 203, 209
 Лизанівський І. 70
 Липківська Г. 169
 Лисенко М. 55, 187 – 189, 263, 298
 Лисяк О. 105, 110, 154
 Литвак Є. 159
 Литвиненко Т. 66, 268, 274, 276
 Литвинович І. 314
 Лі В. 214
 Лідер Д. 359
 Лімановський М. 38
 Ліницька Л. 54, 158
 Лісенко І. 98, 152
 Ліснівська Н. 126
 Лобко А. 161
 Лопе де Вега 251, 332
 Лор Г. 32
 Лорка Г. 367
 Лопатинський Д. 143
 Лотоцька Н. 7, 160, 161, 169, 253, 268, 433
 Лужницька Н. див. Блавацька Н.
 Лужницький Гр. 12, 69, 72, 74, 79, 83, 91, 92, 118, 120, 144, 168, 193 – 197, 398, 405
 Лукашевич В. 32
 Луцик І. 261
 Лучейко Т. 346
 Лучицька К. 54, 158
 Любарт В. 7, 54, 59, 60, 158, 253, 291, 292
 Любченко А. 140, 145, 146
 Людкевич С. 133, 298, 360
 Люпуль А. 112
 Люга О. 410
 Ляо-Цзи 371
 Лятошинський Б. 301

 Майхер [І.] 24, 27
 Макаренко М. 122

- Макарик І. 116, 119, 121, 150, 155
 Максименко В. 7, 264, 274, 275, 342
 Максименко С. 11
 Максимішини 111
 Максимчук С. 255, 368
 Малаков В. 251, 332
 Малевич К. 205
 Малиш-Федорець М. 54
 Малюшек Ю. див. *Остерва Ю.*
 Манковська Л. 160
 Марє Ж. 413
 Марло К. 212
 Мартіне М. 207
 Маруненко Б. 83
 Маршалек А. 169
 Мар'яненко І. 53, 54, 158, 258
 Маслюкова Л. 159
 Матрас Ф. 28, 322
 Матюха С. 411
 Махал Я. 194
 Маяковський В. 205, 207
 Медведєв Д. 331
 Медвїд Л. 411, 413
 Мейєрбер [Дж.] 189
 Мейєрхольд В. 6, 12, 37, 183, 198, 199
 – 210, 214, 227, 234, 287, 295, 371,
 379, 431
 Мейтус Ю. 301
 Меллер В. 360
 Мелік Л. 115
 Мельник В. 103, 107
 Мельник М. 102, 103, 107
 Мельникова М. 98, 107
 Мельниченко В. 414, 416
 Мельничук-Лучко Л. 160
 Мелянський Б. (*Б.М.*) 119, 122, 125,
 132, 138
 Меншова Ю. 392
 Мерехт С. 108
 Меріме П. 220, 247, 329
 Мернова М. 160, 161
 Метерлінк М. 200 – 202, 220
 Мешкіс Б. 159
 Микитенко І. 275
 Миколайчук І. 308, 379, 412
 Мисько Е. 13, 279, 280, 297, 411
 Михайлов В. 332
 Михалков С. 332
 Міліца В. 272
 Міллер А. 215
 Мільгініс Ю. 184, 364, 379, 391
 Мілютенко Д. 374
 Міносян Н. 268, 364
 Мірза М. 112
 Мірза [Марія] 112
 Мірус Б. 7, 13, 159, 164, 253, 255, 292
 – 295, 333
 Міцкевич А. 47, 379, 426
 Моем С. 144, 401
 Моїсеєнко М. 160
 Моїссі К. 141, 143
 Мольєр Ж.-Б. 8, 47, 120, 144, 158,
 203, 345 – 347, 349, 432
 Моне К. 370
 Мончинська Н. 159
 Морачевський В. 351
 Моровіц Ч. 216
 Морозюк Г. 346
 Мотиль О. 114
 Моцарт В.А. 189, 214, 246, 379
 Мрожек С. 429
 Муравйов [М.] 41
 Мусій 33
 Мусоргський М. 214
 Науменко В. 187
 Немирович-Данченко В. 199
 Нессен К. 195
 Нижанківський А. 27
 Ніколаєнко М. 394
 Німчук І. 124, 133 – 135, 139 – 141,
 145, 152
 Нірод Ф. 60
 Ніцше Ф. 100, 357 – 359, 371

- Новиков А. 278
Новоселицька Н. 277
- Овдієнко І. 7
Овсійчук В. 160, 394, 408
Оглоблин О. 194
Огорчак А. 406
Озаровський Ю. 189
Олесь О. 40, 47, 144, 177, 303
Олів'є Л. 214, 429
Опанасенко В. 6, 7, 270, 373, 376, 382, 388, 394, 395, 400, 420
Опар М. 83, 86, 89
Орлян Д. 31, 32.
Осиповичева А. 22, 24, 27, 321
Осінський З. 225, 228, 234, 405
Осмоловський В. 160
Остерва Ю. (Малюшек Ю.) 14, 36 – 51, 227
Островська К. 159
Островський О. 207, 255, 323, 331
Оффенбах 320
- Паві П. 12, 242, 418
Павленко П. 331
Павловський В. 188
Падалко Ф. 346
Паздрій Б. 83, 86, 89, 97 – 100, 102, 103, 107, 108, 110, 121, 124, 152
Параджанов С. 413
Пастернак О. 103
Пачовський В. 13, 17 – 23, 26, 29, 30, 31 – 35, 320
Пашко А. 255
Певна Х. 4, 117, 156
Пенькович М. 54, 324, 327
Первомайський Л. 331
Перепелицина Т. 64, 408
Перлін Є. 187
Петренко А. 139, 140
Петрицький А. 360
Петров Є. 331
- Петрович [В.] 22
Пилипенко М. 32
Пилипчук Р. 4, 14, 169, 278
Писаревський О. 159
Підвисоцький К. 316
Пікассо П. 376
Пінот-Рудакевич Я. 106, 109, 110
Пінтер Г. 430
Піскагор [Е.] 208
Піскун І. 56
Піцишин О. 161, 268
Плешнарович С. 316
Плохотнюк А. 253, 255, 268, 274
Плошевський В.-К. 314 – 316
Погодін М. 266, 373
Погребенник Ф. 71
Полінська А. 160
Полінська В. 7, 64, 166, 264, 270
Полінський Г. 338, 339, 342
Полторацький О. 62, 252
Полянський О. 314, 316, 317
Полянський Ю. 114
Помазан А. 160, 161, 253
Понеділок М. 105
Пономаренко О. 32
Попов О. 184, 379
Попова Л. 206
Прістлі Д. 9, 232, 330
Процев'ят М. 411
Пруслін Н. 54
Прут І. 323
Пуччіні Дж. 214
Пушкін О. 8, 209, 272, 368
Пшибишевський С. 201
Пшоняк В. 428
П'ясецький Л. 31, 32
- Рабле [Ф.] 204
Радванський А. 83
Радиш М. 97, 98, 103, 105, 128
Радлов Е. 355
Радлов С. 122

- Радченко О. 55
Райніс Я. 252, 323, 332
Райх З. 208, 210
Рагайчакова Д. 169
Рахманінов С. 189
Рачада О. 293
Ревуцький В. 4, 69, 77, 99, 100, 103, 104, 116, 126, 139, 147, 154, 185, 187, 189, 192, 403
Ревуцький Д. 12, 168, 186 – 192
Резникович М. 278
Рейнгардт М. 38
Рескін Дж. 357
Рильський М. 3, 91, 191, 252, 412
Рихловський Ф. 39, 41
Рідлей А. 102
Ріпко О. 7, 13, 160, 161, 253, 257 – 264, 270, 286, 292, 373, 376, 382, 389, 403, 408, 420
Рігтель О. 161
Родзь Л. 161
Розов В. 270
Розстальний В. 66, 253, 268, 275 – 277
Рокаморі К. 221
Романицький Б. 7, 13, 54, 59, 60, 61, 63, 158, 162, 164, 165, 245, 246, 248 – 250, 264, 266, 274, 275, 291, 292, 323, 324, 326, 329, 330, 334, 336, 368, 389, 396, 403, 409, 410, 420
Романчак Я. 79
Ромен Ж. 296
Ростан Е. 8
Ротенштейн А. 7, 64, 161, 252, 333, 382, 395, 402, 408, 420
Рошко І. 112
Рубчак І. 27, 33, 158, 180, 292
Рубчаківна О. 32
Рубчакова К. 24, 27, 180
Рудницька Л. 282
Рудницька М. 143
Рудницький І. (*Кедрин М.*) 123
Рудницький М. (*М.Р.*) 12, 33, 78, 80 – 82, 86, 91, 117, 121 – 125, 127, 128, 133, 135 – 144, 146 – 151, 153 – 156, 159, 282, 398, 403
Ружицькі, подружжя 316
Рулін П. 30, 168, 193, 194
Рябокляч І. 246, 262, 270, 293, 304, 390
Садовський М. 39, 59, 87, 177, 180, 181
Саксаганський П. 158, 165, 181, 246, 291, 389, 396
Салакру А. 285
Самойлов Л. 332
Сандович Ф. 160, 263
Сапунов М. 201
Сарду [В.] 120
Сартр Ж.-П. 213
Сватко 393
Свідерський М. 161
Свінарський К. 426 – 428, 435
Северин А. 220
Селінджер Д. 370
Семдор див. Гольдштейн С.
Сенюра Й. 346, 348
Сердюк В. 83, 86
Сердюкова Л. 83, 89, 98
Сидоренко З. 249, 330
Симонов К. 331, 342
Синебабка А. 161
Сікорський В. 413
Сімович В. 80, 83, 85 – 87, 91, 92
Сімович Р. 298
Сінклер [Е.-Б.] 258
Сірецький Р. 23, 319, 320
Січинський В. 360
Скалій Р. 311, 312, 314, 317
Скарначчі Д. 8
Скарпетт С. 296
Сковорода Г. 44, 47, 371
Скоропадський П. 41
Скофілд П. 212, 214, 215
Сладкопєвцев В. 189
Слинько Л. 161

- Сліпенький О. 98
Слободівна М. 300
Словацький Ю. 47
Смілянський Л. 330
Сміян С. 7, 162, 408
Смовженко Т. 3
Смоктуновський І. 378
Смолич Ю. 30 – 32
Сніцарчук А. 410
Собко В. 332
Собуцька Л. 160, 161, 253
Совачева Г. 33, 72, 73, 95, 196
Сойка Б. 375, 411
Сокирко В. 31
Соколова Т. 349
Сологуб Ф. 202
Солтан Д. 346
Солтис М. 107
Сольський Л. 180
Сорока П. 98, 139, 152
Сорувко 314
Сотникова А. 410
Софокл 40, 47
Софронів В. 105
Софронова Л. 12, 168
Сохацький В. 261
Сохор О. 324
Стадник Й. 18, 21 – 23, 33, 196, 355.
Стадник Я. 94
Стадники Й., С., подружжя 33
Стадниківна Соня 33
Стадникова Софія 21, 22
Стайн Дж. 12, 168, 242
Сталінський О. 160
Станіславський К. 6, 37, 38, 58, 161, 183, 184, 189, 199 – 201, 206, 209, 216, 220, 227, 230, 231, 266, 268, 294, 371, 372, 375, 379, 382, 404, 410, 418
Станков 31
Старицький М. 124, 161, 266, 331
Старицький [Мирослав] 33
Старовойт М. 394
Старський А. 431
Стельмах Б. 349
Степень С. 313
Степанчикова Т. 168, 238, 239
Степова М. (Карп'як-Степова М.) 79, 98, 102, 106, 109
Стерн Л. 212
Стефаник В. 14, 69 – 83, 85 – 98, 100 – 103, 105 – 113, 188, 256, 270, 350 – 352
Стефаник Л. 87
Стефаник С. 87
Стефанов О. 410
Стефанчук Ю. 55, 61, 63
Стеценко К. 54, 55, 71
Стецько Б. 160, 161, 169, 253
Стецько Я. 114
Стечинські [Ел.], [А.] 316
Стещенко І. 116, 129
Страсберг Л. 216
Стригун Ф. 8, 55, 66, 67, 264, 268, 274, 276 – 278, 368, 376, 388, 403, 413, 415, 419
Ступка Б. 7, 66, 160, 162, 169, 253, 254, 268, 273, 274, 276, 278, 397, 408, 412, 433
Стуруа Р. 380, 418
Судейкін С. 201
Сулименко А. 363
Сумський В. 7, 262, 266
Суловський Б. 270
Сухово-Кобилін О. 8, 207, 266, 293, 376
Тагор Р. 413
Таїров [О.] 208
Тайнен К. 215
Танасевич О. 115
Танюк Л. 185, 333, 360
Тарабузі В. 8
Таран І. 59
Тарантіно К. 433
Тарнавський О. (*т., от.*) 119, 124, 133, 139, 143, 150

- Тейхер В. див. Курбас В.
Тейхер І. (Тейхер Й.-А.) 312, 314, 317
Теліченко О. 161
Теплий А. 33, 103, 112
Терещенко Т. 32
Терниченко Т. 32
Тимошенко 111
Тимошенко А. 340
Тимченко 33
Тимчук Р. 34
Тичина П. 42, 91, 191
Тишкевич М. (*М.О.*) 89
Ткаченко О. 392
Тобілевич Б. 246
Товстоногов Г. 58, 184, 273, 379
Толстой А. 200, 391
Том Р. 291
Трель Є. 427
Третяков С. 207
Троцький Л. 208
Труш І. 256, 360
Туркевич І. 25 – 27
Туркевич Л. 97, 98, 126, 139
Турнбулл К. 219
Тягно Б. 6, 13, 62, 63, 159, 160 – 162, 170, 247 – 254, 258, 259, 261 – 262, 277, 278, 287, 292, 328, 330, 332 – 342, 366, 371, 373, 374, 378, 382, 388, 390, 396, 402, 403, 406, 408, 420
- Українка Леся 8, 47, 126, 144, 177, 191, 270, 271, 287, 304, 323, 368
Ульгурський Я. 394
Урбанський Є. 378
- Файк А. 207
Федорович Ф. 32
Федорцева С. 13, 71, 255
Фелик 33
Фернау [Р.] 144
Фігейредо Г. 252, 332
Фляшен Л. 233
- Фолкнер В. 365
Форд Дж. 218
Форостецький В. 115
Франко І. 8, 9, 56, 57, 59 – 68, 177, 191, 195, 196, 246, 251, 252, 270 – 272, 274 – 276, 300, 304, 331, 332, 365, 398
Фредро О. 8, 47, 293, 429
Фрейд З. 371, 391
Фроляк О. 392
Фукс Г. 38, 202, 356, 357, 358, 360
- Хайкін Й. 217
Харченко В. 55, 158, 324, 325
Хвостенко Ю. 410
Хелгаї Е. 304
Хижняк А. 332
Хлебкевич М. 161
Холл П. 215
Хом'як К. 7, 13, 275, 285, 290, 291, 397, 408
Хороб С. 197
Хостікоєв А. 277, 433
Хоткевич Г. 53, 177, 180, 410
Хояк Б. 312, 313, 316
- Цесляк Р. 217
Цісікова Г. 83
- Чабан П. 346
Чабаненко І. 330
Чайковський П. 209
Чаплін Ч. 379
Чарнецький С. 19, 20 – 27, 33, 35, 193, 318, 319, 321, 322, 398, 405
Черкасенко С. 177
Черкашин Р. 191
Черненко Н. 7, 161
Черних В. 293
Черчіл К. 221
Честертон Г. 358
Чехов А. 199, 200, 209, 219, 220, 263, 272, 273, 288, 293, 331, 341, 384, 390, 432

- Чехов М. 180, 207, 208
 Чистякова В. 39, 259, 316, 317
 Чолган І. 105, 119, 124, 125, 131, 132, 140
 Чупирін Ю. 332
- Шайда Г. 264, 275
 Шаповал П. 159
 Шатров М. 373
 Шашарівська Є. 152
 Шашарівський В. див. Шашаровський В.
 Шашаровський В. (Шашарівський В.) 98, 105–107, 110
 Шведенко Н. 32
 Швейцер А. 36
 Шевальє М. 377, 420
 Шевельов Ю. 145, 146
 Шевцов В. 349
 Шевченко 400
 Шевченко А. 412
 Шевченко Т. 9, 47, 52 – 55, 71, 81, 91, 104, 115, 191, 258, 262, 266, 287, 296, 323, 379, 407, 412, 414 – 417
 Шевчук В. 293
 Шейнін Л. 331
 Шейнін Т. 331
 Шекспір В. 8, 29, 47, 66, 101, 115, 119, 120 – 124, 127, 132, 134, 135, 139, 140, 142, 151, 154, 155, 156, 204, 212 – 214, 215, 217 – 220, 252, 270 – 272, 276, 287, 293, 303, 332, 333, 358, 367, 368, 375, 384, 386, 391, 417, 428, 431, 432
 Шелюжко М. 301
 Шепетюк М. 112
 Шефферт А. 9
 Шехнер Р. 237
 Шитін Л. 332
 Шіллер Л. 38
 Шиллер Ф. 8, 251, 261, 331, 332
 Шквиря А. 159
- Шкневський Д. 251, 332
 Школьник А. 269
 Шкльода І. 4
 Шмід Г. 194
 Шмітт Е.-Е. 9, 410
 Шніцлер А. 203
 Шпігель І. 143
 Штейн О. 269
 Штраус Й. 316
 Штраус Р. 203, 214
 Штур Є. 422
 Шумейко Г. 368
 Шумська М. 112
 Шумський Св. 112
 Шуневич Н. 346
 Шуст М. 4, 117, 156
- Юберсфельд А. 57, 65, 276
 Юнг К. 371, 379, 391
 Юра Г. 30 – 32
 Юра-Юрський О. (Юрський Л.) 31, 32
 Юрівна Т. 32
 Юрський Л. див. Юра-Юрський О.
 Юрчак В. 22, 24, 25, 180
- Якимов В. 161
 Яковлів О. (Яковлев О.) 33, 98
 Ямаш Ю. 168
 Янівський Б. 65, 271, 274, 275, 348
 Янович див. Курбас С.
 Яновичева див. Курбас В.
 Яновичі 316, 317
 Яременко В. 7, 54, 59, 60, 158, 161, 162, 165, 253, 262 – 264, 266, 275, 291, 292, 324, 325, 396, 408, 420
 Ярославенко Я. 263
 Яроцький Є. 426, 427, 435
 Яроцький І. 261
 Ячмінський В. 160, 161, 169, 253

ЗМІСТ

Від автора 3

Ростислав Пилипчук. Унікально багатогранний талант 5

Розділ 1.

СТАТТІ

До історії постановок драми “Сонце руїни” Василя Пачовського	17
Театральна етика Леся Курбаса і Юліуша Остерви (типологічний аспект).	36
Леесь Курбас заповів “Гайдамаки”	52
Соціальний <i>gestus</i> франкіани Театру ім. Марії Заньковецької	56
Вистава “Земля” за творами Василя Стефаника в театрі “Заграва” (1933)	69
Інсценізація новел Василя Стефаника “Земля” на українських сценах (1941–1957).	96
Палімпсест українського “Гамлета”: переклад і прапрем’єра 1943 року.	114
“Рукописи не горять!”	154
Акторська школа заньківчан	157
Виховання акторів і театрознавців у Львівському національному університеті імені Івана Франка	167

Розділ 2.

ПЕРЕДМОВИ ТА ПІСЛЯМОВИ ДО КНИГ

Передмова до перевидання (Антонович Д. Триста років українського театру...)	173
--	-----

Лесь Степанович Курбас...	
(Лесь Курбас. Театральні закони...)	179
Повернена до життя	
(Ревуцький Д. Живе слово. Теорія виразного читання...)	186
“Час збирати каміння!”	
(Лужницький Г. Український театр...)	193
Мейерхольд-Райх Всеволод Емільович	
(Всеволод Мейерхольд. Мистецтво театру...)	198
Пітер Брук (Пітер Брук. Жодних секретів...)	211
Передне слово	
(Єжи Гротовський. Театр. Ритуал. Перформер...)	223
Гребти проти течії! (Евдженію Барба. Паперове каное...)	229
Передне слово до українського видання	
(Доріс А. Карнер. Сміх крізь сльози...)	238
Передслово до українського видання	
(Крістофер Бальме. Вступ до театрознавства...)	240

Розділ 3.

ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТІВ

Учитель (Борис Романицький)	245
Борис Тягно – мужня людина і великий митець!	247
Софія Федорцева	255
Великий трудівник української сцени (Олекса Ріпка)	257
Його називали улюбленцем долі (Богдан Антків)	265
Штрихи до творчого портрета Сергія Данченка	268
Один із земних ангелів, що ходив лабіринтами вулиць міста Львова (Еммануїл Мисько)	279
Монолог подумки про народного артиста України	
Олександра Гринька на ювілеї театру	284
Актриса за покликанням (Катерина Хом'як)	290
Його девіз: “Жодних теоретизувань!” (Борис Мірус)	292
“Ой ти, дівчино, з горіха зерня...” (Марія Крушельницька)	297
Тенор Львівської опери Володимир Ігнатенко	301
Лариса Кадирова	303
Випадкових зустрічей не буває (Лариса Брюховецька)	306

Розділ 4.
МАТЕРІАЛИ

Церковний запис про хрещення Олександра Курбаса.	311
До акторської творчості Леся Курбаса в театрі Товариства “Руська бесіда” (1914 р.)	318
Один документ із життя Віктора Івченка	323
Три документи львівського періоду творчості Бориса Тягна . . .	328

Розділ 5.
РЕЦЕНЗІЇ

“...Нашій славі його бракувало” (“Одурений чоловік” Ж.-Б. Мольєра на дрогобицькій сцені)	345
“Білі мотилі, плетені ланцюги” (Моновистава за творами В. Стефаника в театрі “У кошику”)..	350
Повернені до життя (Гайдабура В. М. Театр, захований в архівах...)	353
Лідери Великої театральної реформи і український театр (Владимирова Н. В. Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу межі XIX – XX століть...)	356

Розділ 6.
ІНТЕРВ'Ю

Що допомагає робити роль	363
“Memento mori”	370
Вгору сходинками, що ведуть ... вгору	381
За що я найбільше ціную театр?	386
Телебаченню – більше державності...	392
Був і Моцартом, і Пилатом.	394
Під масками я не загубив свого обличчя	399
Кафедра театрознавців	402
“...Завжди говорити народу правду”	407
Сльози львівського актора, яким повірила Москва	414
Творчість – це поклик Долі	422
Іменний покажчик.	436

До історії постановок драми
“Сонце руйни” Василя Пачовського (С. 17–35)



Василь Пачовський (1878–1942)



*Йосип Стадник (1876–1964).
Режисер прапрем'єрної ви-
стави “Сонце руйни” В. Па-
човського в Руському народ-
ному театрі, 1912 р.*



*Обкладинка та титуль-
ний лист книги Василя Па-
човського “Сонце руйни”
(1911). Зберігається у фон-
дах Національної бібліоте-
ки ім. В. Стефаника.*





*Степан Чарнецький (1881–1944).
Режисер вистави “Сонце руїни”
В. Пачовського. Руський народ-
ний театр, 1914 р.*



*Микола Бенцаль (1891–1938).
Режисер (виконавець ролі
гетьмана Дорошенка) вистави
“Сонце руїни” В. Пачов-
ського. Театр ім. І. Тобіле-
вича, 1933 р.*



*Лесь Курбас – гетьман Доро-
шенко у виставі “Сонце руї-
ни” В. Пачовського. Руський
народний театр, 1914 р.*



Гнат Юра (1887–1966).
Режисер вистави “Сонце руїни” В. Пачовського. Новий драматичний театр ім. Івана Франка, 1922 р.

ДЕРЖАВНИЙ
НОВИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР
ІМ. ІВА. ФРАНКА

Театр ім. ЛЕНІНА
СЕГОДНЯ

Почасовий

Сонце руїни

Гетьман Петро Дорошенко

Триває на 5 акті з інтервалом.

ДИЙНІ ОСОБИ:

Петро Дорошенко, гетьман України	О. Вагуча
Михайло Федько	М. Козуб
Николай Турчаківський, Київський воявода	Д. Вольський
Іван Слобо, заступник вояводи	Т. Юда
Марія Потапівна, вояківська	
Захарівський	Б. Соловйов
Панас, вояка	В. Пасарика
Павло Якович, Закарпатський	П. Пасарика
Семко Петрович, чумацький	К. Шпильський
Панас, харківський	Б. Шпильський
Павло Петрович, Таврійський	Семко
Іван Гулак, Івано-Франківський	Т. Тарасівський
Николай Михайлович, Український	
Микола	Ф. Філарет
Федір Шостак, підполковник	Д. Орлик
Федір Шостак, підполковник	М. Пасарика
Степан, козацький	
Захарівський	М. Пасарика
Алексей Турчаківський, воявода	
Микола	П. Пасарика
Микола, воявода	Т. Турчаківський
Пасарика, воявода	В. Кричак
Пасарика, воявода	П. Шпильський
Істор	Д. Орлик
Пасарика	П. Шпильський
Друга вояка	В. Пасарика
Хлопець	О. Рубинський
Микола	Т. Турчаківський
Пасарика	Т. Юда
Русько І	О. Герасим
Русько II	Г. Лип
Олександр	П. Шпильський
Дух Яковичівський	Ф. Філарет
Пасарика	О. Пасарика

Постановка Гай. Реж. Гн. Юра.
Помічник реж. Д. Орлик.
Зав. Држ. Театрані Л. Герасим.
Адміністратор Л. Лосинський.

І-й Гайдуківський Театр-фронт 3333—400 991 1-й

Програмка до вистави “Сонце руїни” В. Пачовського. Новий драматичний театр ім. Івана Франка, 1922 р. З фондів Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України.



Леся Курбас (1887–1937).



Юліуш Остерва (1885–1945).



Леся Курбас – Іван, Катерина Рубчакова – Олена у виставі “Осіньна буря” І. Войновича. Театр товариства “Руська бесіда”, 1914 р.



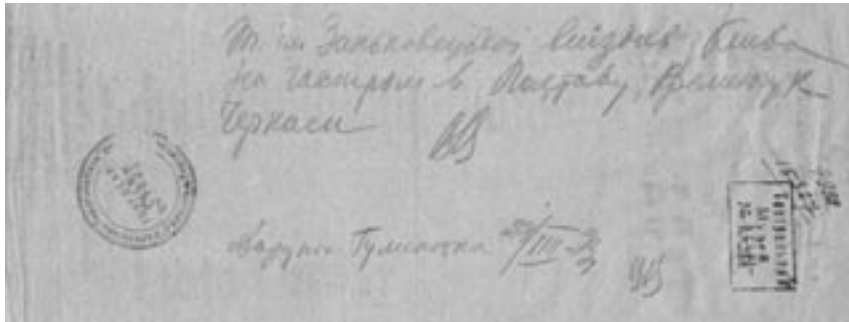
Юліуш Остерва – Фірщик у виставі “Залицання” Ф. Заблоцького. Театр “Редута”, 1925 р.



Л. Тілік – Оксана у виставі “Гайдамаки” Т. Шевченка. Автор інсценізації, режисер – Лесь Курбас. Театр ім. Марії Заньковецької, 1922 р.



Сцена з вистави “Гайдамаки” Т. Шевченка. Автор інсценізації, режисер – Лесь Курбас. Театр ім. М. Заньковецької, 1922 р. З фондів Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України.



Програмка та її зворотний бік до вистави “Гайдамаки” Т. Шевченка. Театр ім. М. Заньковецької, 1923 р. З фондів Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України.

Листопад 1923 р.

Перший Радянський Театр.
Теркаси

Державний Народний Театр
імені
Марії Заньковецької.

ПРОГРАМ.

ГАЙДАМАКИ

інсценізація за Т. Шевченком до 4-го з прологів і епілогів.
Постановка Леся Курбаса

ДЕНЬ ОСОБИ:

1	—	Якович
2	—	Пашонич
3	—	Пашонко
4	—	Майська
5	—	Шко
6	—	Нарубонька
7	—	Ароненко
8	—	Малин
9	—	Старушонко
10	—	Міусинька

Десять слів поета

1	—	Наливако
2	—	Ароненко
3	—	Натуго
4	—	Сухий

Повість

1	—	Чечорський
2	—	Маллабуго
3	—	Ковальський
4	—	Карпальський

Конфедерати

1	—	Гуцуло
2	—	Молодечка
3	—	Вольський
4	—	Бурлак
5	—	Романдрин
6	—	Цирюбий
7	—	Вольський
8	—	Чечорський
9	—	Нарубонька
10	—	Нарко
11	—	Корнечу
12	—	Гуцуло
13	—	Тарус
14	—	Литора
15	—	Ароненко
16	—	Саталоний
17	—	Сухий
18	—	Олек

Вояки

1	—	Цирюбий
2	—	Вольський
3	—	Чечорський
4	—	Нарубонька
5	—	Нарко
6	—	Корнечу
7	—	Гуцуло
8	—	Тарус
9	—	Литора
10	—	Ароненко
11	—	Саталоний
12	—	Сухий
13	—	Олек

Лейба

Жидівка

Жидівська

Татар

Оселя

Црета

Палашка

Оксаренко

Кобзар

Гоним

Залізняк

Каут

Червоний

Пастар

Гайдамаки

1 — Саталоний
2 — Сухий
3 — Олек

Теркаси і Пашонко

Комп. сценар. гайдамаки, жидів.

Бюджет річної о 2 годів ест.

Адміністратор Юрагга
Повішака адв. Лисовен
Голова театру Корнечу

Тел. № 5048 (Листопад). Р. 2. П. № 101



О. Олесь – Лейба у виставі “Гайдамаки” Т. Шевченка. Автор інсценізації, режисер – Лесь Курбас. Театр ім. М. Заньковецької, 1924 р.



Василь Яременко – Гоним у виставі “Гайдамаки” Т. Шевченка. Автор інсценізації, режисер – Лесь Курбас, поновлення – Іван Богаченко. Театр ім. М. Заньковецької, 1931 р.

Афіша поновленої вистави “Гайдамаки” Т. Шевченка. Театр ім. М. Заньковецької, 1931 р.



Сцена з вистави “Гайдамаки” Т. Шевченка. Інсценізація Лєся Курбаса, режисер – Володимир Грипич, художник – Мирон Кипріян. Театр ім. М. Заньковецької, 1963 р.



Анна Плохотнюк – Оксана, Віталій Розстальний – Ярема у виставі “Гайдамаки” Т. Шевченка. Інсценізація Леся Курбаса, режисер – Володимир Грипич. Театр ім. М. Заньковецької, 1963 р.

Олександр Гринько – Залізняк у виставі “Гайдамаки” Т. Шевченка. Інсценізація Леся Курбаса, режисер – Володимир Грипич. Театр ім. М. Заньковецької, 1963 р.



Доміан Козачковський – Залізняк, В'ячеслав Сумський – Ярема, Володимир Данченко – Гонта у виставі “Гайдамаки” Т. Шевченка. Інсценізація Леся Курбаса, режисер – Володимир Грипич. Театр ім. М. Заньковецької, 1963 р.



*Федір Стригун – Гонта у виставі “Гайдамаки” Т. Шевченка.
Режисер – Федір Стригун. Львівський академічний драматич-
ний театр ім. М. Заньковецької, 1988 р.*



*Сцена з вистави “Гайдамаки” Т. Шевченка. Режисер – Федір Стригун,
художник – Мирон Кипріян. Львівський академічний драматичний театр
ім. М. Заньковецької, 1988 р.*

Олександр Корольчук (1983–1925). Головаради Театру ім. М. Заньковецької, режисер-постановник (виконавець ролі Михайла Гурмана) вистави “Украдене щастя” І. Франка, 1922 р.



Варвара Любарт – Анна у виставі “Украдене щастя” І. Франка. Театр ім. М. Заньковецької, 1922 р.

ДЕРЖАВНИЙ ТЕАТР
і. м. ЗАНЬКОВЕЦЬКОГО

Гострий театральний і. м. Заньковецької
М. К. ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ

С О Г О Д Н Я

УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ

драма на 3-й дії І. Франка

Микола	Григорій
Ганка	Любарт
Михайло Гурман	Корольчук
Віда	Федорівна
Сабка	Кривенко
Світлана	Сніга
1 жінка	Польова
2 жінка	Полівал
Соня	Стець
Мурал	Павло
1 діюча	Кривороська
2 діюча	Дашко
Шльоба	Селіван

Постановка Корольчука О.
Пок. реж. Олександр О.
Голова ради театру Корольчук.

Афіша вистави “Украдене щастя” І. Франка. З фондів Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України.

ЗАКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛНИЙ ВІСНИК МІСТУ
Державної драматичної опери
імені М. ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ

Національний театр мистецтв Української РСР ім. М. Заньковецької

ПРОГРАМА

Прем'єра. Драматург Іван Франко.

„УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ“

Драми на 5 дій

Постановка Народного арт. УРСР — Б. В. Романовського
Режисер — В. І. Ющенко
Оформлення сценки, художник — Ф. Ф. Нірод
Музика композитора — О. М. Маринюк
Танці — Л. І. Савенко

ДІЄВІ ОСОБИ:

Микола Заборонак	Б. В. Романовський Народний арт. УРСР
Анна — його жінка	Д. С. Дулатов Зем. арт. УРСР
Микола Гурман — жандарм	В. А. Кайдак Зем. арт. УРСР
Олександр Бабач — сирітка Миколи	Ф. Г. Ганко
Настя — його жінка	В. С. Зурченко
Віст	М. Г. Гурменко
Шельма — прорядар	Л. Д. Крижанів
Клавдія — слугиня	Г. Ф. Кушнір
2-й варуєч	В. С. Шум'я
3-й варуєч	С. Д. Трушечко
1-ша жінка	В. Г. Манасевич
2-га жінка	К. М. Губенко
3-тя жінка	А. Т. Карманюк
1-ша дочка	П. П. Тар'юк
2-га дочка	А. К. Ткачишак
Мусак	П. П. Коваленко
	В. С. Муш
	І. С. Чижик
	Т. І. Соболев
	Е. З. Сел
	О. М. Маринюк
	Т. С. Засяк
	Н. Г. Дробак
	М. М. Мельо
	М. І. Харченко
	С. Д. Коваленко
	І. І. Шербина
	О. Г. Писаренко
	Ф. Т. Нестеренко
	М. В. Сердик

Борис Романицький — Микола у виставі “Украдене щастя” І. Франка. Режисер — Борис Романицький. Театр ім. М. Заньковецької, 1940 р.



Афіша вистави “Украдене щастя” І. Франка. З фондів театру ім. М. Заньковецької.



Ескіз декорації до вистави “Украдене щастя” І. Франка.
Художник — Федір Нірод. Театр ім. М. Заньковецької, 1940 р.



*Надія Доценко – Анна у виставі
“Украдене щастя” І. Франка.
Режисер – Борис Романицький.
Театр ім. М. Заньковецької,
1949 р.*



*Володимир Данченко – Михайло
у виставі “Украдене щастя”
І. Франка. Режисер – Борис Ро-
манецький. Театр ім. М. Занько-
вецької, 1949 р.*



*Борис Романицький – Свято-
слав, Дмитро Дударев – Госто-
томисл у виставі “Сон князя
Святослава” І. Франка. Ре-
жисер – Борис Тягно, худож-
ник – Юрій Стефанчук. Театр
ім. М. Заньковецької, 1954 р.*



Анна Босенко – Завава у виставі “Сон князя Святослава” І. Франка. Режисер – Борис Тягно. Театр ім. М. Заньковецької, 1954 р.



Василь Яременко – Овлур у виставі “Сон князя Святослава” І. Франка. Режисер – Борис Тягно. Театр ім. М. Заньковецької, 1954 р.



Віра Полінська – Анеля, Володимир Данченко – Ангарович у виставі “Для домашнього вогнища” І. Франка. Інсценізація Ю. Бобошка та А. Драка. Режисер – Анатолій Ротенштейн, художник – Юрій Стефанчук. Театр ім. М. Заньковецької, 1956 р.



Сцена з вистави “Для домашнього вогнища” І. Франка. Борис Мірус (перший справа) – Косак, Олександр Гринько (сидить) – Ангарович. Інсценізація Ю. Бобошка та А. Драка. Режисер – Анатолій Ротенштейн. Театр ім. М. Заньковецької, 1967 р.



Сцена з вистави “Сон князя Святослава” І. Франка. Режисер – Анатолій Кравчук, художник – Мирон Кипріян. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1984 р.



Олександр Гринько (ліворуч) – Святослав, Борис Мірус – Овлур у виставі “Сон князя Святослава” І. Франка. Режисер – Анатолій Кравчук. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1984 р.



Ірина Завадська – Зава, Богдан Козак – Гостомисл у виставі “Сон князя Святослава” І. Франка. Режисер – Анатолій Кравчук. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1984 р.



Федір Стригун – Михайло, Таїсія Литвиненко – Анна, Богдан Ступка – Микола у виставі “Украдене щастя” І. Франка. Режисер – Сергій Данченко. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1976 р.



Сцена з вистави “Украдене щастя” І. Франка. “Украдене щастя” І. Франка. Режисер – Сергій Данченко, художник – Мирон Кипріян. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1976 р.



Богдан Козак – Микола, Федір Стригун – Михайло, Алла Корнієнко – Анна у виставі “Украдене щастя” І. Франка. Режисер – Сергій Данченко. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1976 р.



Віталій Розстальний – Михайло, Алла Корнієнко – Анна, Богдан Козак – Микола у виставі “Украдене щастя” І. Франка. Режисер – Сергій Данченко. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1976 р.

Вистава "Земля" за творами Василя Стефаника
в театрі "Заграва" (1933) (С.69–95)



Володимир Блавацький – Максим у виставі "Земля" В. Стефаника. Інсценізація та постава – В. Блавацького. Театр "Заграва", 1933 р.



Людмила Сердюк – Марія, Роман Зелес – Данило, Богдан Паздрій – Семен у виставі "Земля" В. Стефаника. Інсценізація та постава – В. Блавацького. Театр "Заграва", 1933 р.



Василь Стефаник (сидить) у колі акторів театру "Заграва" – учасників вистави "Земля". Біля його ніг – Михась Дірко. Зліва: три оркестранти – Анатоль Радванський, Анна Цісик, НН., Володимир Блавацький (мистецький керівник театру), за ним Мирослав Романчак, Леонід Боровик, Анна Істоміна, Ніна Блавацька, за нею Василь Сердюк, Марія Степова, Людмила Сердюк, за нею Богдан Паздрій і Юрій Кононів; в останньому ряді: Роман Зелес, Амвросій Маруненко-Недоля, Максим Опар, Олександр Данилко, НН. Коломия, 1934 р.

Виконавці новели "Моє слово" у виставі "Земля" В. Стефаніка: Леонід Боровик, Ніна Блавацька, Михась Дірко, Марія Степова, Ярослава Романчак. Інценізація та постава – Володимира Блавацького. Театр "Заграда", 1933 р.



Людмила Сердюкова – Семеніха, Роман Зелес – Семен у новелі "Побожна". Вистава "Земля" В. Стефаніка. Інценізація та постава – Володимира Блавацького. Театр "Заграда", 1933 р. Архів Віри Левицької.



Сцена з новели "Morituri". Вистава "Земля" В. Стефаніка. Інценізація та постава – Володимира Блавацького. Театр "Заграда", 1933 р.



Програмка вистави “Земля” В. Стефаника. Інсценізація та постава – Володимира Блавацького. Львівський Оперний Театр, 1941 р. Архів Віри Левицької.

Програмка вистави “Земля” В. Стефаника. Інсценізація та постава – Володимира Блавацького. Ансамбль українських акторів. Авгсбург, 1945 р. Архів Віри Левицької.



Володимир Блавацький – Максим у новелі “Сини”. Вистава “Земля” В. Стефаника. Інсценізація та постава – Володимира Блавацького. Ансамбль українських акторів. Авгсбург, 1945 р. Архів Віри Левицької.





Володимир Блавацький – Максим у новелі “Сини”. Вистава “Земля” В. Стефаніка. Інсценізація та постава – Володимира Блавацького. Ансамбль українських акторів. Авґсбург, 1945 р. Архів Віри Левицької.



А. Теплий – Семен, М. Мірза – Данило, М. Мірза – Марія за новелою “Вона – Земля” у виставі “Земля” В. Стефаніка. Український Театр Малих Форм ім. В. Блавацького. Аделаїда, Австралія, 1957 р.



Михайло Рудницький (1889–1975). Автор українського перекладу “Гамлета” В. Шекспіра до вистави Львівського Оперного Театру, 1943 р. Архів Людмили Рудницької.



Йосип Гірняк (1895–1989). Режисер вистави “Гамлет” В. Шекспіра. Львівський Оперний Театр, 1943 р.



Сцена з вистави “Гамлет” В. Шекспіра. Режисер – Йосип Гірняк, художник – Мирослав Григорієв. Львівський Оперний Театр, 1943 р. Архів Віри Левицької.



Володимир Блавацький – Гамлет у виставі “Гамлет” В. Шекспіра. Режисер – Йосип Гірняк, художник – Мирослав Григорійв. Львівський Оперний Театр, 1943 р. Архів Віри Левицької.



Богдан Паздрій – Клавдій, Віра Левицька – Гертруда у виставі “Гамлет” В. Шекспіра. Режисер – Йосип Гірняк. Львівський Оперний Театр, 1943 р. Архів Віри Левицької.



Сергій Дубровський – Лаерт, Єлизавета Шашаровська – Офелія у виставі “Гамлет” В. Шекспіра. Режисер – Йосип Гірняк, художник – Мирослав Григорійв. Львівський Оперний Театр, 1943 р. Архів Віри Левицької.

Володимир Блавацький у ролі Гамлета у виставі “Гамлет” В. Шекспіра. Портрет роботи художника С. Грузбенка (Грузберга).

Підпис: “Великому митцеві сцени дир [ектору] В. Блавацькому присвячую. С. Грузбенко. Львів, 28 ж[овтня]. 1943 р.” Архів Віри Левицької.



Колектив Львівського Оперного Театру, 1942 р. Архів Віри Левицької.



Студія Львівського державного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької, 1945–1948 рр.

Викладацький склад (зліва вгору по колу): Віктор Івченко, Олексій Писаревський, Андрій Бендерський, Неллі Мончинська, Василь Харченко, Микола Пенькович, Борис Романицький, Олександр Бураковський, Борис Тягно, Ася Полінська, Сергій Грінченко, Микола Загорський, Володимир Данченко.

Випускники студії: верхній ряд зліва направо – Тетяна Авдієва, Клавдія Островська, Людмила Маслюкова, Любов Іваненко; другий ряд зліва направо – Мар'ян Кобат, Володимир Кремза, Галина Крупник, Антоніна Шквиря, Жанна Ксьонз, Всеволод Васильківський, Павло Шаповал; нижній ряд зліва направо – Борис Мірус, Левко Колесник, Мирослава Джуман, Майя Корчагіна, Петро Байчук, Броніслав Мешкіс.



Викладачі та учасники дипломної вистави “Сгор Буличов” М. Горького на сцені Театру ім. М. Заньковецької. Режисер-педагог – Віктор Івченко, 1948 р.



Викладачі та учасники дипломної вистави “Витівки Скапена” Ж.-Б. Мольєра на сцені Театру ім. М. Заньковецької. Режисер-педагог – Володимир Данченко, 1948 р.



*Борис Тяно,
мистецький керівник
Театру ім. М. Заньковецької та театраль-
них студій (1959–1961,
1961–1963)*



*Федір Сандович,
директор Театру
ім. М. Заньковецької,
директор театраль-
них студій двох
випусків (1959–1961,
1961–1963).*

*Олекса Ріпко, режисер
Театру ім. М. Заньковецької,
педагог-режисер театральних
студій (1959–1961, 1961–1963).*



*Доміан Козачковський,
актор Театру ім. М. Зань-
ковецької, педагог-режисер
театральної студії
(1961–1963).*



*Анатолій Ротенштейн,
режисер Театру ім. М. Зань-
ковецької, педагог-режисер
театральних студій
(1959–1961, 1961–1963).*

*Олександр Гай,
актор Театру
ім. М. Заньковецької,
викладач сценічної
мови театральних
студій (1959–1961,
1961–1963).*



*Володимир Аркушенко,
актор Театру ім. М. Зань-
ковецької, викладач сце-
нічної мови театральних
студій (1959–1961,
1961–1963).*



*Олег Сталінський,
соліст балету Львівського театру
опери і балету ім. І. Франка,
викладач хореографії театральної
студії (1959–1961).*



*Онук Корковідов,
балетмейстер Театру
ім. М. Заньковецької, викладач
хореографії театральної студії
(1961–1963).*



*Всеволод Карлін,
художник-гример Театру
ім. М. Заньковецької, викла-
дач гриму театральних сту-
дій (1959–1961, 1961–1963).*



Дипломна вистава “Місто на світанку” О. Арбузова на сцені Театру ім. М. Заньковецької. Режисер-педагог – Анатолій Ротенштейн, 1961 р. Віктор Коваленко – Матрос, Богдан Ступка – Аграновський, Арнольд Помазан – Добров. Архів Богдана Ступки.



Дипломна вистава “Місто на світанку” О. Арбузова на сцені Театру ім. М. Заньковецької. Режисер-педагог – Анатолій Ротенштейн, 1961 р. Архів Алли Корнієнко.



Анатолій Лобко – Платон, Тарас Давидко – Аркадій, Алла Бабенко – Ліда у дипломній виставі “Платон Кречет” О. Корнійчука на сцені Театру ім. М. Заньковецької. Режисер-педагог – Олекса Ріпка, 1961 р. Архів Алли Бабенко.



Викладачі та учасники дипломної вистави “Платон Кречет” О. Корнійчука на сцені Театру ім. М. Заньковецької. В центрі – завідувач студії Микола Біловодський, поруч – режисер-педагог Олекса Ріпка, 1961 р. Архів Алли Бабенко.



Богдан Козак – Подорожній, Наталя Черненко – Ясик у дипломній виставі “Зимовий вечір” М. Старицького на сцені Театру ім. М. Заньковецької. Режисер-педагог – Доміан Козачковський, 1963 р. Архів Богдана Козака.



Заняття з хореографії в студії Театру ім. М. Заньковецької, 1962 р. Архів Богдана Козака.



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



Студійці після дипломної вистави “Будиночок на околиці” О. Арбузова, 1963 р. Архів Христини Геринович.



*Борис Романицький
(1891–1988).*



*Борис Романицький – Отелло
у виставі “Отелло” В. Шекспіра.
Режисер – Василь Харченко.
Театр ім. М. Заньковецької,
1936 р. Архів театру.*



*Борис Романицький – Граса,
Лариса Кадирова – Маклена
у виставі “Маклена Граса”
М. Кюліша. Режисер – Сергій
Данченко. Театр ім. М. Заньковецької,
1967 р.
Архів театру.*



Борис Романицький – Богдан Хмельницький у виставі “Богдан Хмельницький” О. Корнійчука. Режисер – Василь Харченко. Театр ім. М. Заньковецької, 1939 р. Архів театру.

Борис Тягно – мужня людина і великий митець!
(С. 247–254)



Борис Тягно (1904–1964).

Володимир Данченко – Езон, Анна Босенко – Клея у виставі “Езон” Г. Фігейредо. Режисер – Борис Тягно. Театр ім. М. Заньковецької, 1958 р. Архів театру.



Василь Яременко – Тарас Бульба, Олександр Гай – Андрій, Олексій Давиденко – Остап у виставі “Тарас Бульба” М. Гоголя. Режисер – Борис Тягно. Театр ім. М. Заньковецької, 1952 р. Архів театру.





Олександр Гай – Гамлет у виставі “Гамлет” В. Шекспіра. Режисер – Борис Тягно. Театр ім. М. Заньковецької, 1957 р. Архів театру.

Софія Федорцева
(С. 255–256)



Софія Федорцева
(1900–1988).

Софія Федорцева – Оксана у виставі “Загибель ескадри” О. Корнійчука. Режисер – Борис Тягно. Харківський театр “Березиль”, 1933 р. Архів Любові Гарасевич.



Посвідчення Софії Федорцевої, артистки театру “Березиль”, 1927 р.
Архів Любові Гарасевич.



*Софія Федорцева – Інгігерда у виставі “Ярослав Мудрий” І. Кочерги.
Режисер – Мар’ян Крушельницький. Харківський драматичний театр
ім. Т. Шевченка, 1946 р.*

Великий трудівник української сцени
(Олекса Ріпко) (С. 257–264)



Олекса Ріпко (1907–1983).

Василь Яременко – Коваль, В'ячеслав Сумський – Степан у виставі “Невольник” М. Кропивницького за Т. Шевченком. Режисер – Олекса Ріпко. Театр ім. М. Заньковецької, 1965 р. Архів театру.



Сцена з вистави “Суєта” І. Карпенка-Карого. Режисер – Олекса Ріпко. Театр ім. М. Заньковецької, 1967 р. Архів театру.



*Лариса Кадирова – Марія Заньковецька, Богдан Козак – Хлистов у виставі
“Марія Заньковецька” Театр ім. М. Заньковецької. Режисер – Олекса
Ріпко, 1972 р. Архів театру.*

Його називали улюбленцем долі
(Богдан Антків) (С. 265–267)

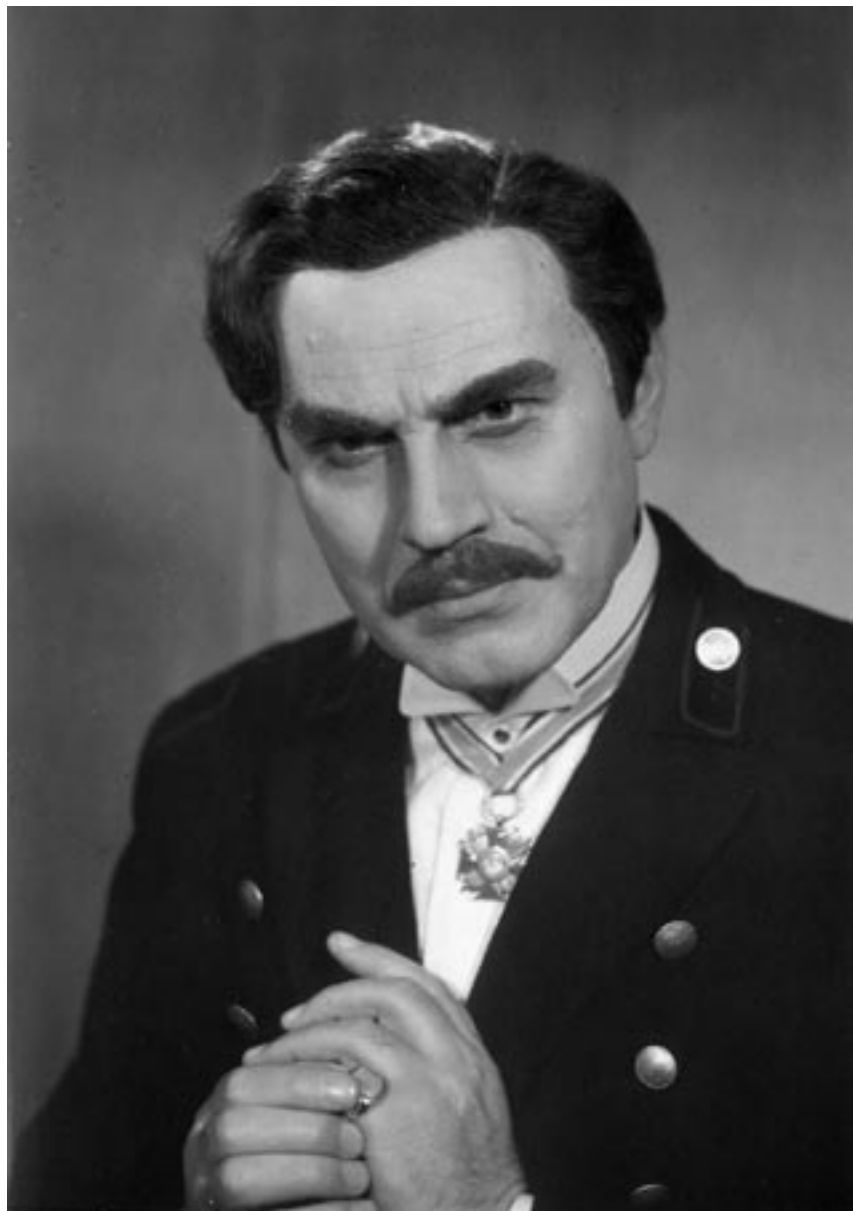


Богдан Антків (1915–1988).

Богдан Антків – Бандурист Недобитий у виставі “Невольник” М. Кропивницького за Т. Шевченком. Режисер – Олекса Рінко. Театр ім. М. Заньковецької, 1965 р. Архів театру.



Богдан Антків – Суліман, Ірина Завадська – Неля у виставі “Сестри Річинські” І. Вільде. Режисер – Олекса Рінко. Театр ім. М. Заньковецької, 1968 р. Архів театру.



*Богдан Антків – Михайло Барильченко у виставі “Суєта” І. Карпенка-Карого. Режисер – Олекса Ріпка. Театр ім. М. Заньковецької, 1967 р.
Архів театру.*

Штрихи до творчого портрета
Сергія Данченка (С. 268–278)



Сергій Данченко (1937–2001).

Анатолій Хостіков – Черниш, Богдан Козак – Брянський, Федір Стригун – Сагайда у виставі “Прапорonosці” О. Гончара. Режисер – Сергій Данченко. Театр ім. М. Заньковецької, 1975 р. Архів театру.

Богдан Ступка – Річард у виставі “Річард III” В. Шекспіра. Режисер – Сергій Данченко. Театр ім. М. Заньковецької, 1974 р. Архів театру.





*Федір Стригун – Дон Жуан, Лариса Кадирова – Донна Анна у виставі
“Камінний господар” Лесі Українки. Режисер – Сергій Данченко.
Театр ім. М. Заньковецької, 1971 р. Архів театру.*

Один із земних ангелів, що ходив лабіринтами вулиць міста Львова
(Еммануїл Мисько) (С. 279–283)



Еммануїл Мисько (1929–2000).



*Еммануїл Мисько.
Портрет композитора
Фредеріка Шопена, 1987 р.
Гіпс тон.*



*Еммануїл Мисько. Меморіальна дошка Лесю Курбасу
у м. Самборі Львівської обл., 1992 р. Бронза.*



Олександр Гринько.

Олександр Гринько – Король Лір у виставі “Король Лір” В. Шекспіра. Режисер – Михайло Гіляровський. Театр ім. М. Заньковецької, 1969 р. Архів театру.



Олександр Гринько – Старий, Любов Боровська – Маргаритка у виставі “Маргаритка” А. Салакру. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 2001 р. Архів театру.



*Олександр Гринько – Командор у виставі “Камінний господар” Лесі Українки. Режисер – Сергій Данченко. Театр ім. М. Заньковецької, 1971 р.
Архів театру.*

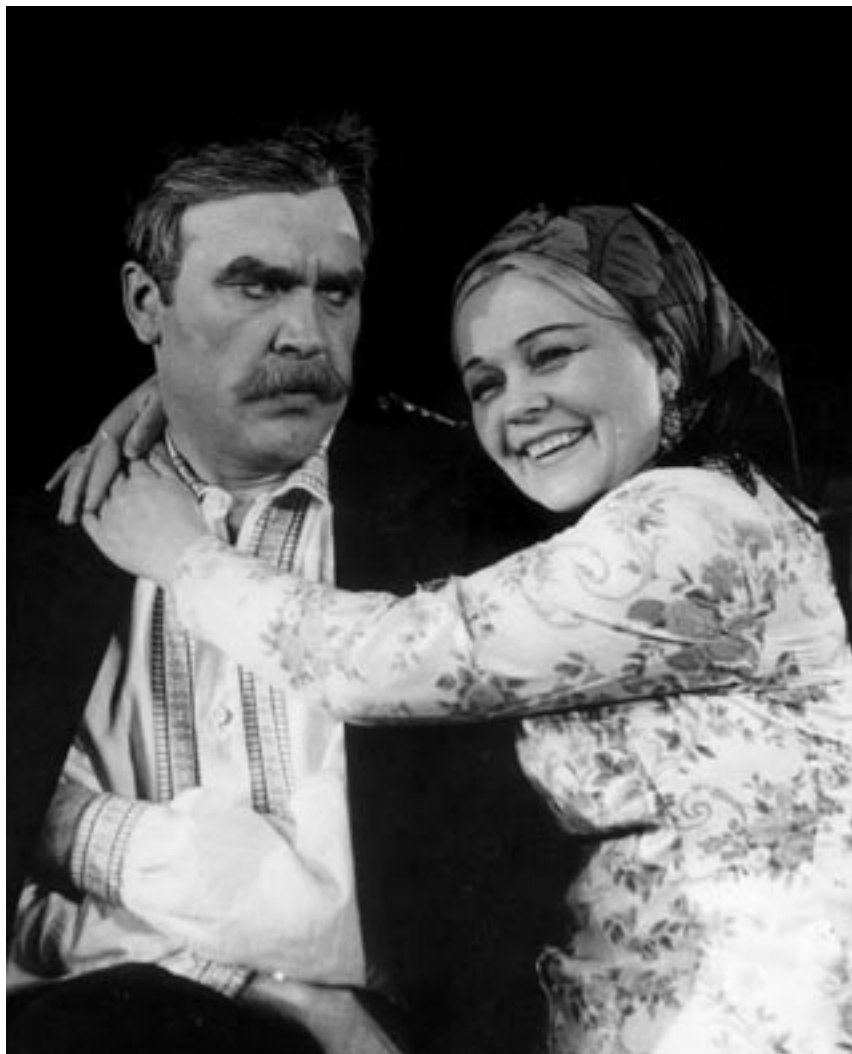


Катерина Хом'як.

Борис Мірус – Бонд, Катерина Хом'як – Робсон у виставі “Квартет” Р. Харвуда. Режисер – Володимир Борисяк. Національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2003 р.



Богдан Ступка – Ротмістр, Катерина Хом'як – Анеля у виставі “Дами і гусари” А. Фредра. Режисер – Збігнєв Хиановський. Львівський академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1976 р. Архів театру.



*Віталій Розстальний – Часник, Катерина Хом'як – Параска у виставі
“В степах України” О. Корнійчука. Режисер – Сергій Данченко.
Театр ім. М. Заньковецької, 1972 р. Архів театру.*



Борис Мірус.

Борис Мірус – Чепурний, Любов Каганова – Ліза у виставі “Діти сонця” М. Горького. Режисер – Михайло Гіляровський. Театр ім. М. Заньковецької, 1968 р. Архів театру.



Борис Мірус – Пузир, Борис Яременко – Феноген у виставі “Хазяїн” І. Карпенка-Карого. Режисер – Олексій Рінко. Театр ім. М. Заньковецької, 1970 р. Архів театру.



Борис Мірус – Майор, Анна Босенко – Диндальська у виставі “Дами і гусари” А. Фредра. Режисер – Збігнєв Хиановський. Львівський академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1976 р.



Марія Крушельницька.

Компакт-диск невідомих музичних та поетичних творів А. Кос-Анатольського у виконанні Марії Крушельницької (фортеп'яно) та Богдана Козака (поезія), 2001 р.



Марія Крушельницька під час виступу на своєму ювілеї, 2005 р.



Володимир Ігнатенко.

Володимир Ігнатенко – Пінкертон в опері “Мадам Баттерфляй” Д. Пуччіні. Львівський театр опери та балету ім. І. Франка, 1989 р. Архів Володимира Ігнатенка.



Володимир Ігнатенко – Тангойзер у опері “Тангойзер” Р. Вагнера. Львівський театр опери та балету ім. І. Франка, 1977 р. Архів Володимира Ігнатенка.



*Володимир Ігнатенко – Герман в опері “Пікова дама” П. Чайковського.
Львівський театр опери та балету ім. І. Франка, 1969 р.
Архів Володимира Ігнатенка.*



Лариса Кадирова.

Лариса Кадирова – Корделія у виставі “Король Лір” В. Шекспіра. Режисер – Михайло Гіляровський. Театр ім. М. Заньковецької, 1969 р. Архів театру.



Лариса Кадирова – Дука Зілія, Богдан Козак – Агарді у виставі “Німий лицар” Е. Хелтаї. Режисер – Алла Бабенко. Театр ім. М. Заньковецької, 1979 р. Архів театру.



Лариса Кадирова – Мавка, Володимир Глухий – Лісовик у виставі “Лісова пісня” Лесі Українки. Режисер – Алла Бабенко. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1983 р. Архів театру.



Лариса Брюховецька, кінознавець, головний редактор журналу "Кіно-Театр" під час святкування 15-ліття журналу, 2010 р. Архів журналу "Кіно-Театр".





*Григорій Морозюк – Любен, Йосип Сенюра – Жорж Данден у виставі
“Одурений чоловік” Ж.-Б. Мольєра. Режисер – Володимир Борисенко.
Дрогобицький театр ім. Я. Галана, 1984 р.*



*Лідія Данильчук у моновиставі “Білі мотилі, плетені ланцюги”
за В. Стефаніком. Режисер – Ірина Волицька. Театр “У кошику”, 1997 р.*



Богдан Козак

ТЕАТРАЛЬНІ ВІДЛУННЯ

Науковий редактор:
Ростислав Пилипчук

Бібліограф та укладач іменного покажчика:
Наталія Демчук

Літературний редактор:
Ніна Бічуга

Коректор:
Любов Горбенко

Дизайн та верстка
Інна Шкльода

Формат 60x90/16.
Друк офсетний. Папір офсетний.
Умовн. друк. арк. 28,25.
Наклад 300 прим.